



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Das Motiv der Maske in Eugene O'Neill's

„Mourning Becomes Electra“

Verfasserin:

Sonja Sutor

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

EINLEITUNG.....	4
1.1. Die Maske – Begriffsdefinition und der sakrale Ursprung der Theatermaske der antiken griechischen Bühne	7
1.2. Das Maskengesicht – die Bedeutung des Wortes <i>prósopon</i> und die Gleichsetzung der Maske mit dem Gesicht.....	10
1.3. Biographische Hintergründe O’Neills und seiner Trilogie	12
1.4. Die (Nicht-) Anwesenheit der Maske in Eugene O’Neills „Mourning Becomes Electra“	17
1.5. Einflüsse und Werkideen zu O’Neills Trilogie	19
 HAUPTTEIL	 25
2.1. Wiederholung als Zeichen der Gefangenheit der Figuren und Symbol für den antiken Begriff des Schicksals.....	25
2.2 Ezra und Christine - Die Maske als Instrument des Schutzes	34
2.3 Orin und Christine - Die Maske als Instrument der Manipulation	42
2.4 Lavinia und Christine - Das Streben nach Individualität und Selbstverwirklichung	52
2.5 Orin - Die Suche nach Identität	65
2.6 Isolation und Anpassung	76
 3. EXKURS: DIE INSELN	 80
 SCHLUSSWORT	 88

LITERATURVERZEICHNIS	93
-----------------------------------	-----------

ANHANG:.....	96
---------------------	-----------

ABSTRACT	96
-----------------------	-----------

LEBENSLAUF.....	98
------------------------	-----------

Einleitung

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit Eugene O’Neills Trilogie „Mourning Becomes Electra“, bestehend aus den einzelnen Werken „Homecoming“, „The Hunted“ und „The Haunted“, genauer gesagt mit dem Maskenmotiv, welches eine tragende Rolle in diesem Werk spielt.

Aus der ursprünglichen Idee, Werke von Aischylos, Euripides, Eugene O’Neill und Jean Paul Sartre für eine vergleichende Studie der „Orestie“ heranzuziehen, kristallisierte sich eine Einschränkung auf O’Neill und das Motiv der Maske heraus.

Ausschlaggebend für die Wahl des Themas dieser Arbeit war das Werk Claudia Gründigs: „Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Neuzeit“¹, in welchem ich erstmals auf diesen Motivkomplex stieß und mich dafür begeisterte.

Die Maske ist Teil aller wichtigen Themen: des Schicksals, der Suche nach Identität und Individualität, des Gesellschaftswiderstandes und dessen Scheitern. Sie wird von O’Neill in diesem Drama ausschließlich metaphorisch im Sinne einer neuen Bühnentechnik verwendet. Die Maske als Symbol drückt die Charakteristik der Personen und die Veränderungen der Handlungsweisen aus.

In der Einleitung möchte ich einen Eindruck davon geben, was eine Maske ist, wie die griechische Maske, die O’Neill sich als Vorbild für seine Trilogie nahm, entstand und in welcher Art und Weise er das Maskenmotiv in sein Stück einführt. Darüber hinaus finden sich im ersten Teil noch Hinweise auf die Gestaltung in Hinblick auf Werkideen und Einflüsse sowie auf die Wahl des Milieus, in welches O’Neill seine Trilogie einbettet.

¹ Claudia Gründig: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Neuzeit*. München: 2004

Der Hauptteil beschäftigt sich direkt mit dem Text der Trilogie. Die Arbeit ist eine rein textbasierende, dramaturgische Analyse. Anhaltspunkt für die Untersuchung des Maskenmotivs sind die Figurenkonstellationen und die Beziehungen der Charaktere zueinander.

In diesem zwischenmenschlichen Bezug kann die Maske als konstituierendes Element gesehen werden.

Die Maske in ihrer Funktion als Schutzelement wird in der Begegnungsszene zwischen Christine und Ezra beschrieben. Ihre Bedeutung als Mittel zur Manipulation wird im Kapitel darauf erläutert, anhand Christines Versuchs, Orin direkt nach seiner Heimkehr für sich zu gewinnen und gegen Lavinia einzusetzen. Das Streben nach Individualisierung und die Suche nach Identität werden anhand von Lavinia und Orin gezeigt, diesmal charakterorientiert und damit szenenübergreifend. Im letzten Kapitel des Hauptteils geht der Bogen wieder von einzelnen Charakteren weg, hin zur Familie und zur Maske selbst, zu den gesellschaftlichen Prinzipien von Anpassung und Isolation, zu O'Neills Kritik am Puritanismus, dessen Wertvorstellungen bis heute präsent sind.

Nicht mehr zum Hauptteil gehörig ist ein kleiner Exkurs zu dem immer wiederkehrenden Motiv der Südseeinseln. Sie sind essentiell für die Deutung der Wünsche und Sehnsüchte der Figuren, die ihr gesamtes Handeln und Scheitern bestimmen.

Ziel dieser Arbeit soll es sein, das Motiv der Maske in der Interpretation der Figuren und ihrer Verhaltensweisen immer wieder zu entdecken und die tragende Funktion, welche das Maskenmotiv in „Mourning Becomes Electra“ hat, zu erkennen. Ein größerer Zusammenhang, das Schicksal und das Spiegelbild einer unterdrückenden puritanischen Gesellschaft, die O'Neill stark kritisiert, werden aufgezeigt.

Ansatzpunkt ist der Theatertext von O'Neills „Mourning Becomes Electra“, der dramaturgisch analysiert und besonders in Hinblick auf die Beziehungen der Charaktere zueinander untersucht werden soll - „Das Primat aller

dramaturgischen Untersuchungen liegt bei den Situationen, Beziehungen, Vorgängen, Verhältnissen und nicht bei der Sprachanalyse.“²

Die Auswahl der Sekundärliteratur beschränkt sich auf jene Autoren, die sich ebenfalls mit den Figuren, deren Konstellationen und dem Maskenmotiv beschäftigten. Zu einem großen Teil stammt sie aus dem 20. und 21. Jahrhundert, um ein gewisses Maß an Aktualität zu wahren. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit O’Neills Werk reicht zurück bis zu seiner Entstehung. Es wird seit seiner Uraufführung am 26. Oktober 1931 im Guild Theatre in New York häufig gespielt, adaptiert und rezensiert.

Da sich O’Neill mit antiken Stoffen beschäftigt, reiht sich diese Arbeit in die Antikerezeption ein. Sie bleibt jedoch immer eine rein dramaturgische Analyse, die sich nur dem Theatertext mit den oben beschriebenen Schwerpunkten widmet und nicht auf Aufführungen selbst eingeht.

Das zentrale Thema der Arbeit, die Maske, baut O’Neill in seinem Stück metaphorisch ein. Er beschreibt maskenhafte Gesichtszüge und niemals eine echte, stoffliche Maske, anders als seine Vorbilder der griechischen Antike, weshalb der Verwendung „seiner“ Masken eine ganz andere Bedeutung zukommt als jener des antiken griechischen Theaters.

Durch das Studium der Sekundärliteratur und der intensiven Beschäftigung mit der Thematik wurde ich sensibel für die Vielfalt der Symbolik und der technischen Möglichkeiten, die das Theater bietet und habe dadurch insgesamt einen neuen Blickwinkel gefunden.

² Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: 2005, S 207

1.1. Die Maske – Begriffsdefinition und der sakrale Ursprung der Theatermaske der antiken griechischen Bühne

„Sie sind das Angebot, sich zu verändern.“³

Solange es den Menschen gibt, war die Maske sein ständiger Begleiter. Sie dient zur Tarnung bei der Jagd, zur Abschreckung von Feinden und zur Abhaltung von Ritualen. Die Maske setzt sich an die Stelle des Gesichtes, sie ersetzt es und lässt den Menschen dadurch anders erscheinen. Will ein Jäger sich tarnen, so passt er sich an seine Umgebung an, um nicht gesehen zu werden; will ein Krieger Eindruck bei seinen Gegnern erwecken, so bemalt er sich wild und raubtierartig um genau diese Eigenschaften zu suggerieren. Bei vielen schamanistischen Ritualen stellt man mit der Maske eine Nähe zu dem angerufenen Geist oder Schutztier her, der Mensch hinter der Maske verschwindet, um einem Gott Platz zu machen. Die Maske dient dem Dahinter, um gesehen oder nicht gesehen, um für etwas anderes gehalten zu werden und um leichter mit Geistern und Göttern in Kontakt treten zu können.

Die Maske ist aber nicht nur ein Instrument der Veränderung, sondern auch des Schutzes. Helme, Schutzbrillen, Sturmhauben etc. haben dieselbe Wirkung, sie verdecken das Gesicht, werden aber mit einer ganz anderen Intention verwendet. In beiden Fällen helfen sie ihren Trägern bei der Anpassung:

„Anpassung bedeutet somit die Einschaltung von Medien zwischen die Person und ihre Umwelt.“⁴

³ Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: 2004, S 16

⁴ s.o., S 59

Die Maske ist also ein Medium. Sie kommuniziert gleichermaßen nach außen und nach innen, sie verändert die Realität, indem sie die Art der Konfrontation mit dem Äußeren verändert.

In der Antike war die Maske ein wichtiges theatrales Element und als solches ist sie auch heute noch von Bedeutung.

Das antike griechische Theater, als Basis für die Konzeption von „Mourning Becomes Electra“, hat seinen Ursprung in rituellen Handlungen und religiösen Festen. Bei Homer war Dionysos noch kein Olympier, sondern eine Naturmacht aus dem Mittelmeerraum. Er wird erst später in den Olymp eingegliedert und zum Schutzgott für Tragödie und Komödie, für Wein, Ekstase und Fruchtbarkeit. Seine Gesinnung ist chaotisch, es gibt keinen zwiespältigeren Gott in der antiken Götterwelt und damit keinen passenderen für das Theater, in welchem alles Vorstellbare auch darstellbar sein soll. Apoll gewinnt erst mit dem Einzug der Politik ins Theater an Bedeutung.

Die Tragödie ist aus dem Chor heraus geboren, dem archetypischen Drama.⁵

„Die menschliche Gestalt stellt nur eine von vielen Erscheinungsformen des Dionysos dar. [...] Der Gott ist immer ein Maskierter.“⁶

Diese Maskierung Dionysos ist unter anderem notwendig, weil kein Sterblicher die wahre Gestalt eines Gottes erblicken kann, ohne dabei sein Leben zu verlieren. Deshalb sind alle griechischen Götter den Menschen gegenüber Maskierte, und nicht nur Dionysos tritt in Tiergestalten auf. Trotzdem wird die Maske vor allem mit ihm in Verbindung gebracht wird, wie unter anderem eine seiner Darstellungsformen zeigt: Dionysos als Maske, aber nicht mit ausgeschnittenen, sondern aufgemalten und besonders betonten Augen. Diese Darstellung ist außergewöhnlich, da das Charakteristische an einer Maske ist, dass die Augen ausgeschnitten sind, um dem Träger das Sehvermögen zu

⁵ Friedrich Nietzsche: *The Birth of Tragedy*. London/ New York: 1998

⁶ Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: 2004, S 106

erhalten. Dadurch wird die Annahme, dass der Gott die Maske selbst ist, noch verstärkt.

Die Theatermaske ist nur ein kleiner Aspekt der Maske, geboren aus Religion und Riten. Ihre Herkunft ist so mannigfaltig wie die Kulturen unserer Welt. Eugene O'Neill setzt die Maske ein, um zu zeigen, dass hinter jedem Menschen mehr steckt, als der äußere Schein vorgibt, um die Tiefen der Seele im Theater sichtbar zu machen. Die Zuschauer einer solchen Aufführung haben permanent die Möglichkeit, „in die Figur hineinzusehen“ und sie dadurch ganz anders wahrzunehmen als eine rein realistisch- naturalistische Figur, die nicht mehr zeigt als reale Menschen selbst.

“For what, at bottom, is the new psychology insight into human cause and effect but a study in masks, an exercise in unmasking?”⁷

Bereits im Theatertext wird deutlich, dass alle Emotionen der Figuren für den Leser und später den Zuschauer offensichtlich sind. Sie können sich nur gegenseitig täuschen und falsch einschätzen, für den äußeren Beobachter bleibt immer ersichtlich, was in ihnen vorgeht. Die Maske verwandelt sich in „maskenhaftes Aussehen“ und verliert ihre Substanz, sie ist nicht als Gegenstand anwesend. Da O'Neill alleine durch den Titel des Stücks, „Mourning Becomes Electra“, einen Bezug zu den antiken Werken Aischylos, Euripides, Sophokles, und anderen herstellt, gibt es auch eine Verbindung der Theatermaske zu O'Neills sinnbildlicher Maske, einer speziellen theatralen Technik, die hier angewandt wird.

⁷ Eugene O'Neill: *Comments on the Drama and Theatre*. Tübingen: 1987, S 107

1.2. Das Maskengesicht – die Bedeutung des Wortes *prósopon* und die Gleichsetzung der Maske mit dem Gesicht

Das altgriechische Wort für Gesicht lautete *prósopon*. Im Laufe der Zeit kamen zur Bedeutung des Wortes noch die der Maske und die der Figurenrolle hinzu.

„Die Griechen differenzierten nicht zwischen dem natürlichen Gesicht und dem künstlichen Gesicht. Dadurch, dass die Theatermaske für die Dauer der Aufführung einer Figur als >Gesicht< dient, wird ihre Künstlichkeit funktional gesehen irrelevant.“⁸

Das Gesicht, sowie die Maske, ist nur die Seite des Kopfes, die vom Gegenüber gesehen wird. Es setzt also voraus, dass man gesehen wird und gesehen werden will, dass man das zeigt, was der andere sehen soll. Das *prósopon* zeigt immer, was es ist und es ist das, was es zeigt. Es gibt kein Verdecken und damit auch keine Demaskierung. Was gesehen wird, ist real und wird demnach als Realität wahrgenommen, dem folgt „Prosopon ist das Maskengesicht.“⁹

In Eugene O’Neills Werk „Mourning Becomes Electra“ geht es weniger um die Maske selbst als um die Beschreibung des Äußeren als maskenhaft, also um eine metaphorische Definition des Begriffs. Maskenhaft ist aber nicht nur bezeichnend für eine gewisse Starre der Gesichtszüge, sondern auch dafür, dass etwas verdeckt wird - man „setzt eine Maske auf“, die etwas anderes zeigen kann als das darunter liegende Gesicht. In „Mourning Becomes Electra“ gibt es keine stoffliche Maske mehr, sondern das Gesicht wird sowohl als solches als auch als Maske verwendet, es wird etwas gezeigt, um etwas anderes zu verbergen.

⁸ Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: 2004, S 27

⁹ s.o., S 101

Das darunter liegende Gesicht, *prósopon*, kann unter der Maske, *prósopon*, zum Vorschein kommen und ist damit in altgriechischem Sinne ebenfalls eine Maske, die keine andere Funktion hat, als sich zu zeigen, von einem Gegenüber gesehen zu werden. Die Fassade wird verdoppelt und dadurch undurchschaubar.¹⁰

Auf den klassischen Bühnen Athens waren die Masken noch natürlich gehalten, erst im 4. Jahrhundert wurden die Züge ausdrucksvoller, übertriebener, expressiver. Es bildete sich ein eigener Stil heraus, ein Code, um den Zuschauern zu ermöglichen, die verschiedenen Masken zu unterscheiden und richtig einordnen zu können. Diese unterschiedlichen Masken zeigten verschiedene Typen. Im Hellenismus wurde eine psychologische Charaktermaske entwickelt und favorisiert, einzelne große Helden der griechischen Mythen bekamen eigene Masken, an denen man sie immer erkennen konnte. Die starke Typisierung der Masken dürfte damit eingesetzt haben, dass bestimmte Nebenrollen, wie etwa Boten oder Ammen, vermehrt auf der Bühne verwendet und schlussendlich zu eigenen Typen gemacht wurden. Die anfangs individuell gestalteten Masken wurden im Laufe der Zeit durch die typorientierten ersetzt.¹¹

Abgesehen von ihrer Herkunft hatte die Maske auf der Bühne einen praktischen Nutzen. Sie visualisierte das Wesentliche der Figuren, deutlicher und einfacher als jede menschliche Mimik es darstellen könnte. Es war dadurch viel schneller möglich, Rollen zu wechseln, da das lange, den gesamten Körper verhüllende Gewand immer gleich blieb, die Gesichter sich aber durch die Masken veränderten. Die Darstellung von Frauen, die ausschließlich von Männern gespielt wurden, verlief damit problemlos, da sie vom Zuschauer sofort als solche erkannt wurden.

¹⁰ Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: 2004

¹¹ Bernd Seidensticker: *Das antike Theater*. München: 2010, S 42

1.3. Biographische Hintergründe O’Neills und seiner Trilogie

Eugene Gladstone O’Neill wurde am 16. Oktober 1888 in New York in eine Schauspielerfamilie hineingeboren und reiste daher schon als Kind mit seiner Familie durch das ganze Land. Dem strengen Katholizismus seines Vaters zufolge besuchte er einschlägige Internate und anschließend für einige Zeit die Universität Princeton, von der er aber bereits ein Jahr später verwiesen wurde. Er begann ein unsicheres Leben mit häufig wechselnden Arbeitsstellen, bis er schlussendlich wieder beim Theater landete, diesmal als Dramatiker und aus eigenem Entschluss.

Seine Kindheit und Jugend war von religiöser Unterdrückung durch den Vater, einer drogenabhängigen, von ihm trotzdem verehrten Mutter und einem alkoholsüchtigen Bruder geprägt. Diese Konstellation lässt sich, besonders in Hinblick auf die Eltern, immer wieder in seinen Stücken finden. Die zerrütteten Familienverhältnisse hinterließen tiefe Narben in seiner Seele, die nie heilten. Es war ihm zu keinem späteren Zeitpunkt möglich, eine normale Beziehung zu führen, weder zu Frauen noch zu seinen Kindern. Er starb am 27. November 1953 verbittert und innerlich vereinsamt in einem Hotel in Boston an Tuberkulose, an der er bereits in jungem Erwachsenenalter erkrankt war, als nur eines der schweren körperlichen Leiden, mit denen er zu kämpfen hatte. O’Neill war durch seine traumatische Kindheit sensibilisiert, dazu kam in den zwanziger Jahren eine Strömung auf, welche die Beschäftigung mit der menschlichen Seele, und ihren Abgründen, noch vertiefte:

„Die 20-er Jahre nun, die psychoanalytische Ära in Amerika, oft auch die „Freud’schen 20er“ genannt, waren O’Neills unmittelbares literarisches Umfeld. [...] O’Neill war sozusagen eingekreist vom Freudschen Gedankengut.“¹²

¹² Sabine Kintsberger: *Der Einfluß des freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. Wien: 1993, S 55

Der Puritanismus, der sich bis in das neunzehnte Jahrhundert in den Vereinigten Staaten halten konnte, hatte nachwirkend immer noch Einfluss auf die Menschen. Dies wurde insofern deutlich, als dass sexuelle Verdrängung und Frustration in den Dramen einer Zeit, die sich scheinbar von den starren Konventionen gelöst hatte, vorherrschend waren. O'Neill, angetan von den Ideen seines Umfelds, unterzog sich selbst einer Psychoanalyse und vertiefte damit sein Wissen über sie. Viele seiner Werke sind autobiographisch geprägt: das Motiv des Übertaters, der getötet wird, des passiven Sohnes sowie der Ödipuskomplex, unter dem O'Neill angeblich selbst gelitten hatte, stehen oft im Vordergrund. Seine Hauptthemen sind Familienkonflikte, Menschen, die ausschließlich von ihren (sexuellen) Sehnsüchten und Bedürfnissen gesteuert werden und aufgrund dieser einseitigen Fixierung auf die eigenen Triebe nicht in der Lage sind, eine Beziehung zu anderen Menschen aufzubauen. Auch die Suche nach Identität, nach einem Platz in dieser Welt, scheint unter anderem O'Neills persönlicher Erfahrung zu entspringen. Er selbst streitet ab, die Erkenntnisse der Psychoanalyse bewusst in seinen Werken einzusetzen, aber angesichts seiner eigenen psychischen Probleme ist es gut vorstellbar, dass der Großteil seines Gedankenguts genau dieser Erfahrung entsprang. Es ist jedoch unbestritten, dass er sich mit Psychoanalyse beschäftigte.

Das Verarbeiten antiker Stoffe in modernen Dramen beginnt nicht bei O'Neill, es hat eine lange Tradition. Vor allem der Atridenmythos gerät niemals ins Vergessen, er wird immer wieder aufgegriffen, wobei in den verschiedenen Zeiten auch immer verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden: so tritt schon in der griechischen Antike die Figur der Elektra immer mehr in den Vordergrund und wird von einer Neben,- zur Hauptfigur. Im sechzehnten Jahrhundert gewinnt das Rachemotiv an Bedeutung, im achtzehnten Jahrhundert wird vor allem die archaische Thematik und der Muttermord bearbeitet, wie zum Beispiel bei Voltaire und Cr billon. Im zwanzigsten Jahrhundert, beispielsweise in den Werken von Giraudoux und Jeffers, treten vor allem die Themen Schuld und Strafe in den Vordergrund. Neue Übersetzungen und auch die Beschäftigung der Philosophen und Psychoanalytiker, Nietzsche, Freud und Jung, mit der

Antike lösen immer wieder Wellen des Interesses an den mythologischen Stoffen aus.

„Mythen bieten funktional gesehen Erklärungsmuster an. Und weil ihre Bedeutung mit ihrer Struktur verwoben ist, konnten sie von der Antike bis in die zeitgenössische Dichtung als Form für die poetische Fiktion dienen.“¹³

Diese Allgemeingültigkeit wird auch von O'Neill erkannt. Er schätzt die griechischen Dramatiker für die tiefe Einsicht in die Psyche des Menschen, ohne je etwas von Psychoanalyse gehört zu haben - „Authors were psychologists, you know, and profound ones, before psychology was invented.“¹⁴

Obwohl „Mourning Becomes Electra“ strukturell an die aischyleische Orestie angelehnt ist, bezieht sich O'Neill nicht nur auf diese, sondern auch auf all die anderen antiken Texte, die sich mit diesem Stoff beschäftigen, „[...] kurz gesagt: auf den ‚Mythos‘.“¹⁵ Dieser ist sichtbar am Herausheben Elektras wie es beispielsweise Sophokles getan hat oder der Ähnlichkeit Orins zu dem ebenfalls psychisch labilen Orestes im gleichnamigen Werk des Euripides. Im Gegensatz zu einigen seiner Kollegen, wie Hofmannsthal, von dessen „Elektra“ er begeistert war, ist der Bezug zum Mythos und den antiken Werken seiner Vorgänger nur indirekt: er ist im Titel vorhanden – „Mourning Becomes Electra“. Dieser ist ein Hinweis auf den Hintergrund und auch die ähnlichen Personenkonstellationen. Dabei projiziert O'Neill einen z.T. politischen Konflikt in ein Familiendrama, ausgedrückt durch eine Personenkonstellation, geprägt von sexueller Fehlschaltung und Unterdrückung durch den Puritanismus. Der Name Elektra kommt nur im Titel vor, im Theatertext selbst gibt es keine direkten Bezüge mehr zu den mythischen Charakteren. O'Neill transformiert die

¹³ Claudia Gründig: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*. München: 2004, S 35

¹⁴ Eugene O'Neill: *Selected Letters*, S 386

¹⁵ Lutz Käppel: *Der Fluch im Haus des Atreus: von Aischylos zu Eugene O'Neill*. Tübingen: 1999

antike Figur der Elektra zu Lavinia, indem er Titel und Inhalt seines Stückes nur durch die dem Zuschauer bekannte verborgene Handlung verbindet. Dies setzt, so Lutz Käppel, allerdings voraus, dass das Publikum die antike Handlung kennt.

„Dieser Kunstgriff der Divergenz von Titel und Inhalt konstruiert somit eine Rezeptionssituation, in der vom Zuschauer parallel zur eigentlichen Handlung des Stückes ein anderer, verborgener Text, ein Subtext, mitgelesen werden soll. [...] Voraussetzung dafür, daß dieses parallele Mitlaufen des Subtextes und die ständige Kontrolle des Haupttextes am Subtext durch den Zuschauer funktioniert, ist freilich, daß der Zuschauer den Subtext kennt, d.h. den antiken griechischen Mythos vom argivischen Königshaus.“¹⁶

Das Stück „Mourning Becomes Electra“ ist auch ohne dieses Vorwissen ein vollständiges Drama, doch seine wirkliche Tiefe erreicht es nur vor einem entsprechend gebildeten Publikum. Die Umstände, die Orest dazu bringen, seine eigene Mutter zu töten und das Fordern von Rache, werden zu inneren Mächten, denen die Figuren ausgeliefert sind.

Die Handlungsstruktur ist im Mythos, allein durch seine weitreichende Vergangenheit, wesentlich komplizierter und entwickelt eine zwingende Eigendynamik ¹⁷, welche in dieser Form nicht in „Mourning Becomes Electra“ vorkommt.

Der Fluch wird durch den Puritanismus ersetzt, welcher die Menschen erbarmungslos zu etwas Ungewollten zwingt, das sie mit sich selbst nicht vereinbaren können und woran sie schließlich zerbrechen. Der Fluch kann jedoch aufgelöst werden, ob nun durch die Götter oder den Tod. Eugene O’Neill sieht für seine Protagonistin keine Erlösung vor, weder von der gesellschaftlichen Doktrin noch sich selbst. Lavinia erlaubt es sich weder, zu sterben, da dies in ihren Augen nicht Strafe genug für ihr Handeln wäre, noch

¹⁶ Lutz Käppel: *Der Fluch im Haus des Atreus: von Aischylos zu Eugene O’Neill*. Tübingen: 1999, S 223

¹⁷ s.o.

setzt sie ihren Widerstand gegen die puritanistische Gesellschaft fort. Auch die Götter bringen keine Erlösung, sie existieren nicht, so bleibt ihr Schicksal lebenslanges Leiden.

„Mourning Becomes Electra“ wurde zwischen 1929 und 1931 geschrieben, am 26. Oktober 1931 im Guild Theatre in New York uraufgeführt und war von Anfang an ein großer Erfolg. Es gab hundertfünfzig Aufführungen und von 1932 an zahlreiche Reprisen. Das Werk wurde nicht nur für Film und Fernsehen, sondern auch für eine Oper adaptiert. Bis heute ist „Mourning Becomes Electra“ regelmäßig auf den Bühnen dieser Welt zu sehen, Lutz Käppel geht sogar so weit zu behaupten, dass die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Eugene O’Neill zu großen Teilen diesem Werk zu verdanken war.

1.4. Die (Nicht-) Anwesenheit der Maske in Eugene O'Neills „Mourning Becomes Electra“

Eugene O'Neill sieht die Maske als Teil der Zukunft des modernen Theaters. Vor allem für eine bestimmte Art von Stücken, „which must inevitably be written in the future.“¹⁸ Zu diesen zählt er wohl auch „Mourning Becomes Electra“. Die Maske soll dabei helfen, die Abgründe der Seele, welche durch das Aufkommen der Psychoanalyse allmählich greifbarer und verständlicher wurden, darzustellen, indem sie zeigt, dass es ein „Darunter“ gibt. Die Anwesenheit einer Maske impliziert in unseren Gedanken, anders als im antiken Sinn, dass sie vor etwas steht, das wir nicht so einfach sehen können, wie die Fassade, die sie bildet.

Es gibt in „Mourning Becomes Electra“ keine Masken wie sie auf der antiken griechischen Bühne verwendet wurden. Es fällt aber auf, dass in beinahe jeder Beschreibung der Hauptfiguren die Worte „strange, lifelike mask“¹⁹ fallen. Wenn man davon ausgeht, dass jeder Mensch in gewisser Weise eine Maske trägt, die er seinen Mitmenschen präsentieren will, kann man erkennen, dass die Mannons dies so deutlich zur Schau tragen, dass das Tragen der Masken bei ihnen zu einem Merkmal ihrer Familie wird. Sogar Seth, der Gärtner und „man of all work“²⁰, nimmt durch das lange Zusammenleben mit der Familie deren maskenhaften Ausdruck an.

„AMES – Secret lookin' - 's if it was a mask she'd put on. That's the Mannon look. They all has it. They grow it on their wives. Seth's grewed it on too, didn't you notice – from bein' with 'em all his life. They don't want folks to guess their secrets.“²¹

¹⁸ Eugene O'Neill: *Comments on the Drama and Theatre*. Tübingen: 1987, S 107

¹⁹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995

²⁰ s.o., S 264

²¹ s.o., S 266

Ames, einem tratschsüchtigen, neugierigen Städter, einer der Chor – Figuren, zufolge, entspringt dieser maskenhafte Ausdruck der männlichen Linie der Mannons und überträgt sich auf alle, die ihnen nahe sind, zumeist auf die angeheirateten Frauen, in diesem Beispiel eben auch auf Seth, der sein ganzes Leben bei den Mannons verbracht hat. Die Familie ist, ob gewollt oder nicht, miteinander verbunden, gebrandmarkt durch ihr Aussehen und ihre Ähnlichkeit zueinander, genauso wie durch die bis in ihre Gegenwart reichende Vergangenheit. Die Maskenhaftigkeit der Figuren ist außerdem Ausdruck eines erstarrten Systems, in dem Individuen zwangsläufig untergehen müssen, wie O’Neill anhand seines Dramas, in dem sämtliche Lebensverwirklichungs-Strategien fehlschlagen, aufzeigt.

1.5. Einflüsse und Werkideen zu O'Neills Trilogie

Es gab viele Strömungen, viele Einflüsse, die Eugene O'Neills Gedankenwelt bewegten, als er „Mourning Becomes Electra“ entwarf, unter anderem die Psychoanalyse Freuds, mit der das Stück durch den deutlichen Ödipus,- und Elektrakomplex der Hauptfiguren meistens in Verbindung gebracht wird. O'Neill selbst behauptete vehement, nicht bewusst von Freud beeinflusst worden zu sein.

Doch ebenfalls der Einfluss Friedrich Nietzsches und dessen Behauptung, dass Gott oder die Götter für den Menschen gestorben seien, muss beachtet werden. Auch bei O'Neill haben die Menschen die Nähe zu Gott verloren, der verwaiste Platz, den dieser hinterlässt, muss durch einen neuen Sinn gefüllt werden. Die Psychoanalyse, welche den Blick auf das Innere des Menschen richtet, erscheint O'Neill geeignet, um das Leben zu erklären, ihm eben diesen Sinn zu geben²². Der Mensch steht keinen Göttern mehr gegenüber, sondern nur noch sich selbst, seiner Vergangenheit, seinem Unbewussten und seinen Trieben. Daher verschwinden die Götter aus seinem Stück, die schicksalhafte Vergeltung bleibt aber nach dem Vorbild der griechischen Original-Werke vorhanden.

Die erste Werkidee war, die Handlung einer antiken griechischen Tragödie in der moderneren Zeit unter Beibehaltung des griechischen Kontextes von Schicksal und in Form eines psychologischen Dramas, darzustellen. Dies wurde zu O'Neills Zeit beim Publikum gut aufgenommen und verstanden. Zur Wahl standen zuerst der Elektra,- und der Medeastoff, später nahm O'Neill auch Ödipus in die engere Auswahl, entschied sich jedoch für Elektra und Orest, weil ihm der Familienhintergrund am Interessantesten erschien. Die Komponente der schicksalhaft- tragischen Verflechtung, die im Tantaliden- oder

²² Sabine Kintsberger: *Der Einfluß des freudschen Ödipuskomplex auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. Wien: 1993

Atridenmythos sehr ausgeprägt und über mehrere Generationen hinweg dargestellt ist, beeinflusste ebenfalls seine Wahl.

„Inhaltlich versteht O’Neill Tragik offenbar als eine zwangsläufige, vom Individuum nicht zu durchbrechende Verkettung zwischen Verbrechen und Vergeltung, aber ebenso auch zwischen Vergeltung und Verbrechen.“²³

Auch wenn sich die Figuren in „Mourning Becomes Electra“, jede auf ihre Weise, gegen ihr Schicksal auflehnen wollen, ist es nur Lavinia möglich, unter Aufgabe ihres Selbst, es zu durchbrechen. Der Versuch alleine, die Hoffnung, ist es, welche für O’Neill einen tragischen Helden ausmacht - „But his *struggle* is his success!“²⁴ Die Charaktere wollen etwas, das ihnen verwehrt wird und scheitern in jedem nur möglichen Sinn. Der Preis für den Versuch, ihre Bedürfnisse zu erfüllen, ist hoch, die meisten bezahlen ihn mit dem Leben, Lavinia mit einem Dasein voller Selbstbestrafung und Reue. Die Tatsache, dass sie es aber dennoch versucht haben, macht sie für O’Neill zu Helden.

Formal und inhaltlich orientiert O’Neill sich an Aischylos „Orestie“. „Mourning Becomes Electra“ wird ebenfalls als Trilogie angelegt:

In „Homecoming“ beschreibt er die Rückkehr Ezra Mannons (Agamemnon) aus dem Krieg, verbunden mit der Tötung durch seine Frau.

„The Hunted“, zeigt die Situation, in der Christine Mannon (Klytaimnestra) durch den Mord an ihrem Geliebten, Adam Brant (Aighistos), ausgeführt von ihren Kindern Lavinia (Elektra) und Orin (Orest) in den Tod getrieben wird.

„The Haunted“ ist als letzter Teil der gescheiterte Versuch der beiden Geschwister, trotz aller Geschehnisse ein normales Leben zu führen, endend mit Orins Tod und Lavinias Entschluss, ihr Glück zu opfern, um dem Fluch, der auf ihrer Familie lastet, ein Ende zu setzen.

²³ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O’Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991, S 301

²⁴ Eugene O’Neill: quoted in: M.B.Mullet: *The Extraordinary Story of Eugene O’Neill*. in American Magazine 94, 1922, S 120

Das Stück folgt einer klassischen Dramaturgie, es ist in sich geschlossen und besitzt einen Handlungsbogen, der sich vom Anfang bis zum Ende hin spannt, jede Aktion folgt kausal der vorherigen. Auch andere Stilmittel, wie der Chor zu Beginn der Teile, entspringen der griechischen Tragödie.

Das Herausheben Elektras als Hauptfigur übernimmt O'Neill von Sophokles und Euripides, Hofmannsthals schon stark psychologisierte „Elektra“ war wahrscheinlich ebenso ausschlaggebend wie beeinflussend. Gerade bei Euripides, der mit „Orestes“ selbst schon ein Seelendrama andeutet, sind die Menschen Opfer „außersubjektiver Mächte und [...] Verblendung“²⁵ und vor allem Orestes mit seinem Hang zu psychopathischem Wahnsinn ähnelt Orin mehr als jede andere Darstellung dieser mythischen Figur.

Lavinia unterscheidet sich mehr von ihren Vorgängerinnen. Sie verfällt weder dem Wahnsinn und stirbt, noch gleitet sie über in die Banalität des Lebens, sie heiratet nicht und hat auch nicht die Möglichkeit, ein normales Leben zu führen – oder zu sterben. Als Einzige in ihrer Familie entscheidet sie sich gegen eine Erlösung durch den Tod und für ein bitteres Leben in Einsamkeit, um die Linie der Mannons zu beenden.

Zeitlich gesehen ist das Stück um 1865 angesetzt, dem Ende des amerikanischen Sezessionskrieges. Dieser zeitliche Zusammenhang ist eine Parallele zur „Orestie“, die mit dem Ende des trojanischen Kriegs beginnt, welches Agamemnons Rückkehr erst ermöglicht hat.

Der Krieg findet sein kleines Abbild in der Familie, wo er unerbittlich und mit verhältnismäßig sogar noch mehr Opfern fortgeführt wird. O'Neills Orientierung an den griechischen Dramatikern wird unter anderem auch daran deutlich, dass er das Stück in seiner Heimat ansetzt, einem Land und Menschen, die ihm vertraut sind. Die zeitliche Distanz ist noch nicht so groß, als dass sein Publikum sich nicht mit den Charakteren identifizieren könnte, aber trotzdem vorhanden - ganz ähnlich wie bei den antiken Aufführungen selbst. Abgesehen davon ist der gewählte Zeitpunkt nicht von Bedeutung, das Milieu besitzt

²⁵ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 75

lediglich eine Maskenfunktion.²⁶ Die Uraufführung von „Mourning Becomes Electra“ fand mitten in der großen Depression statt, einer weiteren großen politischen Katastrophe in der Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika.²⁷

Die Gesellschaft, das Gesetz, dem sich die Charaktere beugen müssen, ist beherrscht vom Puritanismus, einer Gesellschaftsform, die jede Art von Vergnügen, Gefühlsbetonung und sexuellen Handlungen oder Gedanken herabsetzt und den Menschen damit schon fast automatisch zur Sünde verurteilt, sobald er anfängt, sich seine Gefühle einzugestehen, die er als menschliches, von Natur aus triebhaftes, Wesen hat.

„Die Mannons sind Täter und Opfer im Räderwerk einer Gesellschafts- und Moraldoktrin, die Lebensfreude und Sinnlichkeit verteuelt. Das Unheil entsteht daraus, daß es ihnen - wie anderen Gestalten O’Neills - an der Kraft und an dem Willen fehlt, Entscheidungen zu treffen, die eine Neuorientierung jenseits obsessiver Selbstbezogenheit ermöglichen können.“²⁸

Die puritanischen Konventionen, verbunden mit dem Versuch, nach ihnen zu leben, erschaffen seelische Krüppel, die sich entweder selbst verleugnen, um sich anzupassen oder versuchen, sich dagegen zu wehren und sich dadurch von der Gesellschaft isolieren und zu deren Feindbild werden. Nicht einer der Charaktere schafft es, den von ihm gewählten Weg durchzuziehen, genauso wie es niemandem mehr möglich ist, an jemand anderen als sich selbst zu denken. Auch hier kommt das Maskenmotiv zum Tragen:

²⁶ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O’Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991

²⁷ John Patrick Diggins: *Eugene O’Neills America. Desire under Democracy*. Chicago/London: 2007

²⁸ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O’Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 81

„Aufgrund der dichterischen Idee, die Mimik der Akteure maskenähnlich zu beschreiben, können ihre durch puritanische Ansichten geprägten sittenstrengen Verhaltensweisen, die Scheinwelt, in der die Gestalten agieren sowie die schicksalshaft prädestinierte Similarität der Familienmitglieder frappant in das Licht der Bühne treten.“²⁹

Die mimische Starrheit der Maskengesichter wird zu einem Bild der Starrheit des Systems, dem sie sich unterworfen haben. Dass dies gerade bei den Mannons so ausgeprägt ist, deutet das große Potenzial für Gegenwehr und Auflehnung bereits an.

Die Figuren in Eugene O’Neills Trilogie „Mourning Becomes Electra“ zeigen psychologisierte und stark triebhafte Züge, die so ausgeprägt sind, dass sie das gesamte Handeln und damit das Unglück maßgeblich bestimmen.

Als Dichter einer Zeit, in der es noch nicht üblich war, dass Psychoanalyse bereits im Psychologie- und Philosophie Unterricht an Schulen gelehrt wurde und damit Bestandteil des Allgemeinwissens der meisten Menschen ist, war O’Neills Umgang mit der Darstellung ihrer neuen Erkenntnisse weit weniger subtil, als die Zuschauer und Leser des einundzwanzigsten Jahrhunderts es gewohnt sind, um nicht zu sagen – übertrieben.

Zwar schreibt O’Neill in einem Brief an Marthe C. Sparrow:

“There is no conscious use of psychoanalytical material in any of my plays.”³⁰

aber er streitet den Einfluss seiner Zeitgenossen auch nicht ab.

Die damals neuen Möglichkeiten und Ideen werden, ob nun bewusst oder unbewusst, sehr deutlich dargestellt, die Emotionen der Figuren sind vor dem Publikum nicht versteckt. Für den Zuschauer sind alle Masken in „Mourning Becomes Electra“ durchsichtig, um einen Einblick in die Tiefe der menschlichen

²⁹ Claudia Gründig: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*. München: 2004, S 77

³⁰ Eugene O’Neill: *Comments on the Drama and Theatre*. Tübingen: 1987, S 84

Psyche, die sie spiegeln, zu geben. Die Sichtbarkeit der inneren Zustände der Figuren ist für Zuschauer oder Leser des Stückes immer gewährleistet, nicht für die Charaktere selbst.

Der Blickwinkel dieser Arbeit bezieht sich daher zeitweise auf den der Figuren, um die Wirkung und Verwendung der Masken deutlicher aufzuzeigen, denn sie nehmen ihr Gegenüber anders wahr als die besser informierten Zuschauer.

O'Neill macht kein Geheimnis aus den Emotionen, Wünschen und Begierden seiner Figuren, er zeigt sie klar auf und verdeutlicht damit den allgemeingültigen Wert seines Dramas, der sich auf mehr als auf eine Situation, eine Familie, einen Menschen umlegen lässt, genauso wie es bei seinen Vorgängern im antiken Griechenland der Fall war.

HAUPTTEIL

2.1. Wiederholung als Zeichen der Gefangenheit der Figuren und Symbol für den antiken Begriff des Schicksals

Die Familienverhältnisse werden bis zur großväterlichen Linie Lavinias und Orins vom Atridenmythos übernommen. Atreus und Thyestes werden zu Abe und David Mannon. Deren Hass aufeinander entsteht durch die Liebe der beiden zu dem kanadischen Kindermädchen ihrer früh verstorbenen jüngeren Schwester, Marie Brantôme. Als David mit ihr durchbrennt, prellt Abe ihn um den Großteil seines Erbes und verstößt ihn und Marie. David erhängt sich, unfähig, mit diesen neuen Lebensumständen zurechtzukommen und Marie stirbt in bitterer Armut, nachdem Ezra, den sie in einem Brief um Hilfe gebeten hat, sie mit Schweigen abweist. Ihr Sohn Adam, Gegenbild zu Aighistos, schwört bittere Rache am Haus Mannon, das durch seinen Vetter Ezra weitergeführt wird.

Es ist aber nicht alleine die Vergangenheit der Familie Mannon, die den tragischen Verlauf der Handlung bestimmt, sondern auch die „schicksalshaft prädestinierte Similarität der Familienmitglieder“³¹, die vor allem durch das Maskenmotiv, die Gesichter, die aussehen wie lebensechte Masken und einander stark ähneln, deutlich wird.

Diese Ähnlichkeit beschränkt sich nicht nur auf die männliche Linie der Mannons, von der, wie Seth sagt, die Maskenhaftigkeit stammt und auch nicht allein auf Blutsbande. Die Tatsache, dass Ezra, Adam und Orin einander ähnlich sehen, ist bei Weitem nicht so eigenartig wie die Ähnlichkeit zwischen Marie Brantôme, Christine und später Lavinia.

³¹ Claudia Gründig: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*. München: 2004, S 77

„BRANT - [...] You won't meet hair like yours and hers again in a month of Sundays. I only know of one other woman who had it. You'll think it strange when I tell you. It was my mother.“³²

Es besteht auch eine äußerliche Ähnlichkeit in Bezug auf die Haare und die Augen, die dunkel und veilchenblau bei Christine und dunkel und karibikblau bei Marie beschrieben sind. Es ist naheliegend, dass auch Marie fremdländische Züge aufweist, da sie, wie Christine, andere ethnische Vorfahren hat. Christine wird holländisches und französisches Blut nachgesagt, Marie kommt aus Kanada, einem Land, in dem unter anderem auch französisch gesprochen wird. Seth beschreibt Marie als „[...] – frisky and full of life – with something free and wild about her [...].“³³ Dieser Drang nach Leben und Freiheit unterscheidet sich nicht von dem Christines, sehr wohl aber die Tatsache, dass Marie von allen gemocht, während Christine von der Gesellschaft abgelehnt wird und ihr Anderssein betont, statt versucht, sich anzupassen.

Auch die Figurenkonstellationen wiederholen sich von einer Generation zur anderen. So hat Ezra Mannon Marie, als er noch ein Kind war, geliebt.

„SETH – Ayeh – but he hated her worse than anyone when it got found out she was his Uncle David's fancy woman.“³⁴

Er war auf das Kindermädchen seiner Schwester, genauso wie Orin auf seine Mutter, fixiert. Später heiratet er auch eine Frau, die Marie unbestreitbar ähnelt, sowohl im Aussehen als auch im Wesen. Und in gleicher Manier wie Orin konnte auch Ezra es nicht ertragen, Marie mit einem anderen Mann zu teilen. Diese kindliche Bindung weist bereits auf einen ödipalen Charakter hin. Marie

³² Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 278

³³ s.o., S 299

³⁴ s.o., S 299

ist zwar nicht seine leibliche Mutter, doch sie „bemuttert und verhätschelt“³⁵ ihn wie eine Ersatzmutter. Der Hass auf sie entspringt reiner Eifer- und Selbstsucht, die Ezra nicht einmal überwinden kann, als Marie ihn, im Sterben liegend, um Hilfe bittet. Orins Einsicht kommt früher, er bittet seine Mutter um Verzeihung, als er sieht, welchen Schmerz er ihr zugefügt hat. Aber seinen Egoismus überwinden kann er erst vor seinem eigenen Tod, der ihm als einzige Möglichkeit, wieder zu seiner Mutter finden zu können, erscheint. Zuvor werden alle Gefühle, jeder Schmerz und jedes Verlangen noch auf Lavinia projiziert, welche ihrer Mutter nach deren Tod auch im Wesen ähnlicher geworden ist. Als diese im Streit andeutet, einen fremden Mann geküsst zu haben, reagiert Orin mit der gleichen Beschimpfung und Drohung, wie es sein Vater Christine gegenüber getan hat („You – you whore – I’ll kill you!“³⁶).

“Whatever the means deployed to escape from their destiny, the characters never ultimately succeed, for their lives appear as nothing more than the re-enactment of a past they cannot forget.”³⁷

Orin scheint bis zum Schluss der einzige zu sein, dem die ständige Wiederholung auffällt, aber er kann nicht darüber reflektieren, sein Handeln entsprechend anpassen, um dem Teufelskreis zu enttrinnen. Er handelt nicht, er beobachtet und wundert sich - auch darüber, dass es niemandem sonst auffällt. Immer, wenn er seine Gedanken dazu ausspricht, wird er für verrückt erklärt, für verwirrt und geistig durch den Krieg und seine Kopfverletzung geschädigt. In übertragenem Sinn lässt sich dabei eine Similarität zu Cassandra, der Seherin, herstellen. Als diese sich dem Gott Apollo verweigerte, strafte er sie mit dem Fluch, dass niemand ihren Prophezeiungen Glauben schenken würde.

³⁵ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 299 [„she made a fuss over him and petted him.“]

³⁶ s.o., S 315

³⁷ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997, S 21

Genauso verhält es sich mit Orin, immer wird er zurechtgewiesen und verstummt für einige Zeit wieder, obwohl er im Grunde Recht hat.

„ORIN – Do you remember me telling you how the faces of the men I killed came back and changed into Father’s face and finally became my own? (*He smiles grimly.*) He looks like me, too! Maybe I’ve committed suicide!

LAVINIA – (*frightenedly – grabbing his arm*) Hurry! Someone may come!

ORIN – (*not heeding her, still staring at Brant – strangely*) If I had been he I would have done what he did! I would have loved her as he loved her – and killed Father too – for her sake! [...] It’s queer! It’s a rotten dirty joke on someone! [...]“³⁸

Wie die Seherin hat auch Orin nicht die Chance, zu zeigen, was er wahrnimmt – er wird nicht ernst genommen. So lacht er über die Begebenheiten, als befände er sich mitten in einem Traum, aus dem er nicht erwachen kann. Erst im zweiten Akt von „The Haunted“, der vorletzten Szene vor seinem Selbstmord, spricht er die erkannte Wahrheit ungeschmückt aus und bringt auch Lavinia dazu, diese zu erkennen, wenn auch noch nicht zu akzeptieren.

„ORIN - (*with a quiet mad insistence*) Can’t you see I’m now in Father’s place and you’re Mother? That’s the evil destiny out of the past I haven’t dared to predict! I’m the Mannon you’re chained to! [...]“³⁹

Daraufhin reagiert Lavinia mit denselben drohenden Worten wie ihre Mutter, („Take care, Vinnie/Orin! You’ll be responsible if - !“⁴⁰), merkt es aber und bricht erschrocken ab, als ihr genau das bewusst wird.

Die vielen Ähnlichkeiten, vor allem in Bezug auf Eltern/ Geliebte, die gerade bei Lavinia und Orin so deutlich gezeigt werden, weisen auf die ödipale Verstrickung hin.

³⁸ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 366

³⁹ s.o., S 402

⁴⁰ s.o., S 290/ 402

Die Rolle der Götter der griechischen Antike wird bei O'Neill zu den inneren Zwängen, denen die Figuren scheinbar hilflos ausgeliefert sind. Alleine Lavinia zeigt, dass es eine Möglichkeit gibt, die Kette der Verbrechen und seelischen Verletzungen zu zerreißen, indem sie ihr Glück opfert.

Der Puritanismus entspricht dem Gesetz, dem Anspruch des Männlichen, der jungen Götter, in Aischylos' „Orestie“. Er hat bei O'Neill aber keine erlösende Funktion, wie bei der Befreiung von den Erynien, den alten Mächten, sondern er unterdrückt die Menschen in ihrer (sexuellen) Individualität und Freiheit so sehr, dass sich „seelische Traumata“⁴¹ bilden. Keine der Hauptfiguren zeigt einen psychisch auch nur im Entferntesten gesunden Menschen. Um das noch deutlicher zu machen, entwirft O'Neill Peter und Hazel (Pylades und Hermione) als absoluten Gegensatz dazu:

„[...]One gets a sure impression of her character at a glance – frank, innocent, amiable and good – not in a negative but in a positive, self – possessed way. Her brother, Peter, is very like her in character – straightforward, guileless and good - natured.[...]“⁴²

Die beiden wirken auf die Mannon'schen Kinder in ihrer naiven Unschuld erst reizvoll, als diese sich ihrer Schuldgefühle kaum mehr erwehren können. Lavinia versucht zu verdrängen und sieht in Peter eine Zukunft, die nicht von perversen Sehnsüchten, Rache und Schuld vergiftet ist. Orin hingegen kann Hazels seelische Reinheit kaum ertragen, in ihrer Gegenwart hält er es fast nicht aus, zu lügen, er will gestehen - „Confess and atone to the full extent of the law! That's the only way to wash the guilt of our mother's blood from our souls!“⁴³

Für Orin entspräche die Strafe des Gesetzes einer Erlösung, die ihm aber von seiner Schwester verwehrt wird, die auf der einen Seite immer noch die

⁴¹ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998

⁴² Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 269

⁴³ s.o., S 398

Familienehre, und damit ihren Vater, genauso wie ihre eigene, erträumte Zukunft beschützen will. Der Hinweis auf Gesetz und Ordnung ist erneut eine Parallele zu Orins Vater, der das Amt des Richters ausgeübt hat.

Orin zerstört eine Wiederholung des Lebens seiner Eltern und Großeltern durch seinen Freitod, indem er nicht, wie David Mannon, erst ein Kind in die Welt setzt, welches den Fluch der Familie weiterführen muss. In der Beziehung zwischen Lavinia und Peter wird bereits angedeutet, dass die heile Welt, die Lavinia sich mit ihm vorstellt, schon vor der Hochzeit zu bröckeln beginnt, Peter verändert sich, er wird hart und misstrauisch. Er streitet sich mit seiner Familie und würde sich Lavinia zuliebe sogar ganz von ihr lossagen, wenn diese eine Verbindung zwischen den beiden nicht akzeptiere.

„LAVINIA – (*with a wild beaten laugh*) The dead coming between! They always would, Peter! You trust me with your happiness! But that means trusting the Mannon dead – and they’re not to be trusted with love! I know them too well! And I couldn’t bear to watch your eyes grow bitter and hidden from me and wounded in their trust of life! I love you too much!“⁴⁴

Schließlich wird auch Lavinia bewusst, dass sowohl Orin als auch ihre Mutter Recht hatten, wenn sie ihr vorwarfen, ebenfalls nur nach egoistischen Prinzipien zu handeln. Die Familienehre wäre gleichsam, wie der Racheakt dem Vater zuliebe, nichts anderes als ein Vorwand, ihre eigenen Sehnsüchte, auch vor sich selbst, zu verbergen. Peter mit dem Namen des Liebhabers ihrer Mutter anzusprechen, zeigt ihr, dass sie Brant tatsächlich, wenn schon nicht geliebt, dann doch immerhin gewollt hat und das macht jeden Versuch, ihre Mutter durch seinen Tod für ihren Ehebruch zu bestrafen, zu einer Farce – es war kein Akt der Gerechtigkeit, sondern wieder nur der Eifersucht.

“When the foundations of a community are impure, a succession of misfortunes assails the descendants. This is why, in *Mourning becomes Electra*, Lavinia renounces her forthcoming marriage with Peter after having called him Adam.

⁴⁴ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 421

She understands that their union would only produce a new generation of damned creatures, for their love is already placed under the sign of division, her slip of the tongue revealing the strength of the past, against which she would be powerless to fight.”⁴⁵

Wie der Name des Stückes, „Mourning Becomes Elektra“ bereits andeutet, ist es Lavinia (Elektra) nicht bestimmt, glücklich zu werden – „become“ wird in altsprachlich gebrauchtem Sinn verwendet als „it befits“, es passt, Trauer ist das Einzige, das Elektra, oder Lavinia, noch tragen kann.⁴⁶

Anstatt ihr Leben vom Schicksal ihrer Familie, dem eigennützigen Streben nach Selbsterfüllung auf Kosten anderer, beeinflussen zu lassen, entscheidet sie sich dafür, ihre eigenen Wünsche aufzugeben. Dadurch möchte sie die „Verkettung zwischen Verbrechen und Vergeltung“⁴⁷, welche O’Neills Verständnis von Tragik und dem griechischen Konzept des Schicksals entsprechen, aufbrechen und die Linie der Mannons als deren einziger Nachkomme beenden.

Sie wählt das Leben, um sich selbst, da niemand sonst mehr da ist, zu bestrafen und das Haus der Familie Mannon als Gruft, in der sie sich sinngemäß lebendig begraben lässt. „Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison!“⁴⁸

Die Fensterläden werden zugenagelt, weder Sonnenlicht noch Blumen dürfen in ihr Grab Einzug halten, nichts, was sie für einen Augenblick vergessen lassen könnte, warum sie hier ist.

Die Erynien Aischylos’ werden zu inneren Triebkräften, inneren Mächten, welche die Figuren heimsuchen, sie sind das niemals schlafende Gewissen.

„LAVINIA - [...] I’ll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! (*with a*

⁴⁵ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/ North Carolina: 1997, S 72, 73

⁴⁶ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O’Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Elektra*. Tübingen: 1991

⁴⁷ s.o., S 301

⁴⁸ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Elektra*. New York: 1995, S 423

strange cruel smile of gloating over the years of selftorture) I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born!“⁴⁹

Lavinia erfährt das Urteil, welches die Erynien in der „Orestie“ ihrem Bruder zukommen lassen wollten, ein Leben in Schuld und Schmerz. Da sie die letzte Mannon ist und sich daher nur noch selbst richten kann, wählt sie die schlimmste Strafe für sich selbst, die sie erdenken kann - das Leben. Der Tod wäre in ihrer Situation nur noch eine Erlösung, wie bei Christine und Orin, eine Flucht vor der quälenden Realität des Lebens.

Mit diesem Entschluss fällt sie gleichzeitig wieder in alte Verhaltensmuster zurück, ihre Haltung wird wieder stramm, soldatisch, unweiblich. Was sie schön gemacht hat, war die Lust am Leben, die sie sich selbst nun verbietet und die demnach keinen Platz mehr in ihrem Auftreten hat.

Das puritanische Gesetz gewinnt. Jeder Ausbruch aus diesem wurde vernichtend zurückgeschlagen, die Charaktere sind allesamt daran gescheitert, der Gesinnungsethik, in die sie hineingepresst wurden, zu entkommen.

Die puritanische Weltanschauung „of a man born to sin and punishment“⁵⁰ wird erfüllt, der Preis für diesen Sieg sind allerdings die Menschen selbst, die von ihr beherrscht werden.

„In O’Neills Drama steht am Schluß kein historischer Ausblick durch eine Umwälzung der zerrütteten Verhältnisse, eindeutig aber der Zusammenbruch einer moribunden Ideologie, die Selbstauflösung einer Gesellschaft, die an ihren eigenen Antagonismen zugrunde geht.“⁵¹

⁴⁹Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 423

⁵⁰ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O’Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991

⁵¹ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O’Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 82

Die Familie als Miniatur eines Gesellschaftssystems ist nicht nur zerbrochen, sondern ausgelöscht worden. Ein „gutes Ende“ ist für die Wirkung eines tragischen Stückes, dem tieferen spirituellen Verständnis und der Befreiung von belanglosen Gelüsten, nicht notwendig. Der Wunsch nach etwas Besserem, das Ringen um etwas Unerreichbares, sind für O’Neill bereits tragisch und erzeugen diese Wirkung⁵². Schon Aristoteles sprach sich gegen ein gutes Ende bei einer guten Tragödie aus. Nur in der aischyleischen „Orestie“ erforderte der politische Kontext, in den Aischylos sein Werk eingebettet hat, ein solches. O’Neill hat richtig erkannt, dass es nicht notwendig war, diesen Punkt zu übernehmen.

In einer Welt ohne Götter, einer Gesellschaft beherrscht von mitleidlosen Systemen, kann es für Lavinia kein Glück geben. Es wäre mit dem Tod ihrer ganzen Familie erkaufte worden, eine Tatsache, die für sie untragbar ist.

⁵² Eugene O’Neill: quoted in: M.B.Mullet: *The extraordinary Story of Eugene O’Neill.*, 1922

2.2 Ezra und Christine - Die Maske als Instrument des Schutzes

Wie bereits in den einleitenden Kapiteln erwähnt, ist eine wichtige Funktion der Maske die des Schutzes. Nicht nur der Körper kann vor äußerlichen Einflüssen geschützt werden, sondern auch das Innere, die Psyche, die „Seele“. Der Wunsch nach Schutz entspringt der Angst, einer Grundemotion des Menschen, die für das Überleben unabdingbar ist. In den komplexen sozialen und gesellschaftlichen Systemen, in denen sich die Menschen seit der Entstehung von Kultur bewegen, haben sich viele Schutz – Strategien entwickelt, die unseren tierischen Vorfahren fremd sind, wie etwa das Lügen.

In der einzigen Szene des dritten Aktes des ersten Stückes, „Homecoming“, treffen Ezra und Christine nach dem Krieg erstmals wieder zusammen. Beide sehen sich ganz offensichtlich dazu gezwungen, ihr wahres Ich voreinander zu verbergen. Ezra mimt den unnahbaren, kalten General und Christine die liebende, gesetzte Ehefrau. Da sie gänzlich unterschiedliche Gründe dafür haben, unterscheiden sich auch ihre Strategien voneinander. Hinzu kommt, dass Ezra, nachdem er seine Tochter weggeschickt hat, versucht, gegen seinen Instinkt, der ihm befiehlt, sich zu schützen, anzukämpfen, um seiner Frau seine Gefühle preisgeben zu können. Er entscheidet sich bewusst dafür, die Maske, soweit es ihm möglich ist, fallen zu lassen und seinen Schutz aufzugeben, sich verletzlich zu machen, um die Nähe zu Christine wiederherzustellen. Instinktiv wählt er den richtigen Weg, er nimmt etwas weg, das zwischen ihnen gestanden hat. Aber es ist bereits zu spät, Christine verschließt sich gänzlich vor allem, das ihn in ihren Augen wieder sympathischer erscheinen ließe.

Im dritten Akt von „Homecoming“ tritt Ezra Mannon erstmals auf. Bei ihm, dem Patriarchen des Hauses, sind die Mannon - typischen Züge am deutlichsten ausgeprägt:

„One is immediately struck by the mask – like look of his face in repose, more pronounced in him than in the others. [...] His movements are exact and wooden, and he has a mannerism of standing and sitting in stiff, posed attitudes that suggest the statues of military heroes. When he speaks, his deep voice has a hollow repressed quality, as if he were continually withholding emotion from it. His air is brusque and authoritative.“⁵³

Allein diese Beschreibung impliziert bereits, dass Ezra weit mehr als das Idealbild in Lavinias und das Feindbild in Christines Augen ist. Beide Frauen beschreiben auf ihre Art nur die Maske, hinter der er sich verbirgt, den kalten, beherrschten und in seiner rechtschaffenen Gesinnung über andere erhabenen General und Richter. Lavinia vergöttert und ihre Mutter verachtet diese Figur, keine von beiden bewertet mehr, als Ezra Mannon darstellen will, beziehungsweise nach außen hin zeigt. Beide tun es aus verschiedenen Motiven heraus: Lavinia, um das Heldenbild zu erhalten, das ihr Vater verkörpert und Christine, weil sie den Mann hinter der Maske nicht mehr sehen will, da sie ihm nicht verzeihen kann, sie unglücklich gemacht zu haben. Dabei wirkt nichts an der Figur des Generals echt. Weder sein Gesicht, noch seine Bewegungen oder deren Stillstand scheinen ihm zu gehören, als erinnere er nicht nur an eine Statue, sondern als sei er diese wirklich - als Kriegsheld wird er ohnehin schon gefeiert. Was in der Beschreibung so offensichtlich erscheint, wird von Lavinia und Christine verkannt: Ezra hat sehr wohl Gefühle und auch das Bedürfnis, sie ausdrücken zu können. Er leidet darunter, mit Emotionen nicht umgehen und sich in Worten nicht ausdrücken zu können.

„MANNON – (awkwardly moved) Tears are queer tokens of happiness! But I appreciate your – your feeling!“⁵⁴

Es fällt ihm sogar schwer, das Wort „feeling“ auszusprechen, das einen Beweis für die zärtliche Bindung an seine Tochter darstellt. Die Regieanweisung

⁵³ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 301

⁵⁴ s.o., S 302

„awkwardly moved“⁵⁵ macht deutlich, dass es ihm nicht nur unangenehm ist, Gefühle zu zeigen sondern auch die der anderen ihm gegenüber anzunehmen. Er freut sich, von seiner Tochter so überschwänglich empfangen zu werden und schämt sich gleichzeitig vor seiner Frau, mit Lavinias Liebe in Verbindung gebracht zu werden, als ließe diese ihn schwach oder weniger männlich erscheinen. Der ewige Streit zwischen Mutter und Tochter ist kein Geheimnis - sich für eine zu entscheiden, heißt, sich gegen die andere zu stellen. Da er sich Lavinias Liebe weitaus sicherer ist, bemüht er sich eher darum, Christine zu gefallen als seiner Tochter. Wann immer sie ihm durch einen Blick zu verstehen gibt, dass sie ihn für seine Zuneigung zu Lavinia verachtet, stößt er diese von sich, wie um die Verbundenheit zwischen ihnen wieder gut zu machen. Seiner Frau gegenüber nimmt die Unsicherheit, damit auch die Steifheit seiner Bewegungen, zu.

„MANNON - [...] (*He meets her at the foot of the Stepps and kisses her with a chill dignity – formally*) I am glad to see you, Christine. You are looking well. (*He steps back and stares at her – then in a voice that betrays a deep undercurrent of suppressed feelings*) You have changed, somehow. You are prettier than ever – But you always were pretty.“⁵⁶

Die kalte Begrüßung steht im krassen Gegensatz zu dem, was er empfindet. Weder die Freude über das Wiedersehen, noch das Verlangen nach seiner Frau sind aus seinem Verhalten zu entnehmen. Sein Kompliment offenbart weit mehr, als ihm selbst bewusst ist. Nicht nur, dass sein Tonfall noch mehr seine unterdrückten Gefühle verrät, auch die Worte selbst lassen ihn verunsichert erscheinen. Lavinia hatte dafür gesorgt, dass er Gerüchte über Brant erfuhr und sein Misstrauen geschürt. Das machte es ihm noch leichter, die Veränderung seiner Frau, die in ihrer neuen Liebe förmlich aufgeblüht ist, zu bemerken.

⁵⁵ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 302

⁵⁶ s.o., S 302

Christine spielt ihrem Mann ebenfalls etwas vor, verstellt sich, um ihre wahren Gefühle zu verbergen, die sie für Ezra empfindet. Sie ist viel mehr darauf angewiesen, sich zu beherrschen, da es weniger ihrem Naturell entspricht als Ezras. Christine hat sich die Maske der Mannons angeeignet, um zu überleben, sie hat sich äußerlich angepasst, innerlich jedoch nicht. Das wird deutlich, als Ezra zugibt, dass Orin verletzt wurde.

„CHRISTINE – *(half starting to her feet impulsively – with more of angry bitterness than grief)* I knew it! I knew when you forced him into your horrible war - ! [...]“⁵⁷

Ein Teil ihrer Maske fällt. Die liebende Ehefrau ist verschwunden und Christine zeigt deutlich, dass sie zu keinem Zeitpunkt mit Ezra einer Meinung war, was den Krieg und ihren Sohn betraf und dass sie nach wie vor ihrem Mann deswegen schwere Vorwürfe macht - Vorwürfe, mit denen sie ihren Ehebruch und später den Mord an ihm rechtfertigt. Verbitterung entsteht erst über einen längeren Zeitraum hinweg, in Christines Fall einem Zeitraum von über zwanzig Jahren, in denen sie bereute, Ezra geheiratet zu haben. Sie hatte hinter seiner Fassade mehr vermutet, als er je imstande war, zu zeigen und mit der Zeit ist sie innerlich vereinsamt. Dafür gibt sie allein Ezra und der Gesellschaft die Schuld, nicht sich selbst.

“According to her, love, or the lack of it, justifies all; she feels no sense of guilt, and in her eyes the lack of affection she feels for her daughter is explained by her unhappy marriage. The terms in which she is described by others have little meaning for her – moreover, knowing full well that her behaviour defies the norm of society, she makes no attempt to conceal her true nature; as for the opinions of those around her, or of society in general, she lends them no credence.“⁵⁸

⁵⁷ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 303

⁵⁸ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997, S 165

Auch Orin verdient ihre Sorge nicht mehr – sie fühlt sich von ihrem Sohn, der einstmals ein Verbündeter gegen die anderen Mannons gewesen war, weil er wie sie selbst vom Wesen her anders ist, verlassen. Er ist auf Ezras und Lavinias Drängen hin in den Krieg gezogen und wurde damit zu einem von ihnen.

„CHRISTINE - [...] (*bitterly*) I loved him until he let you and your father nag him into the war, in spite of my begging him not to leave me alone. [...]“⁵⁹

Genauso wie sein Vater hat Orin Christine enttäuscht und dadurch jeden Zugang zu ihr und ihrer Liebe verloren – ohne sich dessen bewusst zu sein. Auch Ezra ist unsicher. Er ahnt, dass etwas nicht stimmt, hat aber nie den Mut gehabt, seine Frau direkt darauf anzusprechen, um die Wahrheit zu erfahren. Jetzt, als ihm der Krieg den Wert des Lebens, eines neuen Anfanges gezeigt hat, scheint es zu spät zu sein. Ezra überwindet seine Ängste und schüttet Christine sein Herz aus, er beteuert seine ungebrochene Liebe und gesteht sich ein, zu wissen, dass die Ehe nicht so funktioniert hat, wie sie es hätte sollen. Ezra Mannon lässt seine Maske nicht gänzlich fallen, aber er gewährt seiner Frau einen Blick auf ein Dahinter. Das ist ihm nur möglich, weil sie die Augen geschlossen hat und Lavinia, für die er ein Held sein will, nicht mehr hier ist.

„MANNON - [...] Shut your eyes again! I can talk better. It has always been hard for me to talk – about feelings. I never could when you looked at me. Your eyes were always so – so full of silence. [...]“⁶⁰

Mit geschlossenen Augen gibt Christine nichts mehr Preis. Ihr „sonderbar maskenhaftes Gesicht“ wird zu einer Art Beichtstuhl, dem gegenüber Ezra sich öffnen kann, weil es keine anklagenden, keine spöttischen und keine lügenden Blicke gibt. Er verwendet ihre Mauer, um sich selbst zu schützen. Anders als sie, gibt er nicht allein ihr die Schuld, er spricht offen darüber, dass er nicht wirklich

⁵⁹ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 287

⁶⁰ s.o., S 307

weiß, was der Grund für ihr Auseinanderleben war, dass er aber durchaus dazu bereit sei, sich für seine Frau zu ändern, da er in sich selbst das Problem vermutet.

Er stößt auf Widerstand anstatt Verständnis. Zwar bringt sein plötzliches Zeigen von heftigen Gefühlen Christine hin und wieder aus der Fassung, aber sie hält eisern an dem Schauspiel fest, welches sie ihm präsentiert. Immer, wenn sie für kurze Zeit die Beherrschung verliert, findet sie sofort eine Entschuldigung oder gibt die Schuld an ihrem Verhalten Ezra. Dieser ist verzweifelt genug, sich noch einmal, wider besseren Wissens, von ihr täuschen zu lassen.

„CHRISTINE - (*collected now and calculating – takes hold of his arm, seductively*) I meant – what is the good of words? There is no wall between us. I love you.

MANNON – (*grabs her by the shoulders and stares into her face*) Christine! I'd give my soul to believe that – but – I'm afraid!“⁶¹

Christine kennt ihre Wirkung auf ihren Mann gut genug, um ihn davon abzuhalten, sie durch seine Offenbarungen weiter in moralische Bedrängnis zu bringen. An seiner heftigen Reaktion, als Lavinia die beiden beim Kuss überrascht, zeigt sich, dass er sich mit der Rolle, in die seine Frau ihn drängt, nicht identifizieren kann. Es ist ihm sehr unangenehm, seiner Tochter gegenüber zu zeigen, dass er ein Mensch mit Emotionen ist, er reagiert „*embarrassed - irritably*“⁶². Lavinia liebt ihn schließlich, im Gegensatz zu Christine, für seine soldatische, trieblose Art. Sein Vorschlag, mit Christine eine lange Reise ohne Kinder zu machen, um wieder zueinanderzufinden, würde einen Neuanfang simulieren. Sie beide, ohne Kinder, könnten sich neu kennen lernen und dabei auf jede Art von Maske verzichten, die sie in Gegenwart anderer tragen, wie zum Beispiel er vor Lavinia.

Wie bereits zuvor übertrumpft der Einfluss seiner Frau den seiner Tochter, fügsam lässt er sich von ihr mit hineinziehen, in der Hoffnung auf die so

⁶¹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 310

⁶² s.o., S 310

quälend ersehnte Nähe, welche die beiden seit ihrer Hochzeit nicht mehr gefühlt hatten.

Auch im vierten Akt gibt es nur eine Szene. Die Nacht neigt sich ihrem Ende zu, mit dem beginnenden Morgen erwacht auch die Diskussion zwischen Ezra und Christine zu neuem Leben. Die Situation hat sich allerdings verändert:

Christine ist wieder verkrampft, es gelingt ihr nicht mehr, die gespielte Leichtigkeit und das Verführerische von vorhin aufzurufen. Die erzwungene Nähe zu ihrem Ehemann ihre Abscheu noch verstärkt.

Ezra, nicht mehr von seinen körperlichen Trieben geblendet, hört nun wieder auf seinen Verstand und das Gefühl, welches ihm sagt, dass seine Frau ihm etwas vorspielt.

Die Nähe und der nach wie vor nicht ausdiskutierte Konflikt führen, trotz versuchter Vermeidung beider Charaktere, unausweichlich zu einem Streit.

Es ist die sexuelle Komponente, die, wie schon viele Male zuvor, genau das Gegenteil bewirkt, welche die Maske Ezras gänzlich aufbricht – ein Phänomen, welches O’Neill bei jeder seiner Figuren einsetzt, bevor diese stirbt.⁶³ Sobald die Maske verschwindet, treten die darunter befindlichen, rasend machenden Gefühle zutage. Sogar der sonst so selbstbeherrschte Ezra Mannon lässt sich dazu hinreißen, seine Frau zu beschimpfen und zu bedrohen:

„MANNON - (*in a frenzy . struggling to get out of bed*) You – you whore – I’ll kill you!“⁶⁴

Der Besitzanspruch, den er erst noch zurückgewiesen hat,

„CHRISTINE - [...] You acted as if I were your wife – your property – not so long ago!

⁶³ Claudia Gründig: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*. München: 2004

⁶⁴ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 315

MANNON – (*with bitter scorn*) Your body? What are bodies to me? I've seen too many rotting in the sun to make grass greener! Ashes to ashes, dirt to dirt! Is that your notion of love? Do you think I married a body? [...]⁶⁵

tritt hier wieder in Kraft. Christine, als seine Frau, darf niemand anderem gehören, folglich ist es sein Recht, sie zu bestrafen. Erst jetzt, kurz vor seinem Ableben, offenbart sich, dass sich seine Lebensstrategie nicht viel von jener Christines unterscheidet. Auch er sucht nach der Verwirklichung seines Glücks auf Kosten des ihren, denn sie kann mit ihm nicht mehr glücklich werden und macht ihm das auch deutlich. Seine Kompromissbereitschaft geht nur so weit, dass er bereit ist, alles für Christine zu tun, wenn sie bei ihm bliebe und ihn, oder zumindest niemand anderen, liebte.

Es gibt im gesamten Stück keine sogenannte „reine“ Liebe, sondern vorwiegend Aspekte wie Begierde, Besitzansprüche, Eifersucht und allen voran Selbstsucht. Wie seine Vor- und Nachfahren scheitert Ezra daran, über seine eigenen Bedürfnisse hinaus zu denken und zu handeln.

Die Maske als Schutzapparat bekommt in dieser Szene nicht nur eine emotionale, sondern auch eine körperliche Bedeutung. Als er sie fallen lässt, macht er sich verletzlich, er „gibt sein Herz preis“ und bekommt auf Christines Attacke hin auch tatsächlich einen Herzanfall, der psychische Kollaps fällt mit dem körperlichen zusammen. Sein letzter Atemzug wird als Anklage benutzt, er hält seine Tochter dazu an, ihn zu rächen.

Christine spürt, dass sie die Maskerade vor Lavinia nicht mehr aufrecht halten kann, sie will in ihr Zimmer fliehen und wird ebenfalls von ihrem Körper betrogen, bricht ohnmächtig zusammen. Die Verbindung von Psyche und Körper könnte nicht eindrucksvoller dargestellt werden als in dieser Szene.

⁶⁵ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 314

2.3 Orin und Christine - Die Maske als Instrument der Manipulation

Eine Maske kann, ob mit Hilfe einer stofflichen Maske oder durch den Ausdruck des eigenen Gesichtes, als Instrument der Kommunikation eingesetzt werden, um Botschaften zu vermitteln. Durch dieses zwischen zwei Individuen geschaltete Medium gelingt es, seinem Gegenüber nur das zu zeigen, was dieses sehen soll, egal, ob es der Wahrheit entspricht oder nicht. Die Figuren in O’Neills in „Mourning Becomes Electra“ haben alle etwas voreinander zu verbergen. Damit, dass es nicht nur die Perspektive eines Charakters gibt, zeigt O’Neill, wie die Figuren bewusst ein Bild von sich erzeugen, um andere damit zu beeinflussen.

Im zweiten Teil, „The Hunted“, kehrt Orin Mannon, der in einer Schlacht am Kopf verletzt wurde, vom Krieg nach Hause zurück. Sein Vater war zu diesem Zeitpunkt bereits ermordet worden. Die Zuneigung zu seiner Mutter hat sich für ihn nicht geändert und er ahnt nicht, dass dies bei ihr nicht der Fall ist. Bereits in Verbindung mit seinem Äußeren, der ersten Beschreibung in der Regieanweisung, wird eine nervöse Überempfindlichkeit⁶⁶ erwähnt, die ihn von seinem Vater unterscheidet. Wie dieser erkennt er sofort die Veränderung, welche Christine während seiner Abwesenheit durchgemacht hat und reagiert ablehnend und misstrauisch, anstatt, wie Ezra, zu versuchen, die Veränderung zu ignorieren und weiter so zu handeln, wie er es sich vorgenommen hat. Die unnatürlich starke Bindung an Christine macht ihn nicht nur offener für ihre Suggestionen, sondern verstärkt auch seine krankhafte Eifersucht, die sich mit dem Ableben seines Vaters noch weiter verstärkt hat. In seinen Augen ist er selbst die einzige „rechtmäßige“ Bezugsperson. Diesen Besitzanspruch begründet er damit, dass seine Mutter all ihre Liebe, Sehnsüchte und Wünsche seit seiner Geburt auf ihn projiziert hat. Sie wurde zu einer Über - Mutter und

⁶⁶ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 327 [an impression of tense oversensitiveness]

trieb Orin dadurch in einen sehr infantilen, von ihr abhängigen, Status.⁶⁷ Diese ursprünglich keinesfalls als böswillig zu bewertende Einstellung entspringt der Erfüllung eigener egoistischer Bedürfnisse Christines. In dem Moment, als Brant die Rolle des Liebhabers eingenommen hat, nutzt Christine Orins Abhängigkeit, um ihn für sich zu gewinnen und Lavinia die Möglichkeit zu nehmen, ihn als Waffe zu benutzen. Abgesehen davon hat Orin keinen Wert mehr für seine Mutter.

„CHRISTINE - [...] I know what you’ve been waiting for – to tell Orin your lies and get him to go to the police! You don’t dare do that on your own responsibility – but if you can make Orin – Isn’t that it? [...]“⁶⁸

Orin auf ihre Seite zu ziehen, ist nichts anderes als der Versuch, die Pattsituation, in der sich Christine und Lavinia befinden, zu entscheiden. Beide Frauen sehen sich nicht dazu in der Lage, zu handeln.

Lavinia handelt nicht, weil sie die Ehre der Familie nicht durch einen Skandal in den Schmutz ziehen will. Gegen Brant, Christines „wunden Punkt“, kann sie nichts ausrichten, da sein Anteil am Mord an Ezra nicht zu beweisen ist.

Christine wiederum ist nicht dazu fähig, weil sie darauf angewiesen ist, dass Lavinia sie nicht verrät. Ihr Wort steht gegen das ihrer Tochter, die außerdem noch im Besitz des Giftdöschens ist, welches Christine in der Mordnacht verloren hat.

Schon im ersten Teil der Trilogie, „Homecoming“, macht Christine deutlich, dass Orin seine Gunst bei ihr verspielt hat; ihm selbst gegenüber verhält sie sich aber seinen Erwartungen entsprechend. Die Sorge, die Lavinia ihrem Vater gegenüber gezeigt hat -

„LAVINIA - [...] It’s too damp out here. [...] Come inside with me and I’ll get you something to eat. You poor dear! You must be starved.“⁶⁹

⁶⁷ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997

⁶⁸ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 330

bringt Christine ihrem Sohn entgegen:

„CHRISTINE - [...] Come on in, dear. It's chilly. Your poor head – [...]“⁷⁰

Nach einer emotionalen Begrüßung bedauert sie ihn wegen seiner Verletzung und führt ihn wie ein Kind ins Haus. Auch Ezra, der ihr ebenso widerstandslos folgte wie Orin, hatte sie so an der Hand genommen und ins Haus geleitet.

Die Möglichkeit, wieder in einen infantilen Status zurückfallen zu können, wird von Orin augenblicklich und sehr positiv aufgenommen, er strahlt und genießt die Fürsorge um ihn und den Aufwand, der um ihn betrieben wird. Was Christine durch gespielte mütterliche Sorge erreicht, versucht Lavinia durch schroffe Dominanz. Christine muss sich, vor allem in Hazels und Peters Anwesenheit, dazu zwingen, die Rolle einer überglücklichen Mutter einzunehmen. Im Gegensatz zu Orin hält sie in Anwesenheit von anderen aber die richtige Distanz ein, um die extreme Bindung zwischen den beiden nicht zu offensichtlich zu machen.

Lavinia dagegen ähnelt durch ihre Schroffheit stark ihrem Vater, was vor allem Orin auffällt. Sie spricht im gleichen, befehlenden Tonfall wie ihr Vater und bringt ihren Bruder, der vom Militär gedrillt wurde, sogar dazu aufzuspringen und zu salutieren, als er sie hört und tatsächlich für einen kurzen Augenblick mit ihrer beiden Vater verwechselt. Lavinia wird im Moment seiner Rückkehr für Orin das, was er selbst für Christine wird: ein Monument moralischer und emotionaler Pflicht, welches das eigene Wollen überschattet, ein Mahnmal des Puritanismus. Sie besteht darauf, dass er seinem toten Vater Ehre erweist, nicht zuletzt, um allein mit ihm sprechen zu können, während Orin selbst nicht das geringste Bedürfnis hat, sich seinem Vater, dessen Tod und allen damit verbundenen Problemen zu stellen. Orin geht aber nicht so weit wie seine Mutter, Lavinia dafür zu verabscheuen. Die Nähe und Ähnlichkeit zu ihrem Vater ist für ihn nichts Neues, genauso wenig die Streitereien mit Christine,

⁶⁹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 302

⁷⁰ s.o., S 330

weshalb seine erste Reaktion auf die Beschuldigung Christines ein Abtun als Streitigkeiten zwischen Mutter und Tochter ist. Sein einzig reizbarer Punkt, in Bezug auf seine Mutter, ist seine starke Eifersucht.

Als die Geschwister in der ersten Szene des ersten Aktes von „The Hunted“ miteinander alleine sind, offenbart sich das Verhältnis, welches die beiden vor dem Krieg zueinander hatten. Orin legt den Arm um sie, nennt sie freundschaftlich- spöttisch bei ihrem Spitznamen, „bossy fuzz - buzzer“⁷¹ und beschwert sich darüber, dass sie sich nicht genug freut, ihn wieder zu sehen. Auch seiner Schwester gegenüber ist Orin besitzergreifend, aber auf eine brüderliche Art, die zeigt, dass er Aufmerksamkeit und Fürsorge von ihr gewohnt ist, was Christines Vorwurf aus dem zweiten Akt in „Homecoming“ bestätigt:

„CHRISTINE - [...] You’ve tried to become the wife of your father and the mother of Orin!“⁷²

Lavinia muss sich Orin gegenüber nicht so verstellen wie ihre Mutter, sie freut sich ja tatsächlich über sein Kommen und die damit verbundenen Möglichkeiten. Sie benutzt ihn aber nicht weniger als Christine, nur auf eine andere Weise. Während seine Mutter ihr Wissen über ihn einsetzt, um ihn vertrauensvoll und friedlich zu halten, schürt Lavinia sein Misstrauen, da sie über seinen Hang zur Eifersucht Bescheid weiß, um genau dieses Vertrauen zu zerstören und ihn gegen Christine aufzubringen. Sie gesteht sich zu diesem Zeitpunkt selbst noch nicht ein, dass ihr Hass auf Brant Eifersucht und gekränktem Stolz entspringt. In die Rolle der erbarmungslosen Rächlerin, in der sie sich sieht, passen keine persönlichen Gefühle, sie würden das Bild zerstören, das sie für sich selbst und ihren Bruder zeichnet. Allein die Erwähnung eines anderen Mannes in der Nähe Christines in Lavinias Briefen an Orin hatte dessen eifersüchtigen Zorn bereits geweckt. Es ist Orin, der Brant zuerst erwähnt. Lavinia hat nur darauf gewartet, um endlich Christine in Verdacht zu bringen.

⁷¹ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 328

⁷² s.o., S 289

„ORIN – What was that stuff you wrote about some Captain Brant coming to see Mother? Do you mean to tell me there’s actually been gossip started about her? *(then without waiting for a reply, bursting into jealous rage)* By God, if he dares come here again, I’ll make him damned sorry he did!
LAVINIA – *(grimly)* I’m glad you feel that way about him. [...]“⁷³

Lavinia hat Orin schon vor dessen Ankunft so manipuliert, dass es von ihrer Seite kaum mehr etwas zu tun gibt. Im Gegensatz dazu muss Christine, die ihn in seiner Abwesenheit Brants wegen fast vergessen hat, darum kämpfen, das durch Lavinia erschütterte Vertrauen ihres Sohnes zurückzugewinnen. Gleichzeitig schlägt der Versuch, die viel zu starke Bindung zu ihrem Sohn auf eine normale Bahn zu lenken, fehl. Ihre Bemühungen, Hazel Orin näher zu bringen, werden von diesem als der Versuch, ihn loszuwerden, interpretiert. Dies ist nicht falsch – Christine ist bewusst, dass Orin niemals einen anderen Mann an ihrer Seite dulden würde. Sie darf keinen anderen Mann haben. Christines Bemühen, ihm Hazel aufzudrängen, ist ein Fluchtversuch aus seiner Nähe, die sie jetzt, wo sie in Brant eine verhältnismäßig gesunde Liebe gefunden hat, nicht mehr ertragen kann.

*„He reaches up and touches her hair caressingly. She gives a little shudder of repulsion and draws away from him but he is too happy to notice.“*⁷⁴

Seit Orins Geburt waren Christine und er durch ihrer „beider Wesensverwandtschaft im Widerstand gegen entpersönlichende Umweltzwänge“⁷⁵, den puritanischen Konventionen, denen sich die Familie Mannon insbesondere verschrieben hat, eng miteinander verbunden. Augenblicklich nach dem Tod des Familien- Patriarchen, Ezra Mannon, nimmt Orin bei Christine seinen Platz ein und erweckt in ihr denselben Ekel wie ihr

⁷³ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 329

⁷⁴ s.o., S 343

⁷⁵ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O’Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 79

Ehemann, der ihre Leidenschaft nicht handhaben und nicht erfüllen konnte. Orin wird vom Verbündeten zum Feind. Während Ezra Christines Abscheu bemerkt hatte, ist Orin, für den dieser Gedanke völlig fremd erscheinen muss, nichts aufgefallen. Er beginnt, ihren Beteuerungen Glauben zu schenken. Nur als er über das Buch „Typee“, über die Südseeinseln und seinen Vorstellungen dazu spricht, „*an agonizing tenderness for him wells up in her* – [...].“⁷⁶, ein Schmerz, der ihm Angst macht, da er etwas Vergangenes ausdrückt und gänzlich anders ist als die Gefühle, die seine Mutter für ihn stets gehegt hatte. In diesem kurzen Moment bricht die Maske, die sie nur für ihn trägt, auf und gibt tiefe Verzweiflung preis. Mit Orin hat sie mehr verlassen als nur ihren Sohn – die „secret little world“⁷⁷, welche sie sich mit ihm aufgebaut hat, ist zusammengebrochen und zerstört worden. Um diese Welt, um diese Illusion von Glück trauert sie, als sie einen kurzen Einblick in ihre wahren Gefühle gewährt. Diesen Traum möchte sie mit Brant weiterträumen, doch der Erfüllung dieses Wunsches sind vor allem durch Orin noch einige Hindernisse in den Weg gestellt.

Erst nachdem Peter und Hazel gegangen sind, kann Christine ihre Karten richtig ausspielen, denn entgegen ihren Hoffnungen ist Orins Besitzanspruch an sie nach dem Tod ihres Ehemannes noch stärker geworden. Ihr Vorhaben, Hazel an ihre Stelle zu setzen, damit Orin eine Chance erhält, seine Emotionen zu normalisieren und sich zumindest ein wenig von ihr zu entfernen, schlug fehl, deshalb muss Christine ihre Taktik ändern.

Während Orin seine Wut auf Christine vorhin noch unterdrückt und durch andere Ventile hinausgelassen und damit vor allem die weiblichen Anwesenden entsetzt hat, zeigt er, sobald er mit seiner Mutter alleine ist, dass sein Unmut direkt gegen sie gerichtet war und ist.

⁷⁶ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 342

⁷⁷ s.o., S 338

„ORIN – Let them [die Frauen] batter each other's brains out with rifle butts and rip each other's guts with bayonets! After that, maybe they'd stop waving handkerchiefs and gabbing about heroes!“⁷⁸

Peter, der emotional stabiler und nicht so traumatisiert ist, erschrickt nicht, sondern rügt Orin für sein unpassendes Verhalten.

Christine reagiert auf seine Beschuldigungen genauso wie bei Ezra, sie zieht seine Eifersucht auf Brant ins Lächerliche und setzt sich selbst in ein ganz anderes Licht. Sie bezeichnet sich als alte Frau mit erwachsenen Kindern, der kein Mann mehr nachsehen würde. Dieses Argument überzeugt Orin genauso wie seinen Vater. Obwohl sie beide Christine für eine schöne, attraktive Frau halten, schenken sie dem von ihr entworfenen Selbstbild Glauben.

Durch die Kritik an sich selbst erreicht Christine mühelos, dass Ezra und Orin glauben, dass sie sich selbst so sieht und alleine deswegen nicht auf die Idee käme, sich einen Liebhaber und somit Konkurrenten zu nehmen. Beflügelt von ihrem Erfolg versucht sie Lavinia noch unglaublicher zu machen, stellt sie als verrückt und in dieser Verrücktheit sogar als gefährlich dar. Ihre Angst vor Lavinia ist echt, Orins Beschützerinstinkt wird sofort geweckt. Daran, dass Christine ihren Sohn als Schutzschild gegen Lavinia verwenden will, sieht man, dass sie aufgegeben hat, ihre Beziehung auf ein normales Mutter - Sohn Verhältnis einzuschränken. Orin, als Beschützer, nimmt dadurch noch viel mehr den Platz seines Vaters, ihres Ehemannes, ein, stärker noch, als er es in seinem normalen, übertriebenen Besitzanspruch getan hatte. Christine begibt sich scheinbar in seine Hände und suggeriert ihm, Verantwortung für sie, ihr Leben und ihre Sicherheit zu übernehmen, um sich gegen Lavinia, ihre Feindin, stellen zu können.

Statt der sexuellen Komponente, mit der sie Ezra bis zu einem gewissen Punkt beeinflussen konnte, beruft Christine sich bei Orin auf die „geheime kleine Welt“, welche sie zusammen aufgebaut hatten, auf die Zusammengehörigkeit im Aufbegehren gegen die äußere, reale Welt und deren Konventionen. Sie geht sogar so weit, zu behaupten, Ezra hätte seinen Sohn aus Eifersucht auf sie

⁷⁸ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 335

gehasst, nur um Orin noch mehr von ihm und Lavinia, die laut Ezra und ihr selbst nur die Tochter ihres Vaters sei, abzugrenzen. Seine für sie positive Reaktion darauf –

„ORIN – (*with resentful bitterness*) All right then! I'll tell you the truth, Mother! I won't pretend to you I'm sorry he's dead.

CHRISTINE – (*lowering her voice to a whisper*) Yes. I am glad, too! – that he has left us alone! Oh, how happy we'll be together, you and I, if you only won't let Vinnie poison your mind against me with her disgusting lies!“⁷⁹

bestärkt sie nur in ihrem Vorhaben. Sie verbündet sich mit Orin gegen den Rest der Familie, auch gegen Lavinia, mit der Orin im Grunde ein gutes Verhältnis hat. Doch genauso wie Lavinias Anschuldigungen ihrer Mutter gegenüber zweifelt er auch die Anschuldigungen Christines über Lavinia an:

„ORIN – (*tenderly soothing her*) Turn me against you? She can't be so crazy as to try that! But listen. I honestly think you – You're a little hysterical, you know. [...]“⁸⁰

Sein Zuspruch geht sogar so weit, Christine auch zu beschützen, sollte sie Ezra tatsächlich ermordet haben. Die Bemerkung seiner Mutter, dass Ezra ihn gehasst hätte, hat jeden Rest von Zuneigung oder zumindest Zugehörigkeit zu seinem Vater vernichtet. Selbst wenn sie es getan hätte, käme er nicht auf den Gedanken, Ezra zu rächen, wie Lavinia es will, denn genau genommen hätte Christine auch in seinem Sinne gehandelt, denn Ezras Tod bedeutet für ihn, dass seine Mutter nun ihm allein gehört. Erleichtert darüber, Orin auf ihre Seite gezogen zu haben, bestärkt Christine ihren Sohn in dessen Aussagen, indem sie ihn mit Zärtlichkeiten und Liebesbeteuerungen überschüttet, so wie er es sich von ihr wünscht. Christine unterschätzt Lavinia als Feindin nicht, Aufgrund der guten Beziehung der Geschwister weiß sie, dass ihr Lavinia mit Orins Hilfe

⁷⁹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 338/339

⁸⁰ s.o., S 341

schaden könnte. Durch das Entziehen dieser Hilfe glaubt sie, Lavinia unschädlich gemacht zu haben, bis Orins Eifersucht wieder durchbricht und sich seine Stimmung schlagartig ändert.

„ORIN – Mother! (*then seizing her by the shoulders and staring into her eyes – with somber intensity*) I could forgive anything – anything! – in my mother – except that other – that about Brant!“⁸¹

Hier kommt Christine erstmals deutlich zu Bewusstsein, dass sie Orin nur bis zu einem gewissen Grad beeinflussen kann auch wenn sie ihm scheinbar alles gibt, was er von ihr verlangt und sich so verhält, wie er es sich wünscht. An seinen Emotionen für sie hat sich zwar nichts geändert, aber der Krieg hat seinen ohnehin schon empfindlichen, nicht belastbaren Charakter unberechenbarer und gefährlicher gemacht. Er hat gelernt, dass es nicht nur möglich ist, andere Menschen ohne weiteres zu töten, sondern dass man das vor allem tut, weil dieser Mensch, aus welchem Grund auch immer, im Weg ist:

„ORIN – (*guilty and resentful*) You folks at home take death so solemnly! You would have soon learned at the front that it's only a joke!“⁸²

Die Erleichterung über die Sicherung ihres eigenen Lebens weicht der Angst um Adam Brant. Solange Orin lebt, ist es ihr nicht möglich, Adam nahe zu kommen, da sie trotz aller Beteuerungen, dass der ganze Brant - Skandal nur eine harmlose Begebenheit sei, die lediglich von Lavinia aufgebauscht wurde, Orins Eifersuchtsattacken nicht abschwächen kann.

Genau an diesem Punkt bricht Christine ein, als sie sich Lavinia siegessicher stellt und ihrer Tochter aus Rache für ihre Einmischung in ihre Affäre mit Brant jegliche Hoffnung auf einen Triumph über sie nehmen will. Orins Versprechen, sie zu schützen, auch wenn Lavinia beweisen kann, dass sie die Mörderin ist, macht sie sicher und sie wagt sogar, ihre Tochter herauszufordern, doch zu

⁸¹Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 341

⁸²s.o., S 346

versuchen, Orin gegen sie aufzuhetzen. Aber die Angst um Adam bricht durch und offenbart Lavinia Christines einzig wunden Punkt:

„CHRISTINE - [...] For God's sake, keep Orin out of this! He's still stick! He's changed! He's grown hard and cruel! All he thinks of is death! Don't tell him about Adam! He would kill him! I couldn't live then! I would kill myself! [...]“⁸³

Christine liefert damit selbst die Strafe für ihr Verbrechen, eine Strafe, die ihrer Tochter nur in die Hände spielt, da diese um Orins Beeinflussbarkeit, was andere Männer angeht, weiß. Sie muss nun nicht mehr direkt gegen ihre Mutter antreten und um seine Gunst kämpfen. Durch den Mord an Brant wären sowohl Christine als auch Brant bestraft und Orin zufriedengestellt, der einen Liebhaber seiner Mutter nicht dulden könne. Lavinia gewinnt den Kampf um Orin zuletzt dadurch, weil sie fest an ihre Rolle als Rächerin glaubt, während Christine die ganze Zeit über bewusst ist, dass sie die Rolle der liebenden Mutter nur vorspielt, um sich und in weiterer Folge, auch Adam zu schützen. Lavinias gekränktem Stolz kommt es zugute, dass sie Brant opfern kann, um mit seinem Leben die Vergangenheit und jedes Gefühl, das sie für ihn empfunden hatte, aus ihrem Leben zu bannen.

⁸³ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 344

2.4 Lavinia und Christine - Das Streben nach Individualität und Selbstverwirklichung

Innere Veränderungen sind im „realen Leben“ meist eher spürbar als sichtbar. Eugene O’Neill geht mit seiner Symbolik allerdings nicht subtil, sondern sehr deutlich um. Nicht nur, dass die Ähnlichkeiten der Figuren ihr zusammengehöriges Schicksal aufzeigen, sondern auch dadurch, dass das Werden der Figuren zur anderen unmissverständlich am Äußeren, der Maske, sichtbar wird.

Diese Transformation wird an allen Personen, besonders aber an der Figur der „Elektra“ – Lavinia – deutlich. Die Maske, die Körperhaltung, die Bewegungen lassen die Veränderungen im Inneren deutlich durch diese äußeren Ausdrucksformen erkennen.

Damit sich das Schicksal immer wiederholen kann, ist es erforderlich, dass die Figuren zu ihren Vorgängern werden, um dieses unveränderbare Schicksal zu erfüllen. Die Tragik liegt darin, dass sie es nicht bemerken oder nicht bemerken wollen, wie zum Beispiel Lavinia, die von Orin immer wieder grausam auf die Tatsache gestoßen wird, dass sie nichts anderes versucht, als das Leben ihrer Mutter von Neuem zu durchleben. Ebenso wie diese würde sie daran scheitern, Liebe zu finden und zu behalten. Orin tritt an die Stelle seines Vaters, der Christine ebenso daran hindert, glücklich werden zu können – „Can’t you see now I’m in Father’s place and you’re Mother? [...] I’m the Mannon you’re chained to! [...]“⁸⁴

Bei Lavinia vollzieht sich die deutlichste Veränderung. In ihrem Bestreben, sich von ihrer Mutter abzugrenzen, versucht sie zu deren Lebzeiten jede Ähnlichkeit zu vermeiden:

⁸⁴ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 402

„[...] Tall like her mother, her body ist hin, flat – breasted and angular, and its unattractiveness is accentuated by her plain black dress. Her movements are stiff and she carries herself with a wooden, square – shouldered, military bearing. She has a flat dry voice and a habit of snapping out her words like an officer giving orders. But in spite of these dissimilarities, one is immdiately struck by her facial resemblance to her mother. She has the same peculiar shade of copper – gold hair, the same pallor and dark violet – blue eyes, the black eyebrows meeting in a straight line above her nose, the same sensual mouth, the same heavy jaw. [...] But it is evident Lavinia does all in her power to emphasize the dissimilarity rather than the resemblance to her parent. She wears her hair pulled tightly back, as if to conceal ist natural curliness, and there is not a touch of feminine allurement to her severly plain get - up. [...]“⁸⁵

Ihr militärisches Auftreten und die steifen Bewegungen erinnern vielmehr an ihren Vater, mit dem sie auch in Verbindung gebracht werden möchte und der den männlichen Teil der Mannons repräsentiert. Lavinia ist, auf eigenen Wunsch hin, viel männlicher als selbst ihr Bruder, der sich eher der gefühlsbetonten, weiblichen Seite zugehörig fühlt. Die rein männliche Pflicht, in den Krieg zu ziehen, zu gehorchen und zu morden, haben sein Zugehörigkeitsgefühl und damit seine Persönlichkeit stark erschüttert, wie im nächsten Kapitel erläutern wird.

Der Name „Lavinia“ ist eine Abwandlung des unbekanteren Namens für Elektra, Laodice. Schon in Shakespeares „Titus Andronicus“ steht dieser für eine folgsame, dem Vater innig verbundene Tochter, für verkörperte Keuschheit, sittliche Integrität und den Inbegriff der Ehre.⁸⁶ Genau diese Eigenschaften erstrebt auch Lavinia, für welche Pflicht und die Bewahrung der Ehre des Hauses das Wichtigste sind. Sie nimmt sich keinen Mann, um nur für ihren Vater da sein zu können. Hier erkennt man, ebenso wie an der ödipalen Beziehungsgestaltung von Christine als Mutter und Orin als Sohn, O’Neills

⁸⁵ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 267

⁸⁶ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O’Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991

Beeinflussung durch Freud. O'Neill schildert die Bindung Lavinias an ihren Vater ebenso pathologisch, ganz im Sinne Freuds, der dieses Verhalten als „Elektrakomplex“ bezeichnet.

Durch ihre schroffe Androgynität weist Lavinia Männer ab, anstatt sie, wie ihre Mutter, anzuziehen. Auch Peter gegenüber, ihrem treuen Verehrer, der sich nicht davon abschrecken lässt, verhält sie sich sehr kalt und distanziert. Sie verliebt sich trotzdem in Adam Brant, nicht zuletzt, weil dieser ihrem Vater ähnelt, was das Äußere und auch ein wenig, was den Begriff der Ehrenhaftigkeit angeht. Dabei verkörpert er aber gleichzeitig all das, was ihr Vater nicht ist – Freiheit, Romantik, Leidenschaft. Dies bedeutet lediglich, dass sie ihre sehr wohl vorhandenen Gefühle zwar unterdrücken, aber nicht immer kontrollieren kann.

„Mit ihrer ans Abnorme grenzenden Anbetung des Vaters, ihrem ‚Elektrakomplex‘, ähnelt Lavinia ihrer Vorläuferin bei Hofmannsthal. Was sie von den Elektragestalten des griechischen Theaters unterscheidet, ist das Gespaltensein zwischen Konformitätsgebundenheit und dem Verlangen nach weiblicher Selbsterfüllung, das sich in ihrer uneingestanden Zuneigung zu Adam Brant andeutet. [...] der Haß auf Christine ist wesentlich von erotischer Frustration bestimmt – ein Gedanke, der bei Hofmannsthal anklingt und für Lavinia in ihrer Rachekampagne gegen die Mutter und deren Liebhaber ausschlaggebende Bedeutung hat.“⁸⁷

Die Beziehung zu Christine besteht schon seit Lavinias Geburt aus dem Ringen um Liebe, Aufmerksamkeit und Anerkennung. Sie beschuldigt ihre Mutter, to „have stolen all love from me since the time I was born“⁸⁸, da sie sich durch die Zurückweisung ihrer eigenen Mutter ihrem Vater zugewandt hatte. Dieser aber gab seiner Frau, weil diese ihn nicht so abgöttisch liebte wie seine Tochter, oft den Vorzug, um deren Zuneigung zurück zu gewinnen. Christine versucht im ganzen Geschehen nicht mehr, Lavinia anzulügen oder ihr etwas vorzumachen.

⁸⁷ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 79/80

⁸⁸ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 289

Es ist naheliegend, dass sie es zuvor getan hat, denn Lavinia ist trotz der Abneigung, die sie ihrer Mutter gegenüber empfindet, schwer getroffen, als Christine ihre wahren Gefühle für Lavinia ausspricht. Sie gibt offen zu, dass sie ihre Tochter nie geliebt hat, weil sie diese immer nur in Verbindung mit Ezra sehen konnte, Orin hingegen war zu einem Zeitpunkt geboren worden, an dem Ezra in einem anderen Krieg weit fort gewesen und Orin deshalb scheinbar allein ihr Kind gewesen war. Lavinia, die schon lange diese Gewissheit hatte, ohne den Grund zu kennen, geht nicht daran zugrunde, von ihrer Mutter verstoßen zu werden. Sie nimmt das unnatürliche Verhalten ihrer Mutter ihr gegenüber zum Anlass, ihre Schuldgefühle, die trotz allem vorhanden sind, wenn sie sich gegen ihre Mutter stellt, zu vergessen und keine Rücksicht mehr auf Christine zu nehmen und zieht in einen gnadenlosen Kampf gegen sie.⁸⁹ Auch, als Christine sich in ihrem Schmerz über Brants Tod das Leben nehmen will, unterdrückt sie den Impuls, ihr nachzulaufen und sie daran zu hindern, sondern lässt dem Schicksal seinen Lauf.

„LAVINIA – (*implacably to herself*) It is justice! [...] It is justice! It is your justice, Father! [...]“⁹⁰

Es war Ezra Mannons letzte Tat, Christine vor seiner Tochter anzuklagen. Dadurch, dass Lavinia Christine in den Tod getrieben hat, ist nicht nur er gerächt, sondern auch die Familienehre vor einer Beschmutzung durch einen Skandal bewahrt, den es gegeben hätte, wenn sie Christine der Justiz ausgeliefert hätte. Auch ihr eigenes Ansehen wurde dadurch geschützt, denn Christine hatte ihr angedroht, im Falle eines Prozesses bekannt zu machen, dass ihre Tochter sie aus reiner Eifersucht auf Adam Brant an den Galgen bringen will. Lavinia handelt, wie sie glaubt, dass es von ihr als ein Mitglied der Familie Mannon gefordert wird. Damit rechtfertigt sie nach der Reise nach China, zu der sie Orin überredet hatte, ihre Veränderung. Sie hat plötzlich den

⁸⁹ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997

⁹⁰ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 372

Wunsch, zu leben und nicht mehr bloß streng nach Gesetz und Sitte zu existieren. Die Portraits der verstorbenen Mannons, die Bestätigung für sie und ihr Verhalten gewesen waren, erscheinen ihr auf einmal als anklagend, wie zuvor ihrer Mutter.

Erst als der erdrückende Schatten, den Christine für sie dargestellt hat, verschwunden ist, ist es Lavinia möglich, sich zu entfalten und sich ihre Sexualität einzugestehen. Nichts erinnert mehr an die soldatische Haltung, den befehlenden, trockenen Ton und die Reizlosigkeit, hinter der sie sich versteckt hatte. Diese Veränderung ist wohl die auffälligste in diesem Drama, ein Effekt, den O'Neill gezielt einsetzt, um das Publikum sozusagen „ohne Worte“ auf die innere Veränderung hinzuweisen.

„She seems a mature woman, sure of her feminine attractiveness. Her brown – gold hair is arranged as her mother’s had been. Her green dress is like a copy of her mother’s in Act One of “Homecoming.” She comes forward slowly. The movements of her body now have the feminine grace her mother’s had possessed. [...]”⁹¹

Auch ihr Tonfall, ihre Art, sich zu geben und vor allem ihr Verhalten gegenüber Orin ähneln dem Christines wie eine exakte Kopie. Sie behandelt ihn wie ein Kind, wie ein krankes Kind, denn er hat den Tod seiner Mutter nicht überwunden. Sie gibt sich gleichzeitig mütterlich fürsorglich und erzieherisch streng. Ihr Einfluss auf Orin ist aber bedeutend geringer, denn seine Stimmungsschwankungen genauso wie seine Eifersucht, die er nun auf sie richtet, sind bedeutend stärker und seine Launen böartiger geworden. Lavinia will die Vergangenheit und die damit verbundene, belastende Schuld vergessen und hinter sich lassen. Orin, der das nicht kann und nicht will, hindert sie aber daran. Lavinia muss viel Kraft aufwenden, um Orin nach ihren Wünschen zu lenken. Sie redet sich – und ihrem Bruder – ein, dass sie richtig gehandelt hätten, sogar gnädig, weil sie Christine zumindest die Möglichkeit gegeben

⁹¹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 386

hatten, weiter zu leben. Lavinia war dabei jedoch klar, dass ihre Mutter nie so gehandelt hätte, da diese in ihrem letzten Streitgespräch ihr Vorhaben laut ausgesprochen hatte. Orin geht nicht darauf ein. Dadurch, dass ihm jede Möglichkeit auf die Erfüllung seiner Wünsche und Sehnsüchte genommen wurde, hat er einen noch befreiteren Blick auf die Begebenheiten, im Gegensatz zu Lavinia, deren Blick wie mit Scheuklappen krampfhaft nach vorne gerichtet ist.

„ORIN – (*as if she hadn't interrupted*) I mean the change in your soul, too. I've watched it ever since we sailed for the East. Little by little it grew like Mother's soul – as if you were stealing hers – as if her death had set you free – to become her!“⁹²

Christines Rolle in der Familie war übermächtig und manipulierend gewesen, sie hatte ihre Tochter allein durch ihre Anwesenheit unterdrückt.

Lavinia hingegen hatte sich ein konträres Verhalten angeeignet, statt mit ihrer Mutter direkt in Konkurrenz zu treten. Durch die Anpassung an den Verhaltenskodex der Mannons versuchte Lavinia, Christine, die sich von jeglichen puritanischen Vorstellungen unterschied, noch mehr auszugrenzen.

„LOUISA – Which is more'n you kin say fur his wife. Folks all hates her! She ain't Mannon kind. French and Dutch descended, she is. Furrin lookin' and queer. [...]“⁹³

Mit Christines Tod ist der Zwang, ständig gegenteilig zu handeln, weggefallen und mit Ezras Tod das Bestreben, sich kompromisslos an die vorgegebenen Werte der Mannons anzupassen, nur um seine Liebe zu erringen. Die neugewonnene Freiheit bewirkt, dass Lavinia beginnt, sich darüber Gedanken zu machen, was sie selbst will und erstmals in ihrem Leben ihren Gefühlen, ihrem Verlangen nachzugeben. Um ein unbeflecktes Leben zu führen, versucht

⁹² Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 388

⁹³ s.o., S 265

Lavinia, die Vergangenheit und damit die Person, die sie früher gewesen ist, hinter sich zu lassen. Die Reise nach China dient weniger dem Zweck, Orin auf andere Gedanken zu bringen als vielmehr dem, sich selbst zu erfahren und die Dinge zu lernen, vor denen sie sich bisher verschlossen hatte und die sie an Adam Brant dermaßen fasziniert hatten: freie, unschuldige Liebe und die Überzeugung, Glück verdient zu haben.

Die Maske, die Lavinia getragen hatte – die harte, pedantische und asexuelle puritanische Jungfrau – bricht auf und darunter kommt das Gesicht ihrer Mutter zum Vorschein: Weiblichkeit, Charme, Grazie und Leidenschaft. Auch ihr Körper reagiert auf die Veränderung der Seele. Ihre androgyne Figur ist weiblich geworden, etwas, dass sie nicht bewusst steuern kann wie etwa die Wahl ihrer Kleidung oder ihr Verhalten.

Dadurch zeigt O'Neill, dass ihre Veränderung nicht bewusst herbeigeführt wurde, sondern sich durch die Befreiung von ihrer Mutter ergeben hat. Es kann die Figur „Christine“, oder Marie Brantôme oder Lavinia, immer nur einmal geben. Als Peter Lavinia darauf anspricht, dass sie früher immer nur schwarz getragen hätte, erwidert sie:

„LAVINIA – (*with a strange smile*) I was dead then.“⁹⁴

Das Leben vor Christines Tod wird von ihr selbst zu einem Schattendasein degradiert. Erst mit der ungehemmten Entfaltung ihrer Sexualität bezeichnet Lavinia sich als lebendig. Zuvor war ihr Leben von „erotischer Frustration“⁹⁵ bestimmt, die vor allem mit dem Erwachsenwerden einen Großteil des Hasses auf Christine ausmachte, der schließlich weit genug führte, sie und Adam Brant, den ersten Auslöser leidenschaftlicher Gefühle in Lavinia, in ihrem Rachefeldzug zu vernichten. Der Widerstand gegen die universelle, treibende Kraft der Sexualität war nichts anderes als ein Widerstand gegen das Leben selbst, welches sich zu großen Teilen über den Drang zur Fortpflanzung

⁹⁴ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 390

⁹⁵ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 80

definiert. Auch in dieser Ansicht ist Freuds Einfluss auf O'Neill spürbar. Was sie sich früher nicht eingestehen konnte, ist für sie nun eine Selbstverständlichkeit: sie ist ein menschliches Wesen mit Bedürfnissen, und der Wunsch nach Erfüllung dieser ist nichts Schlechtes, wenn auch vom puritanischen Standpunkt aus gesehen sittenwidrig.

“In Freudian psychoanalysis the ‘unconscious’ replaces that Dionysiac energy which [...] was for Nietzsche the mainspring of tragic action.”⁹⁶

Diese Lebensenergie, die O'Neill, wie Freud, ins Unbewusste verlagert, äußert sich in eben diesem dem Wunsch nach Liebe und Leidenschaft. Sie ist es auch, an der sich die Charaktere, unfähig diese Sehnsüchte zu erfüllen, aufreiben. O'Neill hat seine Charaktere in einer moralisch einengenden Gesellschaft platziert, sodass es keiner Figur möglich ist, ein Leben mit normalen, erfüllbaren Bedürfnissen zu leben.

Eine Gesellschaft hat immer eine einschränkende Funktion in Bezug auf diese urtümliche, allen Lebewesen eigene „dionysische Energie“, weil sie Regeln und Grenzen aufstellt, wo das unbewusste oder bewusste Verlangen keine will. Der Puritanismus ist eine Verschärfung in Hinblick auf jegliche sexuelle Freiheit. Hier lässt sich der Bogen wieder zurück zu Freud spannen, der gerade den sexuellen Aspekt beim Menschen als treibende Kraft sieht, so wie es in „Mourning Becomes Electra“ auch Eugene O'Neill tut.

Die Reise nach China hat Abstand zu den Ereignissen in „Homecoming“ und „The Hunted“ gebracht und Lavinia möchte ihr neu gewonnenes Leben anders beginnen als das alte:

„LAVINIA – *(suddenly filled with grateful love for him, lets herself go and throws her arms around him)* Oh, Peter, hold me close to you! I want to feel love! Love is all beautiful! I never used to know that! I was a fool! *(She kisses him passionately. He returns it, aroused and at the same time a little shocked by her*

⁹⁶ John Drakakis, Naomi Conn Liebler: *Tragedy*. London/New York: 1998 , S 181

boldness. She goes on longingly.) We'll be married soon, won't we, and settle out in the country away from folks and their evil talk. We'll make an island for ourselves on land, and we'll have children and love them and teach them to love life so that they can never be possessed by hate and death! [...]"⁹⁷

Peter entspricht zwar nicht dem Bild jener Männer, in die Lavinia sich verliebt hatte, Männer wie Adam Brant, aber durch seine konstante, liebenswerte Art passt er perfekt in das Bild, das sie sich von der Zukunft malt, von einem einfachen, guten Leben auf dem Land, welches in ihrer Vorstellung unberührt ist von den Sitten und Unsitten der Stadt. Die Menschen der Stadt sind nun auch ihre Feinde, wie es bei Christine der Fall gewesen ist, der Puritanismus, nach dem sie gelebt hat, unerträglich. Auch das Familienhaus der Mannons wird zu einem Gefängnis, es ist „a temple for his [Abe Mannons] hatred“⁹⁸, ein Grab, wie Christine es genannt hat. Das Denken der Mannons war vom Denken an den Tod bestimmt und dieses Haus ist ein Mahnmal dafür.

„MANNON – That's always been the Mannons' way of thinking. They went to the white meeting – house on Sabbaths and meditated on death. Life was dying. Being born was starting to die. Death was being born. [...]"⁹⁹

Peters Gedanken sind frei von diesen morbiden Vorstellungen und in Lavinias erträumter, neuer Welt ist ebenfalls kein Platz mehr für diese. Indem sie ihre Kinder weit entfernt von den Gedanken an Hass und Tod aufziehen will, möchte Lavinia ein Ende dieser Tradition erreichen, eine Flucht vor dem, was ihre Familie väterlicherseits ausgemacht hatte. Diese Fluchtmöglichkeit steht ihr allerdings nicht offen, denn Orin, der sich mit seiner Schuld in genau das verwandelt hat, was einen Mannon ausmacht, „He's become a regular bigoted Mannon“¹⁰⁰, steht diesem Vorhaben im Weg. Sie kann sich nicht sicher sein, dass Orin das Vergangene, das sie endlich vergessen will, auch für sich behält

⁹⁷ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 394

⁹⁸ s.o., S 273

⁹⁹ s.o., S 308

¹⁰⁰ s.o., S 393

und er macht sich auch nicht die Mühe, so zu tun als würde er es überhaupt wollen. Nur in kurzen Augenblicken, in denen sie ihn genauso zu beeinflussen versucht, wie Christine es getan hat, als sie seinen Verdacht von einer Affäre mit Brant ablenken wollte, fügt er sich kurzzeitig, da sie alte Gefühle von Zuneigung und der Angst, verlassen zu werden, weckt:

„LAVINIA - [...] Don't you know how terribly you frighten me when you act so strangely? You don't mean to hurt me, do you?

ORIN – *(deeply moved)* God knows I don't, Vinnie! You're all I have in the world! *(He takes her hand and kisses it humbly.)*“¹⁰¹

Sofort nach Christines Tod hatte Lavinia begonnen, deren Platz einzunehmen, indem sie Orin tröstet und ihm versichert, ihn zu lieben und ihm zu helfen, all das, auch Christine, zu vergessen. Dadurch bindet sie ihn an sich, wie es zuvor Christine getan hatte und steht, als sie sich in einen neuen Menschen mit einem neuen Leben verwandeln will, vor dem gleichen Problem wie ihre Mutter. Orin lässt sich nicht einfach abschieben. Genauso wie Christine versucht auch Lavinia, ihn Hazel näher zu bringen, damit sie ihr Leben weiterführen kann. Orin jedoch macht seinen Besitzanspruch auf Lavinia genauso geltend wie den auf seine Mutter, schlimmer sogar noch, denn gegen Lavinia hat er etwas in der Hand, mit dem er sie nach seinem Willen kontrollieren kann. Sie hatten gemeinsam Selbstjustiz an ihrer Mutter und Brant, für ihren Vater, geübt, einen Mord begangen und Christine damit in den Selbstmord getrieben, da Lavinia es nicht ertragen konnte, erneut von ihrer Mutter der ihr vermeintlich zustehenden Liebe beraubt zu werden. Aus dieser gemeinsamen Vergangenheit stammen die Ketten, mit denen Lavinia nun an ihren Bruder gefesselt ist:

„ORIN – *(with a change to a harsh threatening tone)* I don't believe you! I know you're plotting something! But you look out! I'll be watching you! And I warn you I won't stand your leaving me for Peter! I'm going to put this confession I've

¹⁰¹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 387

written in safe hands – to be read in case you try to marry him – or if I should die - „¹⁰²

Durch das Aufschreiben aller Geschehnisse sichert Orin sich doppelt ab. Lavinia muss nicht mehr nur in der Angst leben, von ihm verraten zu werden, sondern auch, dass die Wahrheit in jedem Fall ans Licht käme. Orin deutet auch an, dass er ihr durchaus zutrauen würde, dass sie versuchen könne, ihm das Leben zu nehmen. Das wäre nur eine weitere Parallele zu ihrer Mutter, die Ezra getötet hatte, um mit Adam Brant ein neues Leben anfangen zu können. Das Manuskript, in welchem Orin die Familiengeschichte aufgeschrieben hat, fasst alle Verfehlungen und Erpressungen zusammen. Orins Verhalten quält Lavinia dermaßen, dass sie anfängt, sich zu wünschen, dass er sich doch selbst das Leben nähme und sie ihren Frieden finden ließe, aber gleichzeitig schreckt sie vor diesem Gedanken zurück, der nichts anderes bedeutet, als dass sie ihren Bruder, den sie ja immer noch liebt, verlieren würde. Im Streit schleudert sie ihm aber genau das ins Gesicht:

„LAVINIA – (*her control snapping – turning on him now in a burst of frantic hatred and rage*) I hate you! I wish you were dead! You’re too vile to live! You’d kill yourself if you weren’t a coward!“¹⁰³

Sie bringt ihn dadurch dazu, ungewollt und auf einem anderen Weg, als sie je vermutet hätte, genau das zu tun. Im Gegensatz zu ihrem Verhalten Christine gegenüber, versucht Lavinia, ihren Bruder von seinem Vorhaben abzuhalten. Sie scheitert daran, da mitten in ihrem Versuch Peter ins Haus kommt. Lavinia, ihn heiraten und ein neues Leben beginnen möchte, setzt ihre „Maske“ auf, verstellt sich und lässt von ihrem Vorhaben ab. Dadurch nimmt sie Peter und sich selbst dadurch die Möglichkeit, zu handeln und Orins Leben zu retten, um ihrer eigenen Zukunft willen.

¹⁰²Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995 S 402

¹⁰³s.o., S 412

„Warten auf die Liebe und Warten auf den Todesschuß sind das gleiche, und so kann sich Lavinia, als der Schuß gefallen ist, von den Mannons lossagen. Andererseits macht die Tatsache, daß ihr neues Leben mit Orins Tod erkaufte ist, ihren Traum von einem Leben ohne die Schatten der Mannons illusorisch, wie ihr tiefer Schmerz um den Verlust Orins und auch die letzte Bühnenanweisung des 3. Aktes klarmachen.“¹⁰⁴

Es ist Lavinia nicht sofort nach Orins Tod bewusst, dass es für sie kein freies Leben gibt. Am Tag von Orins Beerdigung drängt sie Peter dazu, alles hinter sich zu lassen und sofort zu heiraten und schürt damit sein Misstrauen, das bereits von Hazel und all den seltsamen Vorkommnissen genährt worden war. Lavinia erkennt, dass Peter bereits begonnen hat, sich zu verändern, sich dem unausweichlichen Schicksal der Mannons anzupassen und begehrt noch einmal dagegen auf. Sie nennt ihn, „*at the topmost pitch of desperate, frantic abandonment*“¹⁰⁵ Adam und erkennt endlich, dass sich die Vergangenheit nicht auslöschen lässt.

Es war Adam Brant, den sie geliebt hat, nicht Peter, und sie weiß, dass auch diese Tatsache zwischen sie beide treten würde, genauso wie Peters quälende Ungewissheit darüber, was Orin geschrieben hat und er hätte lesen sollen, bevor er Lavinia heiratet. Hier zeigt sich nun, dass Lavinia kein Duplikat ihrer Mutter geworden ist, auch wenn es danach ausgesehen hat, das veränderte Äußere, die veränderte Art, die veränderte Seele.

Bis fast zum Schluss lässt Eugene O’Neill diesen Charakter den gleichen Weg gehen wie seine Vorgängerin, Christine. Dann erst erkennt man den Unterschied, die Möglichkeit des Menschen, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und den ewigen Kreis von Hass und Tod zu durchbrechen. Lavinia entscheidet sich gegen den Versuch, ein glückliches Leben zu führen, gegen ihre Wünsche und Sehnsüchte, die ihre ganze Familie in Verzweiflung und Tod

¹⁰⁴ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O’Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991, S 316

¹⁰⁵ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 422

getrieben haben. Als letzte der Mannons kann nur noch sie selbst sich bestrafen und sie wählt die härteste Strafe, die sie nur erdenken kann:

„LAVINIA - [...] I'll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! [...]"¹⁰⁶

Sie weigert sich, eine neue Generation Verdammter hervorzubringen, gibt auf, um ihr Glück zu kämpfen und beendet mit der Linie der Mannons auch deren Schicksal.

Um dieses Leben zu ertragen, nimmt sie wieder die Maske der alten Lavinia auf, die soldatische Haltung und damit verbundene Willensstärke, sich gegen die eigenen Bedürfnisse stellen zu können. Die Fensterläden werden geschlossen und vernagelt; wie Ödipus¹⁰⁷ stellt sie sich einem Leben in Dunkelheit und Leid. Sie ist die letzte, deren Selbstverwirklichungs-Strategie fehlschlägt.¹⁰⁸

Auch hier wählt O'Neill als Stilmittel wieder die Maske, die dem Publikum zeigt, dass Lavinia eine innere Entscheidung getroffen hat, die im letzten Moment, nach einer kurzen Verzögerung, in der O'Neill das Publikum glauben macht, Lavinia könne doch glücklich werden, die Handlung in eine gänzlich andere Richtung lenkt, als zu erwarten war.

¹⁰⁶ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 423

¹⁰⁷ Sabine Kintsberger: *Der Einfluß des freudschen Ödipuskomplex auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. Wien: 1993

¹⁰⁸ Claudia Gründig: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*. München 2004

2.5 Orin - Die Suche nach Identität

Es ist den Figuren in „Mourning Becomes Electra“ nicht möglich, Verbindung zu ihren Familienmitgliedern, Freunden oder Geliebten herzustellen, da sie ausschließlich auf sich selbst, ihre eigenen Bedürfnisse und Wünsche fixiert sind und darüber hinaus nichts mehr wahrnehmen. In ihrem Kampf gegeneinander gibt es kein Mitleid und keine Empathie.

Maria T. Miliora bezeichnet diesen seelischen Zustand als „archaisch narzisstisch“¹⁰⁹ und legt hier den Grundstein für das Nicht - Vorhandensein eines stabilen, anpassungsfähigen Selbst, wie es beispielsweise bei Peter und Hazel zu sehen ist. Sie argumentiert, dass erst die Familie und die Umwelt ein Identitätsgefühl kreieren. Die Umwelt in „Mourning Becomes Electra“, eine puritanische Gesellschaft, steht in feindlichem Gegensatz zu den menschlichen Bedürfnissen nach Liebe und Sexualität und spaltet somit die Persönlichkeiten der Figuren. Es gibt keine absolute Trennung zwischen den Familienmitgliedern, die dem Puritanismus verhaftet sind und jenen, die gegen ihn ankämpfen, da beide Seiten in jedem Charakter vorhanden sind, jedoch immer eine starke Tendenz zu einem der beiden Extreme hin zeigen, die aber, wie man besonders an Lavinias und Orins Entwicklung sieht, gänzlich ins Gegenteil umschlagen kann.

Diese Charakterzüge werden theatral mit Hilfe der Masken dargestellt, das Publikum kann jederzeit erkennen, wo die Person steht beziehungsweise, wann eine Veränderung eintritt.

Auffällig ist, dass die Figuren sich nur in Extremen bewegen. Es gibt keine Kompromisse, wie es bei Peter der Fall ist. Er ist nicht gehemmt oder verstört in seinem Wunsch nach Liebe, doch er hat sich an die Gesellschaft angepasst, indem er deren Doktrin folgt: erst Hochzeit, dann körperliche Annäherung. Als Lavinia ihm ins Gesicht lügt, dass sie die Geliebte einer der Eingeborenen auf

¹⁰⁹ Maria T. Miliora: *Narcissism, the Family, and Madness. A Self- Psychological Study of Eugene O'Neill and His Plays*. New York: 2000

den Inseln war, ist er entsetzt und wendet sich von ihr ab, denn dieses Verhalten ist gesellschaftlich für eine Frau nicht adäquat. Wenn es eine Veränderung gibt, dann wirft sie die Figur auf die entgegengesetzte Seite der „Skala“, auf der sie sich bewegt hatte. Es gibt keine Grauzone, was nicht heißt, dass gedankliche Rückfälle ausgeschlossen sind. Veränderungen können mehr als einmal stattfinden, wie es besonders deutlich bei Orin zu sehen ist.

„Im Gegensatz zum Orest des Aischylos, dessen Mission darin besteht, eine aus den Fugen geratene politische und ethnische Ordnung wiederherzustellen, ist Orin Mannon ein individualistischer Abweichler, der das von seinem Vater vertretene puritanische Dogma verabscheut. Sein dominierender Charakterzug ist Halbheit; zaghaftes Aufbegehren, das sich in der abwegigen Gefühlsreaktion artikuliert, findet bei ständiger Rückversicherung auf die Konvention statt.“¹¹⁰

Die Suche nach Identität ist bei Orin am stärksten vertreten. Er ist offener als die anderen dafür, die seltsame, schicksalhafte Ähnlichkeit und die ständigen Wiederholungen zu bemerken. Sein primärer Wunsch ist, seine Mutter, all ihre Zuneigung und Aufmerksamkeit, für sich alleine zu haben. Da er im Wesen seiner Mutter ähnlich ist, begibt er sich gemeinsam mit ihr in den Widerstand gegen die Gesellschaftsdoktrin. Wie aber im obigen Zitat von Klaus Köhler beschrieben, fehlt es ihm an Stärke, diesen Widerstand durchzuziehen, eine Stärke, die seine Mutter aber besitzt – sie ist es schließlich, die Lavinia androht, die Familienehre und damit auch ihre eigene in den Schmutz zu ziehen, sollte ihre Tochter sie an die Justiz verraten. Um seinem Vater, Lavinia und der Gesellschaft zu genügen, lässt er sich dazu überreden in den Krieg zu ziehen, wodurch sein Selbstwertgefühl noch mehr zerrüttet wird.

„ORIN - [...] It was like murdering the same man twice. I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would

¹¹⁰ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 79

discover the man was myself! Their faces keep coming back in dreams – and they change to Father's face – or to mine – What does that mean, Vinnie?

LAVINIA – I don't know! I've got to talk to you! For heaven's sake, forget the war! It's over now!

ORIN – Not inside us who killed! [...]"¹¹¹

Durch das Verschmelzen der Gesichter, auch des eigenen und dem seines Vaters, wird den einzelnen Menschen ihre Identität genommen. Orin kann all diesen Männern keine eigene Identität mehr zugestehen und damit, als Teil von ihnen, auch sich selbst nicht. In seinen Erinnerungen tötet er immer wieder sich selbst, als ob er mit jedem Mord an einem anderen Menschen einen Teil von sich vernichten würde. Genauso wie über die die Einstellung der Mannons –

„ORIN - [...] Death sits so naturally on you! Death becomes the Mannons! You were always like the statue of an eminent dead man – sitting on a chair in a park or straddling a horse in a town square – looking over the head of life without a sign of recognition – cutting it dead for the impropriety of living! [...]"¹¹²

spottet er über die Sinnlosigkeit eines Krieges. Es spielt keine Rolle, auf welcher Seite man kämpft, wenn man immer wieder denselben Mann tötet, der niemand anderer ist als man selbst. Noch kann Orin, wenn auch bitter, darüber lachen, denn er glaubt daran, an einen heilen Ort, in die geheime, kleine Welt, die er sich mit seiner Mutter aufgebaut hat, zurückkehren und vergessen zu können, wie absurd die Welt außerhalb ist. Diese Gewissheit wird zerstört, als er erkennen muss, dass Christine ihn die ganze Zeit über belogen und benutzt hat, während Lavinia, die sie als verrückt darstellen wollte, wahrheitsgetreu gesprochen hat. Erfüllt von rasender Eifersucht, plant er mit seiner Schwester den Mord an Brant. Sie wollen Christines und Brants Flucht verhindern, um nicht in der Schande zurückgelassen zu werden und Christine für den Vertrauensbruch bestrafen. Weder der Tod seines Vaters, noch dessen Sühne,

¹¹¹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 347

¹¹² s.o., S 345

bestimmen Orins Handeln, sondern einzig und allein die Eifersucht auf seine Mutter, von der er verlangt, nun, nach seines Vaters Tod, nur noch ihn zu lieben. Ezra wurde von Orin ohnehin nie für einen ernstzunehmenden Konkurrenten gehalten.

Lavinias Motiv ist im Grunde das Gleiche, sie bestraft Brant dafür, sie zurückgewiesen zu haben und ihre Mutter, ihr wieder einmal etwas weggenommen zu haben, das sie sich erträumt hatte. Der Unterschied zwischen Orin und Lavinia ist, dass Orin sich eingesteht, warum er hier ist, Lavinia nicht. Seine Forderung kann jedoch nicht erfüllt werden, das Gegenteil ist der Fall, er muss mitanhören, wie Christine ihren Liebhaber vor ihm, ihrem Sohn, warnt, damit Adam nichts geschehen kann. Umgekehrt erwähnt sie Brant gegenüber mit keinem Wort, dass dieser Orin verschonen solle, wenn es zu einem Kampf käme. Dadurch wird deutlich, dass Christines Liebe nichts anderes ist, als der Versuch, ihre eigenen Wünsche zu erfüllen. Als Mutter versagt sie vollkommen, da ihre Kinder, vor allem Orin, denn für Lavinia hatte sie nie eine Verwendung, nur Instrumente zur Erfüllung ihres Glückes waren, die nun überflüssig und dadurch wertlos geworden sind. Wie bei allen Mitgliedern der Familie Mannon wird Christines eigensüchtiges Streben zu ihrem und Adam Brants Todesurteil: Adam wird von Orin getötet. Erst nach Adam Brants Tod wird Orin auf die Ähnlichkeit, die er auch mit ihm hat, aufmerksam. Er beginnt zu erkennen, dass die Mannons – Ezra, Adam und er selbst – mehr teilen als nur das Äußere. Ihr Verlangen nach Christine verbindet sie auf eine viel tiefere Art, es macht sie innerlich gleich, fast zu einer Person, einer gemeinsamen Identität.

„ORIN – (*not heeding her, still staring at Brant – strangely*) If I had been he I would have done what he did! I would have loved her as he loved her – and killed Father too – for her sake!“¹¹³

Orin sieht sich selbst an der Stelle Brants, während Christine ihn, nach Ezras Tod, an der Stelle seines Vaters gesehen hatte. Die Figuren werden einander

¹¹³ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 366

so ähnlich, dass sie untereinander austauschbar sind. Ezra, Adam und Orin werden zu einer Person mit zwei Gesichtern – Orin bringt kein neues Gesicht ein, er wechselt lediglich zwischen dem Adam Brants und dem seines Vaters. Seine Identität wird durch seine Mutter - und später Lavinia, die an Christines Stelle tritt - bestimmt. Als er für sie kein Adam Brant mehr sein kann, muss er zu Ezra Mannon werden.

Bei seinem ersten Auftritt, im ersten Akt des zweiten Teiles, „The Hunted“, wird Orin genauso detailliert beschrieben wie die anderen Figuren, vor allem das maskenhafte Aussehen und die Ähnlichkeit zu seinem Vater und vielmehr noch zu Adam Brant, da dieser zum einen jünger ist und zum anderen den Bart genau gleich trägt.

Doch im Gegensatz zu den anderen wechselt er seine Haltung, sein Auftreten ununterbrochen, *„He carries himself by turns with a marked slouchiness or with a self – conscious square – shouldered stiffness that indicates a soldierly bearing is unnatural to him.“*¹¹⁴, die Strapazen des Krieges werden nicht nur äußerlich an seinem ausgezehrteten Körper und dem Verband um seinen Kopf sichtbar, sondern auch die Wunden seiner Seele an Hand seiner Art, zu sprechen: *„When he speaks it is jerkily, with a strange, vague, preoccupied air.“*¹¹⁵. Daran wird seine mangelnde Stabilität ersichtlich. Seine Ähnlichkeit mit Brant gewinnt nicht nur dadurch an Bedeutung, dass Christine behauptet, sich deshalb in Adam verliebt zu haben, weil er Orin ähnlich sähe, nicht Ezra, sondern auch, weil sie seine momentane Zugehörigkeit beschreibt: den Widerstand gegen die Vorstellungen der Gesellschaft. Ganz im Gegenteil dazu steht seine Beschreibung im ersten Akt des dritten Teils, „Die Heimgesuchten“, in dem, erneut durch den Bart, die Ähnlichkeit zu seinem Vater betont wird. Auch die soldatische, steife Haltung hat er endgültig von diesem übernommen, jeder lässige, entspannte Zug ist verschwunden. Mit der Beschreibung des Äußeren zeigt O’Neill, genauso wie bei Lavinia, Orins inneren Zustand, so dass nicht nur die Worte der Figuren die Befindlichkeiten dieser verraten. Vom ersten

¹¹⁴ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 327

¹¹⁵ s.o., S 327

Moment des dritten Teils der Trilogie wird klar, dass Lavinia und Orin die Plätze ihrer Eltern eingenommen haben. Im Gegensatz zu seiner Schwester zeigt Orin aber noch viele eigene, seinem Vater nicht ähnelnde Züge: die Verwirrtheit, die psychische Labilität und ein ausgesprochen großes Maß an Bosheit und Wut gegenüber Lavinia.

„The relations between brothers and sisters are marked by the shadow of the mother, for whom the sisters tend to act as substitutes.“¹¹⁶

Der Ersatz der Mutter durch die Schwester, welche diese Rolle nur zu gerne einnimmt, hat vor allem für Lavinia schwere Folgen, denn sie trägt in Orins Augen nun die Verantwortung für die Fehler ihrer Mutter und wird von ihm mit entsprechendem Misstrauen bestraft. Orin geht sogar so weit, sie für ein Fehlverhalten zu bestrafen, dass sie (noch) nicht begangen hat, wie um zu verhindern, dass noch einmal das Gleiche geschehen könnte wie mit Christine, die ihn für einen anderen verlassen wollte. Wie der Rest des weiblichen Teils seiner Familie wird nun auch Orin manipulativ, um an sein Ziel zu kommen. Durch den Verlust seiner Mutter, die Projektionsziel all seines Glückes gewesen war, ist es nur noch Lavinia, der all seine, positive wie negative, Aufmerksamkeit zuteil wird. So bringt er seine Schwester dazu, mit ihm wieder nach Hause zu reisen, bevor sie den Gedanken an freie und unschuldige Liebe der Inselbewohner zu sehr verinnerlicht und sich möglicherweise entsprechend versündigt. Sein Problem damit ist das Alte: seine Eifersucht. So lässt er auch keine Gelegenheit aus, anzügliche Bemerkungen in Anwesenheit Peters zu machen, da er weiß, dass sich Lavinia ihrem Verehrer gegenüber möglichst gut darstellen will. Es hat den Anschein, als könnte Lavinia Peter davon überzeugen, dass Orin übertreibe und sie immer sittsam geblieben wäre. Doch Peter ist schon zu involviert in die Familie der Mannons, als dass er sein liebes Wesen hätte behalten können, als dass ihn das unheilvolle Schicksal der Familie, von der er ein Teil werden möchte, nicht auch betreffen und verändern

¹¹⁶ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O'Neill's Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997, S 65

würde. Nicht nur, dass er, in einem Anfall von Misstrauen, Lavinia nach den Eingeborenen fragt, glaubt er später ihre Lüge diesbezüglich auch ohne zu zögern, als hätte sie nur bestätigt, was er längst insgeheim befürchtet hatte.

Der Teil von Orin, der von seiner Mutter als friedvolle Insel inmitten von Krieg und Tod geträumt hatte, übernimmt die starren, puritanischen Ansichten seines Vaters in Bezug auf Sexualität und Liebe. Die nackten Eingeborenenfrauen findet er abstoßend und um seinen Bruch mit Adam Brant und all dem, was dieser vertreten hatte, deutlich zu machen, behauptet er, dass dieser wahrscheinlich mit einer dieser Frauen zusammengelebt hatte – „He was that kind!“¹¹⁷. Eine romantische Liebe, einen geheimen Ort für zwei Liebende, all das existiert für Orin nicht mehr, er hat diese Vorstellung mit dem Betrug seiner Mutter verloren. Dafür hasst er den „Adam Brant“ - Teil in sich, aber auch den „Ezra Mannons“, dem er sich innerlich nun viel mehr angenähert hat.

Seine starken Schuldgefühle, Christine vorgehalten zu haben, selbst Brant getötet zu haben, anstatt stillschweigend seinen alten Platz einzunehmen, sie zu trösten und damit einen Selbstmord zu verhindern, machen es ihm unmöglich zu glauben, dass andere Menschen ihn nicht so sehen wie er sich selbst:

„ORIN – (*dully now*) You’ve kept talking about them all the voyage home. Why? What can they have to do with us – now?

LAVINIA – A lot. What we need most is to get back to simple normal things and begin a new life. And their friendship and love will help us more than anything to forget.

ORIN – (*with sudden harshness*) Forget? I thought you’d forgotten long ago – if you ever remembered, which you never seemed to! (*then with somber bitterness*) Love! What right have I – or you – to love?

LAVINIA – (*defiantly*) Every right!

ORIN – (*grimly*) Mother felt the same about – [...] ¹¹⁸

¹¹⁷ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 401

¹¹⁸ s.o., S 387/388

Es ist ihm schmerzhaft bewusst, dass er das Leben seiner Mutter zerstört, indem er sein Glück über ihres gestellt hatte. Er kann daher seine Schuldgefühle nicht vergessen so wie Lavinia, die sich ihre Motive nicht eingesteht und sich selbst, wie ihrem Bruder, immer noch klar machen will, ihren Vater gerächt und ihrer Mutter, die eine Auslieferung an die Justiz an den Galgen gebracht hätte, die Gelegenheit zum Weiterleben gegeben zu haben. Um sich selbst vor dieser Wahrheit zu schützen, hängt er sich umso stärker an Lavinia. Wie Christine und ihren Sohn, verbindet auch die beiden eine kleine, geheime Welt, allerdings kein absichtlich erschaffener, positiver Rückzugsort sondern ein dunkles Geheimnis, welches sie von anderen Menschen, besonders derart unschuldigen wie Peter und Hazel, absondert. Lavinia, die versucht, zu vergessen und ein neues Leben zu beginnen, muss in der ständigen Angst davor leben, dass Orin sie beide verrät, denn er kann weder mit der Vergangenheit abschließen noch ein neues Leben beginnen und somit sieht er seine einzige Chance auf Sühne darin, sich dem Gesetz zu übergeben und zu gestehen, eine Strafe zu erhalten und damit endlich von seinem quälenden Gewissen befreit zu werden.

„ORIN – (*harshly*) Were you hoping you could escape retribution? You can't! Confess and atone to the full extent of the law! That's the only way to wash the guilt of our mother's blood from our souls! [...] Ask our father, the Judge, if it isn't! He knows! He keeps telling me!“¹¹⁹

Die Portraits der Mannons, die überall im Haus hängen, wirken auf Grund der starren, maskenartigen Gesichtszüge ihrer lebendigen Vorbilder sehr lebensecht. Es ist nicht anzunehmen, da es in keiner Weise angedeutet wird, dass Orin tatsächlich die Stimme seines Vaters hört sondern dass er, zum einen durch die Verinnerlichung der Werte Ezra Mannons und zum anderen, weil ihm keine adäquate Alternative aufgezeigt wird, sich Ezras Moralvorstellungen aneignet, weil er selbst keinen Ausweg aus seinen Gefühlen finden kann. Ein unbeschwertes Leben mit Hazel zu führen ist für ihn unmöglich.

¹¹⁹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 398/399

Obwohl er sein Leben hasst, sieht er keinen Sinn darin, es aus freien Stücken zu beenden, denn seine Tat wäre damit noch nicht gesühnt und die Lavinias schon gar nicht. Unfähig, allein zu sein, will er Lavinia mit in sein Verderben reißen, er lässt es nicht zu, dass sie ihr Leben weiter führt, ohne von Schuld und Reue gejagt zu werden wie er selbst:

„ORIN - No! She can't have happiness! She's got to be punished! [...]“¹²⁰

Absurderweise ist es ein Zugeständnis an die Liebe zu seiner Schwester, dass er sie beide nicht verrät, weder an Hazel noch an das Gesetz. Doch für dieses Opfer verlangt er von ihr, für immer bei ihm zu bleiben.

„War die ödipale Fixierung auf die Mutter Ausdruck hysterischer Auflehnung, so hängt die inzestuöse Annäherung an die Schwester, die er jetzt sucht, unmittelbar mit seinem Rückfall in die Gedankenwelt der Mannons zusammen [...]“¹²¹

In den Gedanken der Mannons ist kein Platz für Erlösung, in einer Gesellschaft bestimmt vom Puritanismus, der, in extremer Auslegung der christlichen Kirche, lehrt, dass Menschen bereits in Sünde geboren sind und es keine Gnade gibt. Orin kann nicht zulassen, dass Lavinia nicht bestraft wird, er lässt ihr die Wahl zwischen Gestehen (was sein Wunsch wäre) und einer Sünde, die so groß ist, dass sie selbst sich ebenso verabscheut wie er sich, dass es ihr unmöglich ist, ein normales Leben mit einem anderen Mann zu führen und er so die Sicherheit hat, niemals von ihr verlassen zu werden. Die Ausweglosigkeit, in der sich Orin befindet, begründet sich darin, dass er von seiner Mutter keine Vergebung mehr erhalten kann. Dadurch kann er auch sich selbst nicht vergeben, genauso wenig wie Lavinia, die an dem ganzen Plan mitgewirkt, ihn genau genommen dazu getrieben hat. Die Vergebung, die er durch ein Geständnis empfangen

¹²⁰Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995 S 407

¹²¹ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 80/81

würde, kommt rein aus der Gedankenwelt seines Vaters, in der er für ein Verbrechen büßt, das er begangen hat. Damit ist auch diese Möglichkeit nur ein Kompromiss, den Orin einging, um seinem Schmerz irgendwie zu entgehen. In seinem letzten Streit mit Lavinia, als diese die Fassung verliert und ihm nahelegt sich umzubringen, wenn er es nicht schaffe zu leben, wird ihm dann noch eine dritte Möglichkeit offenbart:

„ORIN - [...] Yes! That would be justice – now you are Mother! She is speaking now through you! *(more and more hypnotized by this train of thought)* Yes! It's the way to peace – to find her again – my lost island – Death is an Island of Peace, too – Mother will be waiting for me there – *(with excited eagerness now, speaking to the dead)* Mother! Do you know what I'll do then? I'll get on my knees and ask your forgiveness – and say – *(His mouth grows convulsed, as if he were retching up poison.)* I'll say, I'm glad you found love, Mother! I'll wish you happiness – you and Adam! *(He laughs exultantly)* You've heard me! You're here in the house now! You're calling me! You're waiting to take me home! *(He turns and strides toward the door.)*“¹²²

Orin, der die Familiengeschichte, ab dem Leben Abe Mannons, aufgeschrieben hat, um das „böse Geschick“ seiner Familie erkennen zu können, kann dieses auf seine Weise durchbrechen, indem er seine eigenen Bedürfnisse zugunsten der Frau, die er liebt, Christine, zurücksteckt. Er ist der erste der Familie, der das vollbringen kann, der seinen Fehler und die aller anderen erkennt und behebt. Adam Brant hat zwar Christine zuliebe auf sein Schiff verzichtet, doch war ihm anzumerken, dass dieser Verzicht zu groß war und eine gemeinsame Zukunft vergiftet hätte. Orin nimmt die Strafe seiner Mutter, die er in Lavinia sieht, dankbar an und geht freien Herzens in den Tod, überlässt Lavinia ihrem eigenen Schicksal, ihrer eigenen Strafe. Seinem Beispiel folgend, verzichtet auch Lavinia auf ihr Glück, nur nicht zugunsten einer realen Person, sondern einer zukünftigen Familie, die genauso hätte leiden müssen wie sie selbst.

¹²² Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 412

Mit der Figur des Orin zeigt O'Neill, dass es auch in dieser Gesellschaft nicht unmöglich ist, jemand anderen zu lieben als sich selbst und für diesen Menschen Opfer zu bringen. Natürlich kommt Orins Einsicht viel zu spät, um ein „glückliches Ende“ zu ermöglichen, auch ist nicht gesagt, dass er wirklich dauerhaft damit hätte leben können, sein eigenes Glück zugunsten dessen seiner Mutter zurückzustecken, aber der Versuch, es zu tun, zeigt einen kleinen Hoffnungsschimmer in einer ansonsten dunklen, gnadenlosen Welt. Er wird für diesen Versuch auch prompt belohnt, denn sein Leidensweg ist ein weitaus kürzerer als der, den Lavinia für sich auserwählt hat. Außerdem gewinnt er durch diese Entscheidung erstmals eine komplett eigene Identität, er kann sein Leben - oder Ableben - selbst kontrollieren. Durch seinen Selbstmord demonstriert Orin seine Freiheit, er beweist, dass er als Individuum existiert, indem er diese Existenz vernichtet¹²³.

¹²³ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O'Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997

2.6 Isolation und Anpassung

In dieser Arbeit kommen häufig die Begriffe „männlich“ und „weiblich“ vor, sie implizieren immer Zugehörigkeit zu einer der beiden Seiten. Möglicherweise angelehnt an die aischyleische Orestie, in welcher ein

„Gegensatz zwischen matrilinearem und patrilinearem Verständnis der Familienbeziehung, zwischen dem Gesetz der Vergeltung,[...] zwischen der religiösen Entsühnung des Mörders [...] und der Freisprechung [...]“¹²⁴

herrscht, teilt O'Neill die Gedankenwelt seiner Figuren in Gegensätze. Die männliche Seite entspricht der puritanischen Lebensart, die freie Sexualität und Lebensfreude zu Sünden erklärt und geprägt ist von soldatischer Exaktheit und gnadenloser Gesetzestreue. Sie wird nur noch von dem Streben nach äußerer, skandalloser Perfektion und Anpassung an die zum Gesetz erklärte Doktrin übertrumpft. Diese Eigenschaften und Verhaltensweisen werden von den Männern der Familie Mannon, Orin und Adam als Außenseiter zeitweise ausgenommen, repräsentiert. Ganz im Sinne des Zeitgeistes wird der Stammbaum ausschließlich auf die Männer zurückgeführt, Frauen sind immer nur angeheiratete Fremdlinge, wie Christine, die von außen in das Schicksal der Mannons hineingestoßen werden.

Die weibliche Seite, repräsentiert von Marie Brantôme, Christine und zweitweise ihren Kindern, beschreibt ein genaues Gegenteil zur männlichen: Sinnlichkeit, Freiheitsliebe und der Hang, seine eigenen Bedürfnisse über die Regeln des Gesetz zu stellen. In der weiblichen Seite zeigt sich etwas Wildes, Freies, das sich nicht von puritanischen Gesetzen unterdrücken lassen will. Es ergibt sich ein sehr traditionell¹²⁵ wirkendes Bild von einer männerdominierten

¹²⁴ Jan Kott: *Gott- Essen*. Berlin: 1991, S 272

¹²⁵ Bernfried Nugel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O'Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991

Gesellschaft, die jeden Versuch des Weiblichen, aufzubegehren, mit aller Gewalt unterdrückt.

Die Figuren in „Mourning Becomes Electra“ sind allerdings nicht einseitig ausgelegt, sondern dual: beide Seiten sind in jedem Charakter vorhanden, manchmal mehr und manchmal weniger ersichtlich. Besonders deutlich wird dies bei Orin und Lavinia, die beide einen Wandel vollziehen und die jeweils schwächere Seite in ihnen zu ihrer dominierenden machen. Lavinia negiert schlussendlich beide Seiten, sowohl ihr Verlangen nach Liebe als auch das Handeln rein nach dem Gesetz. Ihr einziges Zugeständnis ist, die Familienehre, so gut es geht, zu bewahren.

„The mask must be understood in its conceptual sense, as an element which allows the characters to escape the scrutiny of others [...] The dissimulation of the self allows one to be welcomed into the circle, access to which would have been impossible had the characters allowed their indifferences to be perceived.“¹²⁶

Ein wichtiger Aspekt der Funktion einer Maske ist, dass sie bei einer Integration nicht nur hilfreich, sondern manchmal, um den Erfolg zu gewährleisten, sogar notwendig ist. Das gilt einerseits für die Integration in eine Gesellschaft – die Mannons treiben es so weit, dass ihre Familie in der Stadt zu einem Symbol für diese wird – und andererseits auch für die Integration einer einzelnen Person in die Familie. Lavinia ist in den ersten beiden Teilen, „Homecoming“ und „The Hunted“, auffällig darum bemüht, dem männlichen Part der Familie Mannon zugeschrieben zu werden, indem sie sich innerlich und äußerlich an diesen anpasst. Durch ihre Aufmachung unterdrückt sie alle Weiblichkeit, ihre straffe Haltung und ihr spröder Tonfall, verbunden mit ihrer Wortkargheit, erinnern stark an einen Offizier, umso mehr, als bei Ezra Mannons Auftritt deutlich wird, dass sie sein Verhalten, mit Erfolg, kopiert hat. Lavinia bemächtigt sich einer Maske, die so gar nicht zu ihrem Geschlecht passen will, um ihre Zugehörigkeit

¹²⁶ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997, S 119

für alle Außenstehenden sichtbar zu machen, die ansonsten vielleicht nur ihr Antlitz gesehen hätten, das dem ihrer Mutter wie aus dem Gesicht geschnitten ist.

„LAVINIA – (*harshly*) What do looks amount to? I’m not a bit like her! Everybody knows I take after Father!“¹²⁷

Ihr Bemühen, dazuzugehören, gipfelt darin, dass sie nicht heiraten möchte, denn eine Heirat würde sie, als Frau, aus ihrer Familie reißen und sie zur Außenseiterin in einer anderen machen. Gewährte sie Peter seinen Wunsch, hieße das für sie, von Lavinia Mannon zu Lavinia Niles zu werden, ein Gedanke, der ihr, solange sie sich den Mannons so verbunden fühlt, unerträglich scheint. Mit den Mannons trifft Lavinia gesellschaftlich eine sichere Wahl, denn diese sind quasi das Aushängeschild der Stadt und gehören dieser damit nicht nur an, sondern bestimmen durch ihr Vorbild einen Teil des Verhaltens ihrer Bewohner. Als sie sich von den Mannons abwendet, kehrt sie auch der Gesellschaft und deren Konventionen den Rücken. Dies zeigt sie genauso deutlich wie vorhin, nun durch aufreizendes, selbstbewusstes Verhalten und attraktive, die weiblichen Reize unterstreichende, Kleidung. Das Äußere, die Maske, wird als Zugehörigkeitssignal getragen.

Gleichzeitig zur integrierenden hat die Maske auch einen isolierenden Charakter, sie definiert einen Abstand zwischen einer Person und ihrer Umwelt. Durch ihre übertriebene Anpasstheit setzen sich die Mannons über die „normalen Menschen“ in ihrer Gesellschaft hinweg, sie erheben sich über sie wie ehemals herrschende Königs- und Adelsfamilien - „SETH - [...] They’ve been top dog around her for near on two hundred years and don’t let folks fergit it.“¹²⁸ Dadurch grenzen sie sich von den anderen ab, sie müssen sich sogar einem anderen Schicksal beugen als jene, die nichts mit ihnen zu tun haben.

¹²⁷ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 278

¹²⁸ s.o., S265

“If each clan has its own history, we may not be mistaken in advancing that each one also has its own future.”¹²⁹

Anhand der Gleichförmigkeit der Wiederholungen in seinem Stück macht O’Neill deutlich, dass genau dieser Eindruck erwünscht ist. Ein erhöhter Status bringt andere Möglichkeiten mit sich, aber auch viel mehr Zwänge, da ständig Aufmerksamkeit auf die Familie gerichtet ist.

Die Isolierung betrifft auch einzelne Charaktere. So setzt sich Christine beispielsweise bewusst in Gegensatz zu den Konventionen, sie betont ihr fremdartig wirkendes Äußeres, anstatt zu versuchen, es wie Lavinia, zu verstecken, um ihr Missfallen zu zeigen. Doch das Maskenartige an ihrem Gesicht zeigt, dass sie sich dennoch stark an die Mannons angepasst hat, ihr Aufbegehren endet mit dem Versuch, wenigstens anders auszusehen. Solange sie noch keine Sicherheit von Seiten Adams hat, geht sie auf keinen gefährlichen Konfrontationskurs mit der Familie ihres Mannes, sondern wartet ab. Lavinia grenzt sich in „The Haunted“ auf die gleiche Art von den Mannons ab, wie es ihre Mutter tut, während Orin sich, obwohl er die Mannons nach wie vor verachtet, an sie anpasst: „The mask plays a significant role; that is why this liberation is so important [...]“¹³⁰

Das Äußere und das Innere erleben gleichsam eine Veränderung. Anpassung und Isolation schließen nahtlos den Kreis zu den unzähligen Individualisierungsversuchen der Figuren.

¹²⁹ Thierry Dubost: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O’Neills Vision of Humanity*. Jefferson/North Carolina: 1997, S 19

¹³⁰ s.o., S 163

3. Exkurs: Die Inseln

Wenn es auch nicht direkt mit dem Fokus dieser Arbeit, der Bedeutung der Maske in „Mourning Becomes Electra“, verbunden ist, so halte ich die Erwähnung des Motives der „Seligen Inseln“ für wichtig. Sie zeigt einen weiteren Aspekt des passiven Widerstandes gegen die Gesellschaft, den Puritanismus und die Zivilisation auf, indem sie deren Vorgaben widerlegen. Durch ihre Träume verraten die Figuren viel über sich selbst, ihre Wünsche und ihre Ziele, ein weiteres Mittel O’Neills, die Psyche eines Charakters sichtbar auf die Bühne zu bringen. Bezeichnend ist hier außerdem, dass genau das gleiche Motiv bei allen Hauptcharakteren auftritt, auch hier findet mit der Wandlung der Figur eine Veränderung der Sichtweise der Inseln statt.

Adam Brant ist der erste, der die Südseeinseln vor China erwähnt. Er war bei einem Schiffsbruch dort gelandet und hatte einige Zeit dort gelebt, weil die Unschuld und Reinheit des Landes ihn dermaßen fasziniert hatten:

„BRANT - [...] Unless you’ve seen it, you can’t picture the green beauty of their land set in the blue of the sea! The clouds like down on the mountain tops, the sun drowsing in your blood, and always the surf of the barrier reef singing a croon in your ears like a lullaby! The Blessed Isles, I’d call them! You can forget there all men’s dirty dreams of greed and power!“¹³¹

Diese Beschreibung passt zu dem Bild, welches Brant von sich selbst entwirft: ein romantischer, freiheitsliebender Abenteurer und Rebell, offen für alles und nicht gewillt, sich von einer Gesellschaft vorschreiben zu lassen, wie er zu leben hat. Der Versuch seiner Mutter, Marie Brantôme, ihn so zu erziehen wie seinen Vater, David Mannon, den er aber für seine Unfähigkeit, zu leben, verabscheut hatte, bringt ihn dazu, früh von zu Hause wegzulaufen und ein

¹³¹ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S279

eigenständiges Leben auf See zu beginnen. Für diese Freiheit und Eigenständigkeit stehen diese Inseln für Adam Brant, für das Meer und alles, was nicht „Mannon“ ist. Auf diesen Inseln möchte er auch seine Hochzeitsreise mit Christine verbringen, als einem Ort, an dem Liebe erlaubt und etwas Schönes ist. Seine Liebe zu Christine ist für ihn nichts Verbotenes, sondern ein Teil seiner Rache, ein Akt der Gerechtigkeit gegenüber seiner Mutter, die sterben musste, weil Ezra Mannon zu stolz gewesen ist, ihre Bitten zu erhören und ihr Leben zu retten. Gleichzeitig ist seine Liebe und die Vorstellung von einer Hochzeit aber gesellschaftlich unmöglich, da Christine verheiratet und sich sicher ist, dass Ezra niemals gewillt wäre, sich von ihr scheiden zu lassen. Umso mehr sind die „Seligen Inseln“ eine Utopie, die er schon einmal erlebt hat und in seines und Christines Leben bringen möchte. Dabei ist zu beachten, dass Adam niemals auf diese Inseln fliehen wollte, sie nicht als Ausweg vor Problemen sieht, ganz im Gegenteil - als er sich auf Christines Plan einlässt, beginnt sein Schicksal als Mannon ihn bereits zu ereilen. Er bereut die Entscheidung, Ezra nicht gegenübergetreten zu sein, wie er es vorgehabt hatte, wie ein ehrenhafter Mann. Gemeinsam mit seinem Schiff verliert er einen Teil seiner Persönlichkeit, verliert er die Freiheit, die für ihn so wichtig gewesen ist.

„BRANT – (*with a bitter, hopeless yearning*) Aye – the Blessed Isles – Maybe we can still find happiness and forget! [...] There’s peace, and forgetfulness for us there – if we can ever find those island now!“¹³²

Adam wird zu dem, für das er seinen Vater immer gehasst hat, zu einem Feigling, der sich vor seiner Verantwortung davontiehlt. Damit ist ihm auch klar, dass er Christine nicht glücklich machen wird, auch wenn diese, seiner Mutter gleich, vertrauensvoll mit ihm ins Unbekannte ziehen will, da er nicht mehr der Mann ist, in den sie sich verliebt hatte. Damit ist Adam Brant der erste, der in der Trilogie mit dem Verlust seiner Träume sich selbst verliert und die Maske desjenigen Menschen annimmt, den er am meisten verachtet.

¹³² Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 363

Unabhängig von Brants realen Südseeinseln erwähnt auch Ezra Mannon einen Ort am Ende der Welt, eine Insel, auf der er mit Christine alleine sein kann, um ihr dort zu zeigen, wie sehr er sich verändert hat und ihnen beiden eine Chance zu geben, ihre zerrüttete Ehe wieder in Ordnung zu bringen. Für Ezra ist diese Insel, auf der er mit seiner Frau alleine sein kann, ein Ort, an dem er der Mann sein kann, von dem er glaubt, dass sie ihn lieben könne, ein Mann, der er in der Gesellschaft des Puritanismus als Mannon niemals sein kann.

Die Insel ist ein Symbol des Lebens, so wie das weiße Versammlungshaus der Mannons ein Ort des Todes ist, sie stehen für Neuanfang und Veränderung. Die Kinder möchte er zu Hause lassen, denn als sie geboren wurden, war Christines Zuneigung zu ihm bereits erloschen und er möchte den Zustand davor wieder herstellen.

Während Brant tatsächlich auf traumhaft schönen Südseeinseln gewesen ist, träumt Ezra lediglich von einem abgeschiedenen, isolierten Ort, an dem er mit Christine allein sein kann. Eine Insel, umgeben von Meer, scheint ihm dafür passend zu sein. Dieser steril ausgedrückte Wunsch zeigen Ezras Verlangen danach, der romantische Mann zu sein, den sie in Brant gefunden hat und ebenso, dass er es nicht sein kann, dass er in seinem Wesen immer gehemmt sein wird und es ihn Überwindung kostet, Gefühle auszudrücken.

Christine flieht den Zwang der puritanistischen Gesellschaft auf jede nur erdenkliche Weise – sie erschafft sich mit ihrem Sohn eine kleine Welt, die nur für sie beide vorhanden ist und alle anderen Menschen, besonders alle Mannons, aussperrt. Adam Brants Inseln werden für sie eine neue Möglichkeit, zu fliehen und ein Leben fernab jeden Zwanges zu führen. Es sind nicht die Inseln selbst, die Christine anziehen, sondern Adam, ihr Geliebter, genauso wie es vorhin Orin gewesen ist, mit dem sie ihre Welt geteilt hat. Gleichgültig an welchem Ort, für Christine zählt allein die Person, auf die sie gerade fixiert ist. Aus diesem Grund scheiterte Ezra Mannon bei dem Versuch, sie dafür zu erwärmen, mit ihm fortzureisen und einen Neuanfang zu machen, denn er war schon lange nicht mehr der Mann, mit dem sie sich ihr Leben vorstellen konnte. Als Orin ihr von dem Buch „Typee“ über die Südseeinseln erzählt, wird Christine

in eine sehr melancholische Stimmung versetzt. Ihr wird bewusst, dass sie das, was sie nun mit Adam sucht, bereits auf eine gewisse Art und Weise besessen hatte, dass sie in Orin einen Menschen gefunden hatte, der sie so sehr liebt, dass er mit ihr verschmelzen und für immer eins sein will. Diese besondere Nähe hat sie verloren, es ist Christine nicht möglich, Einfluss auf ihre Gefühle zu nehmen und Orin zu verzeihen, dass er trotz ihrer Gegenwehr in den Krieg gezogen ist. Ihre Liebe zu Adam ist unsicher, auf einem Mord und einer noch nicht geglückten Flucht aufgebaut, einem Verlust seitens Adams, den sie wahrscheinlich nicht ausgleichen kann und ihrer Angst, von ihm für eine jüngere Frau verlassen zu werden. Das wird ihr noch einmal bewusst, als sie Adam Mut machen will und von „seinen“ Seligen Inseln spricht:

„CHRISTINE - [...] And we will be happy – once we’re safe on your Blessed Islands! *(then suddenly, with a little shudder)* It’s strange. Orin was telling me of an island – [...]“¹³³

Ihr Sohn, mit dem sie einen solchen Traum geteilt hatte, ist nun der Feind geworden, der die Erfüllung verhindert. Seine Existenz vergrößert ihre Furcht, dass ihr Wunsch erneut in Gefahr ist. Die Inseln sind für Christine ein Symbol der Suche nach Liebe und Glück und all ihre Taten nur ein Streben danach.

Orins Charakter ist gezeichnet von Zaghaftheit, von einem „Ausweichen vor Konflikten durch Rückzug in Innerlichkeit oder Phantasievorspiegelung“¹³⁴. Dadurch, dass er sein Leben lang von Mutter und Schwester verwöhnt wurde, ist seine Art von Widerstand sehr passiv angelegt, er musste um nichts kämpfen. Die Konfrontation mit direkter Gewalt und Autorität im Krieg bewirken lediglich, Orins Aggression nach außen zu lenken, ohne dass er die Möglichkeit hat, sie adäquat zu kontrollieren – „I – I let off steam when I shouldn’t.“¹³⁵ Daher

¹³³ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 363

¹³⁴ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O’Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 5

¹³⁵ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 335

hat für ihn der Rückzug in eine heile, sichere Welt eine lebenserhaltende Bedeutung. Er ist immer verbunden mit seiner Mutter, welche diese Tendenz in ihm gefördert hat, um gemeinsam mit ihm entkommen zu können. Orins Bezug zu den Südseeinseln war ein Buch, „Typee“, welches ihm ein Kamerad im Krieg geliehen hatte. Sein starkes Verlangen danach, wieder bei seiner Mutter zu sein, wird in dieses Buch, in diese Inseln hineininterpretiert. O’Neill zeigt hier nicht nur ein inzestuöses, sondern auch ein sehr infantiles Begehren, mit der Mutter, der Hauptbezugsperson, zu verschmelzen und die eigene, bei Orin sehr unsichere, Identität aufzugeben.

„ORIN [...] I read it and reread it until finally those Islands came to mean everything that wasn’t war, everything that was peace and warmth and security. I used to dream I was there. And later on all the time I was out of my head I seemed really to be there. There was no one there but you and me. And yet I never saw you, that’s the funny part. I only felt you all around me. The breaking of the waves was your voice. The sky was the same color as your eyes. The warm sand was like your skin. The whole island was you. [...]“¹³⁶

Diese Beschreibung ähnelt der Wahrnehmung eines Fötus im Bauch seiner Mutter, die überall um ihn herum ist, die sein Überleben nicht nur sichert, sondern überhaupt erst ermöglicht. Orins emotionale Reife ist nie über die eines Kleinkindes hinausgekommen, das in seiner Mutter die ganze Welt sieht. Mit der Pubertät sind auch sexuelle Neigungen hinzugekommen, die sich nun auf Christine projizieren. Nach deren Tod wird diese durch Lavinia ersetzt. Orins Sexualität ist rein auf seine Familie beschränkt, Hazel, als außenstehende weibliche Person, wird als Frau überhaupt nicht wahrgenommen. Ezra Mannon war als Vaterfigur für Orin insofern nicht vorhanden, als dass er ihn schon seit seiner Geburt als Konkurrenten gesehen und ihn damit auch zu einem gemacht hat. Somit hat er seinen Sohn dazu erzogen, mit ihm um seinen Platz, damit auch um seine Frau, zu konkurrieren. Die Inseln sind für Orin das Paradies. Da

¹³⁶ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 342

sie aber nur in Zusammenhang mit Christine „funktionieren“, sind sie ebenso angreifbar und vergänglich wie Menschen selbst.

„ORIN - [...] God! To think I hoped home would be an escape from death! I should never have come back to life – from my island of peace! (*then staring at his mother strangely*) But that’s lost now! You’re my lost island, aren’t you, Mother? [...]“¹³⁷

Mit Christine verliert Orin auch seinen Traum vom Glück, das die Inseln symbolisieren. Hier werden die Inseln auch zum ersten Mal mit dem Tod verbunden, wo sie doch für alle anderen für das Leben stehen. In einem kurzen Aufbegehren gegen die Tatsache, seine Mutter verloren zu haben, fleht Orin sie nach Brants Tod an, doch mit ihm alleine eine Reise in die Südsee anzutreten, wie es auch sein Vater vorgeschlagen hatte. Er wolle Brant für sie ersetzen, so wie dieser ihn ersetzt hatte. Dies ist jedoch unmöglich geworden, da Christine erfahren hatte, dass ihr Sohn für den Tod ihres Liebhabers verantwortlich ist. Christine zieht den bitteren Schluss ihres Scheiterns bei der Suche nach Liebe und beendet ihr Leben, da sie keine weiteren Schläge mehr ertragen kann. Damit werden die Inseln für Orin endgültig zu einem Symbol des verlorenen, unerreichbaren Glückes. Auch Hazel bezeichnet er als „another lost island“¹³⁸, denn er weiß, dass er mit ihr kein normales Leben führen könnte. Die Reise nach China und zu den Südseeinseln, die Brant beschrieben hat, bewirken bei ihm keine Loslösung von der Vergangenheit, sondern machen ihm nur deutlich bewusst, dass seine Zukunft bereits zerstört und vom Tod überschattet ist. Sie bedeuten eine Widerlegung einer möglichen Selbstbefreiung und einen Rückstoß in die Gedankenwelt der Mannons¹³⁹, die ewig nur mit Tod und Pflicht beschäftigt ist. Obwohl er nun seinem Vater stark ähnelt, hat Orin nach wie vor keine positive Verbindung zur puritanistischen Gesellschaft, aber er empfindet

¹³⁷ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 352

¹³⁸ s.o., S398

¹³⁹ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O’Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998

so, wie diese vorgibt, dass Menschen empfinden sollten – „born to sin and punishment“¹⁴⁰ und passt sich damit an sie an, wie es zuvor nie der Fall gewesen ist. Die Inseln erlangen bei Orin auch noch eine dritte Bedeutung, die nahe mit der ersten verbunden ist, aber eigentlich das Gegenteil bedeutet. Sie symbolisieren, auf eine schöne, friedliche Art, den Tod.

„ORIN - [...] It's the way to peace – to find her again – my lost island – Death is an Island of Peace, too – Mother will be waiting for me there - [...]“¹⁴¹

Erst durch ein Wiedersehen mit seiner Mutter kann Orin Verzeihung und damit eine Reinigung seines Gewissens erlangen. Die Inseln, ehemals ein Symbol für das Leben, sind nun ein Ort des Todes, ohne Schrecken und Leid eines Krieges. Als Orin angeschossen wird und im Delirium von Frieden und Wärme träumt, spricht er davon, wieder ins Leben zurückgekehrt zu sein. Die Nähe zum Tod war für ihn eine positive Erfahrung und so erscheint ihm auch der Gedanke erstrebenswert, diesen Daseinszustand wieder zu erlangen. Der Tod ist für ihn kein Opfer, sondern eine Erleichterung, der einzige Weg das Glück, dass er sucht, noch zu erreichen. Dadurch, dass Leben und Tod so nah aneinanderrücken, wird deren Dualität verschwommen, irrelevant. Es bestätigt sich John Patrick Diggins Annahme:

„In O'Neill's play, the death of family members, by murder or suicide, comes close to suggesting that the human subject is less interested in preserving life than in realizing longings, whether romantic dreams or unconscious psychological drives.“¹⁴²

Im Endeffekt spielen Leben oder Tod keine Rolle, solange nur das Verlangen erfüllt wird.

¹⁴⁰ Bernfried Nudel: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O'Neill's Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*. Tübingen: 1991

¹⁴¹ Eugene O'Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 412

¹⁴² John Patrick Diggins: *Eugene O'Neill's America. Desire under Democracy*. Chicago/London: 2007, S 213

Genauso wie für Christine, sind die Inseln auch für Lavinia ein Bild, welches von Adam Brant geprägt ist. Als ihr schon bewusst ist, dass Adam sie nur benutzt hat, verhöhnt sie ihn wegen seiner Bewunderung für die Eingeborenenfrauen. Sie lässt den Gedanken an diese Inseln erst wieder zu, als Brant und ihre Mutter tot sind. Nun muss sie sich nicht mehr für ihre Gedanken schämen, die ihr bewusst gemacht haben, dass ihr tatsächlich etwas an Brant gelegen war. Die starke Veränderung, die Lavinia durchläuft, machen die Südseeinseln, die Unschuld und Freiheit, die sie repräsentieren, nicht nur attraktiver, sie bestätigen Lavinia in ihrer neuen Weltansicht und dem Bedürfnis, Gefühle auszudrücken und haben zu dürfen.

„LAVINIA – (*dreamily*) I loved those Islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and the sea. It made me forget death. There was no hereafter. There was only this world – the warm earth in the moonlight – the trade wind in the coco palms – the surf on the reef – the fires at night and the drum throbbing in my heart – the natives dancing naked and innocent – without knowledge of sin! [...]“¹⁴³

Die Südseeinseln bedeuten für Lavinia die Loslösung vom Puritanismus, von der Gedankenwelt der Mannons und dem allgegenwärtigen Gedanken an Schuld und Strafe. Sie will sich mit Peter einen solchen Ort schaffen, auf dem Land, einen Vorstadttraum von Haus und Garten und Kindern leben, abgeschottet von der Gesellschaft und deren Vorurteilen. Die erhoffte Wiedergeburt, die Lavinia glaubt, durch die Inseln erlebt zu haben, bleibt aus, denn die Vergangenheit ist nach wie vor, allein durch Orin, der sie nicht vergessen lassen will, präsent und erdrückend. Damit bleiben die Inseln auch für sie nur Illusion – Orin, der sie mit dem Tod verbunden hat, ist der einzige, der das erreichen kann, was die Inseln für ihn bedeuten und was allen anderen Mannons verwehrt bleibt: Frieden.

¹⁴³ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995, S 394

Schlusswort

Die Maske ist ein theatraler Aspekt, der es dem Publikum ermöglicht, eine Innenstudie der handelnden Personen vorzunehmen. Die Verarmung der Emotionen macht die aufgezeigten Gefühle umso deutlicher sichtbar, als keine „Störfaktoren“ vorhanden sind, Überlagerungen, wie sie im Leben realer Menschen vorkommen. Diese Transparenz ist ganz im Sinne von Eugene O’Neill, der damit die Erkenntnisse der zu seiner Zeit neuen, psychologischen Studien auf die Bühne bringt, obwohl er aber immer abstritt, von der Psychoanalyse beeinflusst worden zu sein. Vielmehr macht er dieses profunde Wissen, das bereits die Dramatiker der Antike hatten, dem Publikum zugänglich. Dazu greift er das Motiv der Maske aus dem antiken griechischen Theater auf. Die Starrheit einer gemachten Maske, die Einschränkung, welche sie mit sich bringt, wird, metaphorisch gesehen, auf seine Figuren übertragen: ihre Gesichter haben eine „strange, life – like mask quality“¹⁴⁴. Dass nur die Mitglieder Familie Mannon diese Maskenhaftigkeit besitzen, verwendet O’Neill als sichtbares Symbol für die schicksalshafte Verbindung der einzelnen Figuren zueinander, zur Vergangenheit und zu ihrer Zukunft. Es ist O’Neills Ziel, die Handlung einer griechischen Tragödie unter Beibehaltung des antiken Gedankenguts von Schicksal und Schuld in ein modernes, psychologisches Drama einzubetten. Es ist ihm wichtig, dass dieser Kontext dem Zuschauer bewusst wird, deshalb fügt er den Gedanken deutlich sichtbar ein: er bezieht sich in seinem Titel „Mourning Becomes Electra“ direkt auf die Orestie- und Elektrawerke seiner Vorgänger Aischylos, Sophokles, Euripides und Hofmannsthal.

Die Masken der Figuren sind immer wieder dieselben - wenn sich das Schicksal erneut erfüllt, so handeln scheinbar immer die gleichen Personen. Orin und Lavinia werden beispielsweise, allein schon äußerlich, zu Ezra und Christine.

¹⁴⁴ Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra*. New York: 1995

An der Dualität seiner Masken zeigt O'Neill auch auf, welche Auswirkungen die puritanische Doktrin und ihre Unterdrückung jeder „Lebensfreude und Sinnlichkeit“¹⁴⁵ auf den psychischen Zustand seiner Charaktere hat. Diese sind zerrissen zwischen dem Verlangen, ihre Bedürfnisse zu erfüllen und der Anpassung an die Gesellschaft. Es werden psychisch kranke Menschen erschaffen, deren Triebe fehlgesteuert und unkontrollierbar sind, woran sie im Endeffekt zugrunde gehen. Das vernichtende, hoffnungslose Ende der Trilogie zeigt die starke Kritik O'Neills am puritanistischen Gedankengut, mit dem er wahrscheinlich zu seiner Zeit selbst noch zu kämpfen hatte.

Das Maskenmotiv tritt in übergreifender Form auf, es macht auf die Ähnlichkeiten der Figuren aufmerksam, die nun nicht mehr im Konflikt zwischen Göttern und Gesetz, sondern den eigenen unterdrückten Bedürfnissen und einer moralisch unterdrückenden Gesellschaft, stehen.

O'Neill hat die Probleme der Figuren seiner Vorgänger sichtbar verlagert und damit den Zusammenhang mit „Elektra“, die ausschließlich im Titel vorkommt, hergestellt. Das Ende der Trilogie ist kompromisslos, die Figuren, die innerlich nicht damit zurechtkommen, nur ein Extrem zu leben, scheitern daran, sich in die Gesellschaft einzugliedern und zeigen damit, dass diese Gesellschaftsform so nicht funktioniert. Dies steht im Gegensatz zur aischyleischen „Orestie“, in der ein Weg für alle Überlebenden aufgezeigt wird.

Eine weitere Funktion der Maske, die in dieser Arbeit untersucht wurde, ist die des Schutzes, eine traditionelle Funktion der Maske seit Beginn ihrer Existenz. Für dieses Stück ist das insofern von Bedeutung, als dass die Mitglieder der Familie Mannon ununterbrochen Krieg gegeneinander führen. Innerhalb der Familie hat sich ein komplexes Verhaltensmuster entwickelt, nach welchem die Figuren versuchen, sich selbst zu schützen, während sie anderen schaden. Das Aufheben dieses Schutzes bedeutet absolute Verletzlichkeit; Christine nutzt diese gnadenlos aus, um ihren Ehemann in den Tod zu treiben. Die Maske ist das Gesicht, das die Charaktere ihr Gegenüber sehen lassen wollen und entspricht selten dem, was die Figuren empfinden. Dies wird deutlich, da die

¹⁴⁵ Klaus Köhler: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Dresden: 1998, S 81

Figuren in den Stücken immer wieder Emotionsausbrüche haben und anschließend sofort zu ihrer starren, maskenhaften Haltung zurückkehren. O'Neill zeigt damit das brodelnde Innere und das Äußere, welches im Normalfall, das heißt im realen Leben oder zum Beispiel im naturalistischen Theater, das einzig Sichtbare wäre. Weiters verbergen sich die Figuren absichtlich hinter „falschen Gesichtern“, um Einfluss aufeinander zu nehmen. Diese Funktion ist auch ganz dem Kampf zuzuschreiben, den sie gegeneinander ausfechten.

Anhand der Maske zeigt O'Neill die Gefangenheit der Charaktere in ihrer Situation, ihren Gefühlen und ihrer Gesellschaft. Die Versuche, aus diesem Zwang zu entkommen, enden immer nur damit, die bereits vorhandene Maske einer anderen, bereits verstorbenen Figur, zu übernehmen. Dadurch, dass sich die Charaktere immer wieder gegenseitig darauf aufmerksam machen, wird jedes Gefühl von Individualität ad absurdum geführt, bis sie schließlich feststellen müssen, dass sie keine eigene Zukunft haben, sondern immer nur die Vergangenheit erneut aufleben lassen müssen, unfähig, den Kreis zu durchbrechen. Dies gelingt nur auf Kosten der eigenen Bedürfnisse, wie Lavinia am Ende zeigt.

Das Zusammenwirken von Psyche und Körper wird ebenfalls an den Veränderungen der Maske deutlich, die immer erst durch heftige Emotionen ausgelöst werden. So kann beispielsweise Lavinia erst eine Frau werden, als die Unterdrückung durch ihre extrem weibliche Mutter aufgehoben wird. Da keine Möglichkeit einer Individualisierung vorhanden ist, ist die Entwicklung einer eigenen Identität schwer bis unmöglich. Vor allem Orin, der zu jedem noch so entgegengesetzt liegenden Aspekt der vorhandenen Emotionen aller Figuren starken Bezug hat, verliert sich zwischen Zwängen und Bedürfnissen, die aber bereits von den Wünschen seiner Mutter geprägt worden waren, also auch kaum seine eigenen sind. Er ist der labilste Charakter, in seiner Instabilität liegt aber auch die Fähigkeit, früher als andere die ständigen Wiederholungen und Ähnlichkeiten zu erkennen. Nach dem Tod seiner Mutter verliert Orin den Bezug zum Leben, er versucht nicht, wie Lavinia, zu vergessen und weiterzumachen, sondern er bleibt in einer Vergangenheit hängen, die einen

Neuanfang für ihn unmöglich macht. Diese Lebensverneinung ist seine Art des Widerstandes gegen die puritanische Gesellschaft, die dadurch allerdings wieder nur bestätigt wird. Orins Konflikt kann allein im Tod gelöst werden, in einer Auflösung seines Selbst in der kindlichen Vorstellung einer beschützenden Übermutter, die es nicht mehr notwendig macht, ständig eine eigene Persönlichkeit definieren zu müssen. Durch seinen Selbstmord beweist Orin, dass er zumindest über seinen Tod bestimmen kann, wenn schon nicht über sein Leben.

Die extreme Aufteilung in männlich und weiblich, im Einklang mit der Gesellschaft oder gegen sie, macht die Veränderungen der Figuren sichtbarer. Zu jedem Zeitpunkt im Stück ist ersichtlich, welche Figur gerade welcher Seite zugehörig ist, allein durch ihr Aussehen, durch die Maske, die sie trägt. Das macht zum einen die emotionale Situation der Charaktere für den Zuschauer deutlich und zum anderen spielen die Figuren selbst auch damit, indem sie ihre Zugehörigkeit durch ihr Auftreten einander deutlich zeigen.

Das letzte Kapitel, der Exkurs zu den „Seligen Inseln“, hängt nicht direkt mit dem Maskenmotiv zusammen, aber er zeigt, welche Sehnsüchte hinter der Maske stehen, welchen Widerstand die starre, puritanische Gesellschaft in den Charakteren auslöst und in welchen Konflikt sie damit gestoßen werden. Die Inseln sind ein Symbol für Freiheit – deshalb sieht Orin sie auch als Symbol für den Tod an, seinen einzigen Weg, um die Verzeihung seiner Mutter und dadurch endlich seelischen Frieden zu erlangen, eine Befreiung von den „Erynien“, seinem Gewissen.

Das Motiv der Maske in „Mourning Becomes Electra“ ist einerseits ein Stilmittel des antiken Dramas, auf das O’Neill zurückgreift, andererseits, ebenso wie der Einfluss der Psychoanalyse, ein Novum im Theater seiner Zeit. Die metaphorische Verwendung der Maske ermöglicht eine Vielzahl an Botschaften an das Publikum, drückt Emotionen aus, erklärt Nuancen einzelner Charaktere und zeigt innere Veränderungen der Personen und Zugehörigkeiten auf.

Es ist beeindruckend, wie vielseitig ein Motiv eingesetzt werden kann und welche Ausdrucksformen dieses ermöglicht.

„Mourning Becomes Electra“ und auch das Motiv der Maske in diesem Stück wird zweifelsohne auch in Zukunft weiter erforscht werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

O'Neill, Eugene: *Mourning Becomes Electra* in: O'Neill, Eugene: *Three Plays. Desire Under the Elms. Strange Interlude. Mourning Becomes Electra*, New York: Vintage International 1995

Sekundärliteratur:

Baro Beck, Michael: *Elektra - das Europäische-Antike im Amerikanisch-Modernen. Eugene O'Neills „MbE“- eine vergleichende Untersuchung der Motivübernahme aus der „Elektra“ des Sophokles und jener des Euripides und dessen „Orestes“ und ein Versuch der Annäherung an das Phänomen der Mutation Lavinias zu Christine; ein Beitrag zur Antikerezeption im 20. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Universität Wien 1996

Diggins, John Patrick: *Eugene O'Neill's America. Desire under Democracy*, Chicago/London: University of Chicago Press 2007

Dubost, Thierry: *Struggle, Defeat or Rebirth. Eugene O'Neill's Vision of Humanity*, Jefferson/North Carolina: McFarland&Company 1997

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1934

Gründig, Claudia: *Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2004

Jung, Carl Gustav: *Archetypen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001

Käppel, Lutz: *Der Fluch im Haus des Atreus: Von Aischylos zu Eugene O'Neill*, in: Hofmann, Heinz (Hg): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen: Attempto Verlag 1999

Ki-Sun, Kim: *Mythos und Tragödie. Anamnetische Betrachtungen zu Nietzsches Geburt der Tragödie*, Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 1999

Kintsberger, Sabine: *Der Einfluß des freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*, Diplomarbeit, Universität Wien 1993

Köhler, Klaus: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*, Dresden: Progressmedia Verlag und Werbeagentur GmbH 1998

Kott, Jan: *Gott-Essen*, Berlin: Alexander Verlag 1991

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2005

Krasner, David: *Eugene O'Neill: American Drama and American Modernism*, in: Krasner, David (Hg): *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, MA/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing Ltd 2005

Link, Franz: *Eugene O'Neill und die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Unbewußten*, Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum Verlag 1967

Miliora, Maria: *Narcissism, the Family, and Madness. A Self-Psychological Study of Eugene O'Neill and His Plays*, New York: Peter Lang Verlag 2000

Müller, Kurt: *The Crisis of Memory in Modern American Drama: The Case of Eugene O'Neill*, in: Hebel, Udo (Hg): *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Heidelberg: Universitätsverlag C.Winter 2003

Nietzsche, Friedrich: *The Birth of Tragedy*, in: Drakakis, John & Liebler, Naomi Conn (Hg): *Tragedy*, London/New York: Addison Wesley Longman Limited Vela 1998

Nugel, Bernfried: *Von Elektra zu Lavinia: Eugene O'Neills Konzeption der Titelfigur in Mourning becomes Electra*, in: Fischer-Seidel, Therese (Hg): *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991

O'Neill, Eugene: *Comments on the Drama and Theatre*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987

Bogard, Travis & Bryer, Jackson (Hg.): *Selected Letters of Eugene O'Neill*, New Haven/London: Yale University Press 1988

Mullet, M.B.: *The Extraordinary Story of Eugene O'Neill*, USA: American Magazine 94 1922

Pfister, Joel: *Staging Depth. Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse*, USA: University of North Carolina Press 1995

Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*, München: C.H.Beck Verlag 2010

Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004

Anhang:

Abstract

Die Maske ist ein Instrument des Verbergens, Veränderns und des bewussten Zeigens dessen, was andere Menschen sehen sollen. Schon in den Anfängen des Theaters war die Verwendung der Maske ein wichtiges Stilmittel.

Obwohl Eugene O'Neill sich mit seinem Werk „Mourning Becomes Electra“ formal an die *Orestie* des Aischylos hält, beschreibt er keine typischen Masken, wie es im antiken griechischen Theater üblich war. Er verwendet den Maskenbegriff in seiner Trilogie rein metaphorisch.

In meiner Arbeit möchte ich auf die *Maskenhaftigkeit* der Figuren in „Mourning Becomes Electra“ eingehen und den Dramentext auf die Frage hin analysieren, warum diese für das Werk von Bedeutung ist. Es soll aufgezeigt werden, inwiefern sich dieser Motivkomplex durch alle wichtigen Themen zieht - das Schicksal, die Suche nach Identität und der Gesellschaftswiderstand. Besonders letzteres wird von O'Neill stark betont, die Figuren in seinem Stück sind das Spiegelbild einer Gesellschaft, die an ihren eigenen Regeln und Zwängen zugrunde geht.

The mask is an instrument of hiding, of change and consciously showing what one wants other people to see.

From the very beginning of the theatre, the mask was an important stylistic device. Although Eugene O'Neill formally abides by the Orestia by Aischylos, his description of the mask differs from the ancient Greek meaning - his masks appear only metaphorically.

In this work, the question of „mask-like quality“ is researched, why it is important for the drama and how it is shown in every significant subject in O’Neills play: fate, search for identity and resistance against the puritan society. Criticism of society has special importance for O’Neill – his characters reflect an unsustainable, self-destroying society which collapses from it's own strict rules and constraints.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Vorname: Sonja Katharina

Nachname: Sutor

geb. am: 08.06.1988

in: Wien

Vita:

- geboren und aufgewachsen in Wien und Niederösterreich
- 1994-2002 Besuch des der Volksschule und des Realgymnasiums in Perchtoldsdorf
- 2002-2006 Besuch des Oberstufengymnasiums Anton-Kriegergasse in Wien, Maturaabschluss: 2006
- 2006-2009 Besuch der Schauspielschule Kollegium Laxenburg bis zur Paritätischen Bühnenreifeprüfung 2009
- 2006-2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
- Absolvierung diverser Schauspiel- Workshops und Seminare sowie Veröffentlichung einiger literarischer Texte