



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schon tausend Mal erzählt – (Meine) Elektra.
Funktionalisierung eines Mythos von der Antike bis in die
Gegenwart“

verfasst von

Mirjam Eva Preineder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Danksagung

Ich möchte mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Prof. Dr. Michael Gissenwehler für seine Geduld und Hilfe während des Entstehungsprozesses bedanken. Meine Familie hat mich immer unterstützt, ohne sie wäre diese Arbeit niemals möglich gewesen, und insbesondere möchte ich meiner Mutter dafür danken, dass sie mir das muttermörderische Thema niemals verübelte. Dem Burgtheater Wien und dem Theater Erlangen möchte ich dafür danken, dass ich großzügig Materialien zur Verfügung gestellt bekommen habe, insbesondere jeweils einen Videomitschnitt der Inszenierung. Barbara Nowotny half mir sehr, indem sie mir für ein Interview zur Verfügung stand, nochmals Danke dafür.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Inhaltsverzeichnis

1.	„tausend Mal erzählt“	4
1.1	Der Atridenmythos	8
2.	Antike griechische Elektra Dramen	11
2.1	Aischylos (Αἰσχύλος) - <i>Orestie</i>	13
2.1.1	Aischylos	13
2.1.2	Die <i>Orestie</i> als politisches Theater	16
2.2	Sophokles (Σοφοκλῆς) - <i>Elektra</i>	25
2.2.1	Sophokles	25
2.2.2	Die leidende und hassende Elektra	28
2.3	Euripides (Εὐριπίδης) - <i>Elektra</i>	33
2.3.1	Euripides	33
2.3.2	<i>Elektra</i> als Aischylos- und Homerrezeption	37
2.4	Elektra Rezeption von der Antike bis zum 20. Jahrhundert	46
3.	Wichtige Elektra Dramen im 20. Jahrhundert	49
3.1	Hugo von Hofmannsthal - <i>Elektra</i>	51
3.1.1	Hofmannsthal	51
3.1.2	Elektra als Hysterikerin	53
3.2	Eugene O'Neill - <i>Mourning Becomes Electra</i>	65
3.2.1	O'Neill	65
3.2.2	Die Atriden als Beispiele des Ödipus- und Elektrakomplexes	68
3.3	Jean Giraudoux - <i>Électre</i>	78
3.3.1	Giraudoux	78
3.3.2	<i>Électre</i> als Abbild der politischen Situation Frankreichs	81
3.4	Gerhart Hauptmann - <i>Atridentetralogie</i>	93
3.4.1	Hauptmann	93
3.4.2	Der Zweite Weltkrieg als Folie für die Atridentetralogie	97
3.5	Weitere Orest- und Elektradramen im 20. Jahrhundert	110
4.	Meine Elektra von Koos Terpstra	115
4.1	Terpstras Stück und Inszenierung	115
4.1.1	Terpstra	115
4.1.2	<i>Elektra</i> als Antikriegsappell	119
4.1.3	Uraufführung in Erlangen	127
4.2	Barbara Nowotnys Inszenierung von <i>Meine Elektra</i>	132
4.2.1	Nowotny	132
4.2.2	Inszenierungsanalyse	132
5.	Resümee	146
6.	Bibliographie	150
6.1	Primärliteratur	150
6.2	Sekundärliteratur	151
6.3	Internetliteratur	158
7.	Anhang	160
7.1	Interview mit Barbara Nowotny	160
7.2	Zusammenfassung	167
7.2.1	Abstract	168
7.3	Lebenslauf	170

1. „tausend Mal erzählt“

„In Elektra wird die Geschichte Elektras erzählt. Ihr Vater wurde von ihrer Mutter getötet. Sie will Rache. Das liegt weit zurück. Das alles spielt in, sagen wir Griechenland. In einem Palast. Nach den Bildern des Grauens brauchte ich nicht weit zu suchen. Wir wissen, was in der Welt geschieht. Dies ist unsere Geschichte. Sie spielt in unserem Palast. Vielleicht bin ich naiv, daß [sic!] ich sie noch einmal erzählen will. Vielleicht auch nicht. Ich bin der Chor. Hier bin ich. Hier stehe ich. Schon tausend Mal erzählt. Schon tausend Jahre existent. Meine Elektra.“¹

Mit diesen Worten lässt Koos Terpstra den Chor aus *Meine Elektra* in das Stück einführen.

Damit hebt er unmissverständlich hervor, dass er sich in einer Erzähltradition befindet. „Ich tue nichts anderes als Aeschylos, Sophocles, Euripides und andere, die der Elektra-Erzählung ihre eigene Wendung gegeben haben.“² Dies sagte Terpstra über seine Elektrabearbeitung in einem Interview. „Ich habe das Stück für meine Verhältnisse ziemlich schnell geschrieben. Das war möglich, weil es etwas ist, womit ich mich schon jahrhundertlang beschäftigte, und das war möglich, weil es ziemlich viele Elektras gibt.“³ Außerdem stellt er von Anfang an die Elektra-Geschichte in einen Zusammenhang mit der aktuellen Geschichte, thematisiert Gewalt und Kriege. Norbert Mayer beschrieb diese Atridenfamilie in „Die Presse“, nachdem er *Meine Elektra* im Kasino am Schwarzenbergplatz, Burgtheater, gesehen hatte: „Exaltiert und zur Selbstverstümmelung neigend die Tochter, zweifelnd, brütend der Bruder, gezielt aufstachelnd der Erzieher. So entsteht Gewalt, so geht es in Familien, Staaten zu, wenn vieles schief geht.“⁴

Variierende Wiederholung ist ein elementares Formprinzip aller Kunst, und war bei Griechen und Römern das Merkmal der Tragödie. Die Möglichkeit der Reprise scheint dem dramatischen Mythos inhärent zu sein. Die modernen Bearbeitungen befolgen dieselben Regeln: das Handlungsgerippe bleibt konstant, die Intrige, Motivation, Charaktere und Bedeutung dürfen und sollen abgewandelt werden. Die griechischen Tragiker waren unterschiedlich darauf bedacht den Reprisencharakter hervorstreichend. Taten sie es mehr, war das Stück sich selbst relativierend, taten sie es weniger, wie Sophokles, war das Drama absoluter. Moderne Mythen-Reprisen unterscheiden sich von antiken Wiederholungen darin, dass sie die Konventionen des antiken und klassizistischen Theaters überschreiten, und die Wiederholungsstruktur illusionsüberschreitend thematisieren.⁵

¹ Terpstra, *Meine Elektra*. Programmbuch. S. 9.

² Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

³ Terpstra, *Meine Elektra*. Programmbuch. S. 47.

⁴ Mayer, Norbert: *Elektra zerschmettert den Blumentopf*.

⁵ vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 135 – 141.

Mythen wurden, wenn sie wiedergegeben wurden, jedes Mal an die Gattung der Darbietungsform angepasst, wie z.B. Epos, Chorlyrik, Hymnos, Drama oder private Erzählung. Es gab keine autoritative Version eines Mythos. In der antiken Tragödie war der Mythos ein Modell, durch das sich abstrakte Gegebenheiten vermitteln ließen. Das Dargebotene ist Medium für das eigentlich Gemeinte. „...das Ereignishafte des Mythos ist nur noch sinnfällige Erscheinung, und die jeweilige Deutung dieses Ereignishafte ist die eigentlich gemeinte, die wesentliche >Wirklichkeit<“⁶ Die allgemein anerkannte Konstanz des Mythos bewirkt, dass sich die besonderen Intentionen der einzelnen Werke deutlich ablesen lassen. Schon in der attischen Tragödie brachte man immer wieder die gleichen Fabeln auf die Bühne. Es dominierte die Heldensage, historische Stoffe hingegen waren eher selten. Mythen sind plural und vieldeutig, sie bieten das Potential zur unendlichen Interpretation. Die Wirkung des Mythos beruht nicht auf den Antworten, die dieser liefert, sondern auf der Implizität der Fragen, die darin entdeckt werden.⁷

Pfister erklärt die häufige Verwendung von Mythen im Theater dadurch, dass die schon vorhandene Vorinformation beim Publikum dem Drama entgegenkommt, da dies die Exposition entlastet. Trotzdem werden diese Informationen geliefert. Der Zweck von redundanten Informationen ist es einerseits, durch die Diskrepanz zwischen dem Nichtwissen der fiktiven Figuren und dem Vorwissen der Rezipienten dramatische Ironie zu erzeugen, andererseits wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers frei für die realisierte individuelle Variante und Deutung des vorgegebenen Mythos. Gerade bei dem Elektra-Mythos bestanden im antiken Griechenland nicht nur Vorinformationen im Bezug auf die Grundgestalt des Mythos, sondern auch die Kenntnis vorausgegangener dramatischer Gestaltungen darf vorausgesetzt werden. Dieses Wissen wirkt als Kontrastfolie für die neue Variante, deren abweichende Momente dadurch deutlicher zu Tage treten. Somit ist bei der Lektüre von Sophokles' und Euripides' Elektra Dramen immer auch Aischylos *Orestie* mitzudenken. Das Paradebeispiel vergleichender Studien sind die *Elektren* von Sophokles und Euripides und die *Choephoren* des Aischylos, die einzigen Dramen von den drei großen Tragikern, die denselben Stoff behandeln und erhalten sind. Thema ist ein Stück der Tantalidensage, der Muttermord Orests. Das Bühnengeschehen umfasst ziemlich denselben Ausschnitt der Sage: die Rückkehr Orests bis zum Doppelmord. Die wichtigsten Figuren sind Orest, Elektra und Klytämnestra. Während Aischylos ein Orestdrama schrieb, sind die beiden Nachfolger nicht willkürlich nach Elektra benannt, sie steht im

⁶ Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 142.

⁷ vgl. Bremmer, *Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland*. S. 68. und vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 121 – 123 und 142 f. und vgl.

Mittelpunkt des Stücks, und diese sind nicht mehr Teil einer Trilogie. Alle Divergenzen haben eine Funktion in den völlig verschiedenen Gesamtkonzepten. Nach Aischylos steht mit Elektra nicht mehr der Teil der Geschwister im Zentrum, der die Tat tut. Sondern diejenige, die oft als Nicht-Handelnde bezeichnet wird, nicht mit eigener Hand den Mord begeht, die leidet, die Tat herbeisehnt, sie fordert und Orest dazu antreibt.⁸

Im Allgemeinen knüpfen moderne Bearbeitungen griechischer Mythen unmittelbar an die antike Überlieferung an, jedoch gibt es auch Ausnahmen. Häufig wird an eine dramatisierte Fassung des Werkes angeknüpft, manchmal steht auch nur die antike Überlieferung Pate, was den Stoff betrifft. Von dieser Zugehörigkeit hängt es ab, in welchem Grad sich ein Stück auf das antike Substrat bezieht und aus diesem Bezug gedeutet werden will. Wo der Mythos lediglich wiederaufgenommen wird, behält der Dichter mehr Freiheit. Moderne Reprisen präsentieren sich teils in modernem, seltener in antikem Gewand. Viele Dramen verwenden nicht nur epische Mittel, sondern sind Beispiele des epischen Theaters. Wer antike Struktur in modernem Gewand darstellt, setzt einen gleich bleibenden Kern voraus, und bestätigt damit die inhaltliche Gültigkeit des Mythos. Die neue Gestalt demonstriert ein Gleichbleibendes trotz aller Variabilität. Der vom Mythos veranschaulichte Grundgedanke hat die Bedeutung eines Archetyps. Antikisierende Dramen hingegen bemühen sich um das antike Kolorit, wie Hauptmanns Atridentetralogie. Zum Teil durchbrechen sie die Illusion mit Anachronismen, wie die französischen Dramatiker. Ihr Angriff, ihre Korrektur oder Widerlegung kann dem antiken Pendant gelten oder der idealisierenden Deutung der humanistischen Bildungstradition. Dieses Schema findet sich insbesondere bei den Mythendramen Anouilhs und Giraudoux'. Manchmal gilt die Kritik nicht dem Mythos selbst, sondern seine Figuren und Situationen repräsentieren Ideen, außerhalb ihrer ursprünglichen Kompetenz, denen die Polemik gilt. Ein Paradestück dafür sind Sartres *Les Mouches*, worin er christliche Positionen zu demaskieren sucht.⁹

Wie Terpstra es bezeichnet, wurde der Elektra-Mythos schon „Tausend Mal erzählt“, jedoch wird er nicht ohne Grund immer wieder neu erzählt. Jeder, der diesen Mythos aufgreift, erzählt eine altbekannte Geschichte, reiht sich damit ein in eine lange Interpretationsgeschichte und wird unweigerlich mit anderen Autoren, die diesen Mythos aufgegriffen haben, verglichen. Die Grundbausteine dieser Mythenbearbeitungen sind immer gleich. Koos Terpstra bezeichnet *Meine*

Marschall, *TextTanzTheater*. S. 229. und vgl. Blumberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. S. 34.

⁸ vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 70 – 72. und vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 124 f.

⁹ vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 128 f. und vgl. Szondi, *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater*. S. 185. und vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 130.

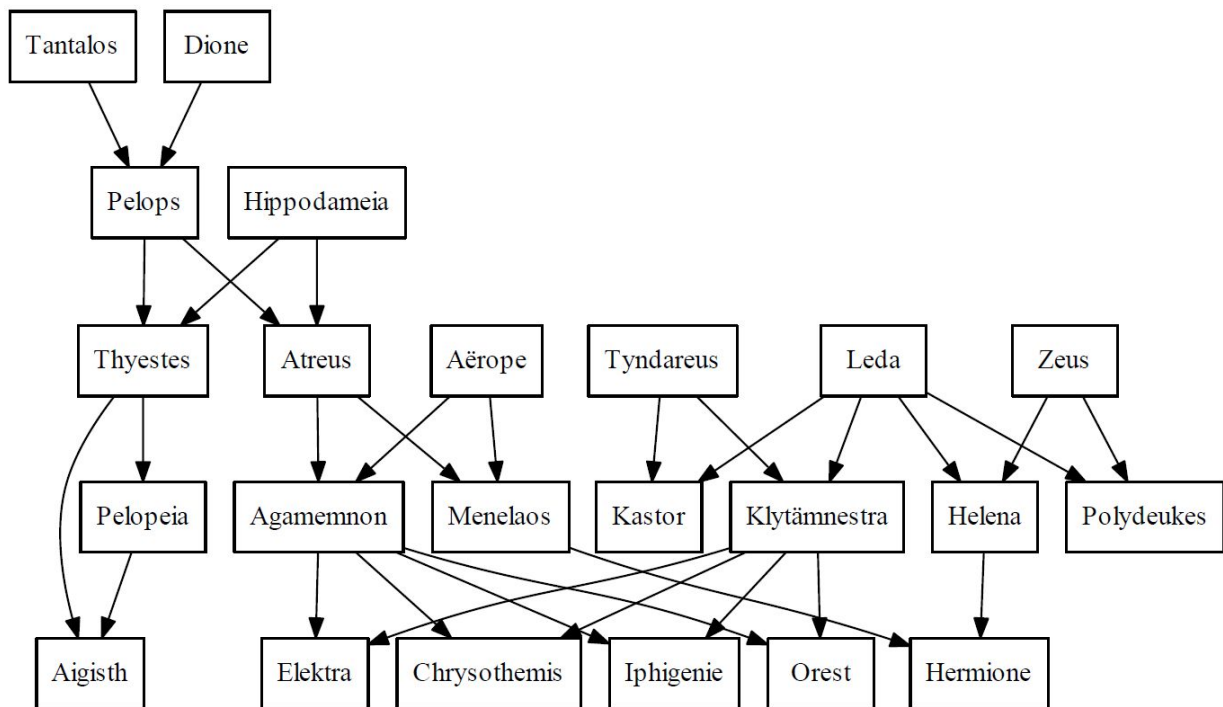
Elektra als „einfache Geschichte [...]: zu einem Jungen wird gesagt, dass er seine Mutter ermorden soll, er ermordet seine Mutter, fertig.“¹⁰ Spielraum haben die Autoren in der Gestaltung der Charaktere, der Begründung der Taten, und in deren Bewertung und damit in dem Ausgang des Dramas. Manche erzählen, wie Aischylos, auch die Vor- und Nachgeschichte in eigenen Dramen und lassen damit den Muttermord deutlich ein Teil einer verhängnisvollen Kette von Gewalt sein. Die Gründe für eine Mythos-Bearbeitung liegen zumeist in der aktuellen Zeitgeschichte. Der Mythos wird als Transportmittel für Aussagen benutzt, die so verpackt leichter akzeptiert und verstanden werden, und manchmal auch die Zensur umgehen können.

Volker Klotz' Frage, die er in seinem Buch *Erzählen* stellt „wer erzählt wem was wie wozu?“ möchte auch ich aufgreifen. So wie er darin dieser Frage in Bezug auf Epen und Romane nachgeht, stelle ich diese Frage in Bezug auf Elektra-Dramen, und möchte dabei auch auf den Zeitbezug dieser Dramen schauen. Wichtig ist mir dabei der Sinn und Zweck wieso erzählt wird.¹¹ Dafür möchte ich die drei antiken Versionen Aischylos *Choephoren*, Sophokles *Elektra* und Euripides *Elektra* als Grundlage nehmen, ohne jedoch zu vernachlässigen, dass schon diese einen Mythos aufgreifen, um vor dieser Folie für sie relevantes aktuelles Zeitgeschehen zu thematisieren und sich künstlerisch mit ihrer Konkurrenz zu messen. Im 20. Jahrhundert sind die wichtigsten Bearbeitungen des Elektra-Mythos Hugo von Hofmannsthal's *Elektra*, Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*, Jean Giraudoux' *Électre*, und Gerhart Hauptmann's *Atridentetralogie*. Dieses Jahrhundert brachte jedoch auch viele Bearbeitungen hervor, in denen Orest im Zentrum steht, die in meiner Arbeit jedoch nur kurz angesprochen werden können. 1999 thematisierte Koos Terpstra schon allein mit dem Titel *Meine Elektra*, dass seine Tragödie nicht alleine für sich, sondern im Zusammenhang mit seinen Vorgängern steht und auch mit ihnen verglichen wird. Der Atridenmythos wurde immer wieder von Dramatikern aufgegriffen, um vor dieser altbekannten tragischen wie grausamen Geschichte ihre Gedanken und Ansichten zu ihrer eigenen Zeitgeschichte zum Ausdruck zu bringen. Sie verbinden politisches Geschehen, Kriege und wissenschaftliche Erkenntnisse ihrer Zeit mit der antiken Handlung des Muttermordes. Mythen eignen sich perfekt dafür, weil der Autor auf ein bestehendes, bekanntes, Handlungsgerüst zurückgreifen kann, vor dessen Basis seine Interpretation des Mythos und seine künstlerische Ausgestaltung deutlich erkennbar sind.

¹⁰ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

¹¹ vgl. Klotz, *Erzählen*. S. 14 – 22.

1.1 Der Atridenmythos



Die Familiengeschichte der Atriden beginnt mit Tantalos, Freund des Zeus, der seinen Sohn Pelops gekocht und den Göttern vorgesetzt hat. Dies büßt er im Tartaros. Pelops wurde von den Göttern wieder zum Leben erweckt. Als der von ihm bestochene Wagenlenker Myrtilos seinen Lohn verlangte, stürzte er diesen ins Meer, der ihn sterbend verfluchte. Dieser Fluch ist es, der oft als Grund für das weitere Geschehen genannt wird. Pelops Söhne Atreus, der Stammvater des Atridengeschlechts, und sein Bruder Thyestes verfeindeten sich wegen der Herrschaft über Argos. Bei einer angeblichen Versöhnungsfeier setzte Atreus seinem Bruder dessen Kinder als Mahlzeit vor. Agamemnon und Menelaos sind die Söhne Atreus, sie heirateten die Schwestern Klytämnestra und Helena. Gemeinsam mit Klytämnestra hat Agamemnon 3 beziehungsweise 4 Kinder. Bei Homer sind ihre Namen Chrysothemis, Laodike, Iphianassa und Orestes. Elektra wird zumeist mit Laodike gleichgesetzt, manchmal auch anstelle ihrer hinzugefügt. Iphigenie entspricht dann Iphianassa, bzw. ersetzt diese. Chrysothemis wird in einigen Bearbeitungen des Stoffes einfach weggelassen. Vor dem Feldzug nach Troja opferte Agamemnon seine Tochter Iphigenie den Göttern. Als er nach Hause zurückkehrt, wird er von Klytämnestra und/oder ihrem Geliebten, Aigisth, dem Sohn Thyestes, ermordet. Der hier relevante Teil dieser Familiengeschichte ist Orests Rache für den Mord an seinem Vater, danach wird er in den Meisten Varianten von den Erinyen¹² verfolgt.

¹² Die Erinys (Ἑρινύς), eingedeutscht Erinyen oder Erinnyen, sind der „Zorn“ und „Rachedrang“ der Seele des Gemordeten, oder die Fluchkraft des Vaters oder der Mutter. Als Rachedämonen personifiziert werden die Erinyen der Unterwelt zugeordnet. Sie sind blutgierig raffend und maternal fördernd, das zeigen Totenkult und Fruchtbar-

Homer (Ὅμηρος) war der wichtigste Dichter der Antike. Seine Werke sind die Ilias und die Odyssee, deren Entstehungszeit ist die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts mit einem Abstand von etwa einer Generation. Homers Epen gehören zu den ersten schriftlichen Zeugnissen der griechischen Welt. Die Atridenfamilie und ihre Taten wurden schon darin behandelt. In der älteren *Ilias*, die vom Krieg um Troja handelt, finden sich vom Atridengeschlecht vor allem Agamemnons Wirken, aber auch Menelaos und Helena. Agamemnons drei Töchter sind Chrysothemis, Laodike und Iphianassa. Eine Opferung Iphigenies kommt nicht vor. In der *Odyssee* wird Orestes mehrmals als Vorbild für Telemachos genannt, da er sich als Mann erwiesen und Ruhm geschaffen hat, indem er den Mörder seines Vaters erschlug. Eine Schwester, die Orestes unterstützen oder gar überreden würde, kommt nicht vor. Orestes Tat ist eine Blutrache, ein legitimer Racheakt am Königsmörder und Usurpator. Es wird nicht erwähnt, wie Klytämnestra starb.¹³

Orestes Rache blieb weiterhin für Dichter interessant. In dem verlorengegangenen Epos *Nóstoi*, wahrscheinlich aus dem 7. oder 6. Jahrhundert, wird, unter anderen Heimkehrergeschichten, die Heimkehr der Atriden, die Ermordung Agamemnons und Orestes Rache erzählt. Die *Nóstoi* wird dem *epischen Kyklos* zugerechnet, der von dem Krieg um Troja erzählt und der unter anderen auch die *Kypria* umfasst. In der *Kypria* wird der Mythos von Orest überliefert. Darin findet Iphigenie als 4. Tochter Eingang in den Mythos. Stesíchoros¹⁴ machte um 600 v. Chr. in seiner chorlyrischen Dichtung *Orésteia* Klytämnestra zur Hauptschuldigen am Tod Agamemnons; sie erschlägt ihn im Bad. Auch findet sich hier schon der Muttermord Orestes auf Apollons Befehl, nachdem sich die Geschwister am Grab des Vaters wiedererkannt haben. Stesíchoros war der Erste, der Elektra hervorhebt. Es wird vermutet, dass er die hassende Elektra einführte, jedoch sind nur spärliche Fragmente erhalten. Pindaros¹⁵ erwähnte in seiner *11. Pythischen Ode*, die er vor 456 v. Chr. verfasst hatte Elektra nicht. Seine Amme rettet Orestes zu Agamemnons

keitssymbolik. Wenn heilige Rechte verletzt werden, oder ein Gekränkter Flüche und Verwünschungen ausstößt, dann kommen die Erinyen, gleichsam als verkörperte Flüche und züchtigen durch schweres Unheil. Lange wurden sie ohne bestimmte Anzahl, auch in Einzahl genannt. Erst später erscheinen sie in einer Dreiergruppe, noch später mit den Namen Alekto, Teisiphone und Megaira. Zumeist wurden sie nicht bei dem Namen Erinyen genannt, sondern Semnai, die Ehrwürdigen, oder Eumeniden, die Wohlwollenden, die sich den Guten und Reuigen gnädig erweisen. (vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 2, Sp. 358 f. und vgl. Stoll, *Mythologie der Griechen und Römer*. S. 31. u 335-339.)

¹³ vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 2, Sp. 1201 -1208. und vgl. Bayer, *Griechische Geschichte*. S. 44 f.

¹⁴ Stesíchoros lebte ca von 630 v. Chr. bis 556 v. Chr. Er ist der bedeutendste Vertreter der älteren dorischen Lyrik. Er war ein Bindeglied zwischen Epos und Tragödie. Seine *Orésteia* in 2 Bänden war ein Vorbild für Euripides. (vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 5, Sp. 367 f.)

¹⁵ Pindaros (Πίνδαρος) wurde entweder um 522 oder 518 v. Chr. in Theben geboren und starb 442 v. Chr. Er gilt als größter lyrischer Dichter der Griechen. (vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 4, Sp. 859 – 862. und vgl. Stoll, *Mythologie der Griechen und Römer*. S. 18.)

Schwager Strophios nach Krisa (Phokis). Ailianos¹⁶ zufolge existierte noch vor Stesíchoros ein Lyriker namens Xanthos, im 7. Jahrhundert vor Christus, auf den Stesíchoros nach eigenen Angaben fußt. Dieser behauptet, dass Laodike vom Volk Elektra (Ἠλέκτρα) genannt worden sei, weil sie nach dem Tod ihres Vaters unverheiratet blieb, und das Ehebett „lektron“ nicht kennengelernt habe. Der Name verweist auf ihren unverheirateten Status (álektros).¹⁷

¹⁶ Claudius Ailianos war zuerst Rethor, ohne Erfolg, und wurde dann Schriftsteller. Er starb mit über 60 Jahren zwischen 222 und 238 nach Christus. Seine erhaltenen Werke sind *De natura animalium* und *Varia historia*. Weiters sind Fragmente von ihm erhalten. (vgl. *Der Neue Pauly*. Bd. 1, Sp. 327 f.)

¹⁷ vgl. *Der Neue Pauly*. Bd. 8, Sp. 1008. und vgl. Schondorff, Orest. S. 9. und vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 5, Sp. 367 f. und vgl. *Reclams Lexikon der Antike*. S. 362.

2. Antike griechische Elektra Dramen

Die genauen Ursprünge des Theaters werden wahrscheinlich nie völlig geklärt werden. Als Grundlagen und Vorgänger für die Tragödie werden Dionysoskult¹⁸, Dithyrambos¹⁹, Satyrspiel²⁰ und der Heldenmythos angenommen. Bei den Dionysosfesten in Athen wurden in Wettkämpfen, den Agonen, Komödien und Tragödien zur Aufführung gebracht. Wichtige Elemente dieser Aufführungen waren rituelle Tänze und Umzüge. Das Kostüm entsprach, abgesehen von der Maske, zunächst der Feiertagsgewandung des Publikums. Es bestand aus einem prächtig bestickten Ärmelchiton und einem weichen geschlossenen Schaftstiefel, dem Kothurn, der in hellenistischer Zeit zum Stelzschuh wurde. Peisistratos, der bedeutendste Tyrann von Athen, führte vermutlich die Städtischen bzw. Großen Dionysien ein, um sich das Volk gewogen zu halten, jedenfalls gestaltete er sie so großartig aus. Während bei den Städtischen Dionysien, im Frühling, 536/5 – 533/2 v. Chr. erstmals unter staatlichem Schutz Tragödien aufgeführt wurden, kamen Komödien seit 440 bei den Lenäen zur Aufführung. Es wurden jedoch bei beiden Festen beide Gattungen aufgeführt.²¹

Vor den großen Dionysien wurde das alte Kultbild des Dionysos eingeholt und die Stücke und Mitwirkenden vorgestellt. Das eigentliche Fest begann mit einer Prozession. Zur Blütezeit des attischen Reiches wurden die Abgaben der abhängigen Staaten zur Schau gestellt. Nach den Dithyramben folgten die dramatischen Spiele. Drei Dichter brachten an drei aufeinander folgenden Tagen drei Tragödien und ein halbernstes kürzeres Satyrspiel. Es gab auch noch Komödienaufführungen, entweder drei oder fünf. Das Fest schloss mit einer Volksversammlung. Die Großen Dionysien waren ein Fest der gesamten freien Bürgerschaft der Polis, die meisten Bürger waren selbst einmal aktiv im Chor dabei. Über die Preisverteilung entschied eine Jury, die über ein kombiniertes Wahl-Losverfahren ermittelt wurde. Der jambische Trimeter, das

¹⁸ Dionysos (Διόνυσος) ist dem verbreitetsten Mythos nach der Sohn des Zeus und der Semele. Diverse Geburts- und Kindheitsmythen bringen ihn auch mit Persephone in Verbindung. Er kann jugendlich-feminin und bärtig-männlich erscheinen und hat den Wechsel in die Tiergestalt vollzogen. Er steht für Wahnsinn, rasende Jagdhetze, er nimmt jedoch auch die Gestalt des Jagd- und Opfertieres an. Er ist auch Seher- und Kündergott und trägt aber auch die Attribute eines Fruchtbarkeits- und Jahrgottes. Der dionysische Rausch ist an Wein gebunden. In Athen wurden Dionysos zu Ehren mehrere Feste gefeiert. Wilder und Orgiastischer waren seine Frauen- und Bergfeste im restlichen Griechenland. (vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 2, Sp. 77-85. und Stoll, *Mythologie der Griechen und Römer*. S 264 – 292.)

¹⁹ Der Dithyrambos ist eine Form der Chorlyrik, die mit dem Dionysoskult verbunden ist. Die Chöre bestanden aus 50 Männern oder Knaben, die sangen und tanzten. Auch die Dithyramben wurden in Agonen aufgeführt. (vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 2, Sp. 105 - 107.)

²⁰ Die Satyrn, auch Silene genannt, sind Walddämonen mit tierischen Attributen und sind durch ihre Geilheit charakterisiert. Das Satyrspiel entwickelte sich vermutlich aus rituellen Tänzen von Fruchtbarkeitstämonen zur Kunstform. Die Gattung ist nach dem Chor der Satyrn benannt. Die Satyrn wurden mit heroischen Stoffen verbunden und die Handlung ins Komisch-Burleske gezogen. (vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 4, Sp. 1573 f.)

Versmaß der Tragödie, hob sich zwar von der Alltagssprache ab, war jedoch der gewöhnlichen Sprache die nächste Versform.²²

Der älteste Tragiker Athens war Thespis, der zum ersten Mal eine Tragödie im Staatskult der Großen Dionysien aufführte. Eine Inschrift hat Teile einer Liste der siegreichen Tragiker erhalten. Im fehlenden Anfangsteil werden ca. 8 Tragiker vor Aischylos erstem Sieg 484 vermutet. Darunter sind Choirilos und Phrynichos, auch Pratinas gehört zu den Tragikern. Durch Zurückdrängung des Tänzerisch-Chorischen, und der Einführung des 2. und 3. Schauspielers setzte sich das Dialektisch-Dialogische durch. Der Chor agierte in der Orchestra und war idealer Zuschauer, Sprachrohr des Dichters oder handelnde Person. Er verkörperte das Bürgerkollektiv. In Aischylos frühen Stücken spielte der Chor noch die Hauptrolle. Mit Sophokles rückte das Individuum in den Mittelpunkt des Interesses. Euripideische Dramen hingegen zeichnen sich durch Liebe zum Experiment und das Spiel mit Variationen aus. Ein versöhnlicher Ausgang widerspricht dabei jedoch nicht den tragischen Elementen, sondern war durchaus üblich.²³

Die antike Tragödie war ein Medium, das sich dazu eignete, zentrale Probleme der öffentlichen Moral zur Diskussion zu stellen. Zentrale Fragen für sie sind die nach der Verantwortlichkeit des Menschen für sein Tun und die nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.²⁴ Die Tragödie gab Anschauungsunterricht, wie grundsätzlich debattiert, entschieden oder manipuliert und getäuscht werden kann. Während die Komödie direkt auf das Polisleben Bezug nehmen konnte, tat dies die Tragödie über den Umweg des Heldenmythos, um es zu diskutieren. In der Darstellung mythologischer Stoffe spiegelte sich die Krise der traditionellen Weltanschauung. Damit wurden schon in der Antike Theater und Mythos benutzt, um Aussagen über die Gegenwart zu machen.²⁵

²¹ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Band 1*. S. 13 und 18. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 52 - 69. und vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 5, Sp. 907. und vgl. Bayer, *Griechische Geschichte*. S. 71 und 99 – 104 und 252 f.

²² vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Band 1*. S. 13 f. und vgl. Treu, *Griechische Tragödien und Theaterpraxis*. S. 143 – 156.

²³ vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 25 f. und 71 -77. und vgl. Kuch, *Individuum und Gesellschaft in der tragischen Dichtung der Griechen*. S. 62 – 64.

²⁴ vgl. Jarcho, *Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie*. S. 41-43.

²⁵ vgl. Kuch, *Gesellschaftliche Voraussetzungen und Sujet der Griechischen Tragödie*. S. 30 -32. und 61. und vgl. Šiĉalin, *Die Krise der traditionellen Weltanschauung in den trojanischen Tragödien des Euripides*. S. 103.

2.1 Aischylos (Αἰσχύλος) - *Orestie*

2.1.1 Aischylos

Aischylos wurde 525/4 in Athen als Sohn des Eupherion, aus altem Adel geboren. Als seine Söhne werden die Tragiker Euphorion und Euaion erwähnt. In seiner Kindheit herrschten Peisistratos Söhne über Athen. Als die demokratischen Reformen des Kleisthenes eingeführt wurden, war Aischylos noch ein junger Mann. Obwohl er aus einer aristokratischen Familie kam stellte er sich auf die Seite der Reformen. Sein politisches Engagement ist Teil seines dichterischen Werkes. Aischylos kämpfte gegen die Perser bei Marathon und Salamis, vielleicht auch bei Plataiai und Artemision mit. Er starb 456/5 in Gela, Sizilien, jedoch ist unbekannt, wieso er seine Heimat verlassen hat. 499 nahm er zum ersten Mal am Tragiker-Agon bei den Großen Dionysien teil, 484 war sein erster Sieg, dem 12 weitere folgten, 458 siegte er mit der *Orestie*. Die Gesamtzahl seiner Dramen wird mit 90 beziffert, und er behandelte alle großen Mythenkreise, aber auch zahlreiche kleinere Mythen. In seinen Stücken brachte er immer wieder seinen Glauben an die Götter und an seine Heimatstadt Athen zum Ausdruck.²⁶

Die Erneuerungen Aischylos' sind der 2. Schauspieler und technische Erfindungen. Dies ist zwar etwas umstritten, da wenig über seine Vorgänger und Zeitgenossen bekannt ist, seine Bedeutung ist jedoch auf jeden Fall groß. Er ist der Erfinder der tetralogischen Komposition, der Verbindung von drei Tragödien und einem Satyrspiel zu einer handlungsmäßigen Einheit, wodurch er die Verkettung von Hybris (Selbstüberhebung), Ate (Verblendung) und Dike (Gerechtigkeit) an ganzen Geschlechtern über Generationen hinweg zeigen kann. Auch wenn nur die Texte erhalten blieben, ist doch bekannt, dass Aischylos ein Meister im Einsetzen des Schweigens von Gestalten war. Seine erhaltenen Werke sind aus einem Zeitraum von 15 Jahren, beginnend mit den Persern (472) bis zur *Orestie* (458). Dazwischen fallen *Sieben gegen Theben* und *Hiketiden* (463). Bei Aischylos zeigt sich eine Veränderung seiner Weltanschauung innerhalb seiner Werke. Anfangs ist er noch der Ideologie der späten Archaik nahe.²⁷

Im Mittelpunkt von Aischylos' Denken steht die notwendig schuldhafte Existenz des handelnden Menschen, der eine überpersönliche Forderung erfüllen muss, und dabei gegen eine andere verstößt. Auch wenn die Tat, deren Konsequenz die Katastrophe heraufführt, von einem Gott oder Geschlechterfluch mitbedingt ist, ist der Mensch doch nicht von seiner Verantwortung

²⁶ vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 1, Sp. 192 -198.

²⁷ vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 1, Sp. 192 -198. und vgl. Treu, *Griechische Tragödien und Theaterpraxis*. S. 143 – 156. und vgl. Kuch, *Individuum und Gesellschaft in der tragischen Dichtung der Griechen*. S. 65 – 70. und vgl. Jarcho, *Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie*. S. 43-46.

entbunden. Die Problematik der Verantwortung bildet den tragischen Kern der *Orestie*, in der die Figuren in unaufhebbarer Spannung zwischen den Wirkungsbereichen des göttlichen Schicksals und des menschlichen Willens stehen. Aischylos' Glauben an die von Zeus repräsentierte Weltordnung kommt deutlich zum Vorschein. Die Weltordnung ist dem Menschen zwar im Einzelnen unbegreiflich, die grundsätzliche Sinnhaftigkeit erschließt sich ihm jedoch im Leiden. Die ältesten erhaltenen Abschriften von Aischylos' Dramen stammen aus der Zeit vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. Es wird angenommen, dass davor schon Über- und Umarbeitungen für die Bühne geschehen sind.²⁸

Das älteste erhaltene und zugleich rezeptionswirksamste Drama, das den Atridenmythos rezipiert ist die *Orestie* (Ὀρέστεια) des Aischylos. Alle späteren Orest- und Elektradramen bauen darauf auf. Dieses Werk, mit dem Aischylos 458 vor Christus bei den Großen Dionysien siegte, ist noch in einer weiteren Hinsicht bemerkenswert: Es ist die einzig erhaltene Trilogie eines griechisch antiken Dichters. Die *Orestie* besteht aus den Teilen *Agamemnon*, *Choephoren* (*Die Totenspende*) und *Die Eumeniden*. Aischylos' Umgang mit dem Atridenmythos brachte sanfte Erneuerungen. Er führte den bösen Geist des Atridenhauses ein und formte die Jugendgeschichte Atreus weiter aus, der Aerope wegen ihres Ehebruchs ins Meer werfen ließ. Thyestes und Aigisthos töteten Atreus und kamen so an die Herrschaft über Mykenai. Agamemnon und Menelaos heirateten Tyndareos Töchter, und vertrieben Thyestes und Aigisthos. Artemis Zorn beruhte nicht auf einer Verfehlung Agamemnons, im Gegensatz zu der Version in den Kyprien, in denen er eine Hirschkuh bei Aulis schoss und prahlte er sei besser als sie. In der aischyleischen Version wird die Notwendigkeit des Opfers aus einem Adlerzeichen gelesen. Es wird auch das Thyestmahl als möglicher Grund für Artemis Zorn genannt. Für die *Orestie* verwendete Aischylos den von Sophokles eingeführten 3. Schauspieler. Der Chor bestand aus den für ihn üblichen zwölf Choreuten. Der *Orestie* folgte noch die Aufführung des verloren gegangenen Satyrspiels *Proteus*. Proteus ist der Meeresalte, den Menelaos auf seiner Heimfahrt nach dem richtigen Weg befragt. In Homers *Odyssee* erzählt Menelaos diese Episode dem Telemachos.²⁹

Es kam zu einer Wiederaufführung der *Orestie* Mitte der zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts v. Chr. Dies geschah wahrscheinlich um die Normen- und Wertgefüge der Polis durch die Begründung der Rechtsstaatlichkeit zu festigen. Außerdem war der Lobpreis auf Athen gerade in Kriegszeiten willkommen.³⁰

²⁸ vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 1, Sp. 192 -198.

²⁹ vgl. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos*. S. 87 f.

³⁰ vgl. Hose, *Euripides*. S. 92 f.

In *Agamemnon* charakterisiert der Wächter Klytaimnestra männlich und klagt, dass das Haus nicht mehr trefflich verwaltet wird. Der Chor der Greise, der die Handlung trägt, erzählt von der Opferung Iphigenies. Bei Agamemnons Rückkehr begrüßt Klytaimnestra ihn freudig. Cassandra, die in Agamemnons Gefolge ist verkündet die geschehenen und kommenden Gräueltaten des Atridengeschlechts. Der Chor hört Agamemnon sterben, und plant sich zu wehren. Klytaimnestras Selbstrechtfertigung bricht unter der Anklage des Chores in sich zusammen. Aigisthos gesteht die Planung der Tat als Rache für das erlittene Unrecht und die Verbannung, die über ihn wie seinen Vater verhängt wurde. Der Chor versucht sich aufzulehnen und droht mit Orestes als Rächer. Klytaimnestra verhindert, dass es zum Kampf kommt und übernimmt mit Aigisthos die Herrschaft.

Die *Choephoren* beginnen mit der namengebenden Totenspende am Grab Agamemnons. Zuerst opfert Orestes, der aus der Verbannung gekommen ist, eine Locke. Dann kommen Elektra, die wie eine Sklavin lebt, und die Mägde um zu opfern. Sie findet die Locke und den Fußabdruck ihres Bruders, und erkennt sie als dieses. Da tritt dieser selbst hervor, und berichtet vom Auftrag Apollons den Mord an seinem Vater zu rächen. Gemeinsam rufen sie ihren Vater und die Götter um Hilfe an. Orestes kommt als Fremder zum Palast, und bringt die Botschaft von Orestes Tod. Die trauernde Amme berichtet von Klytaimnestras Freude über die Botschaft. Der Chor veranlasst, dass Aigisthos ohne seine Speerträger geholt wird. Nachdem Aigisthos das Haus betreten hat, bringt der Pfortner die Botschaft von Aigisthos Tod, und Klytaimnestra macht sich mit einem Beil bereit Orestes entgegenzutreten. Sie versucht ihn zu überzeugen sie zu schonen, woraufhin er Pylades um Rat bittet. Dieser sagt ihm, dass Apollons Spruch befolgt werden müsse, da die Götter zu fürchten seien. Orestes bleibt nun hart und tötet sie. Der Chor jubelt. Orestes bekennt selbst, dass er nun Schuld trägt, doch Apollon habe ihm Schuldfreiheit vorhergesagt. Der Chor nennt die Stadt Argos befreit. Als Orestes die Rachehunde der Mutter sieht, flieht er.

In *Die Eumeniden* schickt Apollon Orestes nach Athen, wo er vor Gericht freigesprochen werde. Die Erinyen sind bereit Athene die Entscheidung anzuvertrauen. Doch da der Fall, Mord aus Rache, zu schwer ist, ruft Athene die besten Athener zusammen, um ein Richtergermium einzuberufen. Der Chor der Erinyen befragt Orestes, der wiederum Apollon um die Rechtfertigung seiner Tat bittet. Apollon benennt zuallererst Zeus Ratschluss als Grund für seinen Seherspruch. Doch sein eigentliches Argument ist, die Mutter sei nur ein Gefäß, und das Kind komme allein vom Vater. Deshalb sei es Recht, den Vater an der Mutter zu rächen. Als Letzte gibt Athena ihre Stimme für Orestes ab, da sie keine Mutter hat. Die Auszählung ergibt Stimmengleichheit und Orestes siegt, wie es Athena für diesen Fall

bestimmt hat. Er verspricht ewige Freundschaft zwischen Argos und Athen. Die Erinyen beklagen ihre Schande und wollen der Stadt Unheil bereiten. Doch Athena besänftigt sie und verspricht ihnen einen Wohnsitz in Athen, dass das Volk sie göttlich verehere. Sie sind nun Schutzgötter und versprechen der Stadt Athen Glück.

2.1.2 Die *Orestie* als politisches Theater

Der *Agamemnon* Prolog ist als Exposition für die gesamte Trilogie in die Handlung eingebunden und gibt die Grundstimmung des Dramas wieder, in dem der Jubel über Trojas Fall in dem Grauen der Untaten des Hauses erstickt. Es wird die Kette von Verbrechen als Wirkung eines Geschlechterfluches aufgefasst. Im Bericht über das Geschehen in Aulis wird die tragisch-ausweglose Situation des handelnden Menschen sichtbar gemacht. Agamemnon steht vor der Entscheidung zwischen dem Leben seiner Tochter und dem Geschick des Heeres. Die *Choephoren*, ist der Teil der Trilogie, den die anderen Tragöden auch behandelt haben und *Elektra* nannten. Orestes Racheplan und die Durchführung des Mordes stehen im Mittelpunkt. Sein tragischer Charakter entsteht durch die von Apollon befohlene Rächung des Gattenmordes durch einen Muttermord. Die *Eumeniden* sind geprägt von der Suche nach einer Lösung der Schuld, mit göttlicher Hilfe. Die Stimmengleichheit zeigt die Unlösbarkeit des menschlichen Konflikts. Durch göttliches Eingreifen manifestiert sich die Aufnahme der Erinyen als Eumeniden in der Gemeinschaft der Polis und der Stiftung des Kultes. Die *Orestie* beginnt im *Agamemnon* düster und angstbestimmt, auch die *Choephoren* sind noch düster. In den *Eumeniden* wandelt sich dann das Bild. Die Angst wird erst ganz überwunden mit dem Einsetzen des Areopags durch Athene. Der Mensch weiß nun welche Strafe ihn wann erwartet, und muss nicht mehr zittern wann Zeus einen Rächer oder Unglück schickt. Dies findet ihren Ausdruck im freudigen Festzug.³¹

Elektra spielt in den *Choephoren* keine zentrale Rolle. Sie erscheint am Grab als eine grausam Misshandelte, sie wird wie ein Hund gehalten, und ist verängstigt. Auf Drängen des Chores wagt sie ein Gebet um einen Rächer für den Vater. In der Anagnorisszene³², wird Elektra kaum charakterisiert und die Wiedersehensfreude geht unter den Gebeten und dem Racheplan völlig unter. Erst nach dem Bericht vom Tötungsbefehl findet sie Worte des Hasses, mit denen sie Orestes anstachelt. Orestes erkennt seine Schwester an ihrem Leid. Er erklärt seinen Rachewillen mit dem Befehl Apollons, seiner eigenen Mittellosigkeit und dass zwei Frauen (Klytämnestra

³¹ vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 1, Sp. 192 -198. und vgl. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. S. 243.

³² Anagnorisis (ἀναγνώρισις= Wiedererkennung) bedeutet die Wiedererkennung zweier Personen insbesondere in den Dramen.

und Aigisth) über die Männer, die vor Troja kämpften, herrschen. Er hat schon einen fertigen Intrigeplan, der Dank der Hilfe des Chores auch gelingt. Vor der Tat zögert er nur kurz, folgt dann jedoch Pylades Rat und hält Apollons Befehl für wichtiger als die Mutter-Sohn-Beziehung. Elektra ist das Symbol der wachgehaltenen Rachepflicht. Das Motiv zum Hass und zur Rache entspringt nicht primär ihrer elenden Lage, sondern aus ihrem Rechtsgefühl. Sie begegnet jedoch nicht ihrer Mutter oder Aigisthos und nimmt nicht am Racheakt teil. Aigisthos ist in *Agamemnon* ein grausamer Feigling, der die Verbrechen an seinem Vater Thyestes verfolgt. Klytaimnestras dämonischer Charakter ist vermutlich Aischylos' Erfindung. Der Chor baut eine direkte Beziehung zum Zuschauer auf, ohne die innere Kommunikationsebene zu verlassen, indem er auf der Ebene der äußeren Kommunikationssituation einen chorischen Selbstbezug tätigt. Der Zuschauer übernimmt die leere Position eines Adressaten, die in dem inneren Kommunikationssystem fehlt. Es blieb jedoch in der Tragödie einmalig, dass der Chor die Schwerter zieht, und damit beinahe handelnd eingreift. Klytaimnestra überredet Agamemnon zum Betreten des roten Teppichs, und gewinnt darin einen Sieg über ihn. Dies ist ein Symbol und vollzieht eigentlich die Tat vor den Augen der Zuschauer, die hinter der Bühne faktisch nachgeholt wird.³³

Die Entmachtung des Weiblichen, hier der alten weiblichen Urgötter Erinyen durch die neuen männlichen Götter Zeus, Athena und Apollon, wird einhergehend mit der Vormachtstellung des Patriarchats gesehen. Auch Athena ist in ihrem Wesen männlich, vor allem durch ihre Klugheit. Es ist ihre Vernunft, die einen Kompromiss findet, welcher die Erinyen zu Freundlichen macht. Parallel dazu dominieren auch in Athens Alltag die Männer, den Müttern wird nun sogar jeglicher Anteil am Kind abgesprochen. Sie sind nur ein Gefäß, in dem das Kind heranwächst. Das Prinzip, dass der Mann höher steht als die Frau, auf dem der Freispruch beruht, galt auch für die Polisordnung. Klytaimnestra entspricht dem alten Frauenbild, sie verteidigt das Frauenrecht und steht für das Mutterrecht. Elektra hingegen entspricht dem Bild der neuen Zeit.³⁴

Der Triumph bildet in *Agamemnon* erst mit der ihm folgenden Angst ein Ganzes, Sieg und Verhängnis sind zwei Seiten einer Sache, alles ist ambivalent. Durch den Mord in den *Choephoren* kommt es zur Befreiung, zur Wiederherstellung der Ordnung. Davor steht es um die Stadt schlimm, die Welt ist in Unordnung. Anstelle der Ehrfurcht vor den Göttern herrscht Angst vor den Tyrannen. Mächte bekämpfen sich, die zusammenwirken sollten: die jungen und die alten Götter, die Anwälte des Männlichen und des Weiblichen, der Ehe und der

³³ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 130. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 247. und vgl. Schadewald, *Die griechische Tragödie*. S. 166 – 168.

³⁴ vgl. Schondorff, *Elektra*. S. 15 - 17.

Blutsverwandtschaft. Klytaimnestra ist männlich, Aigisthos weiblich. Heranwachsende werden getötet (Iphigenie), und versklavt (Elektra). Somit muss die Tragödie die Wiederherstellung der Ordnung bringen. Der Wahnsinn der abwechselnden Morde wird in die Urzeit verbannt. Die Bürger erfahren sich als Handelnde, im Diskurs von Rat und Volksversammlung, an den Entscheidungen, die sie rational bewerten. Dabei kommt es zur Spannung zwischen den alten in der Vorstellungs- und Gefühlswelt verankerten Mythen und der Rationalität. Die *Orestie* enthält eine Reihe von Einsichten über die Verkettung von Rache und Widerrache, über die Tyrannis, über Kampf zwischen Altem und Neuem Recht und die Entscheidung und dass der Sieger versöhnlich und gewaltfrei sein soll. Die *Orestie* zeigt die Überwindung des Chaos.³⁵

Die Erinyen werden zu den Eumeniden umgewandelt, die versprechen nunmehr für das Wohl der Stadt zu sorgen. Athena begründet mit der Umstimmung der Erinyen den Kult der Semnai Theai (=Eumeniden) in Athen. Die *Eumeniden* enden mit einem Großen Loblied auf die Stadt Athen. Dieses Stück wird gern als (Selbst-)Feier der attischen Demokratie interpretiert. Es wird gegen innenpolitische Auseinandersetzungen und zur einheitlichen Geschlossenheit der Polis aufgerufen. Auch dies sind direkte Anliegen Aischylos', die er durch die Aufführung verbreiten konnte. Da die Dionysien ein Staatsfest waren, passt der Lobpreis auf Athen perfekt in das Konzept.

Da Aischylos nicht nur unterhalten wollte, sondern Theater immer auch politisches Theater war, behandelte er in der *Orestie* Themen, die in Athen aktuell waren. Das Ergebnis der Trilogie begründet in sich einige zentrale Institutionen Athens, innenpolitisch, außenpolitisch, und religiös. Da Aischylos für die gesamte Polis schrieb, sind seine politischen Aussagen umso interessanter, und haben auf die Meinung der Bürger Einfluss genommen. Die Einsetzung des Areopags, ein Rat der unter anderem über Recht und Ordnung wachte, benannt nach seinem Tagungsort, und des Bündnisses mit Argos im Drama als von der Schutzgöttin Athens gewollt, geben den realen Veränderungen die göttliche Bestätigung. Es ging Aischylos um die Einordnung der politischen Ereignisse in das Wissen um die Welt und Götter.³⁶

Zur Zeit der Aufführung der *Orestie* herrschten in Athen politischen Unruhen und Umbrüche. Die Entmachtung des Areopags führte zu einer stärkeren Politisierung der mittleren und unteren Schichten, während die Gefahr, dass Adelige mit Sparta konspirieren könnten, gegenwärtig war. Aischylos benutzte das Motiv des Geschlechterfluches, um die Identität des „Hauses“ bzw. „Stammes“ als nicht mehr zeitgemäß darzustellen. Agamemnon, Klytaimnestra und Orestes

³⁵ vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. S. 146 - 155.

³⁶ vgl. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. S. 204 - 216 und 226.

zeigen ihre Zugehörigkeit zum Haus durch den Mord an einem nahen Verwandten. Während Vater und Sohn im Sinne der Polis agieren, tut Klytaimnestra dies entgegengesetzt, da Agamemnon der rechtmäßige, gerechte (demokratisch gesinnte) Herrscher war, während sie die Tyrannis begann. Um den Fluch, und damit die Kette von Rache, zu brechen, muss die Stammesidentität aufgegeben werden. Bei dem Rechtsstreit beziehen sich die Erinyen auf die Stammeszugehörigkeit, Apollon auf die Göttersatzungen, und Athene vertritt das Prinzip der Polis. Während die Erinyen und Apollon die Pflicht zu Bestrafung sehen, ruft Athene zum Entscheid nach Untersuchung der Motive und Abwägung der Argumente durch Mehrheitsbeschluss auf. Die Prinzipien der Erinyen und Apollons sind nicht miteinander zu vereinbaren, weil sie unter Negierung des anderen Elternteils eines bevorzugen. Orestes kann endgültig entsühnt werden, da das Stammesrecht durch das in der Polis geltende Prinzip der Mehrheitsentscheidung aufgehoben wird. Auch die Vertreter der Stammesidentität finden einen Platz in der Stadt, und die Gefahr des Bürgerkrieges wird gebannt. Die Tat der Stammesidentität wird ersetzt durch das Wort der Polis und die Polis als oberstes Prinzip gegeben.³⁷

Athena stiftet den Areopag mit folgenden Worten für alle Zeiten, und begründet die Notwendigkeit eines Strafsystems:

„Doch da die Frage jetzt zu mir sich hergedrängt,/ Erwähle ich geschworene Richter für den Mord/ Und setze ihre Ordnung ein für alle Zeit./ So ruft denn gültiges Zeugnis auf und ruft Beweis/ Und Eide, euer Recht zu kräftigen, herbei,/ Bis ich die edelsten der Bürger ausgewählt,/ Daß [sic!] diesen Fall sie schlichten, wie es sich gebührt,/ Gerechten Sinns, dem Eide, den sie schwuren, treu.“³⁸

„Vernehmt nun meine Stiftung, Bürger Attikas,/ Ihr, die als erste richtet über vergoßnes [sic!] Blut:/ Es währe auch für alle Zeiten künftighin/ Von Richtern stets dem Volk des Aigeus dieser Rat.“³⁹

„Nicht ohne Herr, nicht unter eines Herrn Gewalt/ Zu leben, sei der Bürger Sorge, rate ich,/ Auch nicht den Schrecken ganz zu bannen aus der Stadt./ Denn welcher Mensch, der nichts mehr fürchtet, bleibt gerecht?“⁴⁰

Die Reihe der Blutrache findet hier ein Ende. Das Gericht, geformt aus den besten Bürgern der Stadt wird von Athene eingesetzt. Der Areopag erhält den göttlichen Auftrag und die Berechtigung Recht zu sprechen. Die Selbstjustiz wird überwunden. Der Areopag, der der Träger der politischen Tradition war, war wenige Jahre vor der Aufführung der *Orestie* (458) umkämpft und wurde von Ephialtes 462 in seiner Funktion beschnitten. Von allen Rechten wurde ihm nur das der Blutgerichtsbarkeit belassen, das auch die einzige Funktion ist, welche Aischylos' *Orestie* kennt. Die Geschichte des Areopags ist nicht sicher überliefert, verlief aber sicher

³⁷ vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Band I.* S. 19 - 32.

³⁸ Aischylos: *Die Orestie. Die Eumeniden.* S 125 f. Vers 482 – 489.

³⁹ Aischylos: *Die Orestie. Die Eumeniden.* S 133 Vers 681 – 684.

⁴⁰ Aischylos: *Die Orestie. Die Eumeniden.* S 133 f. Vers 696 – 699.

wechselvoll. Er war ein Rat, bestehend aus den ehemaligen Achonten, und war damit ursprünglich aristokratisch. Er hatte nicht nur die Blutgerichtsbarkeit inne, sondern war eine Zeitlang für die Überwachung der Gesetze, der Verfassung und der Beamten zuständig. Davor hat er vermutlich sogar selbst die Regierungsgeschäfte verwaltet. Der Areopag hatte vermutlich großen Einfluss auf die Entscheidungen der Volksversammlung. Ephialtes beschnitt seine Macht, es ging ihm nicht um die dadurch geschehene Demokratisierung, sondern um eine Schwächung der pro-Sparta-Politik.⁴¹

Die *Orestie* setzt anlässlich der Entmachtung des Areopags den Atridenstoff in Verbindung mit der Polis. Die Rache und Widerrache wird vom Gerichtsverfahren beendet. Es ist ein Triumph Athens über alle Ausweglosigkeiten. In einigen kleineren Bemerkungen werden tagesaktuelle Geschehen zitiert. Nur das Bündnis mit Argos wird deutlich hervorgehoben. Die politische Bedeutung der *Orestie* liegt in der Wiederholung des Umsturzgeschehens, und dass sie es in einen großen Zusammenhang stellt. Während die Erinyen nur nach dem Tatbestand des Muttermordes fragen, bedenkt Athene auch die Motive mit. Es steht nicht nur Orestes vor Gericht, sondern es ist eine Entscheidung zwischen altem und neuem Recht. Meier bezeichnet das Argument der Erinyen, das uraltheiligte Recht, als das Argument des Areopags im Streit um die Ordnung. Er vergleicht den Streit und die Abstimmung über Orestes mit der Entmachtung des Areopags. Aischylos lässt die Entscheidung durch Athene legitimieren und zeigt, dass auf den Sieg die Versöhnlichkeit und Entgegenkommen des Siegers zu folgen hat. Aischylos' persönliche Meinung zur Entmachtung des Areopags wird verschieden gedeutet. Meier hebt vor allem Aischylos' Aufruf zur Versöhnlichkeit, Berücksichtigung aller Kräfte und zur Bürgerfreundschaft hervor. Die *Orestie* hielt uralten Geschichten vertraut und präsent. Sie waren jedoch aktuell problematisiert, durchdrungen von rationalen Ansprüchen, Gerechtigkeitsforderungen und der Verantwortung der Bürgerschaft.⁴²

Der Streit der Erinyen mit Apoll stellt die Gültigkeit der alten Gesetze in Frage; es ist ein Generationskonflikt. Es gibt dabei auffällige Parallelen zum Konflikt zwischen dem Areopag und Ephialtes' Partei. In den Eumeniden endet der Konflikt mit einer Versöhnung der Erinyen durch Athene. Die Situation in Athen blieb wohl weiterhin gespannt, bürgerkriegsgefährdet. Dadurch macht die Segnung der Erinyen, die Schutz vor Bürgerkrieg beinhaltet, den Bezug zur aktuellen politischen Lage deutlich. Durch die Parallelisierung kann man die Versöhnung der Erinyen als Vorschlag für die Versöhnung des Areopags verstehen, der Aufsicht über Gerechtigkeit vollständig zurückerhalten soll. Die zürnenden Erinyen werden freundlich. Ihr

⁴¹ vgl. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. S. 13 - 80.

⁴² vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. S. 42 f. und 123 - 143.

beschriebener Kult stimmt mit dem der Semnai Theai, auch Eumeniden „Wohlgesinnte“ genannt überein. Es entspricht der ambivalenten Natur der chthonischen Gottheiten, dass die Semnai Theai Segen und Strafe bringen. Somit beschreibt Aischylos auch keine Verwandlung der Erinyen in Eumeniden, da es nur zwei Seiten ihres Wesens sind. Es wird von Athene nur die eine Seite besänftigt, damit die zweite zu Tage tritt. Es findet sich ein Nebeneinander von Namenstabu und euphemistischer Namensnennung, welche die positive Seite wecken sollen. Die Erinyen sind nur Teil des Mythos, im Kult kommen sie nur unter dem Namen Semnai Theai, Eumeniden oder auch Anonymoi Theai vor. Durch Athene werden die Existenz des Areopags und der Erinyen gerechtfertigt, und damit auch der reale Areopag. Braun bezeichnet dies als zentralen Gedanken des Stücks, auch formal. Das Segenspenden der Erinyen durch ihr Hüter des Rechts Seins bedeutet für den Areopag, dass auch er Segen spenden kann als Hüter des Rechts.⁴³

Die einseitige Sichtweise der Erinyen, dass nur der Mord an Blutsverwandten von ihnen gerächt wird, bringt sie mit den olympischen Göttern in Konflikt. Diese Ansicht wird korrigiert, ihre Rolle jedoch nicht verändert. Parallel dazu war es auch die parteiische Einmischung des Areopags in der Frage um Sparta, die ihn in Konflikt mit Ephialtes brachte. Der Areopag ersetzt die Erinyen nicht, sondern ist in ihrem Sinne tätig. Die Kette von Rache wird beendet. Aischylos zeigt, dass der Konflikt nur beendet werden kann, wenn sich beide Parteien dem Recht der Polis und deren Gerichtsbarkeit unterwerfen. Es entsteht aus dem Fluch Segen, weil aus Verbrechen Gerechtigkeit geworden ist. Indem Athene den Fluch bricht wird die Verbindung zum Bösen gelöst und die Erinyen wirken nun segensreich. Darin liegt auch ein Appell an die Bürger: Die *Orestie* zeigt wie schnell Unrecht eine Dynamik erreicht, die niemand mehr stoppen kann. Athena hat zwar für einen guten Anfang gesorgt, jedoch liegt es in der Verantwortung der Bürger, dass durch ihr Handeln Segen entsteht.⁴⁴

Die Lösung des Atridenmythos in den *Eumeniden* beinhaltet ewige Freundschaft der Städte Argos und Athen, und es wird hier die Vormachtstellung Athens gezeigt. Das historische Bündnis zwischen Argos und Athen wurde 462/1 v. Chr. geschlossen. Es war eine direkte Folge aus der Schwächung des Areopags und der Anti-Sparta-Tendenz, denn Argos war ein Gegner Spartas. In der *Orestie* war dies möglich, indem Aischylos das Herrscherhaus der Atriden nach Argos verlegt, das laut Homer in Mykene, laut Stesíchoros in Lakedaimon liegt. Damit wird auch Spartas Anspruch auf die Helden Agamemnon und Orestes negiert.⁴⁵

⁴³ vgl. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. S. 142 - 191.

⁴⁴ vgl. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. S. 195 - 203. und vgl. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos*. S. 268 – 280.

⁴⁵ vgl. Braun, *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. S. 102 - 104.

In der *Orestie* gibt es Besessenheit: Agamemnon musste, um den trojanischen Krieg zu gewinnen seine Tochter opfern, dazu ist ein wahnsinnsähnlicher Zustand notwendig. Auch wenn Klytämnestras Tat geplant war, wird sie während der Tat blutgierig rasend dargestellt, sodass der Chor glaubt, sie habe den Verstand verloren. Orestes hingegen rächt aus rationalen Motiven. Da er nach höherem Ratschluss handelt, ist ihm Apollons und Athenas Hilfe sicher. In der *Orestie* verlangt die Gesellschaft nicht den Tod des Einzelnen. Der tragische Konflikt wird mit einer gewaltlosen, unblutigen Gerichtsverhandlung gelöst. Mit dem Freispruch steht Orestes der Weg in die Gemeinschaft seiner Heimat Argos offen.⁴⁶

Aischylos hat in sein Werk grundlegende Fragen der Moral, Politik und Religion in den Stoff hineingewoben. Er behandelt darin das Problem von Schuld und Recht, die Beziehung des Menschen zum Göttlichen, das Wesen der Götter, die Idee des Schicksals, und die Rolle des Staates. Es ist möglich, dass Aischylos, die schon von Homer her bekannte Verbindung von Hybris und Tragik, der Anmaßung und des Hochmuts mit einhergehendem Fall, in der Niederlage der Perser im Krieg gegen Athen wiedererkannt hat und deshalb in seine Werke aufnahm. Eine Kette von Verhängnissen wird durch die Hybris in Gang gesetzt. Diese Anmaßungen sind immer in einer Verbindung mit der Politik zu sehen. Schon Paris und Helena haben die erste Anmaßung begangen, wie auch Troja, aber auch Agamemnon mutet sich selbst und seinem Volk mit diesem Kriegszug zu viel zu. Er verlässt seine Ehefrau, tötet die Tochter, und im Übermaß der Rache zerstörte er Troja vollständig. Dann lässt er sich darauf ein, auf den purpurnen Teppich zu treten, der nur den Göttern gebührt. Auch Cassandra als Sklavin mitzubringen ist ein Zeichen seines Übermuts und für Klytämnestra ein weiterer Grund zur Rache. Doch Klytämnestras Hybris übersteigt die Agamemnons. Sie begeht Ehebruch mit dem Feind ihres Mannes. Sie erhebt sich über ihren Mann und strebt nach männlicher Macht. Sie ist dabei Aigisthos weit überlegen. Mit Aigisthos beginnt die Tyrannis, und er hält den rechtmäßigen Thronerben, Orestes von seinem Hause fern, und Elektra lebt wie eine Sklavin. Auch Orestes Rache hat Folgen. Er wird von den Rachegöttinnen verfolgt. Erst Athena und der von ihr einberufene Areopag können die Kette beenden, und Orestes freisprechen. Dies ist nur möglich, da seine Rache von Apoll befohlen ist und selbst keine Hybris beinhaltet. Hier wird noch eine weitere moralische Frage gestellt: Ist die Motivierung eines Täters und die Umstände der Tat bei der Rechtsprechung mit zu bedenken oder gilt nur die Tat allein.⁴⁷

Die *Orestie* wurde in zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten aus verschiedenen

⁴⁶ vgl. Jarcho, *Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie*. S. 47-49. und vgl. Kuch, *Individuum und Gesellschaft in der tragischen Dichtung der Griechen*. S. 71 - 73.

⁴⁷ vgl. Schondorff, *Orest*. S. 9 -14.

wissenschaftlichen Disziplinen untersucht, dadurch kommt es zu verschiedenen Interpretationen. Diese reichen von, dass der Mensch entscheidet was er tut, und damit selbst Schuld trägt, bis hin zu einem götterbestimmten, fluchbestimmten Handeln, dem der Mensch nicht entkommt, es gibt aber auch Vermittlungsversuche.⁴⁸

Die Handlung der *Orestie* ist ein hochkompliziertes Konstrukt. Während *Agamemnon* noch aus einem hohen Anteil expositorischer Informationen besteht, und nur ein kleiner Teil direkte szenische Handlung ist, wird bei den *Choephoren* fast nur das Geschehen zwischen den beiden Teilen expositorisch gebracht, bis bei den *Eumeniden* fast nur noch szenische Handlung vorkommt. Die Teile bauen jedoch so aufeinander auf, dass sie für das Verständnis notwendig sind. Somit reicht die Kausalkette, die im *Agamemnon* dargelegt wird, direkt weiter bis zum Schluss der *Eumeniden*. Mit Aristoteles Bezeichnungen Desis, Metabole und Lysis, also Verknüpfung, Umschlag und Lösung, lässt sich die Handlung der *Orestie* kategorisieren. In *Agamemnon* bildet der Mord an ihm den Höhepunkt und in den *Choephoren* ist es der Muttermord. In den *Eumeniden* gibt es zwei Desis, Metabole, Lysis – Konstrukte. Orestes Freispruch bildet die erste Metabole. Das Stück endet hier nicht, sondern die Erinyen drohen Athen zu vergiften und verwüsten. Doch Athena löst auch dieses Problem und damit endet auch das zweite Konstrukt, indem die Umstimmung der Erinyen zur zweiten Metabole wird.⁴⁹

Die Gesamtstruktur der *Orestie* betrachtend wird klar, dass die einzelnen Teile nicht unabhängig voneinander stehen, sondern die Handlung des folgenden Teils eigentlich schon bei der Metabole des vorhergehenden Teils beginnt. Mit dem jeweiligen Mord beginnt auch schon der nächste Handlungsstrang, der schon in der Lysis des vorhergehenden Stückes vorbereitet ist. Die vorausweisenden Informationen beginnen direkt vor der Metabole. Cassandra weist direkt vor dem Mord auf die Folgen desselben hin. Auch in den *Choephoren* wird erst direkt vor dem Mord an Klytaimnestra das Problem des Muttermordes und der Verfolgung der Erinyen angesprochen. So wird die Katastrophe wieder zum Keim der Handlung des nächsten Teiles. In den *Eumeniden* ist dieses Prinzip nun doppelt vorhanden. Vor der Metabole der Befreiung Orestes wird die Gefahr der Rache der Erinyen ausgesprochen. Die Folgen jedes Ereignisses sind schon vor Eintreten dessen eindeutig. Durch diesen engen Zusammenhang der Einzelteile wird die Einheit der Trilogie gewährleistet. Der Abstand zwischen den Metabolen wird immer kürzer. Die größte Komplexität des Handlungsgemenges findet sich jedoch im Mord an Klytaimnestra, dies macht

⁴⁸ vgl. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos*. S. 9 - 20.

⁴⁹ vgl. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos*. S 272 – 277.

ihn zur Haupt-Metabole der *Orestie*. Vorbereitet wird diese durch eine lange Gesamt-Desis und aufgelöst durch eine schrittweise Gesamt-Lysis.⁵⁰

Auf der Grundlage bzw. zumindest mit Kenntnis von Aischylos *Orestie* ist jedes Theaterstück des Atridenmythos, unabhängig davon, ob Orest oder Elektra im Zentrum steht, aufgebaut. Koos Terpstra nahm 1999 die Bearbeitung der *Orestie* von Walter Jens als Grundlage seines Elektra-Stückes. Damit sind nicht nur Teile des Handlungsaufbaues, sondern ganze Dialoge in *Meine Elektra* in sehr ähnlicher Form wiederzufinden.

⁵⁰ vgl. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos*. S 278.

2.2 Sophokles (Σοφοκλῆς) - *Elektra*

2.2.1 Sophokles

Sophokles wurde 497/6 oder 487 v. Chr. geboren. Sophokles wuchs in der Zeit heran, in der sich die Umrisse eines attischen Reiches abzeichneten. Der Seebund (478/7), der griechische Siedlungen vereinigte, wurde stabiler und fester. Es entwickelten sich auch einheitliche Rechtsprechung und Münzprägung. Bei dem Staatsfest der Großen Dionysien zeigte sich Athen als Herrin über die griechische Welt vor den Gesandtschaften der Bündnispartner. Die drohende Auseinandersetzung mit Sparta, der zweiten griechischen Großmacht, war schon zu erkennen. Im Knabenalter hatte Sophokles Erfolge in körperlichen und musischen Agonen. Er war Schatzmeister der Bundeskasse und bald darauf in Kriegen Stratege und Mitglied des Probulenkollégiums⁵¹. Seine enge Bindung an den Kult seiner Heimat fand im dem Priestertum Ausdruck, das er für den attischen Heildämon Halon bekleidete. 468 war Sophokles' erste Aufführung und zugleich erster Sieg bei den Großen Dionysien. Er starb im Herbst 406 v. Chr. Sophokles trat ca. jedes zweite Jahr mit einer Tetralogie an. Seine Dramenanzahl wird mit 130 beziffert, darunter sind jedoch einige unecht, da 123 echte gezählt werden. Auch seine Siegeszahl schwankt von 18 über 20 zu 24. Er hat oft den 2., aber nie den 3. Preis erhalten. Es werden außerdem Elegien, Paiane und eine Prosaschrift als seine Werke gezählt. Sophokles selbst unterschied drei Perioden seines Schaffens: Aischyleischer Überschwang, Herbheit und Künstlichkeit und der ihm persönliche Stil mit dem meisten Ethos. Seine Erneuerungen sind die Lösung der inhaltlichen Gebundenheit der Tetralogie, die Einführung des 3. Schauspielers, Bühnenmalerei, Vergrößerung des Chors von 12 auf 15 Sänger. Er hörte auf selbst in seinen Aufführungen als Schauspieler aufzutreten, was er in seiner Anfangszeit noch tat. Die wichtigsten seiner erhaltenen Werke sind *Antigone*, *König Ödipus*, *Ödipus auf Kolonos*, *Aias*, *Die Trachinierinnen*, *Elektra* und *Philoktetes*.⁵²

Das Problem der objektiven Verantwortung für Verbrechen wider Willen, oder für in bester Absicht begangene Taten rückte Sophokles in den Vordergrund. Die zur Zeit der Hochblüte der attischen Demokratie entstandenen Tragödien zeigen dies deutlich. Im öffentlichen Leben Athens bildeten sich widersprüchliche Tendenzen, die später zur Krise der Demokratie und der Polisideologie führten. Es galt der Schutz der Götter als Voraussetzung für das normale Funktionieren der Demokratie, aber andererseits bot dies die Grundlage, dass den Menschen nichts mehr daran lag unablässig auf die Forderungen einer traditionellen Moral Rücksicht

⁵¹ Das Probulenkollégium ist für die Oligarchie eine übergeordnete „vorberatende“ Kommission.

⁵² vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 5, Sp. 271 – 279.

zu nehmen. Dieser gesellschaftliche Widerspruch fand seinen Niederschlag in dem tragischen Konflikt zwischen individuellen vernünftigen Bestrebungen und der Weltvernunft, zwischen menschlichem und göttlichem Wesen. Sophokles hält an der Poliseideologie fest, am Glauben, dass die Götter Athen beschützen, und dem Gedanken der Verwirklichung der sich selbst und der Gesellschaft gegenüber verantwortlichen Persönlichkeit.⁵³ Wie auch für Aischylos ist für ihn die politische Identität das gültige Ideal, das nur mit schweren Folgen verletzt werden kann.⁵⁴

So sehr sich der Einzelne auch für die Gemeinschaft einsetzt und aufopfert, ist für Sophokles' Dramen die Loslösung des Individuums von der Gesellschaft prägend. Der erstarkende Individualismus ist merkbar. Sophokles, der zu den ersten Kreisen des Perikleischen Athens gehörte, und leitende Funktionen innehatte, hatte reiche politische Erfahrung. Es spricht für Sophokles' politisches Verantwortungsbewusstsein und Mut, dass er den oligarchischen Trend öffentlich kritisierte, obwohl die Oligarchen ihre Gegner aus dem Weg räumten. Die sophokleische Einzelfigur tritt mehr oder weniger in Gegensatz zur Gemeinschaft und führt einen heroischen Kampf für Ideale, die von der herrschenden Auffassung abgelehnt werden. In den Chorliedern greift Sophokles die geistigen Auseinandersetzungen seiner Zeit auf, ohne dass dabei die Integration des Liedes in das dramatische Ganze verloren ginge. Das Ansehen in der Polis macht er im Drama abhängig von der Stellung zu den Gesetzen und dem Recht der Götter. Auch Elektra befindet sich im Konflikt mit der herrschenden Macht, und ist eine Heldin des Widerstandes. Die Konfrontation des Individuums mit der Gesellschaft, seine Vereinzelung und Einsamkeit zeigt sich in seinen späteren Dramen deutlich. Sophokles' Grundmotive sind Schuldlosigkeit des Menschen an der von ihm begangenen Untat, Verantwortung und Schuld liegt bei der Gottheit. Durchbruch von Irrtum zur Wahrheit, oder vom Wahn zur Erkenntnis, bedeutet normalerweise den Untergang des Helden.⁵⁵

In *Elektra* zeigt sich in Dialoggestaltung und Szenenführung der gereifte sophokleische Altersstil. Dieser beinhaltet auch eine geänderte Auffassung vom Leiden des Menschen und vom Wesen der Tragik, die nun in der menschlichen Eigenkraft ihren Grund hat, wobei die göttliche Orientierung nicht fehlt. Der einsame Held wird von seinem Gegenspieler immer tiefer ins Leid gestoßen, und wehrt sich in Kenntnis der Bedrohtheit der Ordnung gegen ein Übermaß des Bösen. In den frühen Dramen war der Held verblendet und verfehlte die göttliche Wahrheit, so ist er auch später im Irrtum über eine Täuschung, verstrickt durch menschliche List. Er steht dem

⁵³ vgl. Jarcho, *Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie*. S. 49-52.

⁵⁴ vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Band 1*. S. 32.

⁵⁵ vgl. Kuch, *Individuum und Gesellschaft in der tragischen Dichtung der Griechen*. S. 73 – 78. und vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 5, Sp. 271 – 279.

Menschen, nicht mehr einem Gott gegenüber. Die Götter lenken nur mehr auf weite Sicht, auch das Orakel verliert an Bedeutung. Das Humane findet bei Sophokles' Spätwerk Eingang ins Drama. Es findet seinen Ausdruck in dem Gefühl gegenseitiger Verbundenheit und Schicksalsgemeinschaft. Dies wird besonders in der Anagnorisis in der *Elektra* deutlich. Wann *Elektra* genau aufgeführt wurde ist unbekannt. Sophokles' *Elektra* ist in seine Spätphase (nach 420) einordenbar. Durch Bezüge und Parallelen zu anderen Dramen wird als spätestes Datum 412 angenommen. Als früheste Grenze wird 418 bis 415 angegeben. Die Frage nach der Priorität von Sophokles und Euripides wird nicht widerspruchsfrei für Sophokles beantwortet. Als Grundsatz bei der Frage ob Sophokles oder Euripides zuerst *Elektra* geschrieben hat, geht Vögler von einer kontinuierlichen Entwicklung aus. Nachdem Euripides' *Elektra* gerne auf die Großen Dionysien von 413 datiert wird, und sie vermutlich eine Reaktion auf Sophokles' *Elektra* ist, wird diese knapp davor auf 416 bis 414 geschätzt.⁵⁶

Die Familiengeschichte führt Sophokles weiter aus, indem er Aigisthos als Sohn des Thyestes mit seiner Tochter Pelopia nennt. Aigisthos wurde von Atreus erzogen. Von diesem angestiftet Thyestes zu ermorden erkennt er seinen Vater jedoch im Gefängnis, und ermordet Atreus und herrscht dann gemeinsam mit Thyestes, bis er von Agamemnon vertrieben wird. Er ermordet mit Klytāimnestra gemeinsam Agamemnon. Klytāimnestra wird weniger männlich gezeigt als bei Aischylos. Sie ist angstvoll und kleinlich und wird gänzlich von dem feindseligen Verhältnis zu ihrer gepeinigten, starken Tochter Elektra absorbiert.⁵⁷ Sie freut sich über die Todesnachricht des Orestes. In dem Drama werden als Elektras Schwester Chrysothemis und Iphianassa genannt, zusätzlich wurde eine unbenannte Schwester geopfert.

Das verloren gegangene Drama *Aletes* von Sophokles könnte die Quelle eines von Hyginus überlieferten Mythos sein, in dem Elektra beinahe Iphigenie, ohne sie zu erkennen, umbringt oder blendet, da sie, wegen einer Intrige, denkt diese habe ihren Bruder ermordet. Aletes hat die Herrschaft übernommen, während Elektra nach Orestes Verbleiben forscht. Aletes ist auch der Drahtzieher der Intrige. Goethes Plan einer *Iphigenie in Delphi* beruht darauf.⁵⁸

Elektra beginnt mit dem alten Diener, dem Elektra einst Orestes anvertraut hatte und Orestes, die zum Grab gehen. Elektra klagt und trauert um ihren Vater. Da kommt der Chor, um sie zu trösten, und versucht sie von ihrem Trauern abzubringen, sie jedoch besteht auf ihrer Pflicht. Chrysothemis kommt, um am Grab zu opfern. Sie rät ihrer Schwester wie sie das Unrechte zu

⁵⁶ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 11 f., 91 – 112, 121 und 188. und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 162.

⁵⁷ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 28.

⁵⁸ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 248.

tun, sich den Mächtigen zu beugen, und dafür frei zu sein. Sie warnt Elektra, dass Aigisthos sie fortbringen und lebend begraben lassen will. Elektra und der Chor überreden sie das Opfer in ihrem Sinne umzuändern. Klytaimnestra rechtfertigt den Mord an Agamemnon vor Elektra mit der Opferung Iphigenies. Elektra jedoch entkräftet dieses Argument, da die Opferung von Artemis verlangt wurde. Klytaimnestra opfert und betet zu Apollon. Der Alte kommt und bringt die Nachricht von Orestes Tod. Klytaimnestra ist erleichtert, Elektra verzweifelt. Da kommt Chrysothemis, und berichtet von den Zeichen die sie am Grab gefunden hat. Als ihr Elektra die Nachricht von Orestes Tod sagt, glaubt sie dem. Als Elektra sie jedoch auffordert mit ihr Aigisthos zu ermorden, wehrt sie ab, aus Vernunft. Orestes und Pylades bringen eine Urne, als Beweis für Orestes Tod. In Elektras trauernder Rede erkennt Orestes sie, und gibt sich ihr zu erkennen. Die Wiedersehensfreude wird unterbrochen vom Alten, der zur Tat mahnt. Elektra und der Chor hören wie Klytaimnestra getötet wird, und Elektra ruft Orestes zu ein zweites Mal zuzuschlagen. Aigisthos kommt um die Leiche Orestes zu sehen. Als Elektra auf Aigisthos Befehl das Tor öffnet, kommen Orestes und Pylades heraus, mit der verhüllten Bahre Klytaimnestras. Aigisthos deckt sie auf und erkennt Orestes. Als er reden will, unterbindet Elektra dies, und Orestes schickt ihn ins Haus, um ihn an der Stelle zu töten, an der auch Agamemnon getötet wurde. Orestes wünscht, dass jeder Gesetzesbrecher so bestraft wird. Der Chor nennt den Samen Atreus befreit.

2.2.2 Die leidende und hassende Elektra

Die Grundmotive in *Elektra* sind die Schuldlosigkeit des Menschen an der von ihm begangenen Tat. Die Blutrache an Aigisthos ist beinahe Notwehr. Sie bildet den Schlusspunkt des Dramas, der Muttermord verblasst dadurch. Da Elektra, eine Frau, zur Tat bereit gewesen wäre, entlastet aus dem Gebot der Blutrache und durch die Bedrohung ihres Lebens, ist es auch für Orestes entlastend. Die Monstrosität Klytaimnestras und Elektras Seelenqual machen die Tat zum unhinterfragten Akt der Gerechtigkeit. Ein weiteres Grundmotiv ist der Durchbruch vom Schein zur Wahrheit. Erkenntnis bedeutet hier den Untergang für den Gegner.⁵⁹

Vielfach wird Sophokles zugeschrieben, dass er Elektra zur Hauptfigur erhob, und sie zum Inbegriff des Hasses machte. Bei Aischylos blieb Elektra noch schuldlos und relativ passiv. So beschreibt auch Walter Lutz in dem Band *Mythos Elektra*⁶⁰ die Position von Sophokles' *Elektra*. Jedoch wird schon bei Stesíchoros eine hervorgehobene, hassende Elektra vermutet. Bei Sophokles ist Elektra die Hauptfigur, die treibende Kraft. Sie drängt den Bruder zur Rache,

⁵⁹ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 513. und vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 5, Sp. 271 – 279.

⁶⁰ vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 154 f.

ist selbst zur Rache bereit, als sie denkt, ihr Bruder sei tot. Sie wird zur Inkarnation der Rache, sie überschreitet das Selbstverständnis der Frau, auch das der Athener über Frauen. Ihre Beteiligung am Mord gipfelt in ihren Zurufen an Orestes, in denen sie ihn auffordert noch einmal zuzuschlagen. Elektra ist nicht mehr nur passives Opfer. Sophokles stellt Elektras Leiden dar. Ihre seelische Befindlichkeit steht im Mittelpunkt, nicht die Rachemorde an sich. So endet das Stück noch bevor Aigisthos getötet ist. Sophokles stellt Elektra als leidendes Individuum ins Zentrum. Sie ist es, die die Rache notwendig macht, denn ihr Leid kann vorher nicht enden. Sie hebt sich von ihrer Umgebung ab, indem sie auf ihrem Leidensweg besteht. Sie klagt um den verstorbenen Vater und klagt die Mutter an. Sie lässt sich von nichts davon abbringen, sondern versucht ihre Schwester und den Chor auf ihre Seite zu ziehen. Als ihre Hoffnung auf die Rettung durch Orestes zerstört wird, ist sie sofort selbst zur Tat bereit, und bereit jeden Preis dafür zu zahlen. Der Ursprung ihres Rachewunsches kommt nicht aus ihrer eigenen Not, denn die hat sie selbst gewählt, sondern aus dem Denken der edlen Menschen, dass es ihre Pflicht ist. Die Rache ist ihre einzige Möglichkeit ein gerechter Mensch zu sein. Orestes Aufruf zur Todesstrafe für alle Verbrecher zum Schluss, kommt einem Aufruf Sophokles' gleich.⁶¹

Um aus Aischylos' Orestdrama ein Elektradrama zu machen, hat Sophokles die Grundsituation der passiven isolierten Heldin gewahrt, die nur auf ihre Umwelt reagiert. Dafür hat er auch die Erkennung der Geschwister möglichst lange hinausgezögert. Die Anagnorisis-handlung ist im Vordergrund, während die Intrigehandlung in den Hintergrund tritt. Jedoch ist der thematische Grundriss direkt aus der aischyleischen Fassung abzuleiten. Als Neuerungen sind der Pädagoge und Chrysothemis eingefügt, sie bringen jedoch die schon bekannten Motive der Todesnachricht und das Traummotiv. Alle entscheidenden Motive Aischylos' übernahm Sophokles. Der Palast und das Grab bewahren die archaisch-heroische Atmosphäre und sind Ausdruck der Anwesenheit des Ermordeten Agamemnon. Das Grab ist jedoch außerszenisch, und Elektras Platz ist am Tor des Palastes. Der Beginn ist wie bei Aischylos: Orestes und sein Begleiter kommen, bringen Opfergaben und beten. Nach dem aktiven Teil der Rächer wird auch der leidende gezeigt, Elektra, auch sie betet. Die Wiedererkennung erfolgt wie bei Aischylos nur zwischen den Geschwistern, und die Freude wird zur Dämpfung ermahnt. Auch den Traum als Anlass zur Opferung verwendet Sophokles parallel zu Aischylos. Die Intrigehandlung ist wie bei Aischylos auf der erlogenen Todesbotschaft aufgebaut, die hier jedoch verdoppelt auftritt, durch

⁶¹ vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 155 - 157. und vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 26 - 49.

den Pädagogen und auch Elektra täuscht. Die Ausführung der Rache erfolgt jedoch wieder im Palast, nachdem Orestes sich Einlass verschafft hat.⁶²

Sophokles' Elektra ist in ihren Konturen schon bei Aischylos vorhanden, sie ist nur zur Hauptfigur herausgearbeitet. Sie hat an Härte und Entschiedenheit gewonnen. Ihre Isoliertheit wird dadurch verstärkt, dass der Chor und Chrysothemis äußerlich mit den Machthabern Frieden geschlossen haben. Der Chor besteht aus mykenischen Frauen, die agamemnonfeindlich sind. Elektras Handeln leitet sich, wie bei Aischylos, aus der Liebe zum Verstorbenen und dem Wunsch nach Wiederherstellung der höheren Rechtsordnung ab. Es ist auffällig, dass Elektra im Zentrum der Vorgänge steht, aber selbst nicht handelt. Elektra bleibt beständig auf der Bühne, sobald sie aufgetreten ist. Sie steht im Zentrum des Stückes und nicht mehr der Chor. Elektra reagiert, alte Konventionen brechend, mit rückhaltloser öffentlicher Äußerung ihres ins Pathologische gesteigerten Hasses. In ihrer unerbittlichen Fixierung auf Rache ist sie zum Äußersten bereit, sie will sie selbst ausführen. Nur die Wiedererkennung mit dem Bruder verhindert dies, sie ist nur verbal an der Ermordung beteiligt. Der Mord an Aigisthos bildet den abrupten Schluss des Dramas. Früher wurde dies als Vollzug der göttlichen Gerechtigkeit und als geglückte Befreiung interpretiert, aber jüngere Forscher weisen auf die völlige Perspektivlosigkeit des Schlusses hin, an dem von Reue und Sühne keine Rede ist, und Elektra so einsam zurückbleibt, wie sie am Anfang war.⁶³

Bei Sophokles ist das Element des Geschlechterfluches zurückgedrängt. Die zwei zentralen Elemente der Elektra bei Aischylos, ihre Not und die Klage um den Bruder und die Freude über das Wiederfinden und die Planung der Rache, sind bei Sophokles zeitlich getrennt. So wie Sophokles auch der Antigone ihre Schwester Ismene entgegenstellt, ist auch der Elektra Chrysothemis entgegengestellt. Diese weiß wie Elektra um die Schande und die Notwendigkeit der Rache, sie zieht es jedoch vor mit Klytaimnestra und Aigisthos zu paktieren. Chrysothemis' Zurückweichen auf Elektras Plan selbst die Rache auszuführen, zeigt die Einsamkeit, in der Sophokles' Helden handeln müssen. Orestes kommt nur in der ersten Szene vor, und dann erst wieder, wenn er die Urne bringt, und sich Elektra zu erkennen gibt. Die Rache selbst erfolgt ganz zu Schluss, zuerst fällt Klytaimnestra, dann Aigisthos. Doch Sophokles' Orestes braucht die Rache der Erinyen nicht zu fürchten, da hier die Rache berechnete Strafe ist. Die Mutter, die den Gatten tötete und die Tochter versklavte, ist schon in Elektras Reden verworfen. Die Tötung der Frevler ist eine Befreiung. Sophokles' spätere Stücke, wie Elektra, zeigen die menschliche

⁶² vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 122 - 125.

⁶³ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 131. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 247.

Persönlichkeit im Vordergrund und werden in der Auseinandersetzung mit dem Gegenüber entwickelt. Auch die Dynamik der Stücke hat zugenommen. An die Stelle der Auseinandersetzung mit dem Schicksal tritt die mit den anderen Menschen. Es ist bei ihm zwar alles was geschieht göttlich, aber der Sinn enthüllt sich dem Menschen nicht, dies unterscheidet ihn von Aischylos. Dem Menschen ziemt es nicht zu versuchen es zu verstehen, oder sich dagegen aufzulehnen, auch wenn das göttliche Walten schwer auf ihm lastet. Den Göttern ist der Mensch mit bescheidenem Sinn lieb. Die Übermacht der Kräfte, welche dem Mensch entgegentritt, kann zwar sein Leben aufheben, aber es nicht verwirren, wenn er um die Grenzen seiner Existenz weiß.⁶⁴

Einen Menschen stellt Sophokles dar, in seinem Kampf um die höchsten Ziele, der durch bewusstes Annehmen des Leids versucht seine geistige Lebensmitte zu wahren und dadurch das Göttliche neu zu bestätigen. In der Isolation entfaltet der Mensch seine höchste individuelle Kraft. Aus dem aischyleischen Täter- und Rachedrama, dem Orestdrama, ist ein Leidensdrama, ein Elektradrama, geworden. Da Elektra die zentrale Figur ist, und sie nur von der Ermordung Aigisthos spricht, und beim Mord nicht selbst Hand anlegt, ist sie im griechischen Sinne unschuldig, und damit ist weder Apollons Befehl, dem Orestes folgt, noch die Folgen des Muttermordes, den Orestes ausführt, zentral wichtig, da Orestes nur eine Nebenfigur ist. Auch Orestes Wunsch den Vater zu rächen kommt aus ihm selbst, da es seine Pflicht als edler Mensch ist. Apollon wird nur darüber befragt, wie die Rache gelingen kann, er bestärkt nur den Rachewunsch, ohne ihn unter Drohungen zu befehlen. Apollon kommt nur in seinen Orakeln vor, er ist der Gott der Wahrheit. Sophokles thematisiert objektive Erkenntnis, die immer auch Selbsterkenntnis ist. Der Muttermord wird notwendig aus der Leidensgestalt Elektras. Klytaimnestra ist die Zerstörerin von Elektras Leben und Mörderin ihres Vaters und muss gerächt werden, damit das Leiden Elektras beendet wird. Der Muttermord verliert auch an Bedeutung, da er vor dem an Aigisthos geschieht, und damit eine Antiklimax schafft. Klytaimnestra ist auch nicht als Mutter, die durch ihre Kinder ermordet wird geschildert, sondern als Verbrecherin.⁶⁵

Das Fehlschlagen der Wiedererkennung im Prolog deutet sogleich die Änderung im Drama an. Nicht mehr Aischylos' Racheintrige, sondern das Leiden Elektras bildet das Zentrum des Stücks. Die Eröffnungsszene bleibt nicht monologisch, sondern erfüllt das exponierende Faktengerüst durch dialogischen Nebensinn mit Leben. Sophokles gestaltet den Auftritt Elektras ähnlich wie

⁶⁴ vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 131 und 152 - 157.

⁶⁵ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 26 – 49. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 118.

später Euripides. Orestes erkennt seine Schwester nicht. Die Erkennung wird vom Pädagogen verhindert, mit dem Hinweis auf die notwendige Grabspende. Der Prolog besitzt lebendige dramatische Durchformung. Der Kommos trägt Züge einer Auseinandersetzung, in der der Chor versucht Elektra zum Aufgeben ihrer Leidenshaltung zu bringen. Durch ihren Widerspruch wird es beinahe schon zum Agon. Der Chor aus mykenischen Frauen, die agamemnonfeindlich sind, will die klagende Elektra trösten. Der Auftritt des Pädagogen, mit der Todesnachricht, bildet einen Rückschlag für Elektra. Die Person des Erziehers fußt auf der Figur des Talthybios aus einer vor-aischylenischen Fassung des Orestmythos.⁶⁶

Klytaimnestra lässt sich durch ihre Wut auf die öffentlichen Schmähreden Elektras zu einer Verteidigung hinreißen. Der Agon findet im Schwebezustand statt. Beide Beteiligten wissen noch nichts von Orestes Ankunft und Todesnachricht. In der Auseinandersetzung siegt Elektra, weil der Grund für Klytaimnestras Tat in dem Ehebruch mit Aigisthos liegt. Die Agonszene ist Glied eines Kompositionsschemas, das auf dem Prinzip der Kontrastwirkung aufgebaut ist. Wie schon in der Chrysothemisszene zuvor verteidigt Elektra ihre Lebensaufgabe. Elektra siegt in beiden Gesprächen, ihre moralisch indifferente Schwester überredend, über ihre Mutter mit Rechtsgründen. Die darauf folgende Todesnachricht verkehrt die Situation. Elektras Triumph wird in Hoffnungslosigkeit geändert und Klytaimnestras Gebet zu Apollon scheint sich zu erfüllen. Die Erkennungszeichen helfen bei Sophokles nicht zur Erkennung, wie bei Aischylos, sondern kommen in der zweiten Chrysothemisszene vor. Die Zeichen werden nicht von Elektra gefunden, und sie genügen ihr auch nicht mehr zum Beweis für Orestes Ankunft. Die Zeichen führen jedoch zur erneuten Auseinandersetzung mit der Schwester, und in dessen Folge zur Durchringung zur Tatbereitschaft. Während bei Aischylos die Wiedererkennung nur ein Vorspiel für das auf Orestes zugeschnittene Rachedrama bildet, ist es bei Sophokles umgekehrt. Die Wiedererkennung ist zur Haupthandlung erhoben, der Vollzug der Rache wird zum Nachspiel.⁶⁷

Sophokles' Konzeption der Elektra, die im Zentrum des Stückes steht, ist es, die im 20. Jahrhundert bekannt ist und unzählige Neubearbeitungen des Stoffes herausgefordert hat. Ihr Hass und ihr Rachedurst, die Sophokles als Erster in diesem Ausmaß zeigt, steigern sich in der Moderne bis hin zum Wahnsinn bei Terpstra.

⁶⁶ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 26 – 49.

⁶⁷ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 26 – 49, 143, 175 und 181. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 131.

2.3 Euripides (Εὐριπίδης) - *Elektra*

2.3.1 Euripides

Euripides ist um 480 oder 485/84 in einer vornehmen und begüterten Familie bei Salamis zur Welt gekommen. Er war zweimal verheiratet und hatte drei Söhne. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er am Hof des Archelaos in Pella, im Makedonenreich, wo er 407/6 starb. Euripides' Lebenszeit war beherrscht vom politischen Kampf der Oligarchie gegen die Demokratie, dem Peloponnesischen Krieg und geistesgeschichtlich von der Sophistik. Er wuchs in einer Zeit heran, in der sich die Athener bei ihren Vorhaben zunehmend mit der Möglichkeit des Scheiterns konfrontiert sahen. Im Tragödien Agon dominierte das Spätwerk Aischylos und Sophokles, in deren Schatten er immer stand. Er schrieb zwischen 75 und 92 Tragödien. Er führte 22-mal auf, erstmals 455 v. Chr. und erlebte insgesamt 4 Siege zu Lebzeiten, und einmal postum. Es sind 18 Stücke von ihm erhalten, 17 Tragödien und ein Satyrspiel. Hinzu kommt der unechte *Rhesos*. Euripides stellte mehrfach an vierte Stelle einer Tetralogie nicht ein Satyrspiel, sondern ein nicht satyrhaftes Stück mit gutem Ende. Euripides hat das Verhältnis Chor zu Schauspieler stark reduziert. Er soll in größter Abgeschiedenheit auf der Insel Salamis in einer Grotte gedichtet haben. Kaum ein Tragödiendichter beschäftigte Athen so sehr wie Euripides. Dies lässt sich an Aristophanes Komödien erkennen. Seine Stücke wurden und werden kontrovers interpretiert, vielleicht weil er sein Publikum mit offenen Fragen konfrontieren wollte. Euripides begeisterte mit seinen Wortkunststücken die Unterschicht.⁶⁸

Als Erster besaß er eine größere Privatbibliothek und versuchte die gesamte geistige Welt des Griechentums zu durchdringen. Er beschäftigte sich mit neueren und älteren Philosophen und auch mit der Sophistik, die breitere Wirkung zeigte. Alle erhaltenen Stücke stammen aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges. Er litt unter dem Krieg und scheute sich nicht, dies auch zu sagen. In seinen Werken reagierte Euripides auf die Ereignisse des Peloponnesischen Krieges, und die Perspektivlosigkeit des athenischen Polissystems fand ihren Niederschlag. Euripides' sich verändernde Meinung zum Peloponnesischen Krieg und Athens Kriegsschuld findet sich in der allmählichen Umdeutung der Trojaproblematik. In *Andromache*, *Hekabe* und *Troerinnen* befindet sich der Dichter auf der Seite der Besiegten, um Mitleid zu wecken, und den Sinn des Krieges in Frage zu stellen. Euripides stellte die Frage, ob die angestammte Religion der Väter noch angemessen sei, oder ob die Sophisten oder die Vernunft besser seien. Er wurde als Rationalist und Aufklärer kritisiert. Durch die Kriegerscheitungen zerfielen überkommene

⁶⁸ Łatacz, *Einführung in die griechische Tragödie*. S. 251 - 254. und vgl. Hose, *Euripides*. S. 7 - 12 und 23. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 251 f.

Ordnungen. Die Tragödie verlor durch diese Auflösungserscheinungen an Fülle und Kraft.⁶⁹

Seine Tetralogien waren zum Teil inhaltlich zusammengehörige und zum Teil voneinander unabhängige. Der Chor ist nur mehr mitlebender und mitfühlender Teil am Geschehen. Seine Stoffe entnimmt Euripides weniger oft behandelten Mythen, auch lokaler Tradition, oder Episoden abseits vom Hauptstrom von den großen Mythenkreisen. Er behandelt die Mythen sehr frei und erfindet wichtige Züge neu. Seine Umgestaltungen bewirken ein Sinken des sozialen Niveaus: Götter werden entgöttlicht, Heroen vermenschlicht, Frauen wachsen zu Hauptgestalten heran, Personen niederer Schicht dringen in die Tragödie ein. Der Mensch handelt aus freiem Willen und trägt die Verantwortung dafür. Auch der Weg zur Erlösung aus Not und Schuldverstrickung liegt beim Menschen selbst. Euripides behandelt fast immer den Widerstreit von Schein und Sein; Leben und Rettung hängt von der Erkenntnis ab. Die konstante Frage nach Schuld und Verantwortung erklärt Euripides' Vorliebe für Streitgespräche. Der Prolog führt meisterhaft ein, manchmal auch irre, es folgt ein unerwarteter, oft Happy-End ähnlicher Schluss, während Agon, Rede und Botenbericht waren Paradestücke voller ästhetischer Aussagemöglichkeiten.⁷⁰

Das Verhältnis von Individuum und Polis ist bei Euripides noch stärker gestört als bei den anderen Dichtern. Seine Tragödien legen die Krisenerscheinungen der Polis offen. Er hatte nicht die enge Bindung seiner Vorgänger an Athen, jedoch griff er in die öffentliche Diskussion zu Fragen seiner Zeit durch seine Werke ein. In seinen Tragödien gibt es verantwortungsbewusste, dem Stadtstaat verbundene Herrscher, selbstopferungsbereite Helden, aber zahlreiche Figuren versuchen die traditionelle Gesellschaft und ihre der Polis verpflichtete Ideologie zu überwinden. Euripides ist der Dichter, der die menschliche Seele in ihren Höhen und Tiefen besonders am Beispiel von Frauen erschlossen hat. Dies hat ihm jedoch den Ruf eines Frauenhassers eingetragen, da in Athen die Frauen die Besten waren, über die es wenig zu sagen gab. Die gesellschaftlichen Schranken beginnen bei Euripides fragwürdig zu werden, wenn einzelne Vertreter der unteren Schichten und Sklaven nach ihrem inneren Wert beurteilt werden. Die Gesellschaft bedeutet dem Individuum nur mehr Kulisse, vor der die persönlichen Interessen durchzusetzen sind. In der späteren Phase Euripides' zeigen die Figuren eine erstaunliche Biegsamkeit auf. Eine echte Lösung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft ist oft

⁶⁹ vgl. Bayer, *Griechische Geschichte*. S. 374 - 377. und vgl. Šiçalín, *Die Krise der traditionellen Weltanschauung in den trojanischen Tragödien des Euripides*. S. 104 - 108.

⁷⁰ vgl. *Der Kleine Pauly*. Bd. 2. Sp. 440 - 446. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S 71 - 77.

nicht möglich, und wird nur vom Deus ex machina herbeigeführt, ohne die Widersprüche aufzuheben.⁷¹

Die Sophistik hat die griechische Welt stark verändert, sie machte alle Bezüge menschlichen Seins zum Gegenstand der rationalen Debatte. Die Sophistik zerstörte das Bestehende, ohne neue Werte anzubieten, und sie riss die Bildungskluft auf, die bis dahin noch unbekannt war.

Euripides wird gerne ein Schülerverhältnis zu führenden Sophisten nachgesagt, jedoch reagierte er wohl nur auf den neuen Geist der Zeit, und übernahm die Fragestellungen. In seinen Werken lässt sich kein klares Weltbild herauslesen, sondern es finden sich Widersprüchliches und gegensätzliche Aspekte der Dinge. Für Euripides ist der Mittelpunkt alles Geschehens der Mensch, auch wenn Götter Schicksale wirken. Auch wenn Euripides den alten Mythen und Göttern neue Bedeutung und Sinn gibt, rüttelt er nicht an ihnen. Die Schuld des Menschen wird oft durch Götterwillen und Götterzwang entschuldigt. Auch bei Elektra und Orestes ist Apollons „unweiser“ Spruch ein Milderungsgrund. Euripides' Helden beschäftigt bei Entscheidungen mehr wie ein Ziel zu erreichen ist, als das Erkennen des Ziels. Auch für Orestes ist das Wie seiner Taten wichtiger als eine sittliche Verantwortung.⁷²

Die Welt und ihre Wandlungen hat Euripides beobachtet, seine Werke sind soziologische und psychologische Studien, in deren Zentren das Verhalten und die Gefühle von Menschen stehen. In seinen Werken behandelte er Familie und eheliche Liebe, Krieg, Leid des Menschen, Selbstzerstörung, Tyche als Schicksalsmacht und menschliches Verhalten unter den Grundtrieben Habgier, Ehrgeiz und Angst. Auch Wankelmut, Elternliebe und (unterdrückte) Sexualität gehören für ihn zum Menschen. Euripides' Dramen sind Studien des Menschen, die seine Verhaltensweisen in existentiell gravierenden Situationen zeigen, und literarische Versuchsanordnungen, in denen Leid, Schmerz oder Peinlichkeit den Menschen bedrängen. Die Bauformen der Tragödie variiert er ständig. Auch thematisiert er die Bauformen selbst in seinen Werken. Euripides' Tragödien sind ein Ausdruck der Poliskrise, wobei auch er vereinzelt das Ideal der Polis propagiert. Nach dem brutalen Überfall der Athener auf Melos, 416 v. Chr., standen sie nicht mehr für das Recht, sondern für das Recht des Stärkeren. Mit dieser Realität setzte sich Euripides in seinen späteren Tragödien auseinander. Auch wenn in *Orestes* die Volksversammlung Urteil und Gerichtsentscheid innehat, ist sie durch Redner manipulierbar. Euripides zeigte die Wirklichkeit schonungslos enthüllend, und damit provozierend. Der Verstand ist der Physis, ihren Begierden und Leidenschaften untergeordnet. Die Sprache dient in

⁷¹ vgl. Kuch, *Individuum und Gesellschaft in der tragischen Dichtung der Griechen*. S. 79 - 83. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 170 – 182.

⁷² vgl. Jarcho, *Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie*. S. 52 -55.

erster Linie zum Manipulieren. Euripides ließ durch seinen zweiteiligen Bau der Dramatik kein tiefes Einverständnis und dauerhafte Identifikation mit den Helden zu, indem er sie auswechselte oder veränderte. Außerdem schadete es der Identifizierung, dass er gerne Frauen darstellte, die unterlegenen Männern gegenübergestellt sind, und von der idealen Frau weit entfernt sind. Die Zuschauer blieben in kritischer Distanz zu den Helden.⁷³

Elektra lässt sich in das Spätwerk Euripides' einordnen, das 415 v. Chr. beginnt. Eine Fülle motivischer und formaler Indizien spricht dafür. Vor allem mit *Helena* und *Iphigenie bei den Taurern* finden sich Ähnlichkeiten. Familienmitglieder finden sich und planen eine Intrige, die scheitert, oder nicht den erwünschten Erfolg bringt, und von einem Deus ex machina wird alles geordnet. Mit einigen weiteren verbindet sie die Rettung einer Figur in Not, und die Kritik an Apoll. Der Erfolg der Handlung hängt im Spätwerk gänzlich von der Tyche ab. Deus ex machina, aber auch Botenberichte, Prolog, Wortschatz und Laut und Formenlehre sind typisch für Euripides' Spätphase. Die Datierung auf 413 v. Chr. wird von Armin Vögler befürwortet. Euripides' *Elektra* ist formgeschichtlich, durch seine vielen Erneuerungen, als das Jüngste der Dramen zu lesen. Auch aufgrund des Hinweises auf Sizilien im Epilog wird *Elektra* gerne auf 413 v. Chr. datiert. Jedoch wurde sie möglicherweise noch vor Sophokles' *Elektra* (ca. 422 – 413 v. Chr.) verfasst. Elektras Ausgangsposition ist neu geschaffen von Euripides. Elektra ist mit einem Bauern verheiratet, damit es keine königlichen Nachkommen geben kann. Ihren Bruder erkennt sie fast nur widerwillig. Während Orestes ohne Initiative bleibt, entwirft Elektra den Racheplan. Das Stück wird zumeist als radikal kritische Hinterfragung des Mythos in seiner traditionellen Form interpretiert. Euripides setzt für ihn typische psychoanalytische und weltanschauliche relativierende Akzente, im Vergleich zu Sophokles unhinterfragt gerechter Tat. Elektras Hass scheint übertrieben, Klytaimnestras Handeln menschlich und nachvollziehbar. Orestes kommen stärkere Zweifel und Reue als bei Aischylos.⁷⁴

Der Bauer erzählt im Prolog die Vorgeschichte Agamemnons, und dass er mit Elektra verheiratet ist, ohne sie berührt zu haben. Er bietet Elektra an, nicht arbeiten zu müssen, was sie jedoch aus Dankbarkeit ablehnt. Orestes kehrt zurück um seine Schwester zu finden, damit sie ihn bei der Rache unterstütze. Er belauscht das Klagelied Elektras und ihr Gespräch mit dem Chor junger mykenischer Frauen. Da tritt er hervor und gibt sich als Freund des Orestes aus, der die Lage auskundschaften will. Elektra beschreibt ihr Leid, aber ihren Gatten als ehrenhaft und verspricht Mithilfe beim Muttermord. Aigisthos beschreibt sie als einen

⁷³ vgl. Hose, *Euripides*. S. 240 f. und vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Band 1*. S. 46 -51.

⁷⁴ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 52 f., 71-85 und 128. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 247 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 513.

Grabschänder. Da lädt der hinzukommende Bauer den Fremden ein, und Elektra schickt ihn zum Mentor ihres Vaters, damit er ihn um Essen bitte. Der alte Mentor kommt und bringt Nachricht von dargebrachten Gaben am Grab Agamemnons. Elektra weist diese Zeichen jedoch als ungültig zurück. Als er Orestes sieht, überzeugt er Elektra von dessen Identität mithilfe der Narbe. Nach kurzer Wiedersehensfreude beginnen Orestes und der Alte die Rache zu planen. Elektra will ihre Mutter töten und schickt den Alten dieser zu melden, dass sie geboren habe. Nach einem kurzen Hilferuf an Zeus, Hera und Agamemnon geht Orestes um Aigisthos zu töten, der gerade auf einem Feld opfert. Ein Bote bringt Nachricht vom Sieg Orestes und dem Tod Aigisthos. Elektra lobt Orestes und hält eine Schmährede am Leichnam Aigisthos. Während sich Klytaimnestra nähert zweifelt Orestes, ob er sie morden kann, nennt Apollons Seherspruch unsinnig, und folgt nur widerwillig dem Götterwillen, während Elektra hart bleibt. Klytaimnestra und Elektra beginnen sofort ein Streitgespräch, in dem Klytaimnestra als ihre Gründe die Opferung ihrer Tochter und die Untreue des Mannes nennt. Elektra nennt ihre Mutter schon vor der Opferung gegen ihren Mann gewandt, und wenn die Opferung zähle, dann hätte sie ihre anderen Kinder beschützen müssen. Klytaimnestra bereut ihre Tat, jedoch aus Angst hält sie ihren Sohn fern. Darauf geht Klytaimnestra ins Haus, um anlässlich der Geburt zu opfern. Man hört Klytaimnestra schreien, der Chor nennt das Haus Tantalos kläglich. Orestes beklagt sein Leid, Elektra ihre Schuld, sie fragen wohin sie gehen könnten. Die Dioskuren Kastor und Polydeukes erscheinen und nennen Apollons Befehl unklug. Sie bestimmen, dass Orestes Elektra dem Pylades als Frau geben soll, auch Orestes muss Argos verlassen, in Athen soll er sich einem Gericht stellen und wird freigesprochen werden. Orestes flieht vom Wahnsinn geschlagen.

2.3.2 Elektra als Aischylos- und Homerrezeption

Orestes wird in *Elektra* wie in *Orestes* und *Iphigenie bei den Traurern* in verschiedenen Phasen gezeigt, und der Trojasagenkreis von griechischer Seite betrachtet. Im Gegensatz zu Aischylos und Sophokles lässt Euripides seine *Elektra* nicht im Palast und am Grab, sondern im ländlichen Milieu handeln. Das heroische Geschehen wird dadurch entheroisiert, ins bürgerlich-alltägliche herabstilisiert. Alle anderen Veränderungen lassen sich dadurch nachvollziehen. Schon der Beginn zeigt den Gatten Elektras, damit tritt das Drama in Distanz zu den anderen Werken. Die Anagnorisis erfolgt durch den Erzieher Agamemnons, als Erkennungszeichen dient eine Narbe, die die anderen Tragöden nicht kennen. Es gibt bei ihm kein Traummotiv mehr, auch die Intrige ist völlig neu aufgebaut. Orestes dringt nicht in den Palast ein, sondern lockt seine Opfer heraus. Klytaimnestra wird in dem Haus getötet, während Aigisthos während eines Nymphenopfers auf dem Feld getötet wird, inmitten seiner Leibwache. Euripides änderte genau

jene Dinge, die bei Aischylos und Sophokles gleich sind. Nach der Anagnorisis beginnt die Mechanemahandlung, mit einer Planungsszene. Nach einem Chorlied kommt es zur Intrige, in der das Leid der Heldin benutzt wird. Elektras angebliche Mutterschaft lockt Klytaimnestra ins Verderben. In *Elektra* findet sich eine Verstärkung des Lyrischen, sowohl in den Chorliedern als auch in der Verwendung lyrischer Bauelemente. Im Chorlied, in dem vom goldenen Lamm erzählt wird, wird die Problematik des Stücks, die Diskrepanz zwischen wiederhergestellter Gerechtigkeit und Unglück für die Menschen thematisiert. Elektras Monodie ist Trauer und Anklage gegen die Mörder. Elektra macht sich darin selbst zur Sklavin, und sie enthält selbstreferentiell die Bezeichnung als Lied.⁷⁵

Euripides verwendete in seiner *Elektra* ihm sonst untypische Prologtechniken, die der Sophokleischen *Elektra* gleich sind. Die Leidensdarstellung Elektras bei Euripides und Sophokles beinhalten Parallelen im Bezug auf Thematik, der Form und der strukturellen Stellung. Elektra erzählt als Reaktion auf Fragen, ihre Beschreibung der Zustände im Palast werden nicht dargestellt. Euripides verwendet die Anagnorisis in untypischer Weise. Orestes erkennt Elektra schon sehr früh, während sie noch lange warten muss, bis sie ihn erkennt. Andererseits verzichtet Euripides auf die Todesbotschaft. Euripides überbietet Sophokles an Spannung in der Szene, da Sophokles sie nur hinausschiebt, aber nicht dehnt. Euripides ist Bühnenwirksames Spiel wichtig. Komplikationen verhindern ein spontanes Erkennen der Geschwister. Wie bei Sophokles findet Elektra nicht selbst die Zeichen, sondern eine vertraute Person, Elektra lehnt die Zeichen ab aus einer tragischen Grundstruktur des Menschen heraus. Das kluge Kalkulieren verhindert die sofortige Wiedererkennung. Der alte Erzieher muss sie zur Erkennung führen. Die Rachehandlung ist, wie auch die Planung dafür, zweigeteilt. Der Mord an Aigisthos wird vom Alten und Orestes entworfen, und von Orestes und Pylades durchgeführt. Der an Klytaimnestra wird von Elektra und dem Alten entworfen, die Täuschung wird von den Beiden durchgeführt, und die Tötung von Elektra und Orestes. Die ganze Intrigehandlung ist breit entworfen, eine große Anzahl von Szenen und Personenwechsel erfolgt. Die Reihung des Muttermordes als zweiten ermöglicht eine Steigerung der Handlungsentwicklung bis zum Ende. Die Rache an Aigisthos besteht aus Botenbericht von der Tötung, der Rückkehr des Rächers und Elektras Abrechnung mit dem Toten. Klytaimnestra hingegen wird zuerst überlistet und dann hinterszenisch getötet. Euripides hält nicht mehr die Einheit des Mordortes, jedoch werden sie im Tode vereint, um die gemeinsame Schuld und Sühne zu demonstrieren.⁷⁶

⁷⁵ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 71 – 85 und 126 – 128. und vgl. Hose, *Euripides*. S. 114 - 119.

⁷⁶ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 136, 151, 157 f., 162 – 165 und 170 – 179.

Wie auch Sophokles ersetzt Euripides Aischylos' Agon des Orestes mit seiner Mutter durch den von Elektra und Klytaimnestra. Jedoch ist das Agonmotiv verdoppelt durch die Abrechnung Elektras mit dem toten Aigisthos. Die Agonszene spitzt sich zur Ermordung zu. Klytaimnestras Auftritt fällt somit direkt vor den Höhepunkt der Handlung. Der Agon gefährdet jedoch Elektras Aufgabe ihre Mutter in die Falle zu locken. Die Königin ist vom Mord geistig schon weit weg, sie muss beinahe zum Streit gezwungen werden. In der Situation ist schon alles entschieden und Elektra siegesgewiss, es ist die letzte Begegnung mit ihrer Mutter, und damit die letzte Abrechnung. Der Agon ist schon der erste Teil des Mordes, und nicht mehr der Versuch sich zu behaupten. Elektra ist eine harte, hinterhältige Mörderin, ihre Mutter zwar schuldig, aber auch verstehend. Klytaimnestra verteidigt ihre Tat mit dem Mord an Iphigenie und mit der Untreue ihres Gatten. Elektra wirft ihrer Mutter vor, dass nicht der Kindsmord der Grund zur Tat gewesen sein kann, denn die Mutterliebe hätte auch nicht die Misshandlung der Kinder Orestes und Elektra zugelassen. Euripides führt hier Sophokles' Gedanken weiter, dass Aigisthos deswegen von der Mutter verbannt oder zum Tode verurteilt werden müsste.⁷⁷

Aischylos hatte ein Orestdrama, mit dem Problem der Rache als Zentrum, geschrieben. Sophokles' Elektratragödie schob die Erkennungsszene ins Zentrum, während Euripides beide Motive zentral verband und von ihrer Vorlage löste und veränderte. Euripides nimmt mehr Bezug auf Aischylos' *Orestie* als Sophokles. Er fügt jedoch provokante Erneuerungen hinzu, wie Elektras Verheiratung. Elektra kann am Schluss wegen ihrer Jungfräulichkeit trotzdem mit Pylades verheiratet werden. Ihre lange Kinderlosigkeit ist der Grund, dass Klytaimnestra sofort kommt, als sie die Nachricht erhält, Elektra sei Mutter. Bei Elektras Auftritt, ähnlich wie bei Sophokles, erkennt Orestes seine Schwester nicht. Er hält sie für eine Sklavin. Elektra ist es, die den Racheplan gegen Klytaimnestra fasst, und somit ist sie die treibende Kraft. Beim Erschlagen der Mutter führt Elektra mit Orestes gemeinsam das Schwert. Sie trägt somit mehr als in den anderen Versionen Schuld. Den Geschwistern wird jedoch die Ungeheuerlichkeit ihrer Tat unmittelbar nach dieser bewusst, sie fühlen sich schuldig. Die Dioskuren entschulden ihre Tat dann mit dem Befehl Apollons.⁷⁸

Die Bedeutung des Familienfluches nimmt Euripides in *Elektra* zurück. Orestes ist Werkzeug fremden Willens, Apollons und Elektras. Aus den Umständen des Mordes macht Euripides eine subtile psychologische Studie. Elektra hat handfeste Gründe für die Tat. Das Erscheinen der Dioskuren dient in erster Linie der Deutung des Geschicks der Agamemnonkinder. Sie zeigen in

⁷⁷ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 179 - 185.

⁷⁸ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 38 – 39 und 186. und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 157 f.

der Aussichtslosigkeit einen Weg, der das Tragen des Leids ermöglicht. Sie deuten das Leid im Zusammenhang mit einer höheren Ordnung, und führen zur Einsicht der Unabänderlichkeit des Geschehenen. Nicht die Kritik an Apollon, sondern eine Wiederherstellung der göttlichen Ordnung steht am Ende der Handlung. Euripides tendiert dazu, die Prologrede zur reinen Erzählung auszugestalten. Der Agon entzündet sich an einer zufällig hingeworfenen Bemerkung Elektras, die Klytaimnestra zu einer Verteidigung herausfordert. Dieser Agon unterbricht die Intriguehandlung. Die Wiedererkennungszeichen, die Elektra als uneindeutig abweist, tragen keinerlei Bedeutung für die weitere Handlung. Euripides' *Elektra* weist einen typisch euripideischen Strukturtypus auf. Wie bei seinen anderen verwandten Dramen der Zeit sind Anagnorisis und Mechanema⁷⁹ in dieser Abfolge, mit entsprechenden Variierungen, zu tragenden Elementen der dramatischen Handlung erhoben. Durch allzu vernünftiges Pochen auf Vernünftigkeit verbaut sich Elektra den Weg zur rettenden Erkenntnis und zum Glück, wenn sie die Erkennungszeichen ablehnt. Dies geschieht, weil Euripides' Figuren in einer Welt des Scheins sind, die von der Welt des Wissens getrennt ist.⁸⁰

Orestes steht vor dem Konflikt, dass er Skrupel vor dem Muttermord hat, während es den Befehl Apollons gibt. Diese Konstruktion Aischylos' hat Euripides deutlich herausgearbeitet. Die Verlagerung auf das Land nimmt dem Geschehen ihren staatspolitischen Kontext und Bedeutung. Der jüngste Autor verkompliziert das Problempotential. Er macht Elektra zur treibenden Kraft der Rachehandlung. Sie zwingt Orestes beinahe zum Mord an Klytaimnestra. Elektras Beschreibung ihre eigene Situation zeigt ihre Lage schlimmer als wenn ihr Mann oder der Chor sie beschreiben. Sie hat selbst entschieden Sklaventätigkeiten zu verrichten, und schlechtere Kleider zu tragen als nötig, sie nimmt die Hilfsangebote nicht an. Sie bezeichnet Aigisthos als Trinker und Grabschänder, während der Bote ihn als freundlichen Gastgeber beschreibt. Elektra weist die Erkennungszeichen des Alten: Locke, Fußabdruck und Kleidungsstück zurück, da ein heimliches ins Land Kommen nicht in ihr Bild des Bruders als Held passt. Eine auffällige Gestalt dieses Dramas ist der Bauer, der Elektras Not versteht und zu lindern versucht, die Ehe nicht vollzieht. Edelsinn in einem schlichten Menschen, der am Land lebt, zeigt das neue Denken in Euripides' Zeit. Hier wird das Landleben gegen das Stadtleben gestellt. Während am Land Gutes gedeiht, sind bei Euripides in der Stadt verderbliche Einflüsse. Orestes wirft die Frage auf, woran man einen edlen Mann erkenne, weder am Vermögen, noch an der Herkunft. Den Bauer nennt er als Beispiel für die Männer, die geeignet sind Städte zu verwalten. Noch weiter geht Euripides in *Ion*, dort lässt er auch Sklaven menschliche Werte

⁷⁹ Mechanema (μηχάνημα = Intrige) bezeichnet die Intriguehandlung, die in Euripides Dramen normalerweise auf die Anagnorisis (Wiedererkennung) folgt.

⁸⁰ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 21 f und 40 – 45 und 50.

vertreten. Dies widerspricht dem herkömmlichen Denken.⁸¹

Klytaimnestras Auftritt mit trojanischen Dienerinnen im Wagen Agamemnons macht sie deutlich zu seiner Mörderin. Doch zeigt sie sich versöhnlich, ihre Tat wird mit Motiven abgemildert. Sie ist hier eine weicher gewordene Frau, die ihre mütterlichen Gefühle wieder gefunden zu haben scheint. Klytämnestra ist fast versöhnlich und reumütig, resignierend. Ihr gegenüber steht eine unnachgiebig hassende Elektra, die dies ausnutzt, um sie mit einer List zu ermorden. Mit dieser Wandlung der Klytaimnestra hebt Euripides die Sinnlosigkeit der Rache Orestes hervor. Elektra droht Klytaimnestra, „Denn wenn gerecht war jene Tat, ist's unsre auch!“⁸². Folglich sind beide Morde ungerecht, oder gerecht. Aigisthos wird von Elektra als verachtenswerter Ehebrecher und Usurpator charakterisiert, wie er in der älteren Dichtung erscheint. Im Botenbericht wird jedoch das Bild des Klytaimnestraliebhabsers gezeichnet, der nicht ganz so unsympathisch ist. Die Worte Elektras und Orestes entsprechen denen der Opfer einer Katastrophe in der Tragödie, sie sind Opfer ihrer eigenen Tat. Das Stück stellt einen Akt der Selbsterstörung dar. *Elektra* legt das ethische Problem offen, dass sie getötet haben. Auch wenn dies nach traditioneller Ethik Recht ist, zeigt Euripides die seelische Traumatisierung der Täter. Die Tat löst sich aus allen religiösen Bezügen. Menschen wollen und tun sie, können sie jedoch nicht verantworten. Auch wenn Apollons Mordbefehl besteht, erkennt Orestes schon zuvor, dass es widersinnig ist, und auch die Dioskuren bestätigen dies. Den Geschwistern, die unter ihrer Schuld leiden, bleibt kein Siegesjubiläum, kein Gefühl von gerechter Strafe. Es sind die eingreifenden Götter, die wieder die Ordnung herstellen. Orestes wird der Freispruch vom Areopag angekündigt, Elektra dem Pylades als Gattin gegeben. Beide dürfen wegen ihrer Schuld nicht in Argos bleiben. Der Mythos wird hier als unsinnig, des Glaubens unwert ausgewiesen. Der Deus ex machina Auftritt der Dioskuren thematisiert die rechtsmetaphysische Problematik des Geschehens. Der Mythos wendet sich gegen sich selbst und die Unfähigkeit der Götter, eine sittliche Ordnung unter den Menschen zu etablieren, wird gezeigt. Dies wird jedoch erst im Zusammenhang mit der Vorinformation des Zuschauers und vor allem der Kenntnis der *Orestie* des Aischylos deutlich, die vorausgesetzt werden kann.⁸³

Euripides folgte mehr als seine Vorgänger den *kyklischen Epen* und den *Nosten* als Stoffquelle. *Elektra* enthält die häufigsten und auffälligsten Ähnlichkeiten mit der *Odyssee* von allen Euripides Dramen, wobei er sich primär an die *Orestie* anlehnt und auch die *Nosten*, deren Inhalt

⁸¹ vgl. Hose, *Euripides*. S. 94 - 97. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 216 – 220.

⁸² Euripides: *Elektra*. S. 60. (Vers 1096)

⁸³ vgl. Hose, *Euripides*. S. 98 - 101. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 28. und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 157 f. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 216 – 220. und vgl. Pfister, *Manfred: Das Drama*. S. 72. und vgl. Lange, *Euripides und Homer*. S. 261.

nicht rekonstruierbar ist, als Vorlage hatte. Euripides wählte wohl die zweite Odysseehälfte als Folie für sein Elektra-Stück. Angefangen bei Orestes Narbe lässt sich die Homerimitatio rekonstruieren. Jedoch vollzieht Orestes die Rache nicht konsequent, sondern zögert vor dem Muttermord und benötigt Elektras Hilfe. Dies wird als Kritik am archaischen Heldenideal aufgefasst. Orestes ist unschlüssig und vor allem vor der Odyssee-Folie wirkt er diskreditiert. Euripides hat ein Geflecht von Homeranspielungen geschaffen. Orestes Wiederkehr und Rache spiegeln den Nostos des Odysseus. Die Lokalvarianz Argos/Mykene, die schon im Epos existiert, wird in *Elektra* und *Orestes* zur Synonymie. Der Schauplatz der *Elektra* folgt nicht nur aus ihrer Verheiratung, sondern ist eine Motivanlehnung an die *Odyssee*, in der Odysseus zuerst am Land, bei Eumaios, unterschlüpft, bevor er in die Stadt Ithaka zurückkehrt. Auch die Wiedererkennung anhand einer Narbe entspricht Homer. Euripides hat die Anagnorisis der Geschwister nach dem Vorbild der Wiedererkennung zwischen Odysseus und Laertes gestaltet.⁸⁴

Auch wenn Orestes keine Irrfahrten aufzuweisen hat, ist er wie Odysseus ein Heimkehrer. Die auf ihn wartende Elektra hat jedoch nur wenige Parallelen zu Penelope. Der Bauer erinnert jedoch stark an Eumaios aus der *Odyssee*. Er ist verarmt, jedoch loyal, respektvoll und hat praktischen Sinn. Man kann auch in Elektras Beschreibung von Aigisthos Ähnlichkeiten zu den Freiern erkennen. Vorsichtig wie Odysseus will Orestes zuerst die Lage erkunden, bevor er direkt heimkehrt, während Elektra wie Penelope stolz und realitätsfern eine heimliche Rückkehr für unangemessen hält. Die Ähnlichkeiten zwischen Elektra und Laertes, Odysseus Vater, sind deutlich. Die Wiedererkennungsszene gehört zum Standardrepertoire des Dramas, und ist von der *Odyssee* deutlich beeinflusst. Dafür sind eine dritte Person und Erkennungszeichen, die Narbe, nötig. Die Motivparallelen zwischen den Stücken sind zahlreich. Als Vorbild für den Alten (Euripides)/Erzieher (Sophokles) wird Agamemnons Herold Talthybios angenommen. Das Töten Aigisthos beim Opfer, ist ein beinahe traditioneller Rahmen für Mordanschläge, aus dem pragmatischen Grund, dass dabei die notwendigen Werkzeuge vorhanden sind. Die Positionierung des Stückes auf dem Land wird als „Realismus“ Euripides’ und als Imitatio Homers betrachtet. Durch die ländliche Umgebung kann er auch den Bauern als unheroisches „humaneres“ Gegengewicht einführen. Der Muttermord wirkt vor der den Athenern vertrauten Welt stärker.⁸⁵

Typischerweise ging Euripides mit einem Stoff so um, dass er Elemente aus *Ilias*, *Odyssee* und aus den Sagenzügen der *kyklischen Epen* verband. Bei *Elektra* kombinierte er diese auch noch mit Motiven aus Aischylos’ *Orestie* und Sophokles’ *Elektra*. Er hat seine Vorlagen

⁸⁴ vgl. Lange, *Euripides und Homer*. S. 37, 56 – 60 und 90 – 101.

⁸⁵ vgl. Lange, *Euripides und Homer*. S. 59 – 71 und 85 – 89.

kombinierend benutzt und umgeformt, aber vielleicht auch homerische Motive in der Verwendung von Aischylos und Sophokles benutzt. Bei Euripides wird gerne, oft leichtfertig, von Parodisierung oder Ironisierung von homerischen oder aischyleischen Elementen gesprochen. Meistens hat Euripides an diesen Stellen gegen die Tradition opponiert, mit unterschiedlicher Ernsthaftigkeit. Generell wird sein Verhältnis zu Homer distanzierter beschrieben, besonders in Bezug auf das Heldenideal und archaischer Wertvorstellungen. Homer hat jedenfalls sein Schaffen beeinflusst. Gerade das Modell Wiedererkennung und Intrige in Euripides' Intrigestücken ist ein Erbe der *Odyssee*. Über etliche Jahre hinweg, für mehrere Tragödien, war die *Odyssee* eine Quelle von Anleihen wesentlicher Motive und Strukturelemente, auch *Helena*, *Iphigenie bei den Taurern*, *Kyklops* und *Orestes* sind von der *Odyssee* beeinflusst.⁸⁶

Wie auch Sophokles hat Euripides Elektra ins Zentrum gerückt. Jedoch wählt er der mythischen Tradition unbekannte Motive. Sophokles' Androhungen sind nun durchgeführt. Elektra ist aus dem Palast vertrieben, nicht standesgemäß verheiratet. Sie ist nicht mehr ständig mit den Mördern konfrontiert. Sie lebt wie eine Magd. Es ist ihre Not, die äußeren Umstände, und nicht mehr Liebe zum Vater, oder Rechtsgefühl, die ihren Hass antreiben. Dadurch wirkt sie egozentrischer. Der größte Unterschied besteht jedoch darin, dass Elektra bei Euripides schon zu Beginn zur Tat bereit ist, was sie bei Sophokles erst am Ende ist, und trotz Orestes Anwesenheit bei der Planung und Durchführung die Triebfeder ist, der Mutter die Falle stellt und selbst zuschlägt. Euripides' Drama folgt auf das klassische Elektrabild, welches von Sophokles gezeichnet wurde. Euripides versucht den Muttermord aus sozialen und menschlichen Voraussetzungen verständlich zu machen. Aus der aischyleischen Götternähe wurde die idealistisch-heroischen Konzeption Sophokles', und daraus entwickelte Euripides seine realistische Deutung des Individuums. Orestes nimmt bei Euripides von Anfang an eine viel wichtigere und stärkere Position ein als bei Sophokles. Auch die Gestalt der Klytaimnestra, die von Aischylos als Frau von dämonischer Größe entworfen wurde, von Sophokles abgeschwächt wurde, wird bei Euripides umgewandelt. Der Antrieb zum Mord war für sie Cassandra, nicht nur die Opferung Iphigenies. Sie wird charakterisiert durch ihre sittliche Verworfenheit und dem Verhältnis zu Aigisthos, noch vor der Opferung Iphigenies. Sie erscheint als gebrochene alte Frau. Ihre dämonische Größe ist kaum mehr zu erahnen.⁸⁷

Den Atridenmythos griff Euripides nicht nur einmal auf, und damit sind die Figuren und ihre Geschichte in seinem Gesamtwerk auch im Wandel zu sehen. Nach *Elektra* (ca. 413 v.Chr.)

⁸⁶ vgl. Lange, *Euripides und Homer*. S. 261 f. und 269 f.

⁸⁷ vgl. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. S. 132 - 136.

griff er immer wieder auf den Stoff zurück und schrieb die Tragödien *Helena* (412 v. Chr.), *Iphigenie bei den Taurern* (ca. 414 – 412 v. Chr.), *Orestes* (408 v. Chr.) und *Iphigenie in Aulis* (nach 406 v. Chr., postum aufgeführt). Die Geschichte der Opferung Iphigenies dient der Entlastung Klytaimnestras. Es wird darin auch die Vorgeschichte erzählt, in der Agamemnon Klytaimnestras ersten Gatten Tantalos erschlagen, dieser ihr Kind entrisen und sie zur Heirat gezwungen habe. Dies gibt der alternden Klytaimnestra weichere Züge und entlastet sie. Aber auch die anderen Dramen aus dem trojanischen Sagenkreis *Hekabe*, *Andromache* und *Die Troerinnen*, hängen mit diesem Mythoskomplex zusammen, und erzählen weitere Aspekte, beziehungsweise verweisen auf ihn. Mit *Helena* nimmt Euripides die Version der Kyprien auf, nach der der trojanische Krieg von Zeus verursacht wurde, um die Überzahl der Menschen zu reduzieren. Darin kritisiert der Bote die Seher, dass sie nur auf Geld aus sind, und ihre Kunst nichts nützt, da sie nicht wussten, dass Helena in Ägypten war. Dort begegnet ihr Menelaos und rettet sie.⁸⁸

In *Iphigenie in Aulis* zeigt Euripides den obersten Führer der Griechen egoistisch, feige, wankelmütig und ohne ethisches Bewusstsein. Die Forderung nach Iphigenies Opferung ist hier motivationsfrei, sie erfolgt nicht aufgrund einer Verfehlung Agamemnons. Klytaimnestra stellt sich gegen den Pöbel für Iphigenies Leben. Euripides verwendet zwar die mythischen Elemente, bezeichnet sie aber als solche und zweifelt sie damit an. Die subtilen psychologischen Beobachtungen, der Kampf der Leidenschaft, die Qualen des Gewissens und die von Ehrgeiz erzwungene Flexibilität Agamemnons basieren auf dem traditionellen Handlungsfaden. Iphigenies Opferbereitschaft, nachdem sie um ihr Leben gebettelt hat, bezeichnete schon Aristoteles als nicht einheitlichen Charakter. Allerdings ist dies ihr Weg der Selbstbestimmung. Außerdem hat Iphigenies Sinneswandel die konstruktive Funktion, den Mythos in das vorgezeichnete Gleis zu zwingen, einem *Deus ex machina* ähnlich.⁸⁹

Orestes (408 v. Chr.) ist eine Fortsetzung von *Elektra*. Jedoch folgt es direkt der Ermordung, und nicht dem Schlichten der Dioskuren. Das Stück beinhaltet sehr viele intertextuelle Bezüge, insbesondere auf die *Orestie*, auf die *Odyssee* und Euripides' *Medea*. In geringerem Umfang aber auch auf *Elektra*, *Iphigenie bei den Taurern*, *Herakles*, *Helena*, *Andromache* und auf Sophokles' *Elektra*, *Philoktetes* und *Neoptolemos*. *Orestes* handelt von den Folgen für Orestes und Elektra, nachdem sie ihre Mutter ermordet haben. Orestes wird von den Erinyen gejagt, diese zeigen sich in Orestes Wahnsinn. Sie existieren nur mehr in der Psyche Orestes, sie sind

⁸⁸ vgl. Lange, *Euripides und Homer*. S. 266. vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 47 – 49. und vgl. Schondorff, *Orest*. S.16. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 238 – 242 und vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. S. 43.

⁸⁹ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 368.

Symptom seines gestörten Seelenzustandes. Es ist eine Verinnerlichung und eine Individualisierung des Problems. Nach dem Fieberwahn erlangt er sein Selbstbewusstsein wieder und versteht es zielbewusst zu argumentieren. Ohne göttliche Hilfe muss er sich mit seiner Familie, der Stadt, und dem Todesurteil für den Muttermord auseinandersetzen. Es wird auch der Befehl Apollons, die Mutter zu ermorden, hinterfragt. Tyndareus nennt die Möglichkeit, dass Orestes seine Mutter hätte anklagen können. Verbannung wäre eine Alternative zur Sühne von Mord mit Mord. Das göttliche Gebot verliert gegenüber der modernen Rechtsauffassung. Auch erhält Orestes etwas Grausames, er rächt sich an Menelaos. Euripides will die schonungslose Aufdeckung menschlichen Lebens, der Seele und Triebe, um die Schwäche des Menschen. Euripides' Figuren sind berechnend und egoistisch. Ihre Handlungskriterien sind Machtlosigkeit, Angst und Selbsterhaltungstrieb. Orestes und Elektra sind voller Hass und ihre Pläne zeichnen sich durch hinterhältige Intrige aus. Elektra ist hier weicher gezeichnet als in *Elektra*, sie hat die Grenzen der Frau nicht überschritten. Orestes ist zuerst wahnsinnig und wird schließlich zum Amokläufer, dem nur der Deus ex machina Einhalt gebieten kann.⁹⁰

Iphigenie bei den Taurern (ca. 414 - 412 v. Chr.) ist inhaltlich das letzte innerhalb des Atridenmythos, und setzt nach den zu erfüllenden Weissagungen der Götter ein. Orestes holt auf Apollons Befehl von Tauris das Bild der Göttin Artemis nach Athen. In Tauris begegnet er seiner Schwester Iphigenie, die ihm hilft. Die Flucht wird von Athene (Deus ex machina) geschützt. Iphigenie möchte die Spirale von Rache und Gewalt durchbrechen, indem sie ihrem „Mörder“ verzeiht. Die Notlage der Geschwister bringt sie dazu, den Sinn und die Ordnung des Schicksals zu hinterfragen. In dieser Tragödie spricht nichts dafür, dass Götter gut, vernünftig und logisch kohärent sind. Die Tragödie verweist auf den nicht zu versöhnenden Widerspruch zwischen göttlicher Ordnung und der Welt, in der sich menschliches Handeln bewegt.⁹¹

Auch wenn Euripides *Elektra* nicht in dem Ausmaß wie die Werke Aischylos' und Sophokles' als Grundlage neuer Elektrabearbeitungen herangezogen wurde, ist seine Interpretation des Atridenmythos in diese miteingeflossen. Von ihm stammt vor allem die Reue der Geschwister nach dem Muttermord, die auch Koos Terpstra deutlich zeigt.

⁹⁰ vgl. Lange, *Euripides und Homer*. S. 266. vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 47 – 49. und vgl. Schon-dorff, *Orest*. S.16. und vgl. Lesky, *Die griechische Tragödie*. S. 238 – 242 und vgl. Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. S. 43.

⁹¹ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 367 f.

2.4 Elektra Rezeption von der Antike bis zum 20. Jahrhundert

In der Antike war Orest ein problematischer Held, der sich tendenziell trotzdem durchsetzt, bzw. Sühne findet. In antiken Rom fand Orest eine weitere Aufwertung. Der Stoff hatte eine hohe Bühnenpräsenz, besonders das Freundschaftsmotiv mit Pylades war zentral. Aus der römischen Dichtung sind nur die Titel und kleinere Fragmente erhalten. Im Mittelalter war das Interesse am Elektramythos niedrig. Die Rezeptionsgrundlage aus der römischen Antike war gering, da Elektra dort nur eine marginale Rolle spielte. Im westlichen Europa waren die griechischen Tragiker nicht rezipierbar. Außerdem war Elektra als hassende Planerin des Muttermordes für das christliche Mittelalter eine problematische Figur. Orest wurde stets als Exempel für Wahnsinn, Freundschaft und Liebe benutzt. Durch den Fall Konstantinopels 1453 kamen mit byzantinischen Gelehrten Homer, die griechischen Tragödien und Hyginus' Fabeln nach Europa. Damit wurde die Kenntnis der griechischen Mythologie vergrößert, aber auch im Humanismus erwachte das Interesse nur zögerlich. Im 16. Jahrhundert wurde vor allem die sophokleische Darstellung rezipiert. In Wien kam es wohl 1558 zu einer der ersten Aufführungen seiner *Elektra*.⁹²

Ansätze zu einer Auseinandersetzung finden sich in der französischen Klassik. Corneille und ebenso Dacier schlugen eine völlige Neugestaltung vor, da Elektra der „inhumanité“ verfallt. Dies führte zu einer Marginalisierung der Elektra in Orestsdramen, in denen der Konflikt mit dem grausamen Tyrannen Aigisth im Zentrum steht. Als erste eigenständige Bearbeitung des Stoffes gilt Pradons *Electre* von 1667, die jedoch erfolglos war und nicht mehr zugänglich ist. Im 17. Jahrhundert ist für die Rezeption Shakespeares *Hamlet* von Bedeutung, der ein Orest „Doppelgänger“ ist. Hamlet prägt die Interpretation von Orest als nachdenklichen (Anti-) Helden mit. Die Parallelen zwischen ihnen sind auffällig. Die neuere Forschung nimmt an, dass Shakespeare römisch-lateinische Orestsdramen rezipierte. Crébillon (d.Ä.) stellte in seiner *Électre* (1708) den Zwiespalt zwischen barbarischer Pflicht zur Rache und Neigung in den Vordergrund. Im 18. Jahrhundert wandten sich die Autoren wieder der Rachegeschichte zu, auch die Geschichte Orests und Iphigenies bei den Taurern wurde häufig dramatisiert. Durch die Lösung des französischen Theaters von den höfisch-absoluten Strukturen änderten sich die Stoffe und Themen, und der Elektrastoff wurde mit seinem politischen Hintergrund wieder interessant. Der Mord am Tyrannen wurde in den Mittelpunkt geschoben. Für das 18. Jahrhundert lassen sich 18 Elektra Texte in der europäischen Literatur nachweisen. Im deutschen Sprachraum blieb keine Elektra Bearbeitung erfolgreich, allerdings wurden französische Texte intensiv

⁹² vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 513. und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 56.

rezipiert: besonders Crebillons *Électre* und der davon beeinflusste *Oreste* Voltaires waren wichtig.⁹³

Der französische Philosoph und Schriftsteller Voltaire verwendete seine Stilkunst, um den Ideen der Aufklärung mustergültigen Ausdruck zu verleihen. 1750 griff er den Atridenmythos auf, und schrieb ein Bühnenwerk *Oreste*. Im Kampf wird Orest als Thronfolger vom Volk unterstützt. *Oreste* wurde zum Vorläufer zahlreicher „demokratischer“ Adaptionen in der Moderne. Wichtig war für Voltaire die Natur des Menschen, die Familienbande sind Teil dieser Natur als heilige Bande. Klytaimnestra hört auf ihre Natur, und versucht deshalb ihren Sohn zu retten. Umso entsetzlicher und widernatürlicher ist dann der zwar nicht geplante, aber doch geschehene Mord an ihr. Voltaire hatte als Vertreter der französischen Aufklärung das Problem, dass der antike Stoff für seine Zeit unerklärlich primitiv und blutig war. Aus dem Grund wollen die Götter nur den Mord an Aigisth. Da jedoch Orest nicht ihrem Befehl folgt, und sich seiner Schwester zu erkennen gibt, bestrafen sie ihn mit Wahnsinn, sodass er seine Mutter ermordet. Klytaimnestra ist bei Voltaire milder und mütterlicher als in anderen Stücken und bereut ihren Fehltritt. Sie versucht zur Versöhnung zu Drängen. Elektra hasst nur Aigisth. Voltaires Werk ist von diesem Gegensatz Natur und Unnatur geprägt. Die Götter repräsentieren den Gegenpol zur Natur. Nicht die Menschen sind grausam und unmenschlich, sondern die Götter. Aigisth vertritt die starre Unnatur im politischen Bereich. Nicht nur Rache, sondern politisches Rechtsempfinden führt zur Vergeltung. Aigisth ist bei Voltaire grausamer Tyrann und der alleinige Böse. In ihm ist das Bild des absoluten Monarchen gezeichnet. Voltaire schreibt im Sinne der späten Aufklärung. Das Grab Agamemnons wird ein pastoral-idyllischer Zufluchtsort für jene, die abseits vom Hof ein echteres Leben genießen. Voltaire löst das Problem politisch. Das Volk kann durch ein politisches Eingreifen Gerechtigkeit herbeiführen. Die Götter verhindern jedoch das Happy-End. Als Deist⁹⁴ setzt Voltaire das Göttliche mit dem Natürlichen gleich, und verfolgt jedes Glaubensbekenntnis, das auf Details besteht, als Feind der Menschlichkeit und Natur.⁹⁵

Früheste Bearbeitung des Elektra Stoffes in der deutschen Literatur ist J. J. Bodmers Drama *Electra oder die gerächte Übelthat* (1760), das dem Stil der Empfindsamkeit verpflichtet ist. Darin wird der aufklärerische Gedanke, Vernunft als Grundlage von Erkenntnis und Handeln deutlich. Der christlich moralische Kontext ist ebenfalls erkennbar. Goethes Konzeption von

⁹³ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 248 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 514 – 515 und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 159 – 161. und vgl. Haas-Heichen, *Die Gestalt der Elektra in der französischen und deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*. S. 1 f, 15, 71 – 81 und 159.

⁹⁴ Der Deismus ist eine Anschauung der Aufklärung, die besagt, dass Gott nach der Schöpfung keinen Einfluss mehr auf die Welt nehme und zu ihr auch nicht in Offenbarungen spreche. Der Deismus entstand in England und ging in Deutschland im 18. Jahrhundert in den Rationalismus über. (vgl. Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. Bd. 5, S. 179.)

Elektra erkennt man in seiner *Iphigenie auf Tauris*, in der Orest sie als hasserfüllte Anstachlerin zur Tat bezeichnet. In dem in der *Italienischen Reise* entwickelten Dramenentwurf von *Iphigenie von Delphi* (1787) plant Goethe die Ausgestaltung der von Hyginus überlieferten Episode, die dem *Aletes* von Sophokles entspricht. Diese Konzeption Elektras als Gegengestalt zur Iphigenie wird für die Rezeption des Mythos im 20. Jahrhundert von großer Bedeutung. Mozart ließ 1781 in seiner Oper *Idomeneo* Elektra als Flüchtling in Kreta Schutz gefunden haben. Ab dem 18. Jahrhundert wird vorrangig das Konfliktpotential zwischen Individuum und der Gesellschaft bearbeitet. Im 19. Jahrhundert spielt die Elektra-Thematik weiterhin eine wichtige Rolle. Elektra-Tragödien, welche die Rache zum Thema haben, folgten der Tendenz, ihre inhumanen Leidenschaften zu mäßigen. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts begann in Frankreich eine Rückbesinnung auf die antiken Vorlagen verbunden mit einer neuen Hochschätzung des Aischylos.⁹⁶

⁹⁵ vgl. Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. Bd. 23. S. 410 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 249 und 515. und vgl. Schondorff, *Orest*. S. 22-26.

⁹⁶ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 249. und vgl. Haas-Heichen, *Die Gestalt der Elektra in der französischen und deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*. S. 133, 145 – 147 und 178 f.

3. Wichtige Elektra Dramen im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert hält das Interesse am Elektra Stoff an, jedoch werden die hohe Affektivität und die emotionalen Spannungen hervorgehoben. Die Emotionen werden nicht mehr moralisch umgrenzt, oder als Kontrast zum Humanitätsideal gestellt. Hofmannsthal bricht als Erster mit dem von der deutschen Klassik tradierten Bild des Griechentums als Verkörperung von humanen Idealen und Werten. Der Mythos wird zu einem adäquaten Ausdrucksmittel menschlicher Ängste und Probleme. Zur Jahrhundertwende und danach gab es Erneuerungsbestrebungen ausgehend von literarisch-theatralischen Gesellschaften. Diese sorgten für Aufführungen antiker Tragödien in neuen Übersetzungen. Es sollte illusionistisches Theater für das Bildungsbürgertum sein, von dem auch Max Reinhardt geprägt wurde. Meist sind bei modernen Dramen über antike Mythen weder Sprache, Gedanken, Welt- oder Lebensgefühl antik. Oft gibt der antike Mythos nur Titel und äußeren Rahmen. Darstellung und Deutung des Elektra Mythos zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind zum einen durch ein antiklassizistischen Antikekonzept bestimmt, welches das Irrationale des Mythos betont, in Nachfolge von J. Burckhardt und F. Nietzsche. Es beginnt andererseits die Beschäftigung der Psychoanalyse mit dem Mythos. 1913 führt C.G. Jung den Terminus „Elektrakomplex“ ein. Als Komplementärbegriff zum Ödipuskomplex bezeichnet er den Inzestkomplex auf weiblicher Seite, d. h. die neurotische Vaterbindung bei gleichzeitiger Rivalität zur Mutter. Exemplarisch für diese Tendenz ist Hugo von Hofmannsthal Drama *Elektra* (1903).⁹⁷

In den 20er Jahren fiel dann der Zeitbezug weg, es wurde alles ins Zeitlose gerückt. In den 30er Jahren waren die philosophischen Strömungen des „Psycho-Realismus“ und des Existentialismus interessant. Ersterer versuchte vor allem in Amerika antike Gestalten wie Elektra psychoanalytisch zu durchleuchten. Eugene O’Neills Drama *Trauer muss Elektra tragen* ist ein Ergebnis dessen. Jean Giraudoux gestaltete seine *Elektra* aus dem Weltbild des Existentialismus heraus. Er zeigt Existenz bedingten Kampf der Gegensätze. Aus der Zeit des Nationalsozialismus, mit dem Neuklassizismus, entstand Gerhart Hauptmanns Atriden Tetralogie. Im politischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus entstand Jean-Paul Sartres *Les mouches*. Giraudoux und Sartre üben von gegensätzlichen weltanschaulichen Positionen aus Kritik am Elektramythos in traditioneller Form.⁹⁸

⁹⁷ vgl. Haas-Heichen, *Die Gestalt der Elektra in der französischen und deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*. S. 179. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 3 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 250. und vgl. Razinger, *Der Weg der Mythe*. S. 257.

⁹⁸ Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 4 – 5. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251.

Intertextuelle Beziehungen der modernen Stücke untereinander sind wenig stark, dafür die auf die antiken Vorlagen umso deutlicher. Während in der Antike Frage- und Problemstrukturen erst durch ihre Vielschichtigkeit aufgeworfen wurden, entstammen die modernen Adaptionen theoretischen Weltansichten, die Antworten und Lösungsansätze bereits aufzeigen. Die Elektra-Figur steht in ihrer Charakterisierung in jeder der Bearbeitungen allein für sich. Sie ist nicht an ihre traditionelle Gestaltung gebunden, sondern wird von jedem Autor mit ihren Eigenheiten geschaffen. Der Elektra-Stoff wird zu einem Anschauungsobjekt für das Weltbild des Dichters. Die dramatische Handlung ist je nach Autorintention unterschiedlich gestaltet. Das mythologische Grundtableau ist jeweils erhalten geblieben. Modifikationen finden sich vor allem in der allgemeinen Tragödiensituation und in Aspekten der Figurenkonstellation. Die modernen Dichter haben den Stoff rezipiert, aber auch relativiert. Elektra ist in den modernen Fassungen selbstbewusster, maßloser, gerechtigkeitsfanatischer und zunehmend verbittert. Ihr Konfliktpotential wächst in der Moderne ebenso wie Orests. Der Mythos der Atriden hat sich nur einer äußeren Metamorphose unterworfen und keinem echten Wandel.⁹⁹

⁹⁹ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 132 – 149.

3.1 Hugo von Hofmannsthal - *Elektra*

3.1.1 Hofmannsthal

Der österreichische Dichter Hugo von Hofmannsthal verwendete die Pseudonyme Theophil Morren, Loris und Loris Melikow. Er wurde 1874 in Wien geboren und starb 1929. In seinem Frühwerk schuf er im Geist des Fin de Siècle Gedichte und Dramen voll Empfindung, Musikalität und Todesmystik. Um 1900 wandte er sich vom Gedicht und den Kurzdramen ab, und den Dramen und dem Feuilleton zu, um davon zu leben. Nach einer inneren Krise wandte er sich mit *Elektra*, um Überwindung seines Lyrismus bemüht, beeinflusst von Nietzsche und der modernen Psychologie, der Antike zu. Ab 1906 kam es zur Zusammenarbeit mit Richard Strauss¹⁰⁰, dabei entstanden die für das neuzeitliche Musiktheater bedeutsamen Opern *Elektra* und *Arabella*. Der ethischen Verpflichtung des Dichters in der abendländisch-christlichen Tradition stellte er sich mit *Jedermann* (1911), einer Wiederbelebung des mittelalterlichen Mysterienspiels. In der Komödie fand Hofmannsthal dann die ihm wesensgemäße dramatische Form. Sein Verhältnis zur Sprache wandelte sich, er wußte um ihr Ungenügen und hatte Abscheu vor dem Gerede. Hofmannsthal zählt als Lyriker und Dramatiker zu den bedeutendsten des österreichischen Impressionismus und Symbolismus. Sein essayistisches Werk spiegelt seine universalen Bemühungen um die Kultur aus europäischem Geist.¹⁰¹

Hofmannsthal ist bekannt als Autor, der Angst vor Selbstoffenbarung hatte und die zeitgenössischen Eigenheiten des Naturalistischen Theaters verabscheute. Neben der Frage wie griechisch oder ungrisch *Elektra* ist, zählt die Frage nach dem richtigen Verhalten von Frauen. Das Wort Hysterie wurde verwendet um transgressives weibliches Verhalten zu dämonisieren. Er schuf eine Frauenrolle abseits der Norm, gekleidet in griechische Mythen. Im antiken Kleid konnte Hofmannsthal zeigen, was er für unsagbar hielt. Er wurde von emanzipatorischen Frauen eher verschreckt. Seine eigene Frau existierte nur, um die Atmosphäre für seine Arbeit zu schaffen, er war jedoch besonders fasziniert von Schauspielerinnen. Hofmannsthals Hinwendung zum Theater in all seinen Erscheinungsformen - Oper, Pantomime, Ballett und Drama – entstammt seiner Suche nach künstlerischen Ausdrucksformen, die das Schweigen gestalten können. Das Schweigen am Theater bietet eine hohe Bedeutungsvielfalt, als

¹⁰⁰ Richard Strauss (1864-1949) fand mit Salome und Elektra zu einem ausgereiften eigenen wirkungsvollen Opernstil. Er gelangte an eine Grenze äußerster Expressivität, mit hoher Leitmotivdichte, Dissonanzschärfung (bis zur Bitonalität). Auffällig ist ein dann einsetzender Umschlag zu einer heiteren Gesangs- und Parlandooper. Für seine bühnendramatische Gestaltung war die lange und intensive Zusammenarbeit mit Hofmannsthal wichtig. (vgl. Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. Bd. 21. S. 245.

¹⁰¹ vgl. Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. Bd. 10. S. 160 f. und vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 128.

ästhetische Komponente gestaltet es theatralische Ereignisse mit. Mit dem Tanz beschäftigte sich Hofmannsthal lebenslang in seinem Gesamtwerk, er ist integraler Teil der Handlung im dramatischen Werk. Hofmannsthal schrieb Tanzdichtung und setzte sich theoretisch damit auseinander.¹⁰²

Die griechische Tragödie repräsentierte für Hofmannsthal großes Theater und mit ihrer Hilfe wollte er seinen neuen dramatischen Stil entwickeln. Als Neuromantiker und Ästhetizist zog er den Schein der Wirklichkeit vor, das Schöne und Künstlerische wurde beinahe angeboten, der Kunstgenuss gleichsam als Therapie verstanden. Er wollte Dramen aus dem antiken Mythos schaffen, die kontrapunktisch gegen die Weimarer Klassik gerichtet waren. Schuld und Sühne ersetzte er mit Leid, Chaos, Psychologie und Stimmung. Dazu angeregt war er durch Nietzsche und seine *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in der er neben das apollinische ordnende das dionysische orgiastische Prinzip stellte. Beeinflusst von Breuer und Freuds *Studien über Hysterie* und Erwin Rohdes *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* suchte er den Gegensatz zum klassischen Griechenlandbild. Freuds „maladie nerveuse“ und Rohdes antiker Gottesdienst bilden die Spannungspole des Stückes. Er konnte die Kenntnis von Sophokles *Elektra* und ein allgemeines Wissen über die Krankheit Hysterie voraussetzen.¹⁰³

Im Sommer 1901, als er Sophokles' *Elektra* erneut las, beschloss er seine eigene Bearbeitung zu schreiben. Als er 1903 Max Reinhardts Theater mit Gertud Eysold sah, schrieb er relativ rasch *Elektra*, und berücksichtigte von Anfang an Reinhardts theatrales Konzept. Seine *Elektra* schuf er in Hinblick auf Gertrud Eysold, welche diese in der UA 1903 in Berlin darstellte. Zusätzlich zu den szenischen Anweisungen im dramatischen Text verfasste er 1903 *Szenische Vorschriften zu »Elektra«*, in denen er Bühne, Licht, Kostüme und Dekoration ausführlich beschrieb. Die Anweisungen im Text hingegen beinhalten hauptsächlich Beschreibungen der Bewegungsabläufe der Figuren. Bei *Elektra* setzte er sich außer mit Sophokles auch mit mythologischen Untersuchungen, der Psychoanalyse, der Sprache und dem Körper auseinander. Hofmannsthal plante noch einen zweiten Teil *Orest in Delphi*, den er jedoch nie verwirklichte. Er hielt *Elektras* Lichtlosigkeit nur in Verbindung mit der Fortsetzung erträglich, die diese Finsternis auflösen würde. Die Uraufführung 1903 brachte den erhofften großen Erfolg, polarisierte jedoch, die Kritiker waren in zwei Lager gespalten, teils enthusiastisch, teils wütend. Vor allem entsetzte, dass Hofmannsthal mit dem edlen Bild der Griechen brach, und sie sadistisch-blutrünstig zeigte. Von enthusiastischen Kritikern wurde bemängelt, dass diese

¹⁰² vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 147 f. und 158 f. und vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. S. 194 und 199 – 203.

¹⁰³ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 6 – 11. und vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 101 f. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 236.

modernen Hysterikerinnen das antike Gewand des Mythos nicht benötigten, jedoch begrüßten sie die neue Sicht auf die griechische Antike.¹⁰⁴

Richard Strauss begann 1906 Hofmannsthals *Elektra* für seine Oper zu bearbeiten. Das Libretto ist leicht zusammen gestrichen, dabei ist eine Gewichtsverlagerung von Elektra zu Orest hin merklich und der dionysische Schluss erfährt eine Steigerung. 1909 wurde die Oper in Dresden uraufgeführt. Hofmannsthal sah sich genötigt *Elektra* zu kommentieren und erklären, wie bei keinem anderen Stück. Damit begann er als Richard Strauss den Text zu einer Oper verarbeiten wollte. In *Ad me ipsum* führte er es fort, genauso wie in Notizen für eine Vortragstour in Skandinavien 1916. In Erklärungsnotstand war er, weil das Stück Themen berührt, die Ablehnung hervorriefen.¹⁰⁵

Nach einem Prolog der Dienerinnen ist Elektras „Stunde“, in der sie um ihren Vater trauert, ihn anruft, und sich halluzinatorisch ihren Siegestanz vorstellt. Chrysothemis warnt Elektra, dass sie in einen Turm gesperrt werden soll und bittet sie sich zu fügen. Da Chrysothemis nur daran denkt, Mutter werden zu wollen, können und wollen sie einander nicht verstehen. Klytämnestra, aufgescheucht von einem Traum, zeigt sich schwach und verletzlich und sucht Elektras Rat, da ihr deren doppelzüngige Worte gefallen. Elektra deutet an zu wissen, welches Opfer gebracht werden müsse, damit die Träume enden. Daraufhin verheißt Klytämnestra ihren Töchtern verheiratet zu werden, wenn sie sich fügen, aber erst auf Drohen hin gibt Elektra ihr Wissen preis – sie schildert, wie sie sich Klytämnestras Tod vorstellt. Als Botschaft von Orests Tod kommt, beschließt Elektra selbst die Rache zu vollziehen, und versucht Chrysothemis zu überzeugen ihr zu helfen, umsonst. Da kommt Orest, und gibt sich seiner Schwester zu erkennen, die ihn bestärkt, als er kurz zweifelt. Auf Klytämnestras Todesschrei hin fordert sie Orest zum zweiten Schlag auf. Als Aegisth kommt schickt sie ihn ins Haus, wo Orest ihn ebenfalls tötet. Chrysothemis erzählt Elektra, dass die Agamemnongetreuen Diener die Untreuen getötet haben. Elektra phantasiert von einem Reigen, tanzt, und stirbt.

3.1.2 Elektra als Hysterikerin

Bei Hofmannsthal kommen nur drei Kinder Agamemnons vor: Elektra, Chrysothemis und Orest, Iphigenie ist vollkommen gestrichen. Interessant daran ist, dass er seine Elektra als einen Gegensatz zu Goethes Iphigenie plante. Goethes Bezeichnung: „Elektren [...] Mit ihrer

¹⁰⁴ vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 129 – 132 und 135 f. und vgl. Marshall, *TextTanzTheater*. S. 205 – 207. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 195 und 238 f.

¹⁰⁵ vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 127 f. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 195 f.

Feuerzunge“¹⁰⁶ inspirierte ihn zur Beschäftigung mit dem Elektramythos. Kritiker und Hofmannsthal waren sich einig, dass *Elektra* ein reineres Kunstwerk wäre, wenn Orest nicht erscheinen würde, und Strauss schlug vor Aegisth vollständig zu streichen. Die Konzentration liegt völlig bei den weiblichen Charakteren. Seine *Elektra* entstand aus dem sophokleischen Vorbild, dem klassischen Antikebild entgegengesetzt, es soll die griechische Urzeit rekonstruieren. Elektra steht diversen Femmes Fatales der Zeit, wie Salome, Lulu und Carmen, nahe. Gertrud Eysold, auf die hin Hofmannsthal seine Elektra schrieb, verstand es, solchen Rollen Erhabenheit zu geben. Das Königliche und Erniedrigte Elektras sollte sichtbar sein. Die Titelfigur beherrscht vollkommen die Bühne. Ihr Nicht-Vergessen-Können macht sie unfähig zu jeglicher Handlung, ihre Fixierung auf die Erinnerung setzt zwanghafte Assoziationen in Gang, alles wird zum Zeichen. Ihr Sprachverhalten ist wie widerwillig hingenommenes Unterbrechen der eigenen Monologe.¹⁰⁷

Elektra wurde von Vater und Mutter enttäuscht, sie erwartete vom Vater mütterliches Verhalten, daraus resultiert ihre Wut gegen weibliche Sexualität und Gebärfähigkeit und richtet sich gegen sich selbst. Sie hat die ihr abhanden gekommene Sexualität in möderische und selbstmörderische Energie umgewandelt. Sie bleibt aufgrund des Verlustes des Vaters rachsüchtig an die Mutter gefesselt.¹⁰⁸ Zu Elektras Eigenheiten gehört ebenso ihr Hass auf Kinder, sie setzt Geburt und Mord gleich. „Sie kreißern oder sie morden“¹⁰⁹ so beschreibt Elektra ihre Umgebung. Sie zeigt sich als ungeeignet für eine der Formen des „reproductive genius“, den Hofmannsthal für angemessen für Frauen hielt. Sie kann und will keine Mutter sein, und sie kann ihre Erfahrungen nicht transformieren. Einzig Worte sind Elektra geblieben, alles andere hat sie ihrem Vater aufgeopfert. Im Dialog gelingt ihr sogar der symbolische Mord an Klytämnestra. Elektras Gestalt wird im Kontext ihrer Familienmitglieder deutlich. Ihre Hysterie, inklusive Halluzinationen, entstammt ihrer krankhaften Liebe zu ihrem Vater und seinem Tod. Im Gespräch mit der Mutter zeigt sie im „Ratespiel“ einen grausamen unmenschlichen Zug. Elektra verachtet alles Weibliche, besonders Klytämnestra und Ägisth, den sie weiblich nennt.¹¹⁰

Sie pendelt zwischen Mitleid und Verachtung für Chrysothemis, die sich nach einem Leben als „normale“ Frau sehnt. Elektra verkörpert den aggressiven, todbringenden Teil des Weiblichen. Elektra selbst erkennt, dass ihre Raserei selbstdestruktiv ist. Sie ist durch männliche

¹⁰⁶ Goethe, *Iphigenie auf Tauris*. S. 30 V. 1030.

¹⁰⁷ vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 133 f. u.151. und vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 100. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 228 f. und 232. und vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. S. 224 und 232.

¹⁰⁸ vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 230 und 234.

¹⁰⁹ Hofmannsthal, *Elektra*. S. 17.

Charaktereigenschaften geprägt, vor allem durch geistige Stärke. Vielfach wird sie als Frau, die ihre weibliche Natur unterdrückt, um männliche Taten zu setzen, interpretiert. Die weibliche Bestimmung ist Opfer und Erleidenden, nicht Handeln und Tun. Elektra strebt einem patriarchalen Vorbild nach, um Höheres zu erreichen, das sie als Frau nicht erreichen kann. Sie ist somit weder weiblich, noch männlich, sie ist beides und keines von beidem. Das macht ihre eigentümliche Androgynität aus. Elektra besitzt die Macht der Worte, eine männliche Tugend. Ihre Art alle anzustarren gilt ebenfalls als männlich, denn niemand hält ihrem Blick stand. Und doch scheitert sie an der Tat, die Ursachen dafür gründen in ihrer Weiblichkeit und in ihrem zu vielem Denken. Klytämnestra hat durch den Mord ihre weibliche Natur verloren. Elektras Beziehung zu ihrer Schwester wird, von Männern, lesbisch genannt.¹¹¹

Chrysothemis hingegen verkörpert das Mütterliche, sie möchte leben und Leben geben. Sie will Mutter sein, und lehnt deswegen ab, Elektra beim Mordplan zu helfen, will lieber fliehen. Elektra versucht nicht sie mit politischen Argumenten zu überzeugen, sondern appelliert an ihre jungfräuliche Kraft. Chrysothemis leidet, sie ist von einer starken inneren Unruhe erfüllt, irrt beständig durch das Haus, außerdem sie ist stark eigensinnig. Sie ist die einzige Frau die überlebt, weil sie bedeutungslos ist. Nach poststrukturalistischer Lesart ist damit das weibliche Attribut Mütterlichkeit die einzig erlaubte Daseinsform des Weiblichen unter männlicher Vorherrschaft, weil es als Einziges überlebt.¹¹²

Klytämnestra steht für weiblichen Sexus und Eros, sie ist jedoch psychologisch vertieft. Mit ihrer Sinnlichkeit hat sie Agamemnon in die Falle gelockt. Sie selbst blendet die Zeit der Tat aus ihrem Bewusstsein aus. Sie ist alternd, sich des Geliebten nicht mehr sicher, das Schuldhafte überwiegt, sie wünscht Orest den Tod, will Elektra in Ketten legen lassen. Selbst die ungefährliche Chrysothemis muss im Palast und unverheiratet bleiben. Sie wäre trotzdem bereit ihre Töchter zu verheiraten, wenn sich diese fügen würden. Klytämnestra erträgt nicht Elektras starren Blick, der sie schuldig spricht. Schwach und verletzlich erhofft sie sich von Elektra zu erfahren wie sie Heilung finden kann vom Traum und Taumel, den Zeichen ihres psychosomatischen Verfalls. Die Verdrängungsmechanismen führen über Persönlichkeitsdeformation zum Identitätsverlust. Elektras Doppelbödigkeit macht ihre Worte für Klytämnestra in der Suche nach dem nötigen Opfer positiv verstehbar. Erst spät gibt sie das Rätsel preis. In der Rolle des Arztes wendet Elektra eine Redestrategie bzw. Fragetechnik an, die

¹¹⁰ vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 154 – 157 und 164. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 19 – 22.

¹¹¹ vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 197 und 202 - 209. und vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 155 f. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 19 – 22. und vgl. Yang, „Innige Qual“. S. 120 – 122.

¹¹² vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 210 – 213 und 229.

an das psychoanalytische Gespräch erinnert. Sie imaginiert einen Ritualmord aus den Elementen der Morderinnerung. Im Ernennen der Mutter zum notwendigen Opfer ist Elektras Bindung zu ihr erkennbar: Sie sind ewige Konkurrentinnen um die Liebe des Vaters. Hofmannsthal beschreibt anhand von ihr, dass weibliche Sexualität nicht verwirklicht werden kann, ohne schuldig zu werden.¹¹³

Die Männer in *Elektra* sind nur Nebendarsteller: Agamemnons Tod entstammt privaten Ursachen, sein Königtum ist unwichtig. Ob es sich nun um manifesten oder „nur“ latenten Inzest handelt, Agamemnon ist für den Hass verantwortlich, der Elektra selbst töten wird. Orest steht für die Hoffnungen seiner Schwestern, von denen er erwartet, aber nicht geliebt wird. Er begeht die Tat, von den Göttern befohlen, nicht ohne Skrupel und sein weiteres Schicksal bleibt ausgeblendet. Aegisth zählt eigentlich nicht zu den Männern, da er nur Qualitäten im Bett hat, er wird auch als Frau bezeichnet. Seine Motive bleiben im Dunkeln, ob Machtgier, Liebe oder Geilheit, selbst sein Tod ist beinahe belanglos.¹¹⁴ Licht und Dunkel verwendet Hofmannsthal zeichenhaft: Elektras dunkle Welt wird kontrastiert mit Orests Licht, das für Rationalität und aufgeklärtes Bewusstsein steht, die er in den Palast bringt.¹¹⁵

Das wahrhaft Tragische und Inhumane erstrebt Hofmannsthal, er scheut dabei weder Schauerliches, noch Blutiges, für seine Anti-Iphigenie. In dieser Tragödie nimmt der Schmerz einen zentralen Stellenwert ein. Alle Erfahrungen werden von Elektra in solchen verwandelt. Nach ihrer Schmerzmetaphorik bewahrt er die Identität und Würde des Menschen. Die Schmerzen Elektras entsprechen denen der Frauen seiner Zeit, dies zeigt insbesondere die starke Identifikation der Schauspielerinnen Eysoldt. Ihr Körper wurde zum Ausdruckspotential der Verkettung von Psyche und Physis. *Elektra* beinhaltet drei Ebenen des Schmerzes: Trauer, Hass und das Wissen um den Geschlechtstrieb. Die Kausalkette beginnt beim Wissen um den Sexualtrieb, der den Hass schürt, der die Trauer endlos macht. Elektra wiederholt allein im Einführungsmonolog achtmal das Wort Blut, es ist Sinnbild für die Verwundung und den damit verbundenen Körperschmerz. Agamemnons Verwundbarkeit stellt für sie die patriarchalische Ordnung in Frage, es läuft dem Mythos des unbesiegbaren Vaters zuwider. Um das idealisierte Vaterbild aufrecht zu erhalten, fordert sie Rache. In ihren Visionen herrscht eine Blutorgie und auch Blutmagie, die rituelle Schlachtung dient der Reinigung von Sünde und Schuld. Es geschieht dann nicht nur der Mord an dem Herrscherpaar, die „untreuen“ Diener müssen ebenfalls sterben. Es ist ein regelrechtes Blutbad, das Elektras Visionen entspricht. Durch den

¹¹³ vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. S. 221 f. und 241. und vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 107 und 111 – 113. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 214 – 218 und 231.

¹¹⁴ vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 219 – 225.

¹¹⁵ vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. S. 216.

Mord am Gatten wird aus mütterlicher Geborgenheit Bedrohlichkeit, die Lebensspenderin wird zur Lebensvernichterin. Die Eltern werden differenziert in Opfer und Täter, in Gut und Böse. Es schmerzt Elektra zutiefst, dass sie aus der Vereinigung der Beiden entstand, ihre unlösbare Bindung an die Mutter quält sie. Elektra identifiziert sich mit dem vergossenen Blut und fühlt sich verpflichtet, auf Rache zu sinnen.¹¹⁶

Die Treue ist in diesem Stücke wichtig: Elektra, ihre Schwester und die Mutter können den Mord an Agamemnon nicht vergessen und halten ihm so die Treue. Elektras Erinnerungsstunde ist ein Ritual. Ihre Wehklage ist ein Kommunikationsversuch aus Verzweiflung und ein visuell-akustischer Appell an das kollektive Gedächtnis der Palastbewohner. Ihr Erinnern ist nicht auf die Vergangenheit beschränkt, sondern beinhaltet autosuggestiv ihre Rolle als Nichtvergessende und Racheheischende. Ihr Erinnern ist performativ. Der Rachegeanke ist für sie Verpflichtung, nur so kann die Ordnung wiederhergestellt werden. Rache ist Inhalt, Ziel und Erfüllung ihres Lebens. Indem sie ihr Lebensziel darauf einengt, sie jedoch nicht vollzieht, raubt sie sich die Zukunftsperspektive. Sie will zwar die Tat tun, jedoch ist ihr dies nicht möglich, sie kann sie nur denken. Elektras Erinnern wird mit Chrysothemis' und Klytämnestras Vergessen-Wollen kontrastiert. Die Wahl zwischen Erinnern und Vergessen wird zur existentiellen Haltung. Chrysothemis möchte sich dem Leben zuwenden, ihr Vergessen hat eine Schutzfunktion. Chrysothemis verspürt den linearen Zeitablauf körperlich schmerzhaft. Elektra zeigt eine zirkuläre Struktur in ihrem Zeitgefühl, sie annulliert den Gegenwartssinn. Für Elektra gehört das Vergessen zur Kategorie des Unwürdigen und Animalischen, damit ist das Erinnern zur Konstitution des Menschen zugehörig. Klytämnestra will sich jedoch nicht erinnern können, nur vor und nach dem Mord sind präsent, die Tat selbst aus ihrem Gedächtnis verbannt. Das Nicht-Erinnern-Können im Bewusstsein ist eigentlich ein Nicht-Vergessen-Können im Unbewussten. Das Verdrängen dient als Schutzwall, mit dem sie Schuldgefühle abwehrt. Für Tochter und Mutter ist das Zeitgefühl konträr und verzerrt. Alle drei Frauen leben nicht in der Gegenwart.¹¹⁷

In ganz Mykene scheint die Zeit stillzustehen, vor allem durch die Wörter immer, immerzu, immerfort etc. Es deutet nichts auf eine Änderung der Verhältnisse hin. Darin eingebettet befindet sich Elektras Klagen um den Vater als Kult, als Ritual, sie ist umgeben von der Atmosphäre der Priesterin. Gemeinsam mit Nietzsche hat Rohde das antike Drama aus kultischen Choreographien hergeleitet. Hofmannsthal lässt seine *Elektra* diese Herkunftstheorie beweisen. Damit postuliert er die Tragödie als Kultspiel, als kollektives religiöses Bedürfnis.

¹¹⁶ vgl. Yang, „*Innige Qual*“.. S. 102 – 105, 126 – 128, 140 – 142 und 201 f.

¹¹⁷ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 61. und vgl. Yang, „*Innige Qual*“. S. 106 – 112. und vgl. Haner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 16 – 18.

Elektras Tun hat jedoch nur pseudosakralen Charakter, da es Freud war, der diese Zeremonien als Rituale einer Hysterikerin beschrieben hat. Antike Religionspraxis wird zum Zitat im neurotischen Zeremoniell. Diese Rituale haben keinen kommunikativen oder sozialen Charakter, sondern sind auf ein persönliches Trauma bezogen.¹¹⁸

Elektra ist mit sexualisierter Sprache und Atmosphäre umgeben, sie ist verkörperte und verbalisierte Sexualität. Elektras Wissen, dass Mord und Koitus zusammenhängen, verzerrt das Sexuelle ins Frevelhafte und Tierische, deshalb verdammt sie generell sexuelle Lust, Zeugung, Geburt und Kinder. Ihr Vater gilt als Sender des Hasses. In Phantasiebildern vollziehen sich die sexuelle Aufklärung und ihre Brautnacht mit dem Hassbräutigam, dabei erfährt sie sogar den Grund des Mordes. Dies kommt einer Vergewaltigung gleich.¹¹⁹

„Eifersüchtig sind/ die Toten: und er schickte mir den Haß [sic!],/ den hohläugigen Haß [sic!] als Bräutigam./ Da mußte [sic!] ich den Gräßlichen [sic!], der atmet/ wie eine Viper, über mich in mein/ schlafloses Bette lassen, der mich zwang,/ alles zu wissen, wie es zwischen Mann/ und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,/ in denen ich's begriff! Da war mein Leib/ eiskalt und doch verkohlt, im Innersten/ verbrannt. Und als ich endlich alles wußte [sic!],/ da war ich weise, und die Mörder hielten -/- die Mutter mein' ich, und den, der bei ihr ist, -/ nicht einen meiner Blicke aus!“¹²⁰

Mit diesem Wissen entfremdet sich Elektra von der Weiblichkeit. Durch diese Verschwisterung von Sexualität und Gewalt hat das Fortpflanzungsstreben etwas Anrühiges, Verräterisches an sich. Sie kündigt die traditionelle Geschlechterrolle auf, verbietet sich die Freude an ihrer Schönheit, verhindert die Entwicklung zum Frausein. Die visionär-irreale Sexualitätserfahrung hat ihre seelische Keuschheit zerstört, Leib und Seele sind zerrissen. Sexuelles dominiert ihr Denken und Sprechen, ihr Schamverlust zeigt sich in ihrer verbalen Hypersexualität.¹²¹

Hofmannsthal beantwortet hier die Frage was bleibt, wenn man einem Menschen alles nimmt, mit: das Animalische. Elektra ist wie ein geschlechtsloser Dämon mit Blut- und Sexualpathos, ein Tier-Mensch. Elektras Warten auf den Muttermord, den Orest begehen soll, bringt sie in die Position des schmerzlichen Wachhaltens und Abwartens. Wie sie die vergangenen Augenblicke festhält, so sehnt sie den Zukünftigen herbei, ihr Leben ist mit der Realität nur noch locker verbunden. Ihr Rachedurst, ohne ihm nachzugeben, schadet ihrer Seele. Orest bleibt die Tat vorbehalten. Elektra verzehrt sich in Leidenschaft, während Orest einen kühlen Kopf behält, um die Tat zu begehen.¹²²

¹¹⁸ vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 103 – 107 und 111 – 113.

¹¹⁹ vgl. Yang, *„Innige Qual“*. S. 115 – 118.

¹²⁰ Hofmannsthal, *Elektra*. S. 50.

¹²¹ vgl. Yang, *„Innige Qual“*. S. 118 f.

¹²² vgl. Yang, *„Innige Qual“*. S. 120 – 122.

Mit der Macht der Sprache, die sie besitzt, treibt sie Orest zur Tat an, unterbricht sein Zweifeln. Sie ist jedoch nicht gänzlich untätig, mit ihrem subtilen Tun hält sie alle im Bann des Vergangenen. Elektras Sprechen bestimmt die Handlung des Stücks, Orests Tat beendet es. Mit Elektras Aufforderung zum zweiten Schlag wird die Kluft zwischen Imagination und Realität überwunden. Ihr Rededrang endet, sie will schweigen und tanzen. Elektra wird als Hysterikerin, Untätige oder Unweibliche charakterisiert. Hofmannsthal's Figuren sind auf ihre Taten hin konzipiert, der Weg zum Handeln oder Nicht-Handeln ist interessant, er erzielt ein Porträt des modernen Subjekts. Die in die Psychologie transportierte attische Tragödie wird zu einem Drama der Seele. Der Diskurs um Geschlechterunterschiede und Machtstrukturen kommt hier in den Fokus, Hofmannsthal experimentierte mit der Neuverhandlung der Geschlechterrollen.¹²³

Er setzte sich mit den individuellen Leidenschaften Elektras auseinander. Er setzt dem Endzeitbewusstsein seiner Zeit die ästhetische Intensität und Körperhaftigkeit entgegen. Hofmannsthal's Eliminierung des religiösen Hintergrunds basiert auf seiner Auffassung von Mythos, die der Weimarer Klassik entgegengesetzt ist. Das Ziel des Stückes ist aber keine Hysterisierung des Mythos. Es wurden zentrale Themen wie das Konfliktverhältnis von Denken und Handeln sowie das Problem der Treue thematisiert. Elektra wird so, auch in Hofmannsthal's eigenen Ansätzen, zur Schwester Hamlets.¹²⁴

Die *Elektra* Forschung findet in drei Hauptsträngen statt. Erstens werden Elektra Krankheitssymptome attestiert, von Hysterie, Neurose, Perversion, Inzest, Sadismus bis zu Wahnsinn. Der psychoanalytische Zugang neigt dazu, daraus eine Fallstudie zu machen. Zweitens versucht der ethische oder lebensphilosophische Deutungsversuch, sich stark auf die Autopoetik Hofmannsthal's zu stützen. Zentral sind Erinnern, Tun, Subjektivität, Identität und Treue. Die dritte Deutungsvariante stützt sich auf die Poetologie des Stückes und die Gattungsmerkmale der Tragödie. Diese lehnt sich teilweise an Nietzsche und seine Dionysosgestalt an, lässt jedoch die Emotionen der Gestalten außer Acht.¹²⁵

Der Autor erhält das sophokleische Tableau, jedoch sind seine Figuren deutlicher charakterisiert. Er verbindet die drei weiblichen Gestalten Chrysothemis, Klytämnestra und Elektra mit den weiblichen Aspekten Mütterlichkeit, Sexualität und Aggression. Sophokles' Figuren hingegen waren vielschichtiger. Diese Elektra vertritt nicht das väterliche Prinzip, sondern ist der aggressive Teil des Weiblichen, der mit Männlichkeit assoziiert wird. Der sophokleische Chor,

¹²³ vgl. Yang, „Innige Qual“. S. 123 f. und 126 – 128. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 16 – 18.

¹²⁴ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 136 und 142. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 250 f.

¹²⁵ vgl. Yang, „Innige Qual“. S. 104 f.

der Elektra unterstützt, wird zu einer Mädchenschar, die ihr überwiegend Feind ist. Sophokles Chrysothemisfigur, die das Prinzip der Versöhnlichkeit, der Lebensklugheit und der Anerkennung der Verhältnisse vertritt, wird bei Hofmannsthal zum Träger des Motivs des Lebenwollens. Sophokles Elektra ist als rasend Hassende und Leidende begründet, die psychologischen Voraussetzungen dazu sind Leidenschaft und Reinheit. Er hat seine Gestalten unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Größe gesehen, die sich aus dem Leid erhebt, die Beweggründe dafür sind zweitrangig. Elektras Stärke im Lieben und Hassen ist kombiniert mit strenger Keuschheit, Hofmannsthal hat diese Motive noch verstärkt. Ein deutlicher Unterschied zu Sophokles ist Klytämnestras Verzicht darauf Iphigenies Opferung bei ihrer Verteidigung zu erwähnen. Sophokles Elektra sucht die Rache nicht nur wegen ihres eigenen Leids, sondern auch wegen ihres Gerechtigkeitssinns, bei Hofmannsthal will sie die Rache, weil sie ihren Vater krankhaft liebt. Der Grabeskult Sophokles wird von Hofmannsthal entscheidend modifiziert: Das Grab ist nur noch hinterszenische Realität, es gibt keine Grabopfer mehr, jedoch findet sich die Locke Orests in Chrysothemis Wunsch wieder. Klytämnestra will wie die sophokleische opfern, aufgeschreckt von einem Traum, sie weiß jedoch nicht die richtigen Bräuche, und ersetzt Qualität durch Quantität. Elektras Tanz und Zusammenbruch, mit ihrem Tod gleichbedeutend, hebt sich deutlich von der Antike ab.¹²⁶

Hysterie ist meist definiert als psychische Störung, charakterisiert durch emotionale Ausbrüche, einer Anfälligkeit zu Autoaggression, oft begleitet von Symptomen, die physische Störungen imitieren. Hysterische Phänomene brauchen Publikum, sind eine Ich-Schwäche und vom gesellschaftlichen Umfeld abhängig. Körperliche Funktionsstörungen transformieren Ängste und Worte in körperliche Manifestationen. Sie wollen von den Gefühlen ablenken und imitieren eine rein körperliche Krankheit. Bei psychischen Funktionsstörungen handelt es sich um Dämmerzustände, Erinnerungslücken, Amnesien, „Ich-Spaltungen“, Pseudoschmerz, Erregungszustände usw., es sind keine „echten“ Gedächtnisstörungen, sondern unbewusst Dargestelltes. Krankhaft ist dabei, dass bestimmte psychische Prozesse vom Bewusstsein und von anderen psychischen Vorgängen ferngehalten werden. Hysterische Verhaltensmuster und Charakterzüge weisen in gewisser Konstanz und typischer Zusammensetzung Dramatisierungstendenz, Übererregbarkeit, Egozentrismus, verführerisches Verhalten, Suggestibilität, emotionale Labilität und verlangende Abhängigkeit auf.¹²⁷

¹²⁶ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 57. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 195 und 200 und 230. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 78 – 84. und vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 134. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 19 – 22. und vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 107 und 111 – 113.

¹²⁷ vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 144. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 27 – 32.

Im alten Ägypten hielt man eine Veränderung der Position der Gebärmutter als Grund für Hysterie. Hippokrates (ca. 460 – 350 v. Chr.) übernahm dies und schuf den Begriff Hysterie. Heute wurde der Terminus Hysterie aufgegeben, weil der Begriff zu sehr belastet, zum Schimpfwort geworden ist. Selbst die Ausprägung der Krankheit hat sich verändert und die Symptome sind „feiner“ geworden. Statt Blindheit und Taubheit treten Kreislaufstörungen und diffuse Schmerzen auf, anstelle von Pseudohalluzinationen Nervenzusammenbrüche, Angstzustände, appellative Suizidversuche. Freud entwickelte in der Tradition Charcots¹²⁸ aus der Hypnose seine Behandlungsmethode den Patienten zuzuhören. Gemeinsam mit Breuer schrieb er das Buch *Studien über die Hysterie*. In seinen ersten theoretischen Aussagen geht er von einem Trauma als Ursprung der Hysterie aus, schließt jedoch erbliche Belastung nicht aus. Breuer erkannte an seiner Patientin Anna O., dass die Erinnerung an die symptomauslösenden Geschehnisse gleichzeitig die Therapie ist. Laut Freud werden Erinnerungen krankhaft wenn das Trauma so groß ist, weswegen das Nervensystem damit nicht fertig wird, es aus sozialen Gründen nicht möglich ist, oder der Betreffende die Reaktion auf das Trauma verweigert. Als Grundlage erkannte Freud dass Hysterie mit der Sexualität in engem Zusammenhang stehe, es seien verdrängte sexuelle Phantasien im Zusammenhang mit dem Ödipuskomplex Schuld. Freud billigte dem Ödipusmythos Universalität zu, dieser wurde jedoch erst nachträglich auf die weibliche Entwicklung übertragen.¹²⁹

Ende des 19. Jahrhunderts reagierten Frauen auf zwei Weisen auf die rasanten wirtschaftlichen und sozialen Änderungen und den Druck des viktorianischen Idealbildes der Frau. Die nach außen gewandte Reaktion war der Feminismus, die nach innen gerichtete die Hysterie. Beide hatten ihren Höhepunkt um die Jahrhundertwende. Oft, vor allem von Männern, wurden diese zwei Formen nicht getrennt. Die Verbindung findet sich außerdem in „Anna O.“ – Bertha von Pappenheim – die nach ihrer Heilung in der Frauenbewegung aktiv wurde und sich als Schriftstellerin und Frauenrechtlerin sozial einsetzte. Anna O. pflegte ihren sterbenskranken Vater als die ersten Symptome auftraten, die nach seinem Tod schlimmer wurden. Anna O.s Aggressionen waren in erster Linie gegen ihre Mutter gerichtet und lassen sich als Ablehnung der Weiblichkeitserziehung verstehen.¹³⁰

¹²⁸ Der französische Neurologe Jean Martin Charcot war Leiter der Klinik für Nervenkrankheiten, dem „Hospice de la Salpêtrière“. Er gab der Neurologie eine pathologisch-anatomische Grundlage. Unter anderem förderte er die Hysterie- und Hypnotismusforschung. Zu seinen wichtigsten Schülern zählt Sigmund Freud. (vgl. Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. Bd. 4. S. 410.)

¹²⁹ vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 32 - 34 und 61 – 69.

¹³⁰ vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 143 f. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 71 -76.

Elektra von Hofmannsthal ist das bekannteste literarische Werk, das eine Hysterikerin in den Mittelpunkt stellt, Anna O. wird wegen einiger Parallelitäten als ihr Vorbild gesehen. Elektra ist in dem Sinne hysterisch, als sie sich immer weiter von ihrem Ich entfernt. Elektra ähnelt Anna O. in ihrer Traumatisierung durch den Tod des Vaters und ihre tägliche Leidensattacke, halluzinatorischen Phase, bei Sonnenuntergang. Beide haben täglich ihre gemeinsame Stunde mit dem Vater. Die Vergangenheit ragt bei beiden in die Gegenwart. Elektra ist sich ihres Nicht-Vergessen-Könnens bewusst, ihr fehlt jedoch zur „condition seconde“ die entsprechende „condition première“, Zeiten der Normalität. Sie ist im ganzen Stück in einem rückwärtsgewandten hypnotischen Zustand. Hofmannsthal war auf der Suche nach der Sprache des Ich. Er las während seiner Arbeit an der *Elektra* in Freud und Breuers Buch *Studien über die Hysterie*. Da wesentliche Teile Anna O.s Krankheit fehlen, ist anzunehmen, dass Hofmannsthal nicht Anna O. beschrieb, sondern den theoretischen Teil des Buches verarbeitet hat, vor allem Breuers Thesen über die Bedeutung des Traumas für die Entstehung der Hysterie. *Elektra* ist exemplarisch für die Tendenz der Verwendung des Mythos für die Darstellung der Psychoanalyse, und mit ihr des Elektrakomplexes. Hofmannsthal stellt Elektra als traumatisch gestörte Seele dar, zur sexuellen Enthaltsamkeit gezwungen, klammert sie sich an wilde rauschhaft übersteigerte Rachedgedanken. Das Ziel des Stückes ist aber keine Hysterisierung des Mythos. Hofmannsthal bevorzugte die Bezeichnung Besessenheit, er hielt eine hysterische Attacke nicht für bühnengeeignet. Er verwendet den griechischen Mythos, um das aktuelle Problem des Status, der Rolle und Natur der Frau zu diskutieren. Er brachte den modernen Traum vom archaischen Kultus zu Ende, nur die Hysterie kann dafür eintreten.¹³¹

Es besteht der Versuch, Freud als Ausgangspunkt für Hofmannsthals *Elektra* zu sehen, dies ist jedenfalls problematisch, da er zwar Bezugspunkte liefert, jedoch nicht allein zum Verständnis genügt. Hofmannsthal wollte nicht in zu große Nähe zur Psychoanalyse gebracht werden. Seine Werke sind nicht Ausdruck einer direkten Beeinflussung durch die Psychoanalyse. Besonders Freud gegenüber hatte er ein hartes Urteil, jedoch lehnte ebenso Freud Hofmannsthals *Elektra* ab. Seinem klassizistischen Kunstverständnis gefiel die ungeschönte Neurotikerin auf der Bühne nicht. Die zweite wichtige Hysterikerin der Literatur, die mit Elektra häufig verglichen wird, ist Schnitzlers *Fräulein Else*. Er zeigt die Genese und das gesellschaftliche Eingebundensein der

¹³¹ vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 195 und 227 und 233 – 235. und vgl. Yang, „Innige Qual“. S. 113 – 115. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 250 f. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 32. und vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 145 f. und vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 103 und 115. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 23 f und 27.

Hysterie, wohingegen Hofmannsthal den hysterischen Anfall und den Blick der Gesellschaft auf die Hysterikerin zeigt.¹³²

Die Bewegungen Elektras sind die einer Raubkatze, geduckt, lautlos. Sie entwickeln sich jedoch von der Bewegungsweise eines Tieres hin zu ihrem aufrechten mänadischen Tanz. Die Dienerinnen beschreiben Elektra als wild um sich schlagend, kratzend, fauchend und geduckt hockend. Um 1900 ist die Kategorie des dämonischen Tier-Weibes im Gespräch. Die Jahrhundertwende hat einen Geschlechterdiskurs ausgelöst, der allein die Frau zum Triebwesen erklärt. Elektra führt Aegisth mit einer Fackel in den Palast, während sie verbal Unterwürfigkeit simuliert, umkreist sie ihn, bedrohlich, flackernd, beinahe schon tanzend. Hier ist das Verhältnis von Körpersprache und Worte interessant. Hofmannsthal war der Meinung, dass der Sprache immer die Fälschung anhaftet, während die Geste wahrer ist. Die Bewegung hilft dem Zuschauer die doppeldeutige Sprache zu entziffern.¹³³

Höhepunkt des imaginierten Blutrausches zu Ehren des toten Agamemnon ist die Imagination eines Reigens der Geschwister um das Grab des Vaters. Der Reigen wird dabei zum Zeichen der Restitution der väterlichen Macht, zum Zeichen des Sieges. Wenn Chrysothemis Elektra die Nachricht von der Erfüllung ihrer Blutbadvision bringt, reagiert Elektra zuerst nicht, und dann berichtet sie von Musik, einem Fackelzug und einem Reigen aus dem Totenreich, dem sie vorangehen soll. Sie nimmt dabei eine Position an der Schwelle zwischen Leben und Tod ein. Während sie zuerst noch sagt, dass sie sich nicht heben kann, tut sie es dann doch und tanzt. Elektras Tanz repräsentiert einerseits den Reigen der Toten und zugleich ihren Tanz-Tod. Elektras „namenloser“ Tanz zeigt ihre Isolation und entstammt ihrer Kommunikations- und Beziehungslosigkeit. Ihr Aufruf zum Reigen findet keine Resonanz, er wird zu einem individuellen Reigen, einem Paradoxon. Ihrem Tanz fehlt jede Leichtigkeit, ist nicht Ausdruck einer Erlösung oder eines Neuanfangs. Elektra ist mit der Sprach- und Zukunftslosigkeit konfrontiert, ihr Tanz endet in der Erstarrung, im Tod. Es bleibt keine Lebensperspektive mehr nach der Tat, ihr Lebensziel ist erreicht. Innerlich ist sie schon mit dem Vater gestorben, mit der Mutter stirbt sie physisch. Elektras Tod ist die Vollendung ihres Elektra-Seins, sie wird selbst zum Opfer ihrer Lebensverweigerung. Ihr Tanz wird zum Zeichen ihrer Existenz, die gleichzeitig erfüllt und vollendet ist im Vollzug der Rache. Die maßgebliche Funktion des

¹³² vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 59. und vgl. Kronberger, *Die unerhörten Töchter*. S. 160 f. und 241 – 248.

¹³³ vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. S. 180, 214 f., 250 – 254 und 272 f.

Tanzes ist die Bedeutungsvielfalt, die durch Übertragung der prinzipiell offenen Semantik des Tanzes auf den Text erzeugt wird.¹³⁴

Der Tanz ist Teil der Forderung nach dem Symbolischen, und ein gänzlich un griechisches Ende. Der Tanz wurde im Fin de Siècle von den klassischen Regeln befreit, hin zum Ausdruckstanz. Hofmannsthal kannte den Mänadentanz durch die Renaissance des Griechentums um die Jahrhundertwende, die auf Historiker und Philosophen zurückgeht. Bachofen, Rohde und Nietzsche propagierten das Dionysische als das wahre Wesen der Griechen. Elektras ekstatischer Tanz ist eine kultische Sequenz. Darin wird sie eigentlich zu einer Jüngerin Dionysos, einer Mänade. Gleich den Teilnehmerinnen dionysischer Feste scheint sie von einem enthusiastischen Drang zu einer Tanzwut getrieben. Auch hier zeigt sich die Hysterikerin, das Zurückwerfen des Kopfes der Mänaden entspricht den Hysterikerinnen. Selbst das Ende des Tanzes ergibt sich aus dieser Logik. Statt zur Befreiung kommt es zur Erstarrung. Elektra stürzt zusammen, die Bewegung kommt zum Stillstand. Dies entspricht Charcots Ikonographie der „maladie nerveuse“. Der Tanz folgt der Logik der Steigerung, der Entfesselung und Ekstase und endet mit der „Katalepsie“ der Erstarrung.¹³⁵

Für *Meine Elektra* werden vor allem Elektras ekstatischer Tanztod, ihre Selbstzerstörung, inklusive Autoaggression, und ihr unbändiger Hass auf ihre Mutter wichtig. Das Kultische und Klytämnestras Altern und Schwäche übernahm Koos Terpstra. Richard Strauss' Idee Aegisth zu streichen setzte er um.

¹³⁴ vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. 1996. S. 246 f., 258 – 260 und 272 f. und vgl. Yang, „Innige Qual“. S. 124 f. und vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 232. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 55 u 62.

¹³⁵ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 36 – 38. und vgl. Marschall, *TextTanzTheater*. S. 260. und vgl. Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte*. S. 113 – 115 und vgl. Ward, *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. S. 157.

3.2 Eugene O'Neill - *Mourning Becomes Electra*

3.2.1 O'Neill

Eugene O'Neill wurde 1888 in New York, in einem Hotel am Broadway, als dritter Sohn von Mary Ellen Quinlan und James O'Neill geboren und starb 1953 in Boston. Sein Vater war ein berühmter Schauspieler, bekannt für seine Rolle als *The Count of Monte Cristo*. Edmund, der zweite Sohn, war mit 18 Monaten gestorben, seither prägten Selbstvorwürfe Eugenes Familie, seine Mutter wurde morphinabhängig. Eugene O'Neill musste sein Studium nach Kurzem abbrechen, und ging auf Goldsuche, er verließ Amerika, arbeitete als Schauspieler bei seinem Vater, als Reporter in New York und an Bord eines Schiffes. Das Meer hinterließ deutliche Spuren in einigen seiner Stücke. 1913 beschloss O'Neill, als er an Tuberkulose litt, Dramatiker zu werden. Er las noch im Sanatorium Philosophie, Dramen von Shakespeare, Ibsen und Strindberg, und beschäftigte sich mit den neuen theatralen Bewegungen aus Irland, Frankreich, Schweden und Deutschland, vor allem mit Synge, Brieux, Strindberg und Hauptmann. Kaum genesen begann er Einakter zu schreiben, sein Leben als kreative Matrix benutzend. Er schulte sich selbst in theatralen Techniken, indem er las und Aufführungen besuchte. Aufgrund seiner Erfahrung mit Theatertouren mit seiner Familie, kannte er die Möglichkeiten von Bühneneffekten und die intellektuelle Beschränkung des Publikums. Für ihn war Theater eine erleuchtende quasi-religiöse Erfahrung, ein Ort an dem ernste Angelegenheiten dramatisiert werden und das Publikum mit den gezeigten Problemen empathisiert.¹³⁶

Die Vorbilder O'Neills waren die wichtigsten europäischen Dramatiker und Denker, wie Aischylos, Sophokles, Henrik Ibsen, August Strindberg, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud und Carl Jung. Zeitweise bereicherte er seine Stücke noch mit asiatischer Philosophie und Techniken des mittelalterlichen und Elisabethanischen Theaters und des modernen europäischen Romans. Seine Vorstellung von der griechischen Tragödie hatte er von Nietzsche, mit dem er das Theater zu seinen kultischen Ursprüngen zurückführen wollte, wie auch die These: (Zusammen-)Leben sei nur in der Lüge möglich. O'Neill schrieb expressionistisch, ohne den Expressionismus, der in Deutschland zu dieser Zeit auftrat, zu kennen. Er behielt immer die Umsetzung auf die Bühne im Auge, und beschrieb diese detailliert. Das Bühnenbild ist bei ihm wesentlicher Teil der Handlung. Er wohnte gerne den Proben bei, und griff auch ein. O'Neill schrieb über die Parallelen des Dichters und des Psychoanalytikers, ohne dass sie Schüler der Psychoanalyse sein müssten. Er wollte sich von der Psychoanalyse absetzen. Freuds

¹³⁶ vgl. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness*. S. 29 f. und vgl. Amer, *Das Symbol im Theater von Eugene O'Neill*. S. 6. und vgl. Ronald, *From trial to triumph (1913 – 1924): the early plays*. S. 51 f.

Einfluss auf ihn und seine Werke lässt sich besonders anhand seiner Elektra-Trilogie erkennen, obwohl er ihn bestritt. In seiner Darstellungsweise ist er dem Realismus verbunden. Sein erstes Stück war *The Web*, mit *Beyond the Horizon* gewann er 1920 den Pulitzer Preis, mit dem er noch weitere 3 Male ausgezeichnet wurde, 1922 für *Anna Christie*, 1928 für *Strange Interlude* und 1957 für das postum veröffentlichte *Long Day's Journey into Night*. Als zweiter Amerikaner gewann O'Neill 1936 den Nobelpreis für Literatur. Er wird als der wichtigste Dramatiker des modernen Amerikas bezeichnet. Durch ihn änderte sich das Amerikanische Theater völlig und er hatte großen Einfluss auf die Dramatiker nach ihm. Die „Theater Guild“ brachte die Uraufführungen seiner Bürgerkriegs Trilogie *Mourning becomes Electra* und zweier weiterer Dramen.¹³⁷

1926 beschäftigte sich O'Neill mit Hofmannsthals *Elektra*, und wollte, dass sie aufgeführt werde, und entwickelte damals seine ersten Ideen zu seinem Elektra Stück, an dem er dann 1928 zu arbeiten begann. Damit begann er für ein literarisches Publikum zu schreiben. *Mourning becomes Electra* (*Trauer muss Elektra tragen*) war nicht sein erstes Stück über Verlust. Lavinia war jedoch die erste Figur, seit dem Tod seines Vaters, die mit dem Verlust auf Dauer leben konnte bzw. wollte. Danach wandte er sich vom Tragischen ab. Im November 1928 hielt O'Neill in seinen *Working notes and extracts from a fragmentary work diary* seine grundlegenden Ideen bezüglich seines Elektrastückes fest. Von Anfang an war klar, dass Elektras Ende der Ausgangspunkt dieses Dramas ist:

“Greek plot idea – give modern Electra figure in play tragic ending worthy of character. In Greek story she peters out into undramatic married banality. Such a character contained too much tragic fate within her soul to permit this – why should Furies have let Electra escape unpunished? Why did the chain of fated crime and retribution ignore her mother's murderess? – a weakness in what remains to us of Greek tragedy that there is no play about Electra's life after murder of Clytemnestra. Surely it possesses as imaginative tragic possibilities as any of their plots!”¹³⁸

Ab 1929 arbeitete O'Neill intensiv an dem Stück, die Uraufführung fand am 26. Oktober 1931 statt. Der *Orestie* entnahm er die äußere Form sowie die Personenkonstellation. Das Drama ist 1860 angesetzt, am Ende des amerikanischen Bürgerkrieges. Er wollte sein Stück in einer überzeugenden geschichtlichen Realität verankern und strebte die Identität von Gesellschaft und Religion an, die er aus den antiken Vorbildern kannte. Für die Namen lässt er Anfangsbuchstaben, für Elektra greift er auf ihren älteren Namen Laodike zurück. Die Personenkonstellation und die familiären Verbindungen hält O'Neill bei. Die Namen Adam,

¹³⁷ vgl. Robinson, *The middle plays*. S. 69. und vgl. Amer, *Das Symbol im Theater von Eugene O'Neill*. S. 5 – 32. und vgl. Halfman, *Eugene O'Neill: Comments on the Drama and the Theater*. S. xxix – xxxiv und 85, 149 f. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 65. und vgl. Ronald, *From trial to triumph (1913 – 1924): the early plays*. S. 51 f.

Ezra, Orin und Seth weisen auf das Alte Testament hin und stehen in Verbindung zu Schuld und Buße. Götter und eine Beziehung zum Göttlichen gibt es im Stück jedoch nicht. Sein Text wurde von Marvin David Levy zu einer Literaturoper vertont. Trotz seines Umfangs ist *Mourning Becomes Electra* sein am Häufigsten inszeniertes Stück.¹³⁹

In *Heimkehr* erkundigt sich Hazel aufgrund des Kriegsendes nach Orin Mannon, und Peter möchte Orins Schwester Lavinia erneut fragen, ob sie ihn heiraten möchte, sie weist ihn jedoch schroff zurück. Der Gärtner Seth sagt Lavinia, dass er vermutet, dass Adam Brant der Sohn vom Bruder ihres Großvaters sein könnte. Auf ihre Fragen hin gibt Brant seine Abstammung, und später ihre Mutter Christine den Ehebruch mit ihm zu. Christine sagt, dass sie ihren Mann Ezra verachtet, und deshalb ebenfalls Lavinia niemals geliebt habe. Lavinia verlangt von ihr, dass sie Brant niemals wieder sieht, darauf beschließt sie mit Brant Ezra zu vergiften. Als er heimkommt, versucht er mit seiner Frau über ihre lieblose Ehe zu reden, sie tut jedoch, als würde sie ihn lieben und gesteht ihm jedoch frühmorgens ihre Affäre. Als Ezra darauf einen Anfall hat, gibt sie ihm statt seiner Medizin Gift. Da kommt Lavinia herein, die noch hört, dass ihr Vater ihre Mutter beschuldigt, findet die Giftdose, und schwört Rache.

Christine verbündet sich in *Die Gejagten* mit Hazel, will, dass Orin sie heiratet, damit sie ihr hilft, Lavinia von ihm fernzuhalten, weil diese sie des Mordes verdächtigt. Als Orin heimkommt verbündet sich Christine sofort mit ihm, und sie sind gemeinsam froh, dass Ezra tot ist, und warnt ihn vor Vinnies „Lügen“. Daraufhin versucht Lavinia Orin vom Mord zu überzeugen, und als ihre Mutter die erste Gelegenheit nützt um Brant aufzusuchen, folgen sie ihr. Voller Eifersucht tötet Orin Brant, und lässt es wie einen Raubüberfall aussehen. Er erzählt seiner Mutter von der Tat, um sie für ihre Liebe zu Brant zu bestrafen, und will mit ihr zu den Südseeinseln, zu denen schon Christine und Brant wollten, darauf erschießt sich Christine selbst, und Orin gibt sich die Schuld daran.

Ein Jahr später, in *Die Verfluchten* kommen Lavinia und Orin von den Südseeinseln zurück. Sie ist ihrer Mutter nun zum Verwechseln ähnlich, Orin wirkt verwirrt, hat seine Selbstvorwürfe nicht überwunden und wird von Lavinia bemuttert, die jetzt bereit ist Peter zu heiraten. Einen Monat später schreibt Orin, der inzwischen mit Hazel verlobt ist, die Wahrheit nieder und glaubt nun seiner Mutter, dass Lavinias Rache nur aus ihrer Eifersucht wegen Brant entspringt. Als er Hazel seine Aufzeichnungen der Familienschuld geben will,

¹³⁸ Halfman, *Eugene O'Neill: Comments on the Drama and the Theater*. S. 86.

¹³⁹ vgl. Barbeck, „*Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen*“. S. 34. und vgl. Robinson, *The middle plays*. S. 79. und vgl. Black, *Celebrant of loss "Eugene O'Neill" 1888 – 1953*. S. 14. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 66. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 66 – 69 und 82. und vgl. Waincott, *Notable American stage productions*. S. 108.

verspricht Lavinia alles zu tun was ihr Bruder will. Daraufhin sagt er Hazel sie solle ihn vergessen, und verlangt von Lavinia seinen Inzestwünschen nachzugeben. Lavinia entgegnet darauf, dass sie ihn hasse, und wenn er kein Feigling wäre würde er sich umbringen. Dies nimmt er als Befehl der Mutter an und tötet sich. Als Lavinia Peter im Eifer Adam (Brant) nennt, erschrickt sie, und erkennt ihre Schuld, und schickt ihn endgültig weg. Sie will sich nicht umbringen, sondern abgeschieden im Haus der toten Mannons leben.

3.2.2 Die Atriden als Beispiele des Ödipus- und Elektrakomplexes

Mourning Becomes Electra ist die bedeutendste literarische Anwendung der Psychoanalyse auf diesen Mythos. Dieses Stück, das im Amerika nach dem Sezessionskrieg handelt, entstand mit der ausdrücklichen Zielvorgabe, mit den Mitteln der zeitgenössischen Psychologie ein vollkommenes Pendant zur Schicksalsbestimmtheit des antiken Mythos zu schaffen. O'Neill ersetzt das Schicksal im griechischen Drama mit einem psychologischen Schicksal. Determinismus ist das moderne Substitut für den griechischen Schicksalsglauben. Das aischyleische Problem der Fremdbestimmung wird psychologisiert, die antike Moira durch moderne Erbanlage ersetzt. Von sich selbst kannte der Autor ererbte Anfälligkeiten für Depression, Ängstlichkeit, Stimmungsschwankungen und eine Prädisposition für Alkoholsucht. O'Neill war der Meinung, dass der moderne Mensch sein Verhältnis zu Gott oder Göttern verloren hat und die Psychologie und Psychoanalyse mit dem Blick auf das Innere des Menschen alles zu erklären versucht. Die Suche nach dem Sinn des Lebens ist ein Ringen mit sich selbst und der eigenen Vergangenheit. In *Mourning Becomes Electra* gibt es keine Götter oder Schicksal, nur die Gesetze der Vererbungslehre und die Familientradition. Die Figuren sind inneren Mächten ausgeliefert, nicht äußeren, Orin wird von den Furien seiner Seele verfolgt. Jede der Hauptfiguren scheint mit einer ödipalen Konfliktsituation behaftet zu sein.¹⁴⁰

Die griechische Seele nachzuahmen hatte sich O'Neill als Ziel gesetzt. Die Dionysische Erfahrung, die Nietzsche bei Aischylos und Sophokles fand, wollte er seinem Publikum näher bringen. Hauptmann, der 1932 O'Neill in New York traf, und *Mourning becomes Electra* sah, hob hervor, dass die moralische Strenge des Puritanismus etwas der antiken Tragik Ebenbürtiges sei. Als Erster versuchte O'Neill den Mythos in Ort, Zeit, Sprache und den Deutungskategorien konsequent in seiner Gesamtheit in die Moderne zu übertragen. Er verlagerte den Mythos ins puritanische Neuengland der nordamerikanischen Bürgerkriegszeit. Er begründete die Wahl der Zeit der amerikanischen Sezessionskriege als Ausgewogenheit von Nähe und Distanz. Hier

¹⁴⁰ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption.* S. 518. und vgl. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness.* S. 149. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption.* S. 30. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen.* S. 67 f.

finden sich im Gegensatz zu den meisten anderen Atridenmythos-Stücken genaue Zeitangaben.¹⁴¹

Die seltsame Maskenhaftigkeit der Mannons, die alle Familienmitglieder haben, ist eines der ungewöhnlichen Dinge dieses Stückes. Sie ist ein visuelles Zeichen für das gemeinsame Schicksal aller Mitglieder dieser verfluchten Familie. Damit hebt O'Neill die sowohl genetische als auch psychische Verwandtschaft hervor. Es zeigt die Wiederholung der Figuren, es wiederholen sich gleichfalls Szenen aus der Vergangenheit. Der Würgegriff der Vergangenheit in der Gegenwart ist das zentrale Thema des Stücks. Ein weiteres wichtiges Thema ist die Sünde der Väter, welche die männlichen Familienporträts andeuten. In der Maskenhaftigkeit der Figuren werden ihre puritanischen Verhaltensweisen, die Scheinwelt, sowie die Similarität der Familienmitglieder deutlich. Die Morde werden mit Hass und Eifersucht psychologisch motiviert. Lavinia stellt die „unerlöste Wiederholung der Maskierung“ dar, ihre Identitätssuche und Selbstverwirklichungsversuche scheitern. Nach der Reise haben Lavinia und Orin die Rollen ihrer Eltern eingenommen, und sich mit ihnen identifiziert. Dabei benutzt O'Neill die Technik des Wiederholens. Die ständigen Wiederholungen sollen die allgemeine Wiederholung des menschlichen Schicksals andeuten, und eine universale Bedeutung suggerieren. Diese Wiederholungen geschehen auf inhaltlicher und formaler Ebene. Nicht nur das Mordgeschehen und das Verhalten der Figuren werden wiederholt, auch formal gleichen sich die Figuren. Die Familienähnlichkeit zwischen Kindern und Eltern reicht fast bis zur Identitätsübernahme. Ähnlichkeitsanspielungen zwischen Vater, Sohn und den anderen männlichen Familienmitgliedern und Mutter und Tochter gibt es durch das ganze Stück hindurch.¹⁴²

Die genaue Beschreibung des Mannonschen Hauses lässt auf den Charakter der Bewohner schließen, die Strenge der Einrichtung hat denselben Effekt. Seth erkennt, dass das Haus, wie die Familie, auf Hass gebaut ist, es wird mit einer Maske verglichen. Es ist eine Verbindung zwischen der Haltung zum Haus und dem psychischen Zustand der Person zu finden. Es wird von seinen Bewohnern in Verbindung gebracht mit einem Grab, Isolation, der strengen Tradition der Familie, der ruhmreiche Geschichte ihrer Vorfahren, und dem Schauplatz von Hass und Verbrechen. Die Mannons sind weniger Personen als gehende Leidenschaften, da sie völlig durch ihre Liebe, Hunger und Feindschaften definiert sind. O'Neill wählte die *Orestie* unter allen klassischen Tragödien, weil sie sich am Besten dazu eignete, die tief versteckten Beziehungen in

¹⁴¹ vgl. Törnqvist, *O'Neill's philosophical and literary paragons*. S. 19. und vgl. Morawetz, „Klytämnestra“. S. 11 f. und 23 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251.

¹⁴² vgl. Robinson, *The middle plays*. S. 77 f. und vgl. Granger, *Eugene O'Neill: Man of the Theater*. S. 27 – 30. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 30. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 75 – 79. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 69 und 76.

der Familie aufzudecken. Die Beziehungen der Mannons drehen sich um den Hass zwischen Christine und Lavinia, und der inzestuösen Liebe zwischen Christine und Orin.¹⁴³

Männer dominieren O’Neills theatralen Raum. Er setzt traditionell Weiblichkeit mit Mütterlichkeit gleich, Frauen sind hauptsächlich Objekte der männlichen Begierde. *Mourning Becomes Electra* könnte als sein „Frauenstück“ bezeichnet werden. Es ist sein erstes, unter wenigen, das eine Beziehung zwischen Frauen zeigt. Er rückt dabei Elektra deutlich in die Parallelität zu Klytämnestra, etwas das andere Dichter nur in Andeutungen taten. Nur Mutter und Tochter sind in diesem Stück wirklich wichtig, die anderen Figuren sind nur für den Vollzug des Geschehens notwendig. Erst nach dem Tod der Mutter kann Lavinia ihre weibliche Seite zeigen, gleichzeitig geht Orin eine Identifikation mit dem Vater ein. In ihnen konnte O’Neill seine widersprüchlichen Gefühle gegenüber seiner Mutter verarbeitet.¹⁴⁴

Ezras Status entspricht als Bürgermeister und Kriegsheld dem Agamemnons. Der Mord an ihm findet zwar auf offener Bühne statt, jedoch fließt kein Blut, da er vergiftet wird. Es bleibt jedoch ein Beweis, die Dose, zurück. Nach außen hin klingt der Tod plausibel, es wird von einem „Liebestod“ gemunkelt. Christine ist eine selbstsüchtige, gierige, narzisstische Figur, die entschlossen ist zu bekommen was sie will, was immer es kostet. Sie verkörpert das Lustprinzip, begeht Ehebruch, ist intrigant, spielt ihre Kinder gegeneinander aus, sie beschuldigt sogar andere für ihre Taten, weil sie ihr im Weg stehen. Christine hasst Lavinia, weil sie Ezra seit der Hochzeitsnacht hasst, und wird von ihr gehasst, weil sie ihr die notwendige Liebe vorenthalten hat. Dies alles geschieht aus ehelicher Enttäuschung, Christines Ziel ist Liebe, das Recht darauf verteidigt sie vehement. Mutter und Tochter sind Rivalinnen, während Orin in ödipaler Neigung an ihr hängt. Christine provoziert Ezras Herzinfarkt mit der Nachricht von ihrem Verhältnis zu Adam und verabreicht ihm Gift.¹⁴⁵

Orin fühlt sich von Ezra nicht angenommen und fürchtet ihn, während er sich zuerst von Christine, und dann von Lavinia manipulieren lässt. Brant tötet er, traumatisiert, nur aus dem Motiv der Eifersucht, den Tod des Vaters bedauert er nicht, und will ihn somit auch nicht rächen. So wie Ezras Tod als Herzinfarkt durchging, wird Brants Tod als Raubmord getarnt, ebenso bleibt der Grund für Christines Selbstmord geheim. Orin will mit Inzest Lavinia lebenslang in Schuld an sich binden, oder gemeinsam die Wahrheit gestehen. Lavinia verhindert, durch das Inzestversprechen, dass Orin die Wahrheit gesteht, seine Familienchronik bleibt unter

¹⁴³ vgl. Amer, *Das Symbol im Theater von Eugene O’Neill*. S. 59 – 63 und 84. und vgl. Shaeffer, *O’Neill*. S. 371 f. und vgl. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness*. S. 97.

¹⁴⁴ vgl. Barlow, *O’Neill’s female characters*. S. 164 und 168. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 86 – 88. und vgl. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness*. S. 99 f.

Verschluss. Obwohl Christines Selbstmord kein Muttermord im klassischen Sinne ist, empfindet Orin, als Neurotiker, ihn als solchen, und leidet unter den Furien seiner Seele. Er stellt sich einer Heirat Lavinias in den Weg und wählt schließlich, um mit seiner Schuld umzugehen, den Freitod. Orin wird im letzten Teil zum Richter, Psychiater, und Schriftsteller seines eigenen Mythos in einer Person. Er beschäftigt sich mit Strafrecht, er analysiert die Pathologien seiner Familie und er schreibt seine Familiengeschichte. Er übernimmt damit die Rolle der Erinyen, des Autors und der Interpreten. Dies weist insofern schon auf den selbstreflexiven Zugang zum Orestthema voraus.¹⁴⁶

Lavinias Erfahrungen mit Liebe sind bitter: Ihre Mutter liebt sie nicht, ihr geliebter Vater wird von der Mutter betrogen, da diese Captain Brant liebt. Dieser wiederum hatte ihr vorgespielt sie zu lieben, um die verbotene Liebe zu leben. Erst als sie die Wahrheit erfährt, schlägt ihre Verliebtheit in Verachtung um. Für sie ist Liebe ein ambivalenter zwischenmenschlicher Zustand. Gegenüber Peter meint sie, nichts von der Liebe zu wissen, nichts wissen zu wollen und sie zu hassen. Lavinia liebt ihren Vater und hasst ihre Mutter in krankhafter Ausformung. Durch ihre Aufmachung kehrt sie die männlichen Züge hervor, sie hat ihres Vaters Stelle eingenommen, identifiziert sich mit ihm, ist unfähig zu lieben.¹⁴⁷

Ein bedeutendes Motiv in *Mourning Becomes Electra* ist die Ähnlichwerdung Lavinias mit ihrer Mutter. Anfangs betont sie ihre Andersartigkeit, ist geprägt von ihrem Hass. Lavinia wird jedoch äußerlich und in ihrem Verhalten zum Ebenbild ihrer Mutter. Die Reise zu den Inseln erweckt in Lavinia ihr Bewusstsein über ihre eigene Sexualität. Wie zuvor Christine hat Lavinia dann den aktiven Part im Stück. Beide pochen auf ihr Recht auf eine erfüllende Liebe, und vergessen deshalb auf ihre Beziehung zu Orin und scheitern. Am Ende streift Lavinia ihre Ähnlichkeit mit Christine wieder ab und wird abermals eine unscheinbare Gestalt. Lavinias Aversion gegen Christine ist von ihrem Hass und einem unbewussten ihr Nacheifern geprägt. Sie versucht ihre Mutter zu übertrumpfen und möchte in allen Beziehungen zu Männern Christine verdrängen und ersetzen. O'Neill zeigt zwei gleichgeartete triebhafte Frauen, die sich bis zur gegenseitigen Zerstörung abstoßen. Lavinias Keuschheit ist eine bloß erzwungene Unterdrückung des erotischen Triebes. Die Tochter ist wie die Mutter, nur auf der Schattenseite des Lebens. Sie

¹⁴⁵ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 71 – 73. und vgl. Morawetz, „Klytämnestra“. S. 28 und 32. und vgl. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness*. S. 97 f.

¹⁴⁶ vgl. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness*. S. 99. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 73 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 76. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 518.

¹⁴⁷ vgl. Baro Beck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 31. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 71. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 68.

handelt getrieben von dem verwirrenden, von ihr unverständenen Triebleben. Nach dem Tod Ezras verstärkt sich ihr Hass auf Christine und ihr Gefühl des Verlassenseins. Ihre Rache richtet sich ganz gegen Brant, unter anderem um damit die Mutter zu treffen, aber auch um ihre Zurückweisung zu rächen.¹⁴⁸

Im Gespräch, in dem sie die Mutter des Ehebruchs überführt, behält Lavinia die Oberhand. Sie verhält sich nicht wie eine Tochter und kommandiert ihre Mutter ständig herum. Wie Hofmannsthals Elektra ist sie eine Beobachterin Klytaimnestras, speziell nach Ezras Tod folgt sie ihr stumm auf Schritt und Tritt, was diese sehr belastet. Dies führt dazu, dass Christine sie fürchtet, und ihr alles zutraut. Lavinia zwingt die anderen unaufhörlich zur Handlung, bewegt sich selbst jedoch wie eine mechanische Puppe, ist ihrem Schicksal ausgeliefert, bis sie resigniert. Oft spricht sie in Andeutungen, und wird sofort richtig verstanden, sie äußert, was sie durchschaut hat. Wenn ihr jedoch jemand die Wahrheit sagen will, wie Brants Abstammung, verwehrt sie sich dagegen und möchte es gar nicht wissen.¹⁴⁹

Christine benötigt Orin als psychische Stütze und für ihre Sicherheit, während Lavinia ihn für ihre Rache braucht, deshalb kämpfen sie erbittert um seine Hilfe. Nur indem sie Orins Eifersucht anstachelt, kann Lavinia ihn auf ihre Seite ziehen, seine Zweifel genügen nicht. Nur an der Bahre des Vaters, ohne emotionalen Rausch, hat sie Einfluss auf ihn. Lavinia scheint ihre Probleme überwunden zu haben, und möchte Peter heiraten, jedoch belastet sie ihre ständige Angst Orin könnte alle Mannonschen Geheimnisse verraten. Sie ist bereit diese um jeden Preis zu bewahren. Orin durchkreuzt jedoch diese Heiratspläne eifersüchtig. Seine inzestuösen Wünsche und sein Wille die Verbrechen zu gestehen lassen sie die Beherrschung verlieren, ihm sagen, er solle Selbstmord begehen. Er sieht darin eine Möglichkeit mit seiner Mutter Frieden zu schließen. Er sucht die Wiedervereinigung im Tod. In einer Ehe mit Peter hofft sie Frieden zu finden, besteht auf ihrem Recht auf Glück, Peters Glück gefährdend.¹⁵⁰

Im dritten Teil hat Lavinia ihre Einstellung zu Pflicht, Gesetz und Gerechtigkeit verändert, jedoch scheitert sie in ihrem Versuch des Vergessenwollens und der Erwartung des Zukünftigen. O'Neill schuf ein völlig neues Ende. Lavinia will noch Peter heiraten, doch als sie ihn, in einem Freudschen Versprecher, Adam nennt, erkennt sie, dass sie Adam geliebt hat, und ihn aus

¹⁴⁸ vgl. Barbeck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 81, 86 – 89, 98, 106 f. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 70. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 71 f. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 88 – 92.

¹⁴⁹ vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 69. und vgl. Barbeck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 31 – 35. und vgl. Robinson, *The middle plays*. S. 77 f.

¹⁵⁰ vgl. Barbeck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 35 – 40. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 77 f.

Eifersucht, und nicht aus Rache, in den Tod geschickt hat. Sie ist zur Buße bereit: Sie lässt Peter gehen, und will sich selbst bestrafen. Selbstmord wäre für sie eine Flucht vor der Strafe, zu mild, sie will mit ihrem Gewissen leben. Die Toten beherrschen Lavinias Gefühle und Gedanken, deshalb schließt sie sich im Haus ein. Sie will sich ihrer Vergangenheit stellen und die Vergehen aller verstorbenen Mannons büßen, sie verschließt sich der Welt und der Liebe. O'Neill wollte ihr ein würdiges Ende für ihren Charakter geben. Sie nimmt die Trauer und Schuld an und nimmt Abschied vom Leben, um lebend tot zu sein, wie es ihrer Familie entspricht, und schließt sich im Haus ein. O'Neill verweigert seinen Figuren ein glückliches Ende. Es gibt keine Gnade zugunsten der Gerechtigkeit. Trauer, Hass und Schuld drücken alles Lebendige nieder.¹⁵¹

O'Neill enthüllt die finsternen menschlichen Abgründe und seelische Vorgänge. Das Leben selbst hat den Wert einer Strafe, es gibt keine Möglichkeit auf Entsöhnung und Erlösung. Er führt das Geschehen nicht auf einen Fluch sondern auf das puritanische Unvermögen, Leidenschaft auszudrücken, zurück. Lavinia wird fast aufgelöst durch die Härte des kalvinistischen Puritanismus. Es gibt keine andere „Lösung“ als die selbstgewählte endgültige Erstarrung Lavinias im lichtlosen Haus der Ahnen. Ihr Leiden bringt nicht Reinigung, sondern ist Bestätigung der Verderbtheit der Welt und der Ausweglosigkeit des Leidens. Lavinia entscheidet sich dafür, den Fluch der Triebe in ihrem Leben zu sühnen. Dies ist letztlich eine nihilistische Konsequenz.¹⁵²

In den *Working Notes* schreibt O'Neill, dass das Südseeinsel Motiv für seine Figuren vielerlei bedeutet, Befreiung, Friede, Sicherheit, Schönheit, Gewissensfreiheit, Schuldlosigkeit, die Sehnsucht nach dem einfachen Primitiven, Muttersymbol, das Verlangen nach der vorgeburtlichen nicht konkurrierenden Freiheit von Angst. Das Südseeinsel-Motiv wird beinahe von allen Figuren im Drama aufgenommen, und hat verschiedene Funktionen. Für Orin ist es zuerst das Paradies, nach dem Tod der Mutter wird es jedoch zum Symbol für den Tod, der aber die Wiedervereinigung mit der Mutter herstellen kann. Für Brant ist es der Innbegriff von Freiheit und Seemannschaft. Christine will mit ihrem Liebhaber dorthin, Lavinia und Orin fahren wirklich hin, um zu vergessen. Ihr gelingt dies, und die Inseln stehen für Freisein und die Lösung vom Puritanismus. Orin hingegen denkt noch mehr an seine Mutter.¹⁵³

¹⁵¹ vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 78. und vgl. Baro Beck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 39 f und 50 f. und vgl. Amer, *Das Symbol im Theater von Eugene O'Neill*. S. 80 f. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 74 und 79 – 84.

¹⁵² vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 136 f. und vgl. Schondorff, *Elektra*. S. 26. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 93.

¹⁵³ vgl. Halfman, *Eugene O'Neill: Comments on the Drama and the Theater*. S. 90. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 74.

Die Stadtbewohner sind im Gegensatz zu den Hauptfiguren durch Äußeres charakterisiert. Hazel und Peter sollen laut O’Neills Plan beinahe uncharakterisiert sein, ungetrübte gut, lieb, tugendhaft zwischen all der Bösartigkeit, ohne dies selbst zu erkennen. Ein antikisierendes Element ist die Verwendung eines Chores aus Vertretern des Volkes. Er ist zeitgemäß, und in jedem Teil anders zusammengesetzt und vermittelt im ersten Akt, wie das Volk über die Mannons denkt. Der Gärtner Seth nimmt eine Sonderposition ein, weil er eine Verbindung zwischen den Mannons und der Umwelt ist, und über politisch-historisches Geschehen informiert. Markant verwendet der ehemalige Matrose O’Neill wiederholt Seemannslieder wie *Shenandoah*, das Seth, der Gärtner, am Anfang singt. Meer und Seefahrt werden wiederholt thematisiert. O’Neill benützt extensiv Gegensätze wie Land und Meer, Stadt und Land, Adel und Bürger, Liebe und Hass, maskiert und unmaskiert, schwarz und weiß, Tag und Nacht.¹⁵⁴

Freuds Interesse am Ödipusmythos erwachte schon in seiner Gymnasialzeit, als er Sophokles *König Ödipus* für die Matura vorbereitete. Nach dem Tod seines Vaters 1896 analysierte er sich selbst und wandte sich den Theorien über Ödipus zu. Die 1897 entwickelte Theorie transferierte Freud 1900 in seiner *Traumdeutung* auf eine unpersönliche Ebene. 1931 führte er den Begriff „Elektrakomplex“ ein, den Jung schon 1913 verwendet hatte, parallel zum Ödipuskomplex. Freud legte unter anderem dar, dass der Mensch keine angeborene Inzestscheu habe. Als Freuds Schriften ab 1910 auf Englisch in Amerika herauskamen, fanden diese schnell großes Interesse. O’Neill ließ sich 1927 von Dr. George Hamilton psychoanalytisch behandeln. Dabei ging es um seine Alkoholprobleme, und es wurde sogar ein Ödipuskomplex nachgewiesen. Er selbst hat zwei von Freuds Werken gelesen, weitere waren ihm durch Diskussionen von Freunden geläufig. Während seiner Arbeit an *Mourning Becomes Electra* sprach er mit Hamilton über *Totem und Tabu*, in dem der Ödipuskomplex auf die sozialpsychologische Ebene ausgeweitet wurde, und *Jenseits des Lustprinzips*. Bei seinen frühen Stücken stehen meist psychotische und neurotische Helden im Mittelpunkt. Nachdem sich O’Neill selbst einer Analyse unterzogen hatte, behandelte er die psychoanalytischen Theorien profunder und feinfühlicher. Als Gründer des neuen Theaters überwand er mithilfe der Psychoanalyse die realistisch-naturalistischen Konzepte und führte Masken und Beiseitesprechen wieder ein. Dies bringt eine Gewichtung auf die Tiefendimension der menschlichen Seele und Einblick in den Bewusstseinsstrom. O’Neill verleugnete Freuds Einfluss auf sein Werk, obwohl er mit zumindest drei Psychoanalytikern Kontakt hatte, und sich in seinen *Working Notes* zu *Mourning Becomes Electra* erkennen lässt, dass er sich mit Psychoanalyse auskannte. Doris Alexander zeigte auf, dass das Stück in psychologische

¹⁵⁴ vgl. Halfman, *Eugene O’Neill: Comments on the Drama and the Theater*. S. 90. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 76 – 80. und vgl. Granger, *Eugene O’Neill: Man of the Theater*. S. 29. und vgl. Miliore, *Narcissism, the Family, and Madness*. S. 147.

Muster eingesperrt ist, skizziert in *What Is Wrong with Marriage*.¹⁵⁵

In *Mourning Becomes Electra* beschäftigt sich O'Neill am intensivsten mit dem Ödipuskomplex. Dieses Stück wird als typische Gestaltung der psychoanalytischen Inzestproblematik betrachtet, Freuds Elektrakomplex entsprechend. O'Neills persönliches Problem ist sicher ein Teil des Interesses daran. Darin dramatisierte er ödipale Konflikte in einer hyperpsychologisierten Familie Mitte des 19. Jahrhunderts in New England, manchmal bis zum Punkt der unbeabsichtigten Parodie. Der Angriff auf den Puritanismus, der den Menschen jegliches Gefühl und eine normale Einstellung gegenüber der Sexualität nimmt, basiert auf Freud. Die ödipale Konfliktsituation spitzt sich mit der Heimkehr des Vaters zu. Orins Ödipuskomplex wirkt stärker betont, als der bei seiner Schwester. Ein Grund dafür könnte sein, dass der „Elektrakomplex“ um 1930 noch nicht gänzlich erforscht, geschweige denn benannt war. Das Stück beruht auf abnormen Vater-Tochter und Mutter-Sohn Beziehungen. Lavinias Vaterfixierung wird Orins Mutterfixierung gegenübergestellt. Jedes Mannon Kind fühlt sich angezogen vom anderen Geschlecht der Eltern. Für Lavinia wird Ezra nach seinem Tod zu einer Art Gott, von dem sie Hilfe und Beistand erwartet, damit wird er zum Symbol. Nach Christine Selbstmord kann Orin durch die Verwandlung Lavinias seine Begierde auf sie übertragen und so kommt es zu seinem Inzestwunsch mit der Schwester.¹⁵⁶

Mourning Becomes Electra sticht unter O'Neills Werk hervor, da er es als erster amerikanischer Autor wagte, sein Werk auf Aischylos *Orestie* aufzubauen. Der Große Unterschied zu Aischylos ist die sexuelle Eifersucht als Antrieb der Geschwister. Die Ähnlichkeiten zwischen Aischylos und O'Neill sind deutlich, besonders im Aufbau. Die drei Teile beginnen mit der Heimkehr des Vaters und enden mit den Folgen des Todes der Mutter. Sophokles klärt die Schuld der Rächer gar nicht, Euripides erst später in *Orestes*. Jedoch lässt O'Neill, wie diese beiden, Lavinia als handlungstragende Figur auftreten. Sie steht im Vordergrund und ihr Einfluss auf Orin ist deutlich. Die Ähnlichkeiten befinden sich auf inhaltlicher Ebene. Besonders in der Planung und Ausführung der rächenden Morde sind Parallelen zu finden. Die Beziehung zwischen Christine und Brant scheint viele Ähnlichkeiten zu Euripides zu haben. Es ist die Frau, die die Nähe des Geliebten sucht, und die den Mord plant. Jedoch will Klytaimnestra den Mord, um ihre Liebe

¹⁵⁵ vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 3 – 9 und 53 – 65. und vgl. Baro Beck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 121. und vgl. Törnqvist, *O'Neill's philosophical and literary paragons*. S. 22. und vgl. Pfister, Joel: *Staging Depth*. S. 40. und Shaeffer, *O'Neill*. S. 371.

¹⁵⁶ vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 64 und 70 – 73. und vgl. Pfister, Joel: *Staging Depth*. S. 40. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 88. und vgl. Amer, *Das Symbol im Theater von Eugene O'Neill*. S. 78 f. und vgl. Baro Beck, „Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen“. S. 51 u 54. und 121 – 123. und vgl. Robinson, *The middle plays*. S. 77 f.

leben zu können, Christine jedoch will außerdem ihren Geliebten mit dem Mord an sich binden. Euripides Aufbrechen-Müssen Elektras mit Pylades und Orests auf dem Weg zum Gericht spiegelt O'Neill durch Lavinias und Orins Reise zu den Inseln.¹⁵⁷

Deutliche Unterschiede finden sich in der Ausgangsposition. Orin kehrt zurück, weiß jedoch nichts vom Mord am Vater. Als Lavinia in ihm einen Verdacht weckt, ist er noch bereit zu verzeihen. Euripides lässt den Alten und Elektra den Mord planen, Orest ist der nicht zweifelnde Ausführende. Ebenso ist Orin der alleinige Vollstrecker, ohne an der Planung beteiligt zu sein, Lavinia muss Orin von Christines Schuld überzeugen. Die Kompromisslosigkeit Elektras besitzt Lavinia jedoch nicht. Sie will eine Rache, die erfolgreich wird durch ein Ungestraft bleiben von Orin und ihr. Der Grund wieso Lavinia nicht zur Polizei geht ist ihre Angst vor Schande für die Familie. In der antiken Vorstellung von Blutrache kann Orest erst durch die Rache die Ehre seiner Familie wiederherstellen. Weiters heben sich die zwei Selbstmorde von den antiken Vorlagen ab. Christines Selbstmord ist darin begründet, dass mit Brant ihre Zukunft stirbt, er bedeutete für sie Freiheit und Jugend. Für Orin sind seine Schuldgefühle und Lavinias kontrollierende Gegenwart zu erdrückend. Wie Euripides lässt O'Neill Orin persönlich betroffen sein durch das, was er getan hat; dass er seiner Mutter hassenswert wurde lässt ihn vor sich selbst erschauern. Erlösung sucht er im Tod und der Hoffnung darin, Verzeihung der Mutter zu erhalten. Im Unterschied zur *Orestie* büßen Orin und Lavinia für ihre Taten, jeder auf seine Weise.¹⁵⁸

Sophokles' *Elektra* ist geprägt von der Todesnachricht Orests und Elektras Leiden daran. Die eigentliche Rache geschieht nach der Wiedererkennung relativ schnell. Eine Wiedererkennung zwischen den Geschwistern ist durch die kürzere Trennung nicht notwendig, auch der vorgetäuschte Tod wäre sinnlos, da Christine ihren Sohn sehnsüchtig erwartet. Bei O'Neill findet sich Sophokles' Elemente der Gegenfigur zu Elektra wieder. Statt ihrer Schwester Chrysothemis tritt bei ihm Hazel auf. Sie wird als personifizierte Unschuld, Güte und Naivität eingeführt. Als jedoch Orin tot ist, und ihr Bruder leidet, findet sie zu Selbstbewusstsein und Kraft und tritt Lavinia entgegen. Die Aufgabe dieser Gegenfiguren ist, der Hauptfigur die Notwendigkeit zu geben sich zu entscheiden was sie will, wie ihre Zukunft aussehen soll. Für Lavinia die Entscheidung gegen Peter, und ihre Buße. Nicht nur die antiken Versionen waren O'Neill

¹⁵⁷ vgl. Amer, *Das Symbol im Theater von Eugene O'Neill*. S. 57 f. und vgl. Baro Beck, „*Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen*“. S. 41 – 43 und 57 f. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 65.

¹⁵⁸ vgl. Baro Beck, „*Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen*“. S. 44 – 50. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 81.

bekannt, er kannte ebenso Hofmannsthals *Elektra*, der schon vor ihm Erkenntnisse Freuds auf den Atridenmythos angewendet hat.¹⁵⁹

Orins Wunsch nach Inzest mit seiner Schwester findet sich bei Koos Terpstra wieder in der sexuell aufgeladenen Wiedererkennung der Geschwister, die nicht wissen, wie sie miteinander umgehen sollen. Auch Elektras Ablehnung des Weiblichen als Kontrast zu ihrer Mutter ist ein Element, das sich in *Meine Elektra* wiederfindet.

¹⁵⁹ vgl. Barbeck, „*Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen*“. S. 65 – 67, und 75 – 78. und vgl. Kintsberger, *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. S. 64 f.

3.3 Jean Giraudoux - *Électre*

3.3.1 Giraudoux

Hippolyte Jean Giraudoux wurde 1882 in Bellac, Haute-Vienne, als Sohn eines Brücken- und Straßenverwalters geboren. 1904 war seine erste Publikation *Le Dernier Rêve d'Edmont About*. Zwischen 1905 und 1907 war er in München als Hauslehrer und in Harvard, danach arbeitete er in einer Zeitungsredaktion. 1909 debütierte er mit Kurzgeschichten, Nach seinem Militärdienst arbeitete er sowohl als Diplomat, zumeist im Außenministerium, als auch als Autor. Seine dramatische Laufbahn begann er 1928 mit *Siegfried*, und verfasste seine meisten Werke in der Zwischenkriegszeit. 1934 wurde er Inspektor der diplomatischen Stellen und Konsulate, damit hatte er Botschafter-Rang und reiste durch die Welt. 1939 wurde er Propagandaminister, in dieser Position trat er der deutschen Politik mit Entschiedenheit entgegen. 1940 zog er sich, nach seiner Entlassung, zurück und verstarb 1944. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs gehörte er zu den meistgespielten Dramatikern Europas.¹⁶⁰

Er brach mit dem Abbildungs-Illusionismus der Bühne. Giraudoux' Stil, geschaffen für seine Romane, zeigte sich am Theater wirksamer. Er schrieb impressionistische Porträts von Menschen und Situationen und Analysen von komplexen seelischen Zuständen. Nur etwa ein Drittel seiner Stücke beruht auf eigenen Ideen; für die anderen griff er auf die Bibel, Diderot, Molière, Märchen, griechische Mythologie und römische Geschichte zurück. Stilistisch wie thematisch ist Phantasie ein Schlüsselwort zu seinem Werk. Es kam zu einer Entmythologisierung des Stoffes, er legte auf plausible Darstellung durch eine zeitgenössische Denkart wert, auch auf eine Substituierung der originalen Motivkette durch Motive aus eigener Erfahrung. Diese stehen oft in paradoxem Verhältnis, bis zur Umkehrung, zu den Originalen oder eine paradoxe Hypothese wird aufgestellt. Er lässt seine Figuren gerne in bewussten, unbewussten oder vermeintlichen Widerspruch zum Mythos treten. Er arbeitete mit Wiederholung, paralleler Syntax, Oppositionen, Metaphern und Anachronismen. Deutlich favorisiert Giraudoux die Frau gegenüber dem Mann. Er idealisiert die Frau, weil er andauernd Grund sieht den Mann zu kritisieren. Oft wird der Frau ein Rettungswerk aufgetragen, das Endresultat differiert jedoch entschieden davon, weil der Auftrag gegen größere Wahrheit,

¹⁶⁰ vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 9 f. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 97 – 99. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 7 – 9. und vgl. D'Almeida, *Lire Électre de Giraudoux*. S. 22 f. und vgl. Maillard, *Électre*. S. 5.

Wahrhaftigkeit, Gerechtigkeit, Liebe oder Reinheit verstoßen würde. Der Konflikt resultiert oft aus dem Widerstreit zwischen unerfüllbarem Auftrag und dem eigenen Gewissen.¹⁶¹

Als politischer Autor haben seine Werke eine politische Dimension, jedoch ist das nicht ihre einzige. Für ihn ist Politik eine moralische Sache. Einige Stücke sind von großer zeitpolitischer Brisanz. Er war überzeugt, dass ein Schriftsteller mit der Macht der Sprache und Stil am Meisten erreichen könne. Er versuchte nicht direkt sein Publikum auf seine Gedanken hinzuweisen, sondern subtiler. In seiner Spätphase, in welcher der Zweite Weltkrieg schon bedrohlich war, begann Giraudoux in globalen Kategorien zu denken. Als die wichtigste Wirkung seiner Dramen sah er die Katharsis, die er modern auffasste. Das Theater soll die durch den Staat verletzte Humanität und Moral ins Leben zurückrufen. Der Zuschauer legt dadurch seine egoistische Isolation ab und Liebe verbindet die Menschen wieder. Durch die Wirtschaftskrise verschärften sich soziale Gegensätze und die Heftigkeit der politischen Auseinandersetzungen, dazu kam die Angst vor dem drohenden Krieg. Giraudoux schuf eine Scheinwelt, in der er zeittypische Probleme poetisiert gestalten konnte. Er wollte den Menschen das wiedergeben, was ihnen genommen war: Freiheit, Muße und Zuflucht. Für ihn war das Theater mit einem ethischen Auftrag verbunden. Der schöne Stil und die gepflegte Sprache sollen nicht nur den Verstand ansprechen, sondern Phantasie und Sinnlichkeit des Zuschauers berühren. Auf Magie und Verwandlung kam es ihm an. Durch Schönheit, Selbstvergessen und Aufhebung von Zeit und Raum verschwinden die Irritationen des Alltags und die Begegnung mit den wesentlichen letzten Fragen findet statt.¹⁶²

Alle wichtigen Werke, die das Elektra-Thema behandeln, besaß Giraudoux, doch schlug er, seinen eigenen Angaben zufolge, kein einziges auf. Er entstaubte den Elektra-Mythos, und beleuchtete ihn mithilfe der Philosophie seiner Zeit, Marx und Freud. Bei seiner Themenwahl war ihm wichtig, weshalb sich das Schicksal erfüllt. Giraudoux will seine philosophischen Gedanken zur Reinheit, Gerechtigkeit, zum Bewusstsein und menschlichem Glück formulieren. Mit *Électre* hält er mit den drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung, mit Monolog, Selbstgespräch, Bericht und Chor am antiken Drama fest. Das Stück entfaltet sich innerhalb einer Nacht. Er verwandelt die Welt des Leidens und der Verstellung in eine klare Welt, in der jeder Mensch sein wahres Wesen offenbart. Dieses Stück ist als ein Bild Frankreichs der

¹⁶¹ vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 11 – 28. und vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 20. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 16. und vgl. Powell, *The Metaphysical Quality of The Tragic*. S. 98 f.

¹⁶² vgl. Duneau, *Le pouvoir d' Électre*. S. 99. und vgl. Body, *Égisth et Hitler*. S. 144. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 96 – 99. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 28 – 32. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 40 – 42. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 35 f.

damaligen Zeit deutbar. Darin symbolisiert das mythische Geschehen den scheiternden Versuch der Verhinderung der Fatalität. Von Juli 1936 bis Mitte Jänner arbeitete er an *Électre*. Die Uraufführung fand am 13. Mai 1937 im théâtre de l'Athénée statt. Er bezeichnete sein Stück als Kriminalstück. Wie in griechischen Tragödien wird ein Verbrechen gefunden und ein Detektiv sucht den Mörder, jedoch aus der Sicht des Richters geschrieben. *Électre* wurde als das Stück der Saison, als Attraktion der Weltausstellung bezeichnet.¹⁶³

Orest kommt als Fremder von drei Mädchen, den Eumeniden, geleitet in den Palast Agamemnons. Dort erfährt er, dass Elektra noch am selben Tag mit dem Gärtner verheiratet werden soll. Aegisth will verhindern, dass sie den Göttern Zeichen gibt, und diese dann blindlings losschlagen, indem er sie in eine mittelmäßige Familie verheiratet. Der Bettler, den man möglicherweise für einen Gott hält, schlussfolgert, dass Aegisth Elektra töten will. Als es zur Verheiratung Elektras mit dem Gärtner kommen soll, wehrt sich Klytämnestra dagegen. Agathe tauscht den Gärtner mit dem Fremden aus und er gibt sich ihr zu erkennen. Klytämnestra will Elektra weg holen, sie wehrt sich jedoch dagegen ihren Bruder zu verlassen. Orest versteht Elektras Hass nicht, für den auch sie kein Grund weiß. Es kommt zu einer kurzen Begegnung zwischen Mutter und Sohn. Als Elektra Orest am nächsten Morgen weckt, versuchen die Eumeniden, nun 15 Jahre alt, ihn davon zu überzeugen nicht auf Elektra zu hören, locken ihn mit Königtum und Liebe. Elektra weiß nun, dass ihre Mutter einen Geliebten hat, und Agamemnon ermordet wurde. Wenn sie ihre Mutter nach ihrem Geliebten fragen, leugnet diese. Elektra ist überzeugt, dass sie durch den Namen des Geliebten das Geheimnis, das ihr noch verborgen ist, erkennen wird. Der Gerichtspräsident Theokathokles verfolgt seine Frau Agathe, die gestanden hat ihn zu hassen und zu betrügen, nicht nur mit Liebhabern, sondern einfach mit allem betrüge sie ihn, sie nennt Aegisth als einen von Zweien. In Klytämnestras Reaktion erkennt Elektra die Wahrheit. In Aegisth hat sich der König offenbart, da die Stadt in Gefahr ist: die Korinther greifen die Stadt an. Damit die Männer ihm als König folgen, will er Klytämnestra heiraten. Klytämnestra gibt nun zu, ihn zu lieben. Aegisth will jedoch nicht mehr lügen, und zweifelt ob er die Königin liebt, er will nur Argos retten. Durch Agathe wurde Elektra klar, dass Klytämnestra Agamemnon gehasst hat. Aegisth ist bereit sich ihrer Gerechtigkeit zu stellen und Orest auf den Thron zu setzen, sobald die Stadt gerettet sei, was er als einziger könne. Sie jedoch glaubt, dass nur reine Hände die Heimat retten dürfen. Klytämnestra gibt, um sich zu befreien zu, ihren Mann von Anfang an

¹⁶³ vgl. Body, *Électre de Jean Giraudoux*. S. 162 und 171. und vgl. Duneau, *Le pouvoir d'Électre*. S. 104 f. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 48. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 68 – 70 und 87 f. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 80

gehasst zu haben. Der Bettler erzählt, wie der Mord an Agamemnon geschah, dann erzählt er, dass die Frau des Narses und die Bettler den gefangenen Orest befreit haben. Zuerst tötet Orest Klytämnestra, die verhindert, dass Aegisth sein Schwert ziehen kann, dann ihn. Die Stadt ist erobert, es wird gemordet, der Palast brennt, doch Elektra ist sich sicher, dass Argos wiedererstehen wird. Die Eumeniden sagen ihr, dass sie nichts mehr hat, sie meint jedoch sie habe ihr Gewissen, Orest und die Gerechtigkeit. Sie entgegnen ihr, dass sie ein Verbrechen begangen hat, dass sie Orest nie wieder sehen wird, weil sie ihn in Elektras Gestalt verfolgen werden, bis er sich ermordet und Elektra verflucht. Da meint Elektra sie habe die Gerechtigkeit, sie habe alles. Der Bettler benennt das, was da anbricht als Morgenröte.

3.3.2 *Électre* als Abbild der politischen Situation Frankreichs

Im Gegensatz zu anderen Elektradramen lebt Elektra hier wie es einer Königstochter gebührt, und weiß nichts vom Mord, dadurch wird der soziale Unterschied zum Gärtner verstärkt. Dieser ist, wie Euripides Bauer, ein charakterlich guter Mann. Er scheint Elektra zu verehren, will ihr gegenüber keusch bleiben, auch Elektra ist bereit in diese Ehe einzuwilligen. Elektra wird als absolut, konstant, klug und übermenschlich charakterisiert. Der Gärtner beschreibt sie als fromm, während die Eumeniden ein Monster des Hasses und der Grausamkeit zeigen. Elektra ist isoliert, verschlossen, unnachgiebig, voller Misstrauen und das Gewissen ihrer Umwelt. Gerechtigkeit und Wahrheit gehen ihr über ihr eigenen Leben. Sie wird von ihren Mitmenschen gefürchtet, sie haben Angst vor ihrem erbitterten Bestehen auf Hass und Rache. Aegisth bezeichnet Elektras Werte als drohende Gefahr. Wie die blinde Gerechtigkeit der Götter ist auch Elektras blind und willkürlich, und nimmt keine Rücksicht auf mildernde Umstände. Pure Gerechtigkeit ist taub für Bitten um Mitleid oder Vergebung. Da für Elektra Wahrheit das höchste Gut ist, müssen die Werte des menschlichen Lebens und des Glücks warten, bis die Wahrheit erfüllt ist.

Klytämnestra und Elektra wären von ihrer Natur her sanft und naturverbunden, doch wurden beide durch äußere Umstände davon entfernt. Elektra wurde dadurch zur Verkörperung der Wahrheit, Klytämnestra entschied sich für die Lüge und Täuschung. Ihrer inneren Natur folgend wäre Elektra gerne voller Zärtlichkeit, auch für ihre Mutter, aber ihr unerklärlicher Hass hindert sie daran, sie liebt jedoch Orest. Sie hasst alles an ihrer Mutter, und wünscht sie würde ihre Geburt nur ihrem Vater verdanken.¹⁶⁴

35 f. und vgl. Body, *Le trône et l'escabeau*. S. 17. und vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 14 und 26. und vgl. D'Almeida, *Lire Électre de Giraudoux*. S. 3 und 13.

¹⁶⁴ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 47 – 56. und vgl. Powell, *The Metaphysical Quality of The Tragic*. S. 99 – 104, 115 und 130 f. und vgl. D'Almeida, *Lire Électre de Giraudoux*. S. 59. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 89 f. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 62 – 64.

Elektras Hass ist primär, da sie den Mord noch nicht durchschaut, und sie sucht auch vorrangig die Begründung von diesem und damit ist die normale Ursache-Wirkung Folge umgekehrt. Sie selbst versteht nicht ihren Hass auf Klytämnestra und Aegisth. Niemand weiß vom Mord und der Liebschaft Klytämnestras und Aegisths. Der Hass schafft es jedoch den Grund – den Mord an ihrem Vater – aufzudecken. Sie will unbeirrbar die Wahrheit herausfinden, damit kommt es zur Konfrontation. In ihrem Hass und ihren Rachegedanken opfert sie auch die Stadt. Elektra unterscheidet sich selbst von ihrer Mutter durch ihre Jungfräulichkeit. Ihr ist die Sinnlichkeit der Frau verhasst und sie will, wie sämtliche Heldinnen Giraudoux', der für sie erniedrigenden körperlichen Liebe entrinnen. Elektras Konflikt mit ihrer Mutter ist jedoch nicht jener der Keuschheit mit der erwachsenen Frau und Mutter, sondern jener der Wahrheit mit der Lüge. Aus der Erkenntnis der Wahrheit ergibt sich die Forderung nach Gerechtigkeit und Rache. Giraudoux stellte gerne seine idealistischen Vorstellungen von Menschen in jungen Mädchen inkarniert dar. Frauen können nicht vergessen und verzeihen, und halten Hass und Gerechtigkeit wach. Sie leben in der Wahrheit der Morgenröte, die keinen Kompromiss duldet. Elektras unbedingte Forderung nach Wahrheit und Gerechtigkeit nimmt keine Rücksicht auf die katastrophalen Folgen. Die Wahrheit hat etwas Zerstörerisches, und damit etwas Finsteres. Durch ihre Besessenheit relativiert sich ihre Position gegenüber Aegisth. Ihre Gerechtigkeit und ihr Gewissen werden am Ende in Frage gestellt. Elektras erbitterte Rigorosität ist unmenschlich. Argos ist längst zum Alltag zurückgekehrt, Aegisth herrscht umsichtig über das prosperierende Land. Obwohl er im Verteidigungskrieg gegen Korinth die einzige Hoffnung ist, treibt Elektra Orest zum Mord und wird damit indirekt am Tod vieler Landsleute schuldig.¹⁶⁵

Nach der Nacht wird Elektra sie selbst, das Wesen, zu dem sie bestimmt ist, offenbart sich in ihr. Sie erkennt, dass ihr Hass nicht widernatürlich ist, sondern der Wahrheit entspringt, und weiß, dass ihr Vater ermordet wurde, und dass ihre Mutter einen Liebhaber hat. Ihr Geschenk, das sie nachts erhält, enthält weltweit alles was bescheiden, schön, zart und unglücklich ist. Elektra ist ein störendes Element in Argos, ihr Hass bringt nichts Gutes, es deckt das alte Verbrechen auf, und fordert ein Neues. Die Gewissheit, dass die Schuldigen mit den Unschuldigen untergehen, lässt Elektra den Verlust der Ruhe ertragen. Damit kann die Menschheit zur Wahrheit finden, eine glücklichere Welt erreichen, die Unschuldigen werden wieder auferstehen. Sie hofft auf

¹⁶⁵ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 59 – 61. und vgl. Powell, *The Metaphysical Quality of The Tragic*. S. 126. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 58 – 68. und 105 und vgl. Meister, *Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux'*. S. 103 – 105. und vgl. Görg, *Notionsfelder in Giraudoux' Electre und Anouilhs Antigone*. S. 109. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 71 f.

einen Neubeginn. Giraudoux zeigt, dass Verbrechen aus Rache und Hass das Leben zerstören.

166

Als legitimer Regent Klytämnestras ist Aegisth positiv gezeichnet: er ist ein Staatsmann, ein Mann der Kompromisse. Sein Geheimnis für Argos' Wohlstand ist die Aufmerksamkeit der Götter nicht auf sich zu ziehen. Deshalb will er auch Elektra mit dem Gärtner verheiraten, weil sie den Göttern Zeichen gibt. Damit will er das Unglück von Argos und den Atriden abwenden. Aegisth denkt sich die Götter entgöttlicht und uninteressiert. Giraudoux stellt den griechischen Götterglauben ironisch in Frage, Skepsis ersetzt Schicksalsglauben. Aegisth steht für die Werte des menschlichen Lebens und Glücks, die mit Elektras Werten un kombinierbar sind. Durch die Schwäche der Vertreter des Wertes des glücklichen Lebens, wird dieses verunglimpft. Durch die Verwandlung Aegisths, bekommt auch dieser Wert höheres moralisches Ansehen. Im ersten Akt ist Aegisth kompromissbereit, um des Friedens willen, während er sich selbst im Zweiten als König begriffen hat und sich mit Argos identifiziert. Er ist sich der Verantwortung als Herrscher bewusst geworden. Er weiß, dass nur Elektra diese Veränderung verstehen kann, und er versteht sie. Er will von ihr die Legalisierung des Ehebundes und der Königwürde und damit ihre Hilfe um Argos zu retten, dann will er sich ihrem Gericht stellen. Hier geht der Gegenmythos, der Versuch seinem Schicksal zu entkommen, von Aegisth aus, der als gewissenhafter König das Beste für die Stadt will, und seine Position dafür opfern und sich vor Gericht stellen würde.¹⁶⁷

Aegisth denkt nur an eine Heirat wegen der Gefahr der herannahenden Korinther. Klytämnestra ist sofort einverstanden. Aegisth hingegen weiß nicht, ob er Klytämnestra liebt bzw. je geliebt hat. Im Tod möchte er nicht mit ihr vereint sein, er versucht sie, sterbend, abzuschütteln.

Klytämnestra ist wie bei Euripides um ihre Tochter besorgt, weil sie den Gärtner heiraten soll. Anhand des Vorfalls, dass sie Orest als Baby fallen gelassen hat, zeigt sich, dass Klytämnestra Orest, und damit pars pro toto, ihre Kinder nicht liebt. Der Bettler spricht Klytämnestra jede emotionale Bindung zu ihrem Sohn ab. Sie möchte Elektra von der Wahrheitssuche abbringen. Klytämnestra spricht von ihrem lieblosen Leben und verteidigt das Recht der Frau auf Liebe. Elektra weist sie jedoch zurecht, dass sie auf Agamemnon hätte warten müssen. Das Motiv für den Mord war nicht die Opferung Iphigenies, sondern ihre Aversion gegen Agamemnon. Ihr

¹⁶⁶ vgl. Powell, *The Metaphysical Quality of The Tragic*. S. 128. und vgl. Meister, *Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux*. S. 104 – 107. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 56. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 73.

¹⁶⁷ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 65 – 67. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 77 – 83. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 91 f. und vgl. Powell, *The Metaphysical Quality of The Tragic*. S. 93 f., 102 und 127. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 15 f.

Hass auf Agamemnon ist irrational und in körperlichen Details begründet. Klytämnestras Mord am Gatten war ein Akt der Befreiung von dem, der sie an ihrer Entfaltung hinderte.¹⁶⁸

Orest kommt in seine Heimat zurück, an die er kaum Erinnerungen hat, nach einer glücklichen Zeit in der Fremde. Er folgt hier keinem göttlichen Befehl, für Orests Heimkehr gibt es keine Motivation. Nur von Aegisth wird angedeutet, dass er seinen Thron einfordern will. Er selbst sagt, dass er die Namen Elektra und Orest davon retten will, nicht mehr glücksbringende Namen zu sein. Auf Elektras geplante Vermählung reagiert er, indem er sie für sich beansprucht. Orest repräsentiert wie der Gärtner die Liebe zum Leben. In der Nacht stellen die Eumeniden dar, wie das Treffen zwischen Mutter und Sohn verlaufen wäre, wenn diese ehrlich gewesen wären. Sie spielen, dass Klytämnestra will, dass Orest Elektra tötet, dann könnte er als Thronfolger zurückkehren. Er will jedoch weder Mutter noch Schwester töten, er würde viel lieber sein Leben als König genießen, wie es ihm die Eumeniden schmackhaft zu machen versuchen. Orest ist Elektras Instrument, und will die Tat nicht, bis auch in ihm der Hass entbrennt, als er die Wahrheit erfährt. Jetzt möchte auch er nicht mehr den Kompromiss, sondern sein Schwert. Durch Orest erhält Elektra ihre Gerechtigkeit, er wird jedoch von den Eumeniden/Erinyen verfolgt.¹⁶⁹

Giraudoux fügte hauptsächlich Figuren, die der Welt der Boulevardkomödie entstammen, hinzu. Diese Figuren der Nebenhandlung sind unbedeutende Zeitgenossen, eine Art bourgeoise Widerspiegelung der Hauptfiguren. Die Funktion des Bettlers ist gemeinsam mit den Eumeniden die des griechischen Chores, Zustimmung und Kritik zu geben. Er gibt keine Ratschläge, sondern hat lediglich Befürchtungen und Ahnungen. Er kennt die Vergangenheit, sagt die Wahrheit, kommentiert, erläutert und ergeht sich in Geschichten. Anfangs erzählt er abschweifende Nebensächlichkeiten, doch wächst sein Interesse am Geschehen und seine Aufmerksamkeit. Am Ende berichtet er allwissend vom Mord an Agamemnon und dem Mordgeschehen hinter der Bühne. Er ist es, der den Schlusssatz von der Morgenröte spricht, Anstoß zu kontroversen Deutungen des Stücks. Vielfach wurde er als Sprachrohr Giraudoux' interpretiert. Durch das Gerücht er sei ein Gott, kann er sich mit der Freiheit der Hofnarren im Palast einnisten. Seine Zweideutigkeit lässt jedoch offen, ob er Bettler oder Gott, betrunken oder erleuchtet ist. Er wählt Vergleiche aus der Natur und lebt im Einklang mit dieser. In seiner

¹⁶⁸ vgl. Morawetz, „Klytämnestra“. S. 51 – 53. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 80 – 84. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 58 f. und 63. und vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 128.

¹⁶⁹ vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 74 – 77. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 53 – 57. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 93. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 76 – 78.

natürlichen Ordnung herrscht Wahrheit und Gerechtigkeit. Die Menschen haben sich von der Ordnung der Natur entfernt. Ihre Ordnung richtet sich nach eigenen Vorteilen, und bringt deshalb Ungerechtigkeit, inklusive Unwahrheit und mangelnde Solidarität. Eine weitere Hinzufügung Giraudoux' ist die Frau des Narses, die vor dem Mord an Klytämnestra die Bühne betritt. Ihre Herkunft und der Grund ihres Kommens sind undefiniert, nur der Bettler kennt sie. Sie ist es auch, die Orest sagt, wo er Aegisth und Klytämnestra findet, und bleibt bis zum Schluss an Elektras Seite. In ihr findet Elektra eine Mutterfigur, wie sie sie immer gesucht hat, denn sie hat Verständnis für sie, und bewundert Agamemnon.¹⁷⁰

Die drei Eumeniden gehen wie Elektras Hass dem Wissen der Tat voraus. Sie tauchen als junge aufmüpfige, boshafte Mädchen auf und niemand weiß woher sie kommen. Sie haben etwas Bedrohliches und Übernatürliches. Wie der Autor sind sie allwissend, und geben ihr Wissen weiter. Ihre Aufgabe ist es, Gedanken und Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Zum Teil stehen ihre Aussagen im Widerspruch zu zuvor Gesagtem, oder haben keinen Zusammenhang. Sie wachsen unglaublich schnell, rezitieren, sticheln und lassen sich nicht vertreiben. Sie selbst sagen, dass sie lügen, verleumden, beleidigen und alles Schlechte erzählen, das ihnen einfällt. Sie nehmen am ganzen Stück teil, und machen Vor- und Rückgriffe auf das Geschehen. Im zweiten Akt werden sie ernsthafter und warnen Orest vor Elektra. Hier scheinen sie eine Verkörperung des gesunden Menschenverstandes zu sein. Sie wollen nicht die Tat rächen, sondern verhindern, dass Orest zum Muttermörder wird. Auf der Seite der Humanität, des Verzeihens, des Lebens versuchen sie die Tragödie zu verhindern. Am Schluss übernehmen sie die Funktion Orests Wahnsinn zu prophezeien und Elektra die Schuld zuzuweisen.¹⁷¹

Die idyllische Alternative zu Elektras Mission ist der Gärtner. Er bringt eine winzige Spur von Hoffnung und Utopie in die düstere Welt des Dramas. Er wurzelt in Euripides' Bauer, als Vertreter des einfachen Lebens. Er gibt Orest Erläuterungen zur aktuellen Situation, und zur Vorgeschichte. Im Zwischenspiel verabschiedet er sich aus der Handlung mit einem ironisch-lyrischen Monolog, in dem Giraudoux seine Meinung kund tut, dass in der Tragödie alles das Gegenteil von dem bedeutet, was es zu sein scheint. Seine Verwandten, der Präsident und Agathe verhindern die Verheiratung Elektras, weil sie diese für eine Katastrophe für ihre Familie

¹⁶⁹ vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 18. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 96. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 85.

¹⁷⁰ vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 18. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 96. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 85 – 89 und 96 f. und vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 90 und 145 – 148. und vgl. D'Almeida, *Lire Électre de Giraudoux*. S. 18. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 64.

¹⁷¹ vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 91 – 95. und vgl. Weil, *Mettre en scène Électre*. S. 60 f. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 55. und vgl. Bürgel, *Jean*

halten und sorgen damit dafür, dass die Tragödie im Atridenhaus bleibt. Andererseits spiegeln sie die Geschichte von Agamemnon und Klytämnestra. Der Präsident sucht oberflächliches menschliches Glück. Dieses Glück basiert auf Kompromiss, Egoismus und Vergessen auf wahre Gerechtigkeit. Der Präsident ist geprägt von mangelnder Einsicht und Überschätzung seiner eigenen Wichtigkeit. Seine Egozentrik zeigt sich darin, dass er Argos' Rettung hinter seine eigene Genugtuung stellt. Da der Präsident eine lächerliche Figur ist, sind es damit auch seine Werte. Agathe fürchtet Elektra, da ihre Lügen und Geschichten durchschaut werden könnten. Sie stellt sich jedoch auf Elektras Seite in ihrem Hassausbruch, und deckt ihre eigenen Lügen auf. In ihren Gefühlen ist sie eine Abbildung Klytämnestras, die ihr wahres Ich an den Tag holt. Agathe hasst und betrügt ihren Mann. Dies ist der Punkt, an dem Elektra ihrer Mutter auf die Spur kommt. Es wird die bürgerliche Moral der heldenhaften gegenübergestellt.¹⁷²

Das „sich Offenbaren“ der Menschen ist für Giraudoux wichtig. Der Angelpunkt des Stücks liegt im Umschlag von Möglichkeit zur Wirklichkeit. Es muss sich Elektra in Elektra offenbaren, aber auch der König in Aegisth. Für Giraudoux repräsentiert ein Mädchen die reine Möglichkeit und das absolute Wesen. Dieses Offenbaren ist ein sich Verändern der Protagonisten. Elektra findet den Grund ihres Hasses, zeitgleich wie Aegisth vom Usurpator zum König wird, der sich für das Glück des Volkes verantwortlich fühlt. Agathe offenbart sich, indem sie sich von ihrem Hass befreit. Auch Klytämnestra offenbart sich in ihrer Rede über den kleinen Finger. Der Bettler hat sich schon früher offenbart. Giraudoux arbeitet mit Gefühlen, aber die großen Leidenschaften sind aufs gewöhnliche, menschliche reduziert, erotische Aversion genügt den Ehemann umzubringen. Die Figuren sind vermenschlicht, es ist eine Reduzierung auf das Maß des menschlichen Lebens. Auf dieses allein kommt es an, es wird jedoch gestört, wenn Verbrechen in Hass und Rache wach gehalten werden. Die Erbitterung ist das Unmenschliche. Vor dem Hintergrund dieser moralfreien Lebensphilosophie repräsentiert Elektra das lebensfeindliche Prinzip.¹⁷³

Gott entspricht bei Giraudoux dem anonymen Schicksal, und es handelt sich um eine Mehrzahl von Göttern, die die Harmonie des Kosmos zerstören, statt bewachen. Der Mensch muss vor ihnen auf der Hut sein, aber auch sie sind dem Gang der Geschehnisse unterworfen. Aegisth

Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936. S. 140. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux.* S. 96.

¹⁷² vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes.* S. 90 – 95. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux.* S. 97. und vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936.* S. 157 – 162. und vgl. Powell, *The Metaphysical Quality of The Tragic.* S. 101. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert.* S. 64. und vgl. Brunel, *Pour situer Électre.* S. 32.

¹⁷³ vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes.* S. 65 – 68. und vgl. Görg, *Notionsfelder in Giraudoux' Electre und Anouilhs Antigone.* S. 108. und vgl. Weil, *Mettre en scène Électre.* S. 56 f. und vgl.

glaubt an ein Nebeneinanderbestehen, die Menschen sind den Göttern gleichgültig und es ist nicht klug, ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Nicht die Götter geben den Menschen Zeichen, sondern die Menschen den Göttern. Die Götter sind nicht verantwortlich für die Gerechtigkeit, dies ist allein Elektra. Um Elektras Verhalten zu erklären nimmt Giraudoux Nebenhandlungen hinzu, die die Entwicklung verkomplizieren. Dadurch entstanden Unklarheiten über Giraudoux' Absicht. Die barocken Spiele des Intellekts überwuchern die Charaktere und die Tragik hat kein eigentlich menschliches Zentrum, bemängelt die Kritik. Das Motiv Vergeltung geht hinter den Motiven Gerechtigkeit und Reinheit unter. Die Fehde der Einzelnen (Vater- und Königsmord) ist der Katastrophe für die ganze Stadt gegenübergestellt. Befriedet man ein ethisches Prinzip, verletzt man das andere. Aegisths Argumente gelten mehr dem Zuschauer.¹⁷⁴

In *Électre* gibt es zwei Arten von Menschen, beide sind in Lügen und böse Taten involviert, nur ihr Umgang damit ist anders. Die einen leben damit ruhig, während sich die anderen dagegen auflehnen. Laut Giraudoux sind Reinheit und Wahrheit mit einem durchschnittlichen Menschen nicht vereinbar. Er stellt Elektra Aegisth gegenüber, Staatsraison gegen individuelle Verantwortung. Aegisth hat ein nationalistisches Verständnis der Heimat, das die anderen Nationen ausschließt, während Elektra das internationale Proletariat als ihre wahre Heimat erkennt. Sie unterscheiden sich auch in der Frage der Gerechtigkeit. Auf Elektras Seite sind die Bettler, die Behinderten, die Blinden, die Lahmen. Auf Aegisths Seite ist der ökonomische Wohlstand, die öffentliche Ordnung, das Gericht und ihr Präsident. Das Stück beinhaltet den immer aktuellen tragischen Konflikt zwischen moralischen Idealisten und Realpolitikern, beiden haftet Zerstörerisches an. Sie vernichten im Namen der edlen Idee, oder der Zweckmäßigkeit, aber schuldlos bleibt keiner. Das letzte Wort des Bettlers „Morgenröte“ wird durch die Zweideutigkeit des Bettlers anzweifelbar. Wenn man es wörtlich nimmt, und nicht ironisch, kann „Morgenröte“ eine Zukunft verheißen. Es wird damit die Revolution beschworen. Das Verbrechen, die Schuld, wird nicht getilgt, sondern neue Schuld entsteht, auch wenn Elektra bislang unschuldig, ja rein, war. Das Ende bleibt jedoch dem Urteil des Zuschauers überlassen.¹⁷⁵

Der drohende Faschismus und das spätere Vichy-Frankreich ließen sich schon in *Électre* erahnen. *Électre* spiegelt politische Ereignisse wider, jedoch nicht so offen wie andere seiner

Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S.73 – 75. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 72.

¹⁷⁴ vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 98 – 101. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 88 – 91.

¹⁷⁵ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 45. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 69 f. und vgl. Görg, *Notionsfelder in Giraudoux' Electre und Anouilhs Antigone*. S. 103 und 110. und vgl. Body, *Égisth et Hitler*. S. 146. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 94.

Stücke. Bei der UA erkannten die Kritiker die politische Dimension des Stücks, waren sich jedoch uneins in deren Bedeutung. Es wurde als Bürgerkriegsparabel verstanden, Bezug nehmend zum spanischen Bürgerkrieg. Giraudoux verarbeitete ganz konkret die innenpolitische Situation Frankreichs von 1936. 1935 vereinten sich in Frankreich die Sozialisten, Kommunisten und Radikalen zu einem Volksfront-Abkommen (Front populaire). 1936 weigerten sich jedoch die Kommunisten an der gemeinsamen Regierung teilzunehmen, die von Léon Blum als Regierungschef gebildet wurde. Die unterschiedlichen Meinungen im Bezug auf die Spanienpolitik und die Wirtschaftspolitik hatte das Bündnis geschwächt. Die Ängste der Rechten vor einer kommunistischen Revolution standen denen der Linken vor einem faschistischen Umsturzversuch gegenüber. Im Land herrschte eine vor-bürgerkriegsähnliche Stimmung.¹⁷⁶

Argos versinnbildlicht Frankreich. Die Familie der Atriden ist als die linken Parteien und Gruppierungen deutbar. Die Königin Klytämnestra verkörpert die staatstragende Partei der Radikalsozialisten, deren Ursprünge bis zur Französischen Revolution von 1789 zurückgehen. Klytämnestras Zurückziehen der Zustimmung zur Verheiratung Elektras entspricht dem wankelmütigen Verhalten der Radikalen, die unschlüssig über den Weg der Partei waren. Radikale und Kommunisten bildeten die Flügel der Volksfront, und kämpften gegeneinander, um ihre Position zu stärken, und schwächten damit die Volksfront. Giraudoux stellt dies in der gestörten Mutter-Tochter-Beziehung dar, geprägt von Misstrauen, Angst und Hass. Klytämnestras Hass auf Agamemnon kann interpretiert werden als Widerstand der Radikalen, die Französische Revolution vom Marxismus vereinnahmen zu lassen. Ihr Denken war auf das Individuum ausgerichtet, garantierten Besitz, Familie und Freiheit, während ihnen die Kommunisten Vernachlässigung der Prinzipien Égalité und Fraternité vorwarfen. Sie hingegen warfen den Kommunisten vor, jede Toleranz und Selbstzweifel vermissen zu lassen. Die jakobinische Tradition entspricht der Figur des Agamemnon, der auch Züge von Marx zu tragen scheint. Sein Titel „König der Könige“ deutet auf die Revolution von 1789 an.¹⁷⁷

Ihre Kinder Orest und Elektra stellen die später entstandenen sozialistischen Bewegungen dar. Elektra vertritt die Kommunisten, sie ist ähnlich kompromisslos wie diese. Elektra ist, laut Aegisth, die Einzige, welche die Ruhe im Staat stören kann, dies zeigt die Angst der anderen Parteien vor einer Machtübernahme der Kommunisten. Auch der reine Hass Elektras entspricht dem Hass der Kommunisten als Antriebsfeder für den Klassenkampf. Giraudoux spiegelt die Auffassung der Kommunisten, dass der Tod vieler Menschen in einer Revolution als notwendig

¹⁷⁶ vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 18 f. und vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 4 – 14, 28 f., 37 und 55.

¹⁷⁷ vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 57 und 127 – 133.

akzeptiert wird, um den Kapitalismus zu zerstören. Giraudoux zeigt mit Aegisth die nach dem politisch Machbaren fragende Volksfront. So ergebnislos wie das Gespräch zwischen Elektra und Aegisth verliefen auch die zwischen Kommunisten und der Regierung. Elektras „Geschenk“ entspricht dem, dass die französischen Kommunisten sich als Teil der kommunistischen Internationalen verstanden, der Nationalgedanke wird von ihnen verworfen. Die III. Internationale wird durch die Frau des Narses verkörpert. Orest steht für den linken Flügel der Sozialisten. Er trifft erst im Mord auf Aegisth. Dies ist ein Ausdruck dafür, dass die Öffentlichkeit Richtungskämpfe innerhalb der sozialistischen Partei nicht beachtete. Orest schwankt zwischen radikalen Forderungen Elektras und den mäßigenden Eumeniden, ein weiterer Flügel der Sozialisten, der gemäßigte rechte. Orest tötet Aegisth, das zeigt, der linke Flügel der Sozialisten könnte Blum in den Rücken fallen.¹⁷⁸

Die Züge des Regierungschefs Léon Blum trägt Aegisth. Nach seiner Wahl zeigte Blum staatsmännisches Auftreten, Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit. So wie Aegisth überall auf Widerstand stieß, musste sich auch Blum gegen innere und äußere Feinde wehren. Wie Blum die Kommunisten, so braucht Aegisth Elektra. Aegisth und Blum sehen sich als Garant der Ordnung und des Friedens. Seine Verwandlung verdankt Aegisth den Göttern, die Macht, die Blum als Regierungschef einsetzt, ist das Volk, damit stehen die Götter für das Volk. Elektras den-Göttern-Zeichen-Geben entspricht dem Versuch der Kommunisten, das Volk zu mobilisieren, um eine Revolution zu starten. Nicht die Titelheldin ist die positive Figur, sondern Aegisth, der immer mehr zum weisen Staatsmann wird, ihm sind jedoch durch die anderen Figuren die Hände gebunden, so endet er tragisch. Léon Blum ging es vergleichbar. Der Präsident des Gerichts steht für die Beamtenschaft Frankreichs, die eine wichtige Rolle in der Politik innehatte. Durch die Kommunisten fürchteten sie ihre Privilegien zu verlieren, und bekämpften die Volksfrontregierung. Agathe repräsentiert die große Masse der unpolitischen Bevölkerung, die Angst hatte vor den Kommunisten, da sie befürchteten, Position und Besitz zu verlieren. Der Gärtner verkörpert die Bevölkerung der französischen Kolonien und Mandatsgebiete, bei denen es zu Unruhen und Aufständen kam.¹⁷⁹

Die Vielschichtigkeit des Bettlers könnte auf Giraudoux' Ambivalenz in seiner Haltung zur Innenpolitik deuten, er wollte Widersprüche aufdeckt und wahre Intentionen nennt. Der Bettler zeigt grundsätzlich Sympathie mit Elektra, aber kritisiert sie auch. Offensichtlich war Giraudoux fasziniert von den Kommunisten mit ihren Idealen und Ideen. Er steht ihren Wertvorstellungen

¹⁷⁸ vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 57 – 90 und 139 – 144.

¹⁷⁹ vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 57, 94 – 106, 116 – 119 und 158 – 169.

wohlwollend gegenüber. Die drohende Unruhe sieht er positiv, da sie Ungerechtigkeit und Missstände bekämpft, lehnt aber die kompromisslose Durchsetzung ab. Giraudoux sympathisierte mit der Regierung. Der Schluss zeigt, dass er die Erfolgsaussichten der Volksfront pessimistisch sah. Im Mord an Aegisth und Klytämnestra zeigt Giraudoux den Sturz der Regierung. Blum musste versuchen, zwischen den verschiedenen Gruppen der Volksfront zum Ausgleich zu führen. Er zeigt den engen Zusammenhang von innenpolitischer Schwäche und außenpolitischer Bedrohung. Die äußere Bedrohung der Stadt steht für Deutschland. Hitlers außenpolitische Aggressivität führte in Frankreich zur Angst vor weiteren Schritten. Im Falle des Sturzes der Regierung befürchtet Giraudoux einen Angriff Hitlers. Der Bettler findet für alle Figuren positive Worte: dies zeigt die Unvoreingenommenheit Giraudoux', der bei allen Mitgliedern der Volksfront positive wie negative Aspekte sah. Auch die Eumeniden, der gesunde Menschenverstand, sind durchaus positiv gezeichnet.¹⁸⁰

Die Bezeichnung Morgenröte wird verschieden interpretiert, auch als Aufruf zur Durchführung der Revolution, die eine bessere Zukunft verheißt. Das Wort Revolution kommt in dem Stück selbst nicht vor, nur Aufruhr, Unruhe. Andere sehen die Worte ironisch, die Worte seien zwar schön, aber nicht das, was sich dahinter verbirgt. Das würde bedeuten, dass kompromisslose Verfolgung politischer Ideale keine positiven Resultate erzielen kann, da sie mit vielen Opfern verbunden ist. Da der Bettler schon bei ihrem Auftreten der Frau des Narses ironisch begegnet, stellt er sich in Distanz zu ihrem Vorgehen und Zielen. Auch Giraudoux' Persönlichkeit und seine Schriften bezeugen, dass er kein Anhänger eines Umsturzes war. Er zeigt den Idealen der Kommunisten gegenüber Sympathien, und scheint den Pragmatismus Blums zu bevorzugen, entzieht sich jedoch einer eindeutigen Stellungnahme.¹⁸¹

Électre wiederholt das mythische Geschehen als scheiternder Versuch es zu verhindern. Elektra repräsentiert das Absolute, das Mythische, dessen Wiederholung als sinnlos entlarvt wird. Der Bettler ist mit den Eumeniden aus dem antiken Chor hervorgegangen, als passiver Teilhaber am Geschehen. Er kommentiert das Drama und hält Vor- und Rückschau, und weiß um die Gegenwart bescheid. Er übernimmt während der Rachehandlung die Funktion eines epischen Erzählers. Kommentierend bringt er als Gegenbild den Vergleich mit der Natur. Er kennt die Zukunft, durchschaut die Figuren und kommentiert diese. Seine Reflektionen entschlüsseln die Titelfigur. Die Eumeniden versuchen das Stück zu dokumentieren, sie weisen auf Lösungen hin, die das Schicksal verhindern könnten, und nehmen Ereignisse vorweg. Sie zeigen die

¹⁸⁰ vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 59 f., 93, 124 – 126, 146 – 154 und 163 – 169.

¹⁸¹ vgl. Bürgel, *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. S. 155 f. und vgl. Duneau, *Le pouvoir d' Électre*. S. 107.

Vorbestimmtheit des Schicksals. Der Mythos ist etwas Negatives, das verhindert werden sollte, die Wiederholung soll nicht stattfinden. Sie nehmen Vor- und Rückgriffe auf das Geschehen, rezitieren imaginierte Szenen mit den Hauptpersonen, sticheln und verleumden, dies alles enthält aber immer ein Körnchen Wahrheit. In der Parodie der Wiedererkennung von Orest und Klytämnestra durchdringen sich Realität und Potentialität. Sie stehen meist außerhalb des Dramas, kämpfen aber um Orests Entscheidung. Der Bettler ist ein „episches Ich“, er erzählt Orests Rache, die gleichzeitig passiert, jedoch trifft diese Gleichzeitigkeit auseinander. Die Identität von Erzählzeit und erzählter Zeit ist ein Grundzug des Dramatischen, während ihre Differenz ein Grundzug des Epischen ist. Der Bettler ist der eigentliche geheime Erzähler, der auch außerhalb der Zeitdimension und Handlung steht. Er spricht nicht nur mit den Figuren, sondern auch über sie. Die Theorie des sich Offenbarens verweist auf die epische Struktur des Stückes. Die Gründe für die epische Struktur des Dramas liegen wohl in der Differenz die Giraudoux zwischen dem Geist seiner Zeit und dem der Tragödie erkannte.¹⁸²

Der Zwischenakt bildet die Drehachse des Stückes, von der ausgehend seine Bedeutung aufdeckt werden kann. Der Gärtner übernimmt im Zwischenspiel eine kommentierende Rolle, im Sinne des epischen Theaters, und scheidet dann aus. In seinem Lamento wird die Kernaussage dem Publikum näher gebracht. Seine paradoxen Überlegungen über Liebe, seine Beschreibung dieser, passend zu Hass, führen ihn zur Erkenntnis, was er als Wahrheit bezeichnet: Wahrheit ist nicht absolut, sondern pragmatisch und entspricht der Erkenntnis der Wirklichkeit. Unglücksfälle und Katastrophen sind für ihn kein Anlass zu Hass, sondern Manifestationen der Liebe, und dasselbe gilt für das Stück. Elektras Hass ist Ausdruck ihrer Liebe zu ihrer Mutter, oder zu dem Idealbild von ihr. Wo die alltäglichen Dinge des Lebens wegfallen, wird das paradoxe Verhältnis erst deutlich. Laut Giraudoux wird Liebe und Reinheit erst durch den Gegensatz von Hass, Mord und Inzest in der Tragödie sichtbar. Die Tragödie ist das Paradoxon, in dem die Grausamkeit Manifestation der Liebe ist. Wenn man das Paradoxon des Gärtners auf das Stück anwendet, sind Elektras Handlungen ein Versuch, mit ihrer Verbissenheit wieder eine heile Welt herzustellen. Diese Paradoxien sind unter der Voraussetzung zu verstehen, dass die Tragödie sich nicht im wirklichen Leben zutragen soll. Der Mythos hebt in letzter Instanz sich selbst auf, durch die Verwirklichung im Spiel und deren Quintessenz, dass sie sich nicht wiederholen darf. Damit

¹⁸² vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 57. und vgl. Morawetz, „Klytämnestra“. S. 70. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 74 f. und vgl. Mander, *Jean Giraudoux*. S. 95 f. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 89. und vgl. Meister, *Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux*. S. 103. und vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 135 f. und vgl. Szondi, *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater*. S. 186 – 188.

verweist die Reinheit auf kompromissbereite Versöhnlichkeit, Unschuld auf den Willen tätige Verantwortung zu tragen.¹⁸³

Électre übernimmt nur das Grundgefüge der antiken Muster, aber auch den beherrschenden Wesenszug der Titelheldin, ihren Hass. Die anderen Bezüge sind komplizierter, reflektieren, und spielen eine Version gegen die andere aus. Aegisth, der in der Antike als Tyrann und Usurpator das Schlechte verkörpert, und weiblich feig dargestellt wird, ist bei Giraudoux durchaus positiv gezeichnet. Die Eumeniden kehren ihre antike Doppelrolle von Aischylos um, sind von Natur aus wohlwollend. Sie wollen das fatale Ende verhindern und verwandeln sich dann unwiderruflich in Rachegeister. Indem sie die Wiederkehr des Mythos zu verhindern versuchen, verkörpern sie den Grundgedanken des Stücks.¹⁸⁴

Giraudoux' Elektra hat die Unbedingtheit der von Sophokles, auch die Beziehung der Geschwister stammt daher, Orest ist Elektras Werkzeug. Sophokles hat Elektra als rasend Hassende und Leidende geschaffen, mit den Voraussetzungen Leidenschaft und Reinheit. Gerechtigkeit steht über jeder Gefühlsregung. Diese Elektra hat auch Giraudoux verwendet, und ihr Aegisth als Opposition, versöhnlich und lebensklug, die Verhältnisse erkennend, gegeben. Durch diesen Widerpart nimmt Giraudoux, wie Euripides, Elektra die Legitimität ihres Hasses, er wird unverständlich, da Klytämnestra und Aegisth ihr helfen wollen.¹⁸⁵ Euripides Motiv der niederen Verheiratung Elektras verwendet Giraudoux, indem er Aegisth befehlen lässt, sie müsse den Gärtner heiraten, er will sie damit jedoch nicht demütigen, sondern sie vom Haus der Atriden loskoppeln, und den Göttern den Einfluss darauf nehmen. Die Bedrohung der Stadt durch die Korinther entnahm er Crébillons *Electre* von 1708, und Voltaires Volksaufstand in *Oreste* (1750) fügte er seinem Stück hinzu. Er scheint um die Gesamtheit des Mythos, inklusive moderner Hinzufügungen, bemüht.¹⁸⁶

Wie Giraudoux verwendete 1999 auch Koos Terpstra einen epischen Erzähler, der kommentiert und erzählt, aus dem antiken Chor hervorgehend. Auch bei Terpstra findet man Anachronismen, welche die antike Handlung kontrastieren.

¹⁸³ vgl. Görg, *Notionsfelder in Giraudoux' Electre und Anouilhs Antigone*. S. 110 – 113. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 76. und vgl. D'Almeida, *Lire Électre de Giraudoux*. S. 87 f. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 52 f. und vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 137 und 570.

¹⁸⁴ vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 133 f. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 77 f. und vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 71.

¹⁸⁵ vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 71. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 56 f. und vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 134.

¹⁸⁶ vgl. Call-Breitenecker, *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. S. 79. und vgl. Strasser, *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. S. 36.

3.4 Gerhart Hauptmann - *Atridentetralogie*

3.4.1 Hauptmann

Am 15. November 1862 wurde Gerhart Hauptmann in Schlesien als Kind eines Gasthofbesitzers geboren. Er begann eine Landwirtschaftslehre, die ihm Einblicke in die sozialen Verhältnisse und den Klassenhass gegen die besitzende Schicht gewährte. Er entschloss sich zum Bildhauerstudium und lebte lumpenproletarisch bis zu seiner Verlobung mit Marie Thinemann. Durch sie war er wirtschaftlich unabhängig und arbeitete als freier Schriftsteller. Hauptmann litt unter einer Depression und der Einsamkeit des Greisenalters und sah nur noch engste Mitarbeiter und Freunde. Da sein Wohnsitz 1945 unter polnische Verwaltung gestellt wurde, konnte er dort nicht bleiben. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich und er verstarb am 6. Juni 1946 mitten im Aufbruch zur Evakuierung. Die *Versunkene Glocke* 1896 war sein größter Theatererfolg. 1896, 1899 und 1905 erhielt er den Grillparzer Preis verliehen. 1905 erhielt er auch den Goethebünde Schiller Preis und 1932 den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt. Die Ehrendoktorwürde erhielt er an den Universitäten in Oxford, Leipzig, Prag und New York. 1912 erhielt er den Nobelpreis für Literatur, insbesondere für *Die Weber* und deren revolutionären Geist und Stil. Er war vom Fortschritt und Sieg der Naturwissenschaft überzeugt, fühlte sich dem Sozialismus nahe. Sein labiles Selbstbewusstsein machte ihn bedürftig nach Lob und schwach gegenüber Kritik. Hauptmann schrieb 45 Dramen, rund 20 Prosadichtungen, sechs Versepen, zwei Gedichtsammlungen und eine Anzahl Essays. Seine Vorbilder waren Tolstoi, Zola, Ibsen, Kleist, Grillparzer, Shakespeare, Goethe und Aischylos. Seine Sympathie galt den leidenden Gestalten, und seine Stücke bewirkten oft Skandale.¹⁸⁷

Mit seinem ersten Werk *Vor Sonnenaufgang* 1889 wurde er gemeinsam mit Arno Holz und Johannes Schlaf zum Bannerträger der naturalistischen Bewegung in Deutschland. Er wurde von den Sozialdemokraten als politische Leitfigur gesehen, obwohl er dies zurückwies. Viele Wissenschaftler unterscheiden zwischen einer naturalistischen, neuromantischen und klassizistischen Schaffensphase. Hauptmann schuf jedoch von Anfang an in verschiedenartigen, gegensätzlichen stilistischen Bereichen. Die psychologische Analyse der Beweggründe war ihm wichtiger als die Tat. Durch die Entaktivierung kam er zu einer Episierung des Dramas. Hauptmann mischte klassisches Metrum, shakespeare'sche Szenenführung, magische

¹⁸⁷ vgl. Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. S. 7 – 13 und 77. und vgl. Brescius, *Gerhart Hauptmann*. S. 13 – 26, 59 und 345 f. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 13, 51, 111, 178, 192 – 201, 257, 284, 344 und 499 – 507. und vgl. Kuczynski, *Gerhart Hauptmann und die Frauen*. S. 58 – 63. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 17. und vgl. Osborne, John: *Gerhart Hauptmann*. In: *International Dictionary of Theater* – 2. 1994. S. 451 – 454. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 117. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 8 f.

Atmosphäre und naturalistische Bilderwelt. Er war fähig Menschen sprachlich zu charakterisieren. Seine Sprache birgt ein starkes musikalisches Element und typisch ist ein dem Kitsch nahe stehender Gefühlsüberschwang. Er postulierte das unpolitische Dichtertum, enthielt sich bis 1914 jeder direkten Äußerung zum politischen Geschehen. Das soziale Tiefengefühl seiner Jugend verschob sich zum Nationalgefühl. Hauptmann versuchte das Profil des Unpolitischen zu zeigen, jedoch stellte seine Repräsentationsstellung höhere Anforderungen an ihn, und er zeigte Unsicherheit und Opportunismus. Die Nationalsozialisten taten sich schwer mit der Bewertung und Behandlung Hauptmanns. Ideologisch war sein Schaffen unvereinbar mit den politisch-ästhetischen Wertvorstellungen des Nationalsozialismus, jedoch war er von propagandistischem Nutzen für sie. Ab 1933 griff Alfred Kerr Hauptmann an, rügte ihn für seine Feigheit und nannte ihn ehrlos, jedoch hatte er auch Fürsprecher, er selbst reagierte nur privat. Hauptmanns Verbleiben im Nazi-Deutschland gehört zu den umstrittensten Phasen seines Lebens. Zitate aus Tagebuch und privaten Äußerungen können ihn zum schweigenden Märtyrer, ahnungslosen Mitläufer oder sympathisierenden Opportunisten stilisieren.¹⁸⁸

Die ursprüngliche Bedeutung des jungen Hauptmann liegt darin, dass er der Alltagswelt Farbe gab. Er spürte auch im Elend die poetische Dignität auf. Hauptmanns frühe Werke sind häufig realistische Gegenwartsdramen, mit seinem Spätwerk ändert sich dies: Mythos, Sage und Historie nehmen überhand. Sein Spätwerk gestattet Zugang zur geistigen Welt Hauptmanns. Der Gewinn an philosophischer Tiefe geschah auf Kosten der dramatischen Wirksamkeit. Die virtuose Wirklichkeitsgestaltung der Frühzeit erhielt mehr Zuspruch beim Publikum als der Gedankenreichtum des sublimeren Spätwerks. Manche seiner Werke enthalten einen Protest gegen die Barbarei. Bei seiner Griechenlandreise erkannte Hauptmann blutigen Wahnsinn und Menschenopfer als Basis der Tragödie. Nietzsches Begriff des Dionysischen ist hinter Hauptmanns Betonung des chthonisch¹⁸⁹-blutrünstigen Untergrunds der Tragödie erkennbar. Er zeigt eine vorklassische Sicht auf die Antike, in der Grauen, blutige Raserei und unmenschliche Härte Platz haben.¹⁹⁰

¹⁸⁸ vgl. Brescius, *Gerhart Hauptmann*. S. 25, 28, 125 f., 222, 312 und 347 f. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 12. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 117. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 121 – 128, 136 – 141, 403 f. und 478 – 498. und vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 117. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 223 – 234. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 201. und vgl. Mellen, *Gerhart Hauptmann und Alfred Kerr: Weitere Betrachtungen*. S. 93 – 108.

¹⁸⁹ Chthonisch bedeutet der Erde angehörend, unterirdisch, und wird fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Unterwelt verwendet. Es bezeichnet Göttergemeinschaften und die Gesamtheit der Toten. Die Gottheiten und Geister gelten als Spender von Leben und Fruchtbarkeit der Vegetation. (vgl. Brockhaus. Bd. 4 S 568. und vgl. *Der Neue Pauly*. Bd. 2, Spalte 1185 – 1190.)

¹⁹⁰ vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 129 und 139 f. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 423. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 59 – 61. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 255. und vgl. Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. S. 76.

Angeregt zur Beschäftigung mit dem Atriden-Stoff wurde er durch einen Auszug aus Goethes *Italienische Reise*. Den vierten Teil der Tetralogie *Iphigenie in Delphi* schrieb er als Ersten und vollendete ihn zügig von Juli 1940 bis Februar 1941. Bis auf den Schluss und geringer Änderungen orientierte er sich dabei an Goethes Entwurf. Dann erst plante er eine *Iphigenie in Aulis* zu schreiben, in der die Voraussetzungen für die letzte Opfertat gebracht werden. In den weiteren drei Teilen ging er mit der Tradition immer freier um. *Iphigenie in Aulis* beendete er 1943 nach drei Jahren mühevoller Arbeit, und neun Fassungen. *Agamemnons Tod* entwarf er noch während der Arbeit an *Iphigenie in Aulis* und schrieb es von Juni 1942 bis Jänner 1944. Als stoffliche und thematische Verbindung fehlte noch *Elektra*. Diese schrieb er von August 1942 bis Februar 1945. Er plante noch eine Überarbeitung seiner *Elektra*. Die Entstehungsreihenfolge lässt die inneren Verflechtungen und Widersprüche der Tragödien verständlich werden. Hauptmanns *Elektra* ist sein letztes vollendetes Werk und zeugt von seiner vollständigen Isolation von den literarischen Strömungen der Zeit. 1941 wurde *Iphigenie in Delphi* im staatlichen Schauspielhaus Berlin uraufgeführt und 1943 *Iphigenie in Aulis* im Wiener Burgtheater. 1947 kam es posthum zur Uraufführung von *Agamemnons Tod* und *Elektra* im Deutschen Theater Berlin. Auch die Buchausgabe erschien 1948 posthum.¹⁹¹

In *Iphigenie in Aulis* liegt das Griechenheer bei Aulis und leidet unter Trockenheit und Windstille. Der Wächter Kritolaos erzählt, dass Agamemnon eine tragende Hindin Artemis' getötet, und sie deshalb die Opferung Iphigenies befohlen hat. Agamemnon hat schon nach Klytämnestra und Iphigenie geschickt und sie erreichen das Lager. Weil er es sich anders überlegt hat schickt er sie eine Tagesreise weit weg. Als Agamemnon zu ihnen kommt, erfährt Klytämnestra, dass Iphigenie als Opfer vorherbestimmt ist und versucht um das Leben ihrer Tochter zu kämpfen. Iphigenie will mit ihrem Vater nach Aulis, doch er schickt sie heim. Agamemnon kommt nach Mykene, Artemis hat ihm im Traum das Opfer befohlen. Iphigenie erklärt sich zum heiligen Opfer bereit. In Aulis beginnt ein Aufstand gegen die Fürsten, da erscheinen Agamemnon und Iphigenie. Sie erklärt sich zum Opfer bereit. Im Tempel häufen sich die Götter-Zeichen, die gegen die Opferung sprechen. Die Amme Peitho erzählt, dass Iphigenie halbgöttlich Priesterin der Hekate in Tauris sein soll. Da erscheinen die drei Priesterinnen vom Schiff der Hekate, das in Aulis lagert, um Iphigenie zu holen. Peitho stirbt und Kalchas wird ohnmächtig; als er erwacht, ist Iphigenie verschwunden. Agamemnon, im Göttertausch, opfert eine Hirschkuh, ohne zu wissen was er tut, und ruft zum Krieg.

¹⁹¹ vgl. Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. S. 12 f. und 76 f. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 99. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 248 f. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 28, 134 und 149.

Agamemnons Tod handelt im Demetertempel, in dem Thestor, Kalchas Vater, dient und sich Elektra, Orest und Pylades treffen. Klytämnestra wird götterlästerlich bezeichnet und verfolgt schon jetzt ihre Kinder Orest und Elektra, Iphigenie gilt als tot. Agamemnon, Kritolaos und Cassandra erscheinen als Schiffbrüchige. Nachdem Elektra und Agamemnon sich erkannt haben, kommt Klytämnestra und nimmt ein Quellbad. Elektra fürchtet um das Leben ihres Vaters und will Hilfe holen. Klytämnestra erkennt ihren Mann. Cassandra sagt ihr, dass Iphigenie lebt, und den Mord an Agamemnon und sich selbst und den Muttermord voraus. Klytämnestra hat schon das Opferbeil in der Hand, bezeichnet ihn als Betrüger, dann besinnt sie sich, begrüßt Agamemnon und führt ihn ins Bad. Aigisth stürzt herein und tötet Cassandra. Thestor und Kritolaos fliehen, nachdem man Agamemnon sterben gehört hat. Elektra kommt mit Greisen um den König zu begrüßen. Klytämnestra gesteht den Mord an Agamemnon wegen Iphigenie, und Aigisth tötet Thestor. Er droht allen, die sich nicht Klytämnestra und ihm beugen und befiehlt den Tempel niederzubrennen.

In *Elektra* kommen auf Befehl von Delphis Pythia Orest und Pylades zum Demetertempel. Dort ist Elektra, ein Blutstrahl Kassandras hat sie zur Seherin gemacht. Niemand durfte von Agamemnons Heimkehr sprechen ohne zu sterben. Der Tempel ist verfallen, eine Stätte des Fluchs, gemieden, dorthin hat Elektra sich zurückgezogen und reicht Orest das Beil. Als sie Stimmen hören empfiehlt Elektra Orest das Beil, Pylades das Schwert. Klytämnestra und Aigisth fliehen vor einem Unwetter in den Tempel. Pylades nennt Orest als seinen Herrn, worauf Aigisth ihn angreift. Elektra sagt der Königin, wo sie ist. Orest sucht die Mutter in Klytämnestra, wird von ihr jedoch zurückgewiesen. Er will wissen, wer seinen Vater tötete. Als Klytämnestra es zugibt, lässt Orest sich das Beil geben. Klytämnestra erkennt Orest jetzt als ihren Sohn, und will sich mit ihm versöhnen, doch Elektra widerspricht, erkennt ihre Tücke, mit der sie schon Agamemnon eingesponnen hat. Klytämnestra verspricht Orest den Thron, Aigisth widerspricht. Darauf tötet Pylades ihn. Klytämnestra fällt Orest an, ringend verschwinden sie im Quellraum. Orest kommt mit dem Beil zurück, als Beweis der Tat.

Die Apollonpriester in *Iphigenie in Delphi* erzählen, dass Orest, nachdem er in Athen freigesprochen wurde, von den Erinyen verfolgt, nach Tauris geschickt wurde, um Artemis Bild, dort Hekate genannt, und ihre Priesterin zu holen. Elektra begegnet im Tempel Apolls Orest unter dem Namen Theron. Er scheint nicht zu wissen wer er ist. Als er ihren Namen erfährt, erzählt er, dass Orest und Pylades von der Priesterin geopfert wurden. Pylades tritt auf, erklärt, dass auch Orest lebt, das Bildnis der Artemis und die Priesterin geraubt hat, jedoch wahnsinnig ist. Der Oberpriester kündigt die Versöhnung Apolls mit Artemis an. Elektra greift die Priesterin als Mörderin ihres Bruders an, doch Pylades entwindet ihr das

Beil, sagt ihr, dass Orest lebt. Dieser erwacht nun aus seinem Wahnsinn, auch Elektra ist nun klar. Die Oberpriesterin erkennt, dass Hekate eine neue Priesterin braucht, für ihren neuen Dienst in Hellas. Orest, Elektra und Pylades vermuten Iphigenie in der Priesterin. Elektra erfleht der Priesterin Verzeihen für den Mordversuch. Wegen einer Kindheitserinnerung gibt sie zu Iphigenie zu sein. Sie beschuldigt Orest und Elektra ihr die Mutter genommen zu haben, lässt kurz schwesterliche Gefühle zu, aber sagt ihr, dass sie ins Totenreich gehöre. Agamemnon würde sonst als Betrüger gelten, und sie würde wegen der Menschenopfer vor Gericht gestellt. Orest wird von den Priestern entsühnt. Einer der Priester bringt die Nachricht, dass die Priesterin (Iphigenie) in der Phädriadenschlucht zerschmettert liegt.

3.4.2 Der Zweite Weltkrieg als Folie für die Atridentetralogie

Elektra ist der dritte, entstehungsgeschichtlich der letzte Teil der *Atridentetralogie* und ist stark in die anderen Stücke eingebunden. Als Teil der Tetralogie ist *Elektra* nicht als Einzelstück zu betrachten, sondern muss in ihrem Zusammenhang gesehen werden. Die *Atridentetralogie* behandelt Schuld und Entsühnung dieser Familie, das Menschenopfer wird zum höchsten aller Kulte und wird im freiwilligen Opfertod überwunden. In dem Einakter *Agamemnons Tod* zeigt Hauptmann, um Einheit der Tetralogie bemüht, schon Orest, Elektra und Pylades. Durch Thestor, Kalchas Vater, ist die Verbindung zu *Iphigenie in Aulis* gegeben. Deswegen kommt Aigisth schon im ersten Teil vor. Menschen wie Götter unterliegen dem Spruch der Moira. Die Menschen sind zusätzlich noch Spielzeug der Götter. Die Auflehnung dagegen ändert nichts, scheint jedoch für Hauptmann ein wesentliches Kriterium des Menschen zu sein. Obwohl die Figuren durch ihre Einswerdung mit dem göttlichen Willen weniger persönlich verantwortlich sind übernehmen sie Schuld und Leiden. Die Atriden Dramen sind beherrscht von der Leidenschaft, ein Flüchten aus dem Verstummen der Hitler-Zeit. Das Grundschema der Tetralogie ist der Blankvers, fünffüßiger Jambus, von dem Hauptmann absichtlich häufig abweicht. Prolog und Epilog machen aus den vier Dramen eine Einheit. Kritolaos Frage nach dem nächsten Opfer beantwortet Pyrkon. Aus dem Gedanken des kultischen Blutopfers hat sich das Selbstopfer entwickelt. Hauptmann schmälerte nicht die Rohheit der Mordszenen durch Humanisierung oder Psychologisierung. Schon in der ersten Szene wird die Atmosphäre des nächtlichen Grauens gezeichnet, die anhält. In *Iphigenie in Aulis* wird die Vorgeschichte aufgerollt, und der tragische Konflikt von Menschlichkeit und übermächtigem göttlichen Gebot gezeigt. Es ist eigentlich eine Agamemnontragödie, er ist die Hauptgestalt, sein Wankelmuth das Zentrum des Dramas. Er ist hilflos getriebener Führer eines dahinvegetierenden Heeres. Er

schlachtet seine Tochter in einer rasend-hysterischen Massenszene, die an nationalsozialistische Massenszenen erinnert.¹⁹²

Agamemnons Tod und *Elektra* sind eng verbunden. Sie können nicht für sich alleine bestehen. Im Gegensatz zu den wild bewegten Handlungen der Iphigenie Stücke gibt es kaum innere Entwicklung und es herrscht immer die gleiche Stimmung. Beide Einakter handeln in einem Demetertempel, das verleiht ihnen etwas Urtümliches und greift auf das religiöse Empfinden der Urzeit zurück. Von dem Ort geht ein magischer Zwang aus, der alle Personen in seinen Bann zieht. Es gibt in ihnen keine humane Gesinnung, kein mildes Gefühl mehr. Am Schluss steht jeweils der Mord im Quellraum. Die mittleren Dramen sind von lapidarer Sachlichkeit neben der tragische Stimmung schaffenden Ausgestaltung. Es ist Nacht, die Unheilstimmung ist durch Hundegebell, Eulenruf und Gewitter ins Unerträgliche gesteigert. Sie gewinnen in der Reduzierung auf die Morde ihre Wirksamkeit. *Agamemnons Tod* ist ohne inneren Aufbau durchgeführt. Der Inhalt wird vorausgesetzt. Klytämnestra ist in somnambulem Zustand und handelt zwanghaft. In seinem Elektra-Drama sah Hauptmann nicht viel Spielraum und präparierte das Skelett aus der Vorlage heraus. Hauptmann verzichtete darin auf jede Umschweife und lässt die Mordhandlung in voller Wucht wirken. Die Geschwister erkennen sich sieben Jahre später im inzwischen verfallenen Tempel, der an ein modernes Schlachtfeld erinnert, ohne weiteres. Nur Orests seelische Haltung wird gezeigt. Er hat seine Eltern kaum gekannt, und nun liegt der Befehl des delphischen Gottes auf ihm. Orest steht nun, wie zuvor Klytämnestra, unter einem Zwang, in dem die Grenzen von Traum und Wirklichkeit verschwimmen. Er bietet seiner Mutter die Hand, doch dies schlägt sie aus, fällt ihn an, sobald Aegisth von Pylades getötet ist.¹⁹³

Iphigenie in Delphi wird häufig als Sieg des Lebens über den Tod, des lichten Sonnengottes Apoll über die finstere Mondgöttin Hekate gelesen. Es bringt die endgültige Lösung und Befreiung vom Atridenfluch. Wie das andere Iphigenie Drama ist es vom Thema Opfer bestimmt. Orest werden der Thron von Sparta und die Königswürde von Arkadien angeboten. Damit gibt es eine Aussicht auf ein neues, blut- und schuldbefreites Dasein. Zwischen Elektra

¹⁹² vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 145. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 108 und 124 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 160. und vgl. Brescius, *Gerhart Hauptmann*. S. 339. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 99. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 290. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 375. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 253.

¹⁹³ vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 140 – 143 und 158 – 164. und vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. S. 230. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 97 f. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 286 und 295 – 297. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 470 f. und vgl. Delvaux, *Leid soll lehren*. S. 51. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 115.

und Iphigenie kommt es zur Anagnorisis, doch gibt es für Iphigenie kein Zurück ins Leben Diese Iphigenie ist ein Widerruf der Goetheschen. Am Schluss begeht sie den freiwilligen Opfertod. Iphigenie stirbt nicht für ihre Geschwister oder die Menschheit, sondern für sich selbst, ihre eigene Göttlichkeit. Das Ende Iphigenies in Delphi ist der Ausgangspunkt von dem aus die Tetralogie interpretiert wird.¹⁹⁴

Als Hauptmanns Enkel erkrankte und er die besorgte Mutterliebe seiner Schwiegertochter sah, erkannte er darin den Ankerpunkt Klytämnestras. Die Hass- und Rachetat entspringt ihrer Mutterliebe, sie ist die Wurzel der ganzen Tragödie. Es ging ihm darum, die Affekte in ihrer vollen Stärke zu zeigen. Er zieht die Wirkung aus dem gestauten Gefühl und einem ins statuarische stilisierten Lebens und nicht aus äußeren, scheinbar dramatischen Reizen. Hauptmann verzichtet auf eine Aktualisierung der mythischen Vorgänge. Er forscht unter poetischer Übermalung nach der Urform. Diese stellt er dem rationalisierenden Geist der Neuzeit gegenüber. Seine Figuren zeigen menschliche Triebe in ihrer Urgestalt, überlebensgroß, nicht durch die Psychologie verkleinert.¹⁹⁵

Elektra steht von Anfang an im Bann des Grauens und spürt mehr als die anderen das Ausgeliefertsein ihres Geschlechts. Ihre Haltung entspricht der Erfüllung eines Auftrags, nicht einem sehnlichen Wunsch. Ihr ganzes Sein ist auf das Ziel ausgerichtet. Sie ist zur Rachegöttin geworden, es lebt keine menschliche Regung in ihr. Ihre Rede bleibt hart, martialisch und beschwörend. Sie sieht sich als Nachfolgerin Kassandras. Mit der Intensität der Handlung steigert sich das Dämonische in ihr. Elektra hat das Beil aufgehoben, mit dem die Mutter den Vater getötet hat, und drückt es Orest in die Hand, damit auch die Mutter darunter sterbe. Elektra hält Klytämnestras Angebot, Orest den Thron zu überlassen, für ein Scheinangebot. Orest überträgt alle Schuld Elektra, die er Gorgo nennt, und sie akzeptiert diese als Vertreterin der Götter. Mit dem Muttermord endet ihr Priestertum, und sie ist ins Menschsein zurückgeworfen. Sie kann nicht mehr verstehen, was sie als Dämon vollbracht hat. Voller Grauen flieht sie nach Delphi, und empfindet Reue. Als sie denkt Orest sei tot, versucht sie zuerst sich umzubringen und dann die „Mörderin“ zu töten. Pylades führt sie zurück ins menschliche Dasein. Wie ihre Mutter sucht sie nach dem Wahn menschlichen Halt. Elektra droht durch die Begegnung mit ihrer Schwester erneut in Verwirrung zu geraten.¹⁹⁶

¹⁹⁴ vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 481 – 483 und 495. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. 1965. S. 164 und 168. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. 1964. S. 99. und vgl. Razinge, *Der Weg nach Delphi*. 1956. S. 311. und vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. S. 228.

¹⁹⁵ vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 268 f. und 334 f.

¹⁹⁶ vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 126. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 125 f. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns*

Hauptmann erkannte die Ähnlichkeit von Hamlet und Orest. Orests musische Neigungen, sein zartes Gemüt und sein sich gegen bloßes Rächer-Sein Wehren machen ihn mehr zu Hamlet als zu Orest. Er ist mehr ein Denker als Kämpfer. Er sucht die Liebe seiner Mutter und ringt um Versöhnung. Er begeht den Muttermord als willenloses Werkzeug, angestachelt von Elektra und auf Apolls Gebot. Sein Versuch den Muttermord zu vermeiden scheitert an Klytämnestras Aggressivität. Der körperliche Angriff geht von ihr aus, der Mord ist eine Art Notwehr. Er kann dem Spruch des Gottes trotz Auflehnung nicht ausweichen, jedoch ist er für diese Tat auch schon in das Land gekommen. Wie zuvor Klytämnestra verspürt Orest Reue nach der Tat. Iphigenies fürchterlichen Priesterdienst deutet Orest als Theron in Delphi als Grund seines Wahnsinns. Er ist dann nur noch Produkt seiner Schuld. Orests Versuch Elektra zu verführen zeigt, wie sehr er in Schuld verstrickt ist. Nach der Erfüllung des Auftrags Apolls, Artemisbild und Priesterin nach Delphi zu holen, wird er entsühnt.¹⁹⁷

Klytämnestra ist eine liebende und gehorsame Gattin. Im Streit um Iphigenies Leben stirbt sie innerlich. Agamemnon hat die Gattin und die Mutter in ihr getötet, die Ehe zerbrochen. Von einer abnormen Mutterliebe getrieben, lebt in ihr dann nur noch der Hass auf den Mörder ihres Kindes, Blutrache ist ihr einziges Ziel. Da sie das göttliche Gebot nicht anerkennt, wird für sie Agamemnon zum alleinigen Schuldigen. Klytämnestra will Agamemnons Rückkehr zuerst nicht wahrhaben, dann führt sie ihn scheinbar ruhig ins Bad. Klytämnestras Mutterliebe in *Iphigenie in Aulis* wird in den Einaktern ad absurdum geführt. Die Erklärung dafür liegt auch in der erstickten Mutterliebe, vor allem aber in ihrer Maßlosigkeit und Herrschsucht. Klytämnestra ist stolze Herrscherin, ihre Weiblichkeit und Mütterlichkeit hat sie mit dem Opfer Iphigenies verloren. Klytämnestras Dämonie zeigt sich in beiden Einaktern vor allem wenn sie ihren Kindern mit Haft droht. Nach einer scheinbaren Versöhnlichkeit bricht besinnungslose Wut nach dem Tode Aigisths durch. Dadurch wird der Muttermord nicht nur berechtigt, sondern erzwungen.¹⁹⁸

Bis zur Opferung Iphigenies schien es eine intakte Ehe gewesen zu sein, Agamemnon wird als liebevoller Vater und guter Ehemann bezeichnet. In seiner anfänglichen humanen Reaktion sieht Agamemnon noch Selbstmord als Ausweg. Seine Aufgabe hat den Menschen in ihm getötet. Die Schwäche der Ohnmacht kontrastiert mit der Stärke in der er gesehen wird, gedeutet im Zeichen

Atriden-Tetralogie. S. 74 – 77. und vgl. Morawetz, „Klytämnestra“. S. 62 f. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 289.

¹⁹⁷ vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 91 – 96. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 471. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 54 und 79 – 82. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 89 und 102. und vgl. Morawetz, „Klytämnestra“. S. 62 f.

¹⁹⁸ vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 148, 154 und 161. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 52 und 66 f. und vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 488. und vgl. Delvaux, *Leid soll lehren*. 1994. S. 50 – 53. und vgl. 100

des mythologischen Vorbildes Zeus. Agamemnon hebt das titanische Element, von der Halbgöttlichkeit des Tantalos ererbt, als die ihn antreibende Kraft hervor. Er ist innerlich zerrissen, sein Wollen steht im Gegensatz zum göttlichen Befehl. Er sieht sich als ohnmächtiges Werkzeug grauenvoller Götter und Menschen. Am Rande des Wahnsinns wechseln seine Zustände zwischen wachem Bewusstsein und völliger Verwirrung. Der Traum gewinnt die Dimension von überirdischen Orakeln, als Artemis im Traum die Opferung befiehlt und er blind gehorcht. Im Rausch der überirdischen Berufung fühlt sich Agamemnon als Gott, sonst zweifelt er an sich selbst. In *Agamemnons Tod* zeigt Agamemnon Reue. Hauptmann lässt Agamemnon nicht als strahlenden Helden, sondern schiffbrüchig heimkehren. Er ist ein moderner Heimkehrer, dem die Heimat fremd geworden ist. Mit Agamemnons Heimkehr als gebrochenem Bettler zeigt Hauptmann die moderne Entsprechung zur heroischen Kriegsauffassung.¹⁹⁹

Iphigenie wird von Hauptmann synonym mit dem homerischen Namen Iphianassa verwendet. Sie fühlt intuitiv ihr Los, alles in ihr drängt nach Aulis. Ihr Hauptcharakterzug ist ihre grenzenlose Bewunderung und Liebe für ihren Vater, darauf beruht auch ihr Opferwille. Auch die Aussicht auf Vermählung mit Achill lockt sie. Sie opfert sich aus einem religiös-ekstatischen Zustand heraus, verbunden mit unterdrückter Sexualität. Für Iphigenie ist klar, dass dieses Opfer eine Gottwerdung bedeutet und nimmt den Status als Heilig-Reine für sich in Anspruch. In einem Todestanz, von den Keren in den Taumel der Todessehnsucht gezogen, entfernt sich Iphigenie von ihrer beschränkten Welt hin zu ihrem der Gottheit geweihtem Dasein. Hauptmann stellt die blutgierige Iphigenie der widerwillig opfernden Euripides, und Goethes, die die Opfer verweigert, entgegen. Er lässt die Tochter Agamemnons unheimliche Züge der göttlichen Priesterin annehmen, sie repräsentiert das Barbarische, Blutgierige und Irrationale. Sie hasst die Menschen, bejaht ihre Existenz als Mörderin und will keinen Anteil an der milderen Göttin haben. Hauptmann knüpft an den alten Überlieferungen an, die Iphigenie der Unterweltsgöttin nahe stellen, und lässt eine Einheit zwischen der vielgestaltigen Hekate-Selene-Persephoneia-Artemis und der Priesterin ahnen. Sie selbst nennt sich eine Sterbliche, wobei hier ein noch mitschwingt. Der Hass und der Rachedurst waren die Triebfeder Iphigenies Handelns in Tauris. In der Begegnung der Schwestern wird aus Hass Liebe. Die Hekatepriesterin erwacht aus der Todeserstarrung zum Leben. Die Rückkehr zur Menschlichkeit und Liebe lehren Iphigenie das

Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 123. und vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 126 f

¹⁹⁹ vgl. Morawetz, „*Klytämnestra*“. S. 40. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 209. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 143 und 150. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 253 f. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 75. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 70. und vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 487. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 306 f. vgl. Alexander, *Studien zum Stil-*

wahre Priestertum. Jedoch weist sie alle Versuche, sie aus dem Totenreich zu lösen, ab. Sie verweigert sich der Versöhnungs- und Entsöhnungsfeier und opfert sich selbst, sich in die Phrädriadenschlucht stürzend. Ihre Erklärungen sind nur für die Schwester bestimmt. Im Tode sucht sie die letzte Vereinigung mit der Unterweltsherrin und ihre eigene Göttlichkeit.²⁰⁰

Pylades ist zu einer gleichwertigen Figur aufgewertet, sowohl im Gespräch, als auch in der Tat. Er übernimmt den Mord am Thronräuber Aigisth. Dieser tritt schon in *Iphigenie in Aulis* als Vertrauter Klytämnestras auf. Aigisth ist in seiner ganzen Verwerflichkeit dargestellt. Er ist voller Angst und Feigheit, abhängig von der ihn überragenden Persönlichkeit Klytämnestras. In den Morden, die er begeht, zeigt sich Aigisths Maßlosigkeit, sowie Feigheit. Peitho bereitet als Erzieherin Iphigenies diese auf ihr Schicksal als Priesterin vor und hebt ihre Sonderstellung durch ihre Hekateverbundenheit hervor. Sie beklagt ihre Sehergabe als Fluch, da sie nichts ändern kann, weil deterministisch alles vorherbestimmt ist. Sie kämpft gegen die Mächte der Unterwelt, ohne Hoffnung auf Gnade und Erlösung. Hauptmann lässt den Chor der Greise als Vertreter des Volkes auftreten, der die Handlung vorantreibt. Er bestätigt Agamemnons Vorhaben zur Opferung, und Elektras Rachepläne. Er deutet die Tyrannei des Herrscherpaares unmissverständlich an. Die Greise, auch Kalchas Vater Thestor ist darunter, rufen Orest zur Rache des Mordes und zugleich zur Befreiung des Landes auf. Wie bei Aischylos wünscht das Volk den Sturz der unrechten Herrscher und sehnt den Rächer herbei, der zum Befreier wird.²⁰¹

Die Rolle des weisen Kommentators hat der Apollpriester Pyrrhon. Er verkündet Orests Entsöhnung und Einsetzung in die Herrscherwürde, und am Schluss die Weisheit des Tempels. Ein ganz anderer Priester ist Kalchas. Er ist ein verdächtiger, machtgieriger Mann, der aus dem Volk emporgestiegen ist und schlaue archaischen Instinkte des Volkes wachruft und benutzt, um auf die Herren Druck auszuüben. Sein Sinneswandel bleibt unmotiviert. Die Seherin Cassandra leidet bei Hauptmann als Unschuldige und zufällige Schicksalsgenossin Agamemnons

wandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns. S. 112. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 108.

²⁰⁰ vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 488 – 491. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 147. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 321. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 472 – 474. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 74 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 375. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 9 und 62 – 64.

²⁰¹ vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 38 f. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 125. und vgl. Razinger, *Der Weg nach Delphi*. S. 305. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 93 und 160. und vgl. Delvaux, *Leid soll lehren*. S. 49 und 53. und vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 126. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 8, 86 und 93.

und als Wahrheitszeugin. Sie erklärt, der Götter liebste Waffe sei es den Menschen mit Blindheit zu schlagen.²⁰²

Die Atmosphäre einer Szene wird von Hauptmann erschaffen, bevor noch eine Person spricht. Die naturalistische Sprache ist die Grundlage, von der aus die magisch-irrationale Welt ausströmt. Variation und Steigerung eines Motivs ist ein wichtiges Kompositionsprinzip. Der Parallelismus von *Agamemnons Tod* und *Elektra* steigert den Eindruck vom Determinismus. Die Tetralogie ist düsterer und tragischer als andere Bearbeitungen des Sagenkreises. Von Anfang an wird in ihr das Zwielflicht beschworen, der Einbruch der chthonischen Mächte bezeugt. Er zeigt eine künstliche Archaität und Figuren, mit denen sich der Zuschauer kaum identifizieren kann. Den Menschen ist die Freiheit genommen, sie sind Werkzeug in der Hand überirdischer Mächte. Menschliche Zivilisation und Gesittung werden durch Götterwillen zurückgelassen. Agamemnon ist anfänglich guter Vater und Herrscher, der durch den Krieg seine Menschlichkeit einbüßt, eine tyrannische an Wahnsinn grenzende Härte gewinnt, und der Verblendung erliegt. Parallel dazu verläuft Klytämnestras progressive Entmenschlichung. *Elektra* steht vor dem Hintergrund des 2. Weltkrieges, in dem moralisch-ethische Werte dem Schrecken und Grauen und der Brutalität wichen.²⁰³

In der Tetralogie wird Iphigenie zweimal geopfert, weil ihr Selbstmord als Opfer gesehen wird. Hauptmann hatte eine Affinität zur Problematik der Selbsttötung, die er häufig zentral behandelte. Menschenopfer galten dem griechischen Denken als barbarisch und frevelhaft. Die Unberechenbarkeit der Götter findet in Iphigenies Opfer ihre höchste Steigerung. Die Versöhnung von Apoll und Artemis bringt mit sich, dass Artemis den Charakter der archaischen Hekate ablegen muss, den Iphigenie vertritt. Hekate lässt sie fallen, als Mensch müsste sie an ihrer Schuld ersticken. Iphigenie musste schon drei Tode sterben, der vierte, der freiwillige Opfertod macht sie zu dem, was sie schon ist. Schon beim Ersten fügt sie sich in ihr Schicksal – ihr Selbstmord besiegelt das Sterben auf Raten und bestätigt den göttlichen Status. Iphigenies Selbstmordentschluss fällt schon in ihrem Gebet, in dem klar wird, dass es für sie keine Zukunft als Hekates Priesterin gibt, da diese verändert ist. In der Begegnung mit Elektra lässt sie zwar Kindheitserinnerungen zu, stellt jedoch den beschlossenen Selbstmord nicht mehr in Frage. Da Elektra sie nicht verstehen könnte, schildert sie die Konsequenzen einer möglichen Rückkehr.

²⁰² vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 97 und 113. und vgl. Delvaux, *Leid soll lehren*. S. 51. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 93. und vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. S. 229. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 468.

²⁰³ vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 118 f. und 123 – 128. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 469. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 262, 272 und 276 f. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 30. und vgl. Haas-Heichen, *Die Gestalt der Elektra in der französischen und deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*. S. 180 f.

Sie bleibt sich selbst und ihrer Göttin durch ihr Opfer treu und bleibt bis zum Ende auf dem ihr vorbestimmten Weg. Durch ihren Tod erringt sie vollends göttliches Wesen, sie stirbt für ihre Göttlichkeit. Die humanistische Deutung von Iphigenies Selbstmord findet keine Bestätigung in der Dichtung selbst.²⁰⁴

Schuld und Entsöhnung sind die Themen der *Iphigenie in Delphi*. Die Priester sind über die entmenschte, wahnsinnige Elektra entsetzt. Der Wahnsinn umnachtet die Seelen der Geschwister, die einander nicht erkennen. Im Tiefpunkt der Wirrnis will sich Orest an seiner Schwester vergehen. Schon in der Verhinderung des Schwesternmordes durch Pylades ist der Tantalidenfluch unterbrochen, die Zeichen auf Versöhnung gestellt. Elektra und Orest erwachen aus ihrer Verblendung. Pylades vermittelt die Heilung, ohne sie zu bewirken. Orest nimmt die Herrschaft über Sparta und Arkadien an, da in Mykene und Argos noch der Blutrausch herrscht. Die Tetralogie endet nicht in dem Jubel über Orests Entsöhnung, sondern im Bericht von Iphigenies Tod.²⁰⁵

Die Figuren wechseln zwischen göttlicher und menschlicher Ebene. Die göttliche Rolle ist durch den Zwang zu töten bestimmt, Vergöttlichung bedeutet Unmenschlichkeit. Der göttliche Auftrag zwingt zum Rückfall in die Barbarei. Am Schluss sind alle wieder auf menschlicher Ebene. Die Ausschaltung sämtlicher menschlicher Denkgesetzlichkeiten offenbart sich im Verkennen des eigenen Ichs, der Umgebung und der Unfähigkeit, Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden. Der Mystiker Hauptmann zeigt Träume und Trancezustände, in denen die Figuren den Göttern nahe sind. Der Traum als Quelle überirdischer Offenbarung unterbricht mehrmals das kausale Handlungsgefüge. Im Traum werden sich die Atriden göttlicher Kräfte bewusst und er wird zur Einflussphäre der Götter. Dies ist in Zusammenhang mit Hauptmanns deterministischer Weltanschauung zu verstehen. Das Los jedes Einzelnen ist bereits gefallen, jeder scheinbar freie Schritt bleibt auf dem vorgeschriebenen Pfad.²⁰⁶

²⁰⁴ vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 251 – 256. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 236. und vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 15, 71, 483 und 492 – 495. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 120 f. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 168 f. und vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. S. 222 – 226. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 297 – 300. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 82. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 32.

²⁰⁵ vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 161 – 163. und vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 492. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 297. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 123. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 165 – 167.

²⁰⁶ vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 102, 104, 117 – 119 und 132 f. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 255. und vgl. Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 484 und 488. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 10. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 309 – 312.

Die Atridentetralogie entstammt Hauptmanns Spätwerk und steht im Zeichen der Kriegserfahrung. Sie spiegelt seine trübe Stimmung durch die Zeitumstände, wie seinen Vorsatz nicht zu verzagen. Die geistige Situation und das Leiden an der Unmenschlichkeit finden sich im Bühnenbild und den aufs Äußerste determinierten, den Göttern ausgelieferten, Figuren wieder. Viele sehen in *Iphigenie in Aulis* eine Widerstandsdichtung gegen die Eroberungspolitik. Die Schilderung der Griechen vor dem Feldzug ist ein Bild damaliger deutscher Gegenwartsverhältnisse. Im Text zeugen zahllose Stellen vom Friedenswillen des Volkes, das sich den Eroberungsplänen Agamemnons und den blutigen Plänen des Priesters Kalchas entgegenstemmt. Das geforderte Opfer Iphigenies ist ein Einbruch der Barbarei in hellenische Gesittung. Die Schrecken des „totalen“ Krieges stehen hinter Hauptmanns Bearbeitung des Mythos. Das Dunkel der Tetralogie zeigt die Verfinsterung einer in die Barbarei des Massenmordes verrannten Kriegszeit, den Untergang des Humanismus. Die Folgen von Massenwahnsinn und Massenrachedurst ist die Herrschaft des Priesters. Der Protest Hauptmanns gegen Krieg und Unmenschlichkeit ist unüberhörbar, jedoch demonstriert das Werk die Sinnlosigkeit des Widerstandes. Seine fatalistische Haltung dem Faschismus gegenüber ist erkennbar. Auch wenn sich die meisten der Atriden zeitweilig gegen das Verhängnis auflehnen, jede humane Tat erweist sich als nutzlos.²⁰⁷

Kritolaos beschreibt der Königin die furchtbare seelisch-geistige Zerstörung, die der Krieg im Herzen eines Volkes anrichtet. Die Frauen erkennen die durch den Krieg veränderten Männer nicht wieder. Das Handwerk des Politikers und Soldaten tötet das Menschliche in Agamemnon. Hauptmann zeigt den Einfluss des Krieges auf die Kultur und Humanität. Es ist ein zeitloser Protest des Pazifisten gegen die zerstörende Gewalt des Krieges. Der Rückfall in die Barbarei wird als Reflexion des nationalsozialistischen Terrors gesehen. Hauptmann hat sich nie zu einer zeitkritischen Intention der Tetralogie bekannt. Man darf die Tetralogie auf die Erfahrungen des Dritten Reiches beziehen als Vertiefung genuin Hauptmannscher Themen vor dem Hintergrund bestimmter politischer Vorgänge. In der antifaschistischen Interpretation steht der trojanische Krieg für die nationalsozialistische Eroberungspolitik. Diese Interpretation unterscheidet jedoch zwischen guten und schlechten Morden, was Hauptmanns Darstellung der Mordkette fern liegt. So kann man nicht von einem antifaschistischen Gehalt der Tetralogie sprechen.²⁰⁸

²⁰⁷ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 138 f. und vgl. Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*. S. 201 und 208 f. und vgl. Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. S. 79. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 235. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 257 f. und 305 f. und vgl. Hilscher, *Gerhart Hauptmann*. S. 468 f.

²⁰⁸ vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 151, 158 und 171. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 262 f.

Sein Umgang mit der Götterwelt in Verbindung mit dem Atridenmythos ist neu. Er nahm neuere wissenschaftliche Ergebnisse zu seinem alten Interesse für die chthonischen Elemente der griechischen Religion auf. Die Religionsvorstellungen der griechischen Frühzeit, werden mit Hauptmanns schmerzliches Wissen vom schicksalhaften Geworfensein des Menschen kombiniert. Hauptmann zeigte die dämonisch furchterregende und von der Unerbitterlichkeit der Gottheit belastete Gegenwart. Eigenwillig ist Hauptmanns Umgang mit dem Schicksal: das gesamte Weltgeschehen ist „der Kere“²⁰⁹ Spruch“ untergeordnet. Hauptmann verwendet Kere als höchste göttliche Institution, nahezu identisch mit Tod und Rache, ihr sind die eigentlichen Weltherrscher untertan. Christliche Vorstellungen sind in Hauptmanns Auffassung vom antiken Mythos eingedrungen. Der christliche Gott steht an höchster Stelle, ident mit der Moira oder Kere. Zwischen ihm und den Menschen sind die olympischen Götter eingefügt. Die Moiren bestimmen das Schicksal, dem weder Menschen noch Götter entfliehen können. Mit Kalchas lehnt Hauptmann jedes machtgierige Priestertum zurück. Der Ruf des 20. Jahrhunderts wird laut: Das Volk verlangt Brot statt Krieg.²¹⁰

Schon früh entwickelte sich Hauptmanns Gedanke vom Ausgeliefertsein des Menschen an die Moira. Dies entspringt seiner christlichen Nächstenliebe, und dem Mitleid mit allen Leidtragenden. In keinem anderen seiner Dramen ist der Schicksalsgedanke so dominant wie in der Tetralogie. Jede Tatsache in *Iphigenie in Aulis* kann von einem realistisch-psychologischen und einem irrationalen Standpunkt aus begründet werden. Der Mensch ist ein Nichts zwischen den Schicksalsmächten, die ihn zertreten. Hauptmanns Figuren erweisen sich als hilflose Werkzeuge der Götter, die fallen gelassen werden, sobald sie ihre Aufgabe erfüllt haben. Der Mensch handelt als Besessener unter dem Zwang eines transzendenten Willens, er weiß nicht was er tut. Dabei wächst er über die Grenzen seiner Existenz hinaus und zerbricht. Durch die Versöhnung der himmlischen Geschwister, sind die irdischen entsühnt.²¹¹

Artemis verwendet er in einer Personalunion mit der Todesgöttin Hekate²¹², Persephoneia, Iphigenie, der Mondgöttin Selene und der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Sie beinhaltet den

²⁰⁹ Ker bedeutet Schädling, Schadegeist, Verderben und Tod. Ker ist die Einzahl, tritt aber zumeist in Scharen Keres auf. Ihre Opfer sind Menschen, besonders verwundete Krieger, die sie in die Unterwelt verschleppen und verschlingen. (vgl. *Der Neue Pauly*, Bd. 6, Spalte 428.)

²¹⁰ vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 63 – 65. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 107. und vgl. Razingar, *Der Weg Hauptmanns zum Werk*. S. 290, 296, 317 und 335. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 28.

²¹¹ vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 3. und vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 113. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 105 f und 119. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 160. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 131.

²¹² Hekate stammt aus Karien und kam in archaischer Zeit nach Griechenland. Sie wurde als normale, gütige Gottheit verstanden. Hekates Bezug zu Geisterwesen entstammt vorehelicher Übergangsriten der Frauen. Sie war wohl verantwortlich für kinderlos verstorbene Frauen, so ist ihre Identifikation mit Iphigeneia zu sehen. Im Kult wurde sie

Konflikt zwischen hell und dunkel in sich. Artemis und Hekate waren nicht ursprünglich ident, und Hekate nicht düsterer als Artemis. In ihrer Urbedeutung ist sie Kernpunkt des Seins, Geburt und Tod. Der uralten chthonischen Gottheit wurden in Tauris Menschenopfer dargebracht. Das schwarze Schiff der Hekate ist ein Zeichen für das Wirken der chthonischen Mächte. Iphigenies Wesen war eventuell ursprünglich göttlich, wie Hekate eine chthonische Gottheit, eine Geburtsgöttin, aber auch eine verderbliche Todesgöttin, die mit Hekate identifiziert oder von Artemis in Hekate verwandelt wurde.²¹³

Hauptmann hatte Homer, Aischylos, Sophokles und Euripides gelesen. Seine bedeutendsten Vorbilder für die Tetralogie sind Aischylos *Orestie*, Euripides Iphigenie Dramen und Goethes Plan zu *Iphigenie in Delphi*. Die *Elekten* des Euripides und Sophokles standen ihm ferner. *Agamemnons Tod* und *Elektra* hat Hauptmann an Aischylos *Orestie* angelehnt. *Iphigenie in Aulis* folgt im Wesentlichen der Handlung von Euripides *Iphigenie in Aulis*. *Iphigenie in Delphi* basiert auf Goethes Entwurf dazu. Er folgte den antiken Vorbildern, ohne mit ihnen konkurrieren zu wollen und verschob die Höhepunkte und den Fokus. In seiner Bearbeitung stellte er Vergegenwärtigung blutiger Gräuel anstelle von utopischer Humanität. Hauptmann ist weitaus fatalistischer als seine antiken Vorgänger und seine Zeitgenossen. Die Unterschiede zu Aischylos sind, dass der Mord an Agamemnon nicht lange vorher geplant ist, und Klytämnestra versucht, den Mord zu leugnen. Pylades ist zu einer treibenden und aktiven Kraft herausgearbeitet. *Iphigenie in Delphi* handelt im delphischen Heiligtum des Lichtgottes Apoll. Angelehnt an Aischylos *Eumeniden* wird aus dem Sitz des Orakels ein Ort der Sündenvergebung, und die Tetralogie endet mit einem Sieg Apolls. Vor allem Klytämnestras Erschütterung über Aigisths Tod entspricht Aischylos Version. Orests Zögern ist ein Ringen um die Unschuld und sein Unterliegen wird zu einer Anklage gegen die Götterwelt, bei Aischylos war das Zögern menschliche Schwäche. Aischylos' und Euripides' Motiv, dass Klytämnestra die notwendigen Sitten vernachlässigt, wird dadurch gesteigert, dass sie ihren Gatten gar nicht begraben lässt.²¹⁴

mit verschiedenen Göttinnen identifiziert, so Artemis, Selene, Enodia, Kore/Persephone und Erschkigal. (vgl. *Der Neue Pauly*. Bd. 5, Spalte 267 – 270.)

²¹³ vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 63 f. und vgl. Delvaux, *Leid soll lehren*. S. 100. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 100. und vgl. Michaelis, *Der schwarze Zeus*. S. 264. und vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. S. 224.

²¹⁴ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 118. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 37. und vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*. S. 249 – 251 und 257. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 139. und vgl. Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. S. 80. und vgl. Meinert, *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. S. 51. und vgl. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. S. 112. und vgl. Delvaux, *Leid soll lehren*. S. 51. und vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 113 f. und 118. und vgl. Morawetz, *„Klytämnestra“*. S. 32.

In seinen Grundzügen folgt *Iphigenie in Aulis* Euripides Version. Es kommen darin jedoch weitere Personen vor, insbesondere fällt die geheimnisumwitterte Amme Peitho auf. Wie bei Euripides würde Agamemnon bei Verweigerung des Opfers seine Macht verlieren. Der Schwerpunkt des Geschehens liegt im Seelenleben Agamemnons, dessen Getriebensein in den Fahrten nach Kithairon und Mykene deutlich wird. Hauptmann zeigt die Dämonie des Machtrausches. Euripides *Orestes* und *Iphigenie bei den Taurern* folgt er in der Nichtanerkennung des Athenischen Urteils durch die Erinyen, die sich nicht besänftigen lassen. Orest erhält von Apoll den Entsöhnungsauftrag, das Bild Hekates samt Priesterin zu rauben, um die Versöhnung der göttlichen Geschwister zu ermöglichen, die sich bei den aulischen Vorgängen entzweiten. Es finden sich nur geringe Spuren von Sophokles mit seinen realistischen Motiven und einer religiös-sittlichen Pflicht zur Tat, an deren Berechtigung nicht gezweifelt wird, bei Hauptmann.²¹⁵

Der Ausgangspunkt für Hauptmanns Beschäftigung mit dem Atridenmythos ist das Dramenprojekt Goethes *Iphigenie in Delphi*, das in der „Italienischen Reise“²¹⁶ dokumentiert ist. Goethes Quelle waren die *Fabulae* des Mythographen Hyginus, der Inhalte der griechischen Tragödien, auch verloren gegangener, erzählt. Bis auf Kleinigkeiten und den Schluss übernahm Hauptmann Goethes geplanten Inhalt. Hyginus und Goethe gaben dem Stoff noch einen glücklichen Ausgang, kennen nicht den Selbstmord Iphigenies. Goethes Konfliktstellung nahm Hauptmann auf. Goethe überwindet den Menschenopferkult in der Griechin und Priesterin der Artemis, Hauptmanns Iphigenie bleibt eine kultische Dienerin des Menschenopfers. In *Iphigenie in Delphi* tritt die Neuartigkeit der Hauptmannschen Iphigenie-Auffassung, in ihrer Abweichung von der Tradition, hervor. Hauptmann fügte Goethes Plan Orestes Wahnsinn hinzu.²¹⁷

Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal kannten sich persönlich und schätzten sich gegenseitig. Es gibt jedoch keine explizite Äußerung Hauptmanns zu Hofmannsthals *Elektra* aus der Entstehungszeit der *Atridentetralogie*. Er sah eine Aufführung der Trilogie *Mourning Becomes Electra* und lernte O'Neill kennen. Diese externen Einflüsse auf seine Dichtung sind jedoch gering. Er hätte auch ohne Hofmannsthals *Elektra* und O'Neills *Mourning Becomes Electra* seine Atriden-Tetralogie geschrieben, und so geschrieben, auch wenn sie vielleicht ein paar Anregungen brachten. Auch andere Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts hinterließen keine Spuren. Hauptmann verwendet, wie Hofmannsthal, das Motiv des Tanzes als ekstatischen

²¹⁵ vgl. Fiedler, *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. S. 100 f., 114 und 118. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 139.

²¹⁶ vgl. Goethe, *Italienische Reise*. S. 122 – 128. (19. Oktober 1786)

²¹⁷ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 375. und vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. S. 221 f. und vgl. Voigt, *Gerhart Hauptmann und die Antike*. S. 138 f. und vgl. Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. S. 77 f. und vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 27.

Ausdruck des Lebens und dessen Abschluss, das Oscar Wildes *Salomé* etablierte. Elektra in *Elektra* tanzt, und bezeichnet sich als Wirbelwind, als sich Klytämnestra und Aigisth dem Tempel nähern, und drückt nicht nur ihre Freude über die folgende Rache aus, sondern identifiziert sich mit dem Wirbel des Verhängnisses. Auch die Priesterinnen tanzen den Tanz des Lebens und des Todes als sie Iphigenie entführen.²¹⁸

Die deutlichste Parallele von Terpstras *Meine Elektra* zur Atridentetralogie ist, sie wurden vor dem Hintergrund eines grausamen Krieges geschrieben, von einem pazifistischen Standpunkt heraus konzipiert.

²¹⁸ vgl. Pfleger, *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie*. S. 123 – 128. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 118. und vgl. Cowen, *Hauptmann-Kommentar zum dramatischen Werk*. S. 248. und vgl. Razinger, *Der Weg der Mythe*. S. 260.

3.5 Weitere Orest- und Elektradramen im 20. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind auch etliche Bearbeitungen dieses Mythos entstanden, in denen Orest im Mittelpunkt steht. Auch seither ist das Interesse am Atridenmythos ungebrochen; es entstanden und entstehen immer neue Bearbeitungen, die sich mehr oder weniger auf die zahlreichen Vorgänger beziehen.

Der Elektra-Orest Stoff wurde 1930 von Ernst Křenek für seine Oper *Leben des Orest* aufgegriffen. Křeneks Oper ist aus christlicher Sicht zu betrachten. Es zeigt den Leidensweg und die Erlösung eines Menschen. Es sind nicht die Götter, die den Tod Iphigenies wollen, sondern die Menschen. Die Gründe dafür sind politische Ambitionen und Aufhetzung des Volkes. Es handelt sich um das Bündnis des feudalen Militarismus eines Herrschers mit dem Volk, durch Solidarisierung und eigene Opferbereitschaft. Křenek hat Elemente der Zeitgeschichte in seine Bearbeitung des Stoffes mit einfließen lassen. Nicht Apoll schickt Orest ins Gericht, sondern es ist seine eigene Entscheidung, weil er auf Gnade hofft. Das göttliche Urteil wird nötig, weil der Oberrichter davor zurückschreckt, über einen Menschen zu urteilen. Es ist Ironie, dass Orest die Mutter tötet, die ihn vor seinem Vater gerettet hat, um den Mord an ihm zu rächen.²¹⁹

Thomas Stearns Eliots *The Family Reunion*, *Der Familientag*, (1939) ist eine weit entfernte Bearbeitung. Er untersucht den Stoff in seiner humanästhetischen Dimension. Eliot lässt die Mord- und Schuldverstrickungen des Atridengeschlechts nur schemenhaft erscheinen. Es ist die Entsühnung der Menschheit durch einen, der für die Schuld aller einsteht. Religiös geprägt, verbindet Eliot hier den Erlösergedanken mit dem Atridenmythos. *The family reunion* spielt in einer typisch britisch stilisierten Kulisse des 20. Jahrhunderts. Harry (Orest) trifft statt auf seine Schwester auf seine Tante Agatha, die ihn über die Vergangenheit aufklärt, ihm zum rechten Weg verhilft, was zum Sturz der mächtigen Mutter Amy führt. Harrys Aufbruch entspricht jedoch nicht der Rachetat inklusive Flucht vor den Erinnyen. Trotzdem ist Amys Tod eine Folge daraus, weil ihr ihre Existenz genommen wird. Es ist eine freie Entscheidung, die aber einer Unterwerfung unter einen höheren Willen gleichkommt. Der matriarchalen folgt die göttliche Fremdbestimmung. Wie bei Aischylos verwandeln sich die Rachegöttinnen in Segensgottheiten. Auch gibt es einen Chor, Amys Schwestern und Schwager, der das Geschehen reflektiert. Harrys Wahnsinn wird als vom Vater vererbte Neurose wahrgenommen. Der Familienfluch, die vom Vater übernommene Erbsünde, führt zu seiner religiösen Bestimmung, stellvertretend für die Verwandtschaft zu büßen. Eliot war nicht nur mit dem Agamemnonstoff, sondern auch mit

²¹⁹ vgl. Schondorff, *Orest*. S 26 – 29.

der Freudschen Deutung dessen vertraut und kannte *Elektra* von Hofmannsthal.²²⁰

Jean-Paul Sartre bezieht sich auf die Situation des besetzten Frankreichs, Marschall Pétains Vichy-Regime kollaborierte mit dem Hitler-Deutschland und legte die militärische Niederlage als Versagen Frankreichs aus, das mit Leiden und Selbstverleugnung bestraft werden müsse. Er wollte sein Volk von Reue und Scham befreien und Auflehnung möglich machen. Darauf aufbauend schrieb er *Les Mouches (Die Fliegen)* 1943. Sartre hat die antike Fabel entmythologisiert, um sie mit zeitgenössisch-historischer Substanz anzureichern. Das Drama wird zur politischen Parabel, der Mythos zur Hülle einer aktuellen philosophischen Botschaft und eine Möglichkeit, die politische Zensur zu umgehen. Die Existenzialphilosophie setzt Existieren mit Handeln gleich, und existieren heißt frei zu sein. Unfrei macht nur die Reue einer Tat, weil der Mensch sich von seinem Selbst distanziert. Ihm kommt es auf die Orestsituation als markanten Fall der Freiheitsproblematik an. Orest hat durch seine Erziehung die Freiheit des Geistes erfahren. Er entdeckt die Selbstbestimmung stellvertretend für das französische Volk. Sartre ist das sich gegen die Reue Wehren so wichtig, da den Nazis soviel an der Reue der Franzosen lag. Der Mord wird zum Instrument der Befreiung.²²¹

Die Auseinandersetzung mit Gott, hier Jupiter, endet nicht mit der Rückführung zum Glauben, sondern mit der Entlarvung des Gottes. Jupiter wird als teuflischer Machthaber demaskiert. Er hält um seiner Macht willen in den Menschen Schuld- und Angstgefühle wach. Jupiter steht bei Sartre für den jüdisch-christlichen Gott, ja die Gottesidee selbst. Orest ist freier Mensch, indem er von jeglicher Bindung an die Götter frei ist. Aus einem Orest, der schuldig werden muss, wird ein Orest, der schuldig werden will, um der Idee der Freiheit zum Sieg zu verhelfen. Es kann für Sartres Orest keine Erlösung geben, da dies auf andere Instanzen verweisen würde, und damit unfrei machen würde. Indem Orest einen „blasphemischer Gegenchristus“ bildet, der von der moralischen Sklaverei Gottes erlöst, stellt *Les mouches* eine scharfe antireligiöse Satire mit Spitzen gegen den Katholizismus dar. Die Erinyen haben die Gestalt von Fliegen und werden vom Tod angezogen, und quälen das Volk. Sartre prangert die dem Christentum entsprechende Reue, Entsagung und Selbstgeißelung an. Dieser Mord ist kein Racheakt, er ahndet den Frevel an der Freiheit, dabei gerät auch Elektra in den Hintergrund. Er hat die Autonomie der Menschen zum Ziel. Orest bereut nicht einmal, welche Qualen Elektra erleidet. Orest vollzieht hier für die übrige Menschheit seine Wahl mit. Jedoch kann er damit das Volk nicht befreien, dies kann nur

²²⁰ vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 63. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 40 und 87 – 100.

²²¹ vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 69 – 72, 78 – 80, 84, 90 f. und 94. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 101, 108 f., 114 – 116 und 141. und vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 53 und 62.

jeder Mensch für sich selbst. Elektra ist eine Freigeborene, dann ist sie jedoch nicht bereit, ihre Verantwortung zu übernehmen. Elektra verfällt nach der von ihr befürworteten Tat der Reue, wird unfrei, und begibt sich unter die Herrschaft Jupiters.²²²

Der selbstreflexive Ansatz bei Jean Anouilh macht sich zunächst im existentialistisch-ironischen Gestus des französischen Theaters bemerkbar. Anouilh veröffentlicht 1945 sein 1942 geschriebenes dramatisches Fragment *Oreste*, welches er 1969 zu dem Stück *Tu étais si gentil quand tu étais petit (Als du klein warst, da warst du so lieb)* ausbaute. 1972 wurde es uraufgeführt. Er orientiert sich dabei an Giraudoux, indem er durch die Verbürgerlichung des Milieus einen tragischen Zusammenprall der Ansprüche des Mythos mit der Realität schafft. Die Verwandtschaft mit Hamlet wird hervorgehoben. Anouilhs Bearbeitung beinhaltet Abgeklärtheit, Toleranz, Müdigkeit und Subtilität einer Endzeit. Überpersönliche Belange wie Gesellschaftliches und Religiöses treten zurück. Es gibt keine Götter, keine Furien. Bei Anouilh findet sich eine Psychologisierung, jedoch bestimmt das Verhalten die Situation und die Rolle, die eine Figur zur spielen hat. Geprägt ist dieses Fragment durch die zwei Paare Aegist und Klytaemnestra und Orest und Elektra. Die einen sind alt und haben ihr Leben gelebt und ihre Tat begangen und müssen damit leben, die anderen sind jung und waren vom Leben ausgeschlossen und wollen ihre Tat erst tun. Aegist mit seiner Lebenskenntnis, Müdigkeit und seinem Fatalismus wird kontrastiert mit dem Radikalismus und Absolutismus Elektras. Aegist wird der eigentliche Protagonist, seine Abgeklärtheit prägt das Stück. Gut und Böse sind völlig relativiert. Wichtig ist der Gegensatz von Verständnis und Unverständnis, spielerischer Weisheit und unweisem Ernst, vom Verstehen des Daseins als Spiel und seinem Missverstehen als Entscheidung und Tat.²²³

Die klassische Handlung der *Orestie* wird umrahmt und unterbrochen von der ergänzten Handlung Anouilhs. Diese besteht einerseits aus den Musikern, die jeden Abend musikalisch die Tragödie begleiten, beobachten und kommentieren. Andererseits begegnen einander die vier Hauptfiguren Oreste, Électre, Clytemnestre und Égisthe auch jenseits des klassischen Geschehens in einem zeitlosen Raum. Égisthe und Clytemnestre wissen um die tägliche Wiederholung ihrer Geschichte und ihrer Fatalität. Égisthe möchte von Oreste verstanden werden, er weiß, dass er selbst mal war wie Orest. Er versucht gar nicht das Ende zu verändern,

²²² vgl. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*. S. 54 – 61 und 67 – 70. und vgl. Schondorff, *Orest*. S. 30 – 37. und vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 103 – 105, 109 und 114. und vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 88. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251.

²²³ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 518. und vgl. Schondorff, *Orest*. S. 37 - 39. und vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Tu_%C3%A9tais_si_gentil_quand_tu_%C3%A9tais_petit und vgl. http://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/data_werke/10/showWerk

Clytemnestre hingegen schon. Oreste hört die Musikerinnen, die er für die Erinyen hält. Électre setzt sich zum Schluss auf ihren Anfangsplatz und wartet auf Oreste.

Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt das Interesse an diesem Mythos nicht nach. Die gesamte Atridenmythologie wird als Stoff herangezogen. Klytämnestras „Geschichte“ wird von Dacia Maraini in *I sogni di Clitennestra* 1978 erzählt. Maraini thematisiert in ihrem Drama die soziale Rolle der Frau und ihre sozialökonomische Ausbeutung in der italienischen Gesellschaft der 1950er. Agamemnon und Klytämnestra haben wichtige Auftritte in Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* von 1983. Wolf präsentiert den Mord an Agamemnon als einzige Alternative zur Selbstaufgabe, als berechtigte Selbstbehauptung einer politisch ehrgeizigen, sich gegen Fremdbestimmung auflehrenden Königin. Zum Vehikel von Ideologiekritik wird der Mythos ausgehend von den USA, zum Beispiel in *The Prodigal* von Jack Richardson aus dem Jahr 1960. Orest bricht mit den martialischen Werten seines Vaters und nimmt das Exil in Athen auf sich, um dort seine Liebe zu finden. Die gesellschaftliche Verurteilung seiner vermeintlichen Feigheit und Irreligiosität macht den Traum vom persönlichen Glück unmöglich. Gebrochen folgt er dann auf Publikumswunsch der überlieferten Fabel.²²⁴

Mattias Braun thematisierte 1970 das Sterben Elektras in *Elektras Tod*. Elektra stirbt darin von einem unbekannten Arm ermordet, mitten in einem Bürgerkriegszustand der Stadt. Der amerikanische Autor David William Rabe verfasste 1973 *The Orphan*. Dieses Drama folgt dem Modell O’Neills, legt aber den Stoff neu aus. Es verbindet Aischylos *Orestie* mit zeitgenössischen Themen. Der Fokus der sozialkritischen Bearbeitung richtet sich auf das Gewaltpotential in der amerikanischen Familie. Die Figuren behalten ihre griechischen Namen, während die Umstände und die gesellschaftliche Problematik die der 1960er sind. Dieses Vietnam Stück verbindet den ideologiekritisch-selbstreflexiven Zugang mit einer Ritualisierung des Mythos und postmoderner Intertextualität. In dieser von archaischer Grausamkeit einerseits, dem fatalen Spiel der Zeichen andererseits beherrschten Welt zerbricht der Antiheld Orest an seiner Rache und hat keine Chance mehr auf ein sinnvolles Leben. Typisch ist dabei die Tendenz, dass die physische Grausamkeit des Mythos wieder entdeckt wurde und mit Formen von Kult und Ritual verknüpft wurde.²²⁵

Heiner Müller thematisiert in seiner *Hamletmaschine* von 1977 den Aspekt der Frauenemanzipation. Ophelia verwandelt sich in eine revoltierende Elektra, die ihre Rechte

²²⁴ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 31. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 518 f. und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 163 f. und vgl. Bradish, Gaynor F.: *Jack Richardson*. In: *International Dictionary of Theater-2*. S. 804 – 806.

durchsetzen will. Am Ende wird sie von Männern in Arztkitteln gefesselt. Pier Paolo Pasolini stellt in *Pylades* von 1977 das Geschehen nach den Morden dar. Er beleuchtet aus sozialistischer Sicht pessimistisch den wieder zu errichtenden Stadtstaat Argos. Für die Gestaltung der Hauptfigur Elfie Elektra in *Ein Sportstück* (1998) greift Elfriede Jelinek auf Hofmannsthals hysterische Elektra zurück. Jelineks Stück scheint vom Mythos weit entfernt zu sein. Die Handlung besteht darin, dass alle Figuren, außer Elfie, einen Menschen langsam zu Tode treten. Parallelen zu Agamemnon drängen sich dabei auf. Elfie ist Alter Ego der Autorin und äußert in langen Monologen radikale Kritik an Massenphänomenen wie dem Sport, als Form des Krieges.²²⁶

²²⁵ vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 97 – 103 und 163. und vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 30 und 519. und vgl. Carroll, Dennis: *David William Rabe*. In: *International Dictionary of Theater-2*. S. 782 f.

²²⁶ vgl. *Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption*. S. 251. und vgl. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=2625> und vgl. Walther, *Mythos Elektra*. S. 129 – 132 und 163.

4. *Meine Elektra* von Koos Terpstra

4.1 Terpstras Stück und Inszenierung

4.1.1 Terpstra

Der Theaterregisseur und Theaterautor Koos Terpstra ist 1955 auf der Westfriesischen Insel Texel geboren. Er begann seine Laufbahn mit unterschiedlichsten Jobs, unter anderen bei der Küstenwache und als Büroangestellter in einer Getreide- und Viehfutterfabrik. Mit zweiundzwanzig Jahren begann Terpstra in Amsterdam Niederländische Literatur und Theaterwissenschaft zu studieren. Im Universitätstheater wurde sein erstes eigenes Stück aufgeführt. Ein Praktikum bei Regisseur Tabori konfrontierte ihn mit der Praxis des Theatermachens. Direkt nach seinem Studium, 1986, gründete er das Brandtheater, das er bis 1988 leitete, wo er als Regisseur und Autor mit der Vorstellung *De Lente*²²⁷ und als Autor mit *Powderfinger*²²⁸ debütierte. Er war Regisseur an mehreren Bühnen, darunter: De Toneelschuur, Fact, und Theater van het Oosten. *Vijand van het volk*²²⁹ und *De Troje Trilogie (Troja-Trilogie)* wurden für „Het Theaterfestival“ ausgewählt. 1994 erhielt er den Perspectiefprijs. *Die Troja Trilogie* ist eine moderne Bearbeitung der klassischen Mythologie, und gewann 1995 den Taalunie Toneelschrijfprijs (Autorenpreis), den niederländischen Kritikerpreis (Prijs van de Kritiek) und den CJP Podiumprijs. 1998 erlebte die Trilogie ihre deutsche Premiere in Kiel. Von 1995 bis 1998 war er künstlerischer Leiter des Ro Theater in Rotterdam. Ab September 2000 war er Intendant des Noord Nederlands Toneel (NNT) in Groningen.²³⁰

*Over wat is en wat waar is*²³¹ schrieb er 2002 im Auftrag des holländischen Kindertheaters Artemis. In der Saison 2010 inszenierte er sein *Shakespeare's Strandfeest* im Het Zuidelijk Toneel in Tilburg. Sie gingen damit auch auf Tournee. Sein *De Ploeg*²³² (2012) in der Stadsschouwburg, Utrecht, handelt vom Ende der Welt. Er arbeitete für mehrere Projekte mit der Schauspielerin und Schriftstellerin Nhung Dam zusammen, unter anderem für *Thriller* (2013). Terpstra schreibt auch für Kabarettgruppen und engagiert regelmäßig Kabarettisten als Schauspieler für seine Aufführungen. Weitere Stücke von ihm sind: *Coriolanus* (1997), *Het*

²²⁷ Der Frühling

²²⁸ Pulverfinger

²²⁹ Volksfeind

²³⁰ vgl. <http://www.staatstheater.de/index.php?id=634> und vgl.

[http://www.verlagderautoren.de/index.php?id=94&no_cache=1&tx_ttvaoshop\[sword\]=koos-terpstra](http://www.verlagderautoren.de/index.php?id=94&no_cache=1&tx_ttvaoshop[sword]=koos-terpstra) und vgl.

http://nl.wikipedia.org/wiki/Koos_Terpstra und vgl. Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²³¹ Was ist und was wahr ist

²³² Das Team

*Neerstorten van de Hindenburg en Wat Daarna Gebeurde*²³³ (1998), *Spaanse ruiters* (1999, *Spanische Reiter*), *De Odissee* (2003, ein Theaterstück für Kinder), *In het verleden behaalde resultaten bieden geen garantie voor de toekomst (of De nieuwe kalief of Cordoba)* (2004, *Cordoba oder der neue Kalif oder in der Vergangenheit erzielte Resultate sind keine Garantie für die Zukunft*), *Zweet*²³⁴ und *Oud*^{235 236}.

Koos Terpstra schrieb *Mijn Elektra* auf Niederländisch für das Theater Erlangen. Für die Uraufführung in seiner Regie am 21.10.1999 wurde es von Eva Pieper ins Deutsche übersetzt. *Meine Elektra* schrieb er als unmittelbare Reaktion auf den NATO Einsatz im Kosovokrieg 1999. Es ist eine subjektive Sicht auf den Stoff. Er bezieht sich dabei auf Aischylos, Sophokles und Euripides, aber auch auf Hofmannsthal. Der Titel *Meine Elektra* entstand, um Missverständnissen vorzubeugen. Die Akzente verschob er zu Gunsten einer ins Alltägliche gewendeten Auseinandersetzung mit dem Stoff. Terpstra begann aus Wut seine *Elektra* zu schreiben, zuerst wegen vernichtender Rezensionen zu Tschechows *Die Möwe*, die er zuvor inszeniert hatte. Um nicht noch einmal dasselbe Missverständnis zu erleben, wollte er eine eigene Bearbeitung schreiben. Außerdem war er auch wütend wegen des Kosovo-Krieges, der begonnen hatte, wütend auf die Bombardements auf Jugoslawien, und wie er mit Propaganda überflutet wurde. Er meinte, alle fielen auf Geschichten herein, von denen erzählt, für deren Ziele dieser Krieg geführt wurde. 2001 inszenierte er *Meine Elektra* am Noord Nederlands Toneel. Dort erarbeitete er auch mit sechzig Jugendlichen *Onze Elektra (Unsere Elektra)*.²³⁷

Für *Meine Elektra* werden einige Fakten für jede Aufführung aktualisiert. Für Sylke, den Chor, nahm Terpstra den Vornamen der Schauspielerin, welche die Rolle bei der Uraufführung spielte. Ihr Name, Alter und Wohnort (Stadt des Theaters) muss bei jeder neuen Inszenierung angepasst werden. Diese persönlichen Informationen erwähnt sie im Anfangsmonolog und zu Beginn und

²³³ Der Absturz der Hindenburg, und was danach geschah

²³⁴ Schweiß

²³⁵ Alt

²³⁶ vgl. <http://www.staatstheater.de/index.php?id=634> und vgl. http://nl.wikipedia.org/wiki/Koos_Terpstra und vgl. <http://www.hzt.nl/default.asp?path=skkfuyli> und vgl. <http://www.hzt.nl/default.asp?path=cgo0n9zq> und vgl. <http://www.theaterkrant.nl/recensie/2012/> und vgl. <http://www.theaterkrant.nl/recensie/zonsopgangzonsongang/> und vgl. <http://www.kunstmin.nl/programma/294> und vgl. <http://www.polderexpress.nl/agenda/Het%20voormalige%20kerkje%20op%20de%20Breedstraat%20148,%20Thriller,%20Het%20nieuwe%20toneelstuk%20van%20de%20bekende%20en%20succesvolle%20Nederlandse%20toneel%20schrijver%20en%20regisseur%20Koos%20Terpstra,%20Entree%2010,-%20www.drom.nl/> und vgl. <http://www.allstarsagency.nl/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=27&cntnt01origid=16&cntnt01detailtemplate=Sterren&cntnt01returnid=21> und vgl. http://www.grandtheatregroningen.nl/?option=com_jexplays&view=jexplay&product_id=566&category_id=&Itemid=57

²³⁷ vgl. <http://oe1kalender.orf.at/index.php/show,71430,filter,8.html> und vgl.

http://www.theatertexte.de/data/verlag_der_autoren/3534/show und vgl.

<http://vredessite.nl/column/theater/2001/april.html> und vgl. Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

Ende des Kriegsmonologs. Die Aufzählung der kriegerischen Auseinandersetzungen beginnt in dem Geburtsjahr der Schauspielerin, und endet idealerweise mit dem Tag der Vorstellung. In ihrem Schlussmonolog werden die Namen der aktuellen Schauspieler genannt.

Sylke stellt sich als Schauspielerin, als Chor, vor. Sie will Elektras Geschichte noch einmal erzählen, die schon tausend Male erzählt wurde, schon tausend Jahre existiert. Der Erzieher macht Orest bewusst, dass er in seinem Land umgebracht werden würde, lässt ihn wiederholen, was er gelernt hat. Orest zählt dabei die Eigenschaften des brav angepassten, guten Bürgers auf. Orest gehöre das Land, er habe ihn gerettet. Das Ungeheuer, seine Mutter, halte das Land in Klauen, sie habe aus Machtgier Agamemnon getötet. Nun muss er den Mord an seinem Vater rächen, Apoll habe es befohlen. Sylke erzählt, dass Klytämnestra schlecht träumte. Deshalb kommt Elektra mit Opfergaben zum Grab ihres Vaters und lässt sich von Sylke raten, was sie sagen soll. Elektra findet eine Locke am Grab und will, dass Sylke sie wegwirft, da kommt Orest. Er erkennt sie durch die Worte „meines Vaters Grab“. Elektra vermutet jedoch zuerst eine Falle. Da zeigt er ihr, dass die Locke von ihm stammt, den Gürtel, den sie ihm mitgegeben hat, worauf sie ihm glaubt. Der Erzieher ermahnt sie ruhig zu sein. Elektra erkennt ihn nicht, glaubt ihm nicht, dass sie ihm vertrauen kann.

Klytämnestra versucht die Fremden zu vertreiben, daran zu hindern mit Elektra zu reden. Dann entschuldigt sie sich für ihre mangelnde Gastfreundschaft, ein Fremder könnte Elektras Unsinn glauben, dann wäre sie ihres Lebens nicht mehr sicher. Elektra wurde noch nie ein Haar gekrümmt. Elektra spricht ihr ihre Mutterschaft ab, weil sie ihren Vater getötet hat. Klytämnestra verweist auf das warum und erzählt von der Opferung Iphigenies. Klytämnestra hält ihrer Tochter vor, dass sie nicht geopfert wurde, weil es die schönste Tochter, Agamemnons Lieblingstochter sein musste, und das war sie nicht. Elektra wirft ihr vor, ihr ihren Vater genommen zu haben, jetzt müsse sie ihre Entschuldigungen anhören, die auch noch wahr sind. Für sie zähle nur, dass Agamemnon tot ist, und Klytämnestra es getan hat. Klytämnestra gesteht einsam zu sein, Hilfe zu brauchen. Klytämnestra meint, keine Mutter könne ihr Kind hassen, da fragt Elektra sie nach ihren Sohn. Klytämnestra sagt, sie sehne sich nach ihm. Auf Elektras Vorwurf sie hätte ihn getötet, wenn er geblieben wäre, fragt sie, wieso sie dies hätte tun sollen. Der Erzieher unterbricht Elektras Hasstirade, sagt Klytämnestra, sie hätten Nachricht von ihrem Sohn, er sei tot. Klytämnestra will Elektra trösten, sagt, diese Nachricht zerstöre alles, was sie hatte. Sie wirkt verletztlich und verlangt von Elektra eine Reaktion der Trauer, will es mit ihr teilen. Sie hatte gehofft ihr Sohn würde eines Tages glücklich heimkommen und Elektra Ruhe geben.

Sobald Klytämnestra weg ist, weist der Erzieher Elektra zurecht, es sei kein Platz für Diskussionen, sie bringe alle in Gefahr. Orest zweifelt ob er seine Mutter töten will, deshalb ruft der Erzieher Zeus an, danach sagt er Orest, er müsse den Weg zu Ende gehen, er solle nicht den Lügen und Zweifeln glauben. Orest ruft seinen Vater an, der Erzieher, Sylke und Elektra fallen in das Gebet ein, und rufen auch die Götter um Hilfe an. Sylke sagt, dass vieles Angst und Schrecken einjagen kann, niemand könne die Grausamkeit des menschlichen Herzen ermessen, seit ältester Zeit wird gemordet. Ein Mord zieht eine Kette von Morden nach sich, eine Kette von Angst. Sie zählt alle Kriege seit ihrer Geburt nach Beginn geordnet auf. Orest bittet Sylke, sie küssen zu dürfen, er habe noch nie eine Frau geküsst, vielleicht sei es das Letzte was er tue. Sie bittet Elektra um Hilfe. Diese will jedoch, dass sie Orest Mut gibt. Daraufhin küsst Sylke ihn schwesterlich. Elektra meint, es sei üblich, dass Männer vor einer schwierigen Aufgabe mit dem Mädchen ihrer Wahl schlafen. Als sie weiterhin nichts tun will, packt Elektra sie, übergibt sie Orest, der mit ihr von der Bühne geht. Danach ist Orest zum Mord bereit.

Der Erzieher gibt ihnen Tigermasken und holt Klytämnestra. Als sie die Tigermasken sieht, weiß sie, was ihr droht, und dass es ihr Sohn ist. Sie will mit Orest reden, ihn ansehen, sagt ihm, dass sie sich vorgestellt hat, wie er wächst. Sie berührt ihn, lässt sich von ihm berühren, ob er dabei nichts empfinde, sie seien Teile voneinander. Elektra erinnert ihn an das Orakel, an sein Versprechen. Als sie den Mord als Schuld des Schicksals bezeichnet, sagt ihr Orest, dass auch dies dem Schicksal anzurechnen sei. Als sie entgegnet, er sei es nicht wert eine Mutter und einen Vater gehabt zu haben, lässt er sie zum Schweigen bringen. Elektra und der Erzieher kleben ihr den Mund mit Klebeband zu, fesseln damit ihre Hände und Füße. Der Erzieher gibt Orest das Messer, er solle tun, was er tun müsse. Orest küsst seine Mutter, der Erzieher zeigt ihm die Stelle an der er zustechen soll und Orest ersticht sie. Elektra sagt, dass Orest gekämpft hat, ihr Leben könne nun beginnen, das Recht hat seinen Lauf genommen. Sie fordert auf den Sieg zu bejubeln, das Haus sei frei von Mördern, es sei der Wille der Götter. Sie nimmt die Maske ab, und weint, auch Orest hat gerötete Augen. Der Erzieher erzählt von der Reue, den Gedanken an andere Möglichkeiten. Diese Gedanken seien wie ein Strudel – das seien die Rachegöttinnen. Orest bittet ihn um Rat, und der Erzieher sagt er müsse fliehen, alles hier werde ihn an die Tat erinnern. Elektra versucht dies zu verhindern, der Erzieher will, dass er ihm Elektra zur Frau geben, damit könne er das Land in seinem Sinne, im Geist von Freiheit und Offenheit regieren. Auf ihr Drängen hin schwört Elektra, dass sie seine Frau sein werde. Der Erzieher verhindert sogar einen Abschiedskuss, Orest flieht. Der Erzieher sagt zu Elektra, er werde eine Frau aus ihr machen, versuchen das Blut von ihren

Händen abzuwaschen, zuerst aber müsse sie tanzen, bis sie umfällt, bis sie nicht mehr kann vor Glück. Während Elektra tanzt, erzählt Sylke vom Urlaubsparadies Griechenland, und ihrer eigenen Zukunft, sie werde heiraten und vom Leben und ihrer Jugend träumen, sich ansehen, was in der Welt geschieht, wissend, dass sie dafür keine Verantwortung trage.

4.1.2 Elektra als Antikriegsappell

Terpstra brachte Wendungen in seiner Bearbeitung unter, die die Geschichte noch grausamer machen. Alle drei Frauen sind Opfer, von Mord, von Vergewaltigung oder von erzwungener Heirat. Auch Orest ist ein Verlierer. Nur der Erzieher erzielt einen bitteren Sieg. Die drei jungen Menschen gehen zugrunde an einer Welt der Älteren.²³⁸ Den griechischen Chor ersetzt Terpstra mit einer Privatperson, welche die aktuelle Zeitgeschichte rekapituliert. Diese wird im antiken Stoff gespiegelt.²³⁹ Sylke spielt eine „[...] Schauspielerin, die über alles genau bescheid [sic!] weiß, aber die, als sie selbst hineingerät, überhaupt nicht weiß, was sie tun muss. Zur gleichen Zeit spielt sie den Chor, der dem Publikum erklärt, was gerade passiert.“²⁴⁰ Sylke erzählt, dass sie am Abend ihre Freundinnen oder ihre Mutter anrufen wird, und über Familie. Sie erzählt die Geschichte Elektras, und übernimmt darin die Rolle ihrer Vertrauten. Sie macht Elektra Mut zu sagen, was sie denkt, verspricht, ihr immer beizustehen und an Orest zu glauben. Sylke versucht Elektra zu helfen ihren Bruder zu erkennen. Sylke spricht über Täter und über das Erklären und Beschönigen von Taten. Nach der Götteranrufung steigt sie aus dem Geschehen heraus und erzählt, dass seit ältester Zeit gemordet werde, auch die Familie, als Gründe nennt sie Rachsucht, Habsucht, Gier nach Gold und Gier nach Macht. Dann zählt sie alle Kriege seit ihrem Geburtsjahr auf. Als Orest mit seinem Wunsch nach einem Kuss die Grenze von Sylkes Hilfsbereitschaft überschreiten will, versucht sie sich herauszureden. Sie sucht Hilfe bei Elektra, und verlangt Achtung, wird jedoch überwältigt, vergewaltigt. Nach Orests Flucht kommt sie zurück, bleibt jedoch unbeteiligt an Elektras Schicksal. Als distanzierte Erzählerin berichtet sie von der Schönheit des Urlaubslandes Griechenland. Am Schluss verrät sie, wie sie ihre Zukunft sieht: Sie werde heiraten, vielleicht Kinder haben und werde im Fernsehen sehen, was in der Welt geschieht, wissend, dass sie keine Verantwortung dafür trage.

Elektra wirkt anfangs etwas unentschlossen, sie benötigt Sylkes Hilfe und Rat beim Opfern am Grab ihres Vaters. Für sie zählt nur der Kampf für die Wahrheit und Freiheit. Sie erhofft und ersehnt die Heimkehr Orests, erwartet, dass er die Rache erfüllt. Als er jedoch kommt, braucht sie lange um ihn zu erkennen. Bei der Wiedererkennung scheinen beide Schwierigkeiten zu

²³⁸ vgl. Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²³⁹ vgl. http://www.theatertexte.de/data/verlag_der_autoren/3534/show

²⁴⁰ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

haben, weil sie sich den anderen anders vorgestellt hatten. Ihre Freude ist überbordend, und sie reagiert auf ihn sehr emotional, weiß jedoch nicht, wie sie damit umgehen soll, es ist auch Erotik in ihrer Umarmung dabei. Den Erzieher erkennt sie nicht, und misstraut ihm trotz der Bestätigung ihres Bruders. Sie begegnet ihm beinahe mit Argwohn. Für ihr Ziel nützt sie seine Unterstützung und drängt mit ihm gemeinsam Orest zur Tat. Sie erinnert Orest an das Orakel und sein Versprechen und macht ihm seine „Verantwortung“ bewusst, als Klytämnestra Orest umzustimmen versucht. Ihrer Mutter gegenüber ist sie anfangs kurz angebunden, in ihren Repliken ist sie voller Vorwurf. Elektra sieht keinen Platz für Menschlichkeit, wo das Recht mit Füßen getreten wird. Erst in der Erinnerung an ihren Vater werden ihre Gesprächsanteile länger, weil sie sich in Rage redet, wobei sie ihrer Mutter mit Rache droht. Von Sylke verlangt Elektra, dass sie tut, was immer Orest braucht, um Mut zu haben, ihn zu küssen, ihm sexuell zur Verfügung zu stehen. Als Sylke sich weigert, greift sie zur Gewalt und zwingt sie mit der Begründung, alle müssten mitmachen. Auf Orests Wunsch fesselt und knebelt sie ihre Mutter. Nach dem Mord klingen Elektras Worte noch nach Sieg und Jubel, jedoch weint sie. Als der Erzieher Orest fort schickt, versucht sie ihren Bruder zu halten. Sie will ihn nicht schon wieder verlieren. Er ist das Einzige, was sie nach dem Tod ihrer Mutter noch hat. Sie hat jedoch keinen Einfluss mehr auf ihn, sie muss auch noch versprechen, den Erzieher zu heiraten. Elektra scheint alles verloren zu haben. Alle Familienmitglieder sind tot oder auf der Flucht. Sie selbst ist einem Mann ausgeliefert, der sie zur Machtergreifung benützt. Auf des Erziehers Befehl hin tanzt sie bis zum Schluss. Elektra wird durch ihn zur willenlosen Marionette, zwangsverheiratet, die tanzt, wenn er es ihr sagt. Der Tanz ist kein Siegeszeichen, sondern ein Zeichen ihrer Unterdrückung. Klytämnestra tritt optisch abstoßend auf, ist voller Wut und flößt Angst ein. Sie beginnt als ein Paradebeispiel der „bösen“ Klytämnestra. Sie versucht die Fremden einzuschüchtern und wegzuschicken, und verteidigt ihre Haltung und ihre Tat. Sie versichert, dass Elektra nie etwas geschehen ist, sie sei ja ihre Tochter, auch Orest hätte keinen Grund sie zu fürchten. Keine Mutter hasse ihr Kind, auch wenn es sie quält. Grund ihrer Tat sei nur die Opferung Iphigenies. Sie macht Elektra Vorwürfe und versucht zu ihr durchzudringen, und gesteht, dass sie einsam ist. Sie bezeichnet Elektra als Kind das nur sich selbst sieht. Als sie hört, dass Orest tot sei, wirkt sie auch äußerlich verletzlich, schwach. Sie scheint ernsthaft betroffen zu sein und trauert. Sobald sie Orest erkennt, will sie mit ihm reden, ihn ansehen, doch er versteckt sich hinter einer Maske. Sie versucht nicht ihn mit Argumenten zu überzeugen, sondern Kindheitsgefühle und Erinnerungen in ihm zu wecken, doch das scheitert. Daraufhin wirft sie ihm vor, dass er es nicht wert sei einen Vater und eine Mutter gehabt zu haben. Terpstra erzeugte eine interessante Konstellation, indem er Ägisth aus dem Stück herausnimmt. Das Thema Ehebruch kommt hier

nicht vor. Klytämnestras Gründe für den Gattenmord sind damit verändert: Nicht die Liebe zu einem Mann, oder die Konsequenzen aus ihrer Tat machen sie zur Mörderin, sondern es bleiben nur die Argumente der Rache für die Opferung ihrer Tochter, und der ihr vorgeworfene Machthunger.

Orest hat verinnerlicht, was der Erzieher ihm beigebracht hat. Er glaubt ihm blindlings alles und tut, was er will. Der Erzieher scheint ihn als willenlosen Soldaten erzogen zu haben, der auf Kommando tötet.²⁴¹ Sobald der Erzieher sich ihm unterwirft, tut er freiwillig, was dieser von ihm erwartet. In der ersten Begegnung mit seiner Mutter spricht er kein Wort, ist danach jedoch verunsichert, zweifelt, ob er sie wirklich töten will. Durch die Gebete und die Argumente des Erziehers und Elektras wird er wieder von seiner Aufgabe überzeugt. Sie erinnern ihn an das Orakel, das Versprechen, das er gegeben hat, seine Verantwortung, an den Mord an seinem Vater und die begangene Leichenschändung. Aus Angst und Zweifel wünscht er sich eine Frau, Sylke, zu küssen und Geschlechtsverkehr. Danach ist er bereit für den Mord. Gestärkt geht er in die zweite Begegnung. Er ist nun abgehärtet gegen Klytämnestras Versuche ihm nahe zu kommen. Er bleibt hart und erlaubt seiner Mutter nicht, sein Gesicht zu sehen. Als sie zu aufdringlich wird, lässt er sie knebeln und wirft ihr den Mord vor. Emotionslos bleibt er jedoch nicht: Er küsst sie noch, bevor er sie tötet und unter seiner Maske kommen gerötete Augen zum Vorschein. Er bittet den Erzieher um Rat, was er jetzt tun solle, und befolgt ihn, ihm vertrauend. Er akzeptiert ohne zu zögern fliehen zu müssen, sobald er weiß, dass der Erzieher sich um Elektra kümmern wird. Seine Sorge um Elektra bringt ihn noch dazu, sie zur Ehe zu zwingen.

All die Eigenschaften, die heute einen guten angepassten Bürger ausmachen, erwähnt Orest, wenn er aufzählt, was ihm der Erzieher beigebracht hat. Er ist nicht als antiker Königssohn erzogen worden, sondern als respektabler Bürger des 20. Jahrhunderts, der niemandem Kummer macht. Der Erzieher behauptet, ihm selbst das Atmen beigebracht zu haben. Dies zeigt, wie sehr er Orest manipuliert. Er bezeichnet Klytämnestra als machtgeriges Ungeheuer. Wenn er ihn nicht gerettet hätte, wäre Orest tot. Als Klytämnestra auftritt, spricht er erst, um Elektra zu stoppen, und bringt die Nachricht von Orests Tod. Auf Orests Zweifel ruft er Zeus an, und erinnert Orest an seine Entscheidung und Verantwortung. Er ermahnt beide Geschwister, nicht zu träumen und erzählt vom verstümmelten Körper ihres Vaters, um sie zur Tat zu treiben. Vor der Tat gibt er den beiden Tigermasken, hinter denen diesen ihre wahren Gefühle, ihre Tränen, verstecken. Nachdem Klytämnestra gefesselt ist, gibt er Orest das Messer, und zeigt ihm die Stelle an der er das Messer ansetzen muss. Nach der Tat erzählt er von den Gedanken an Reue, von den Rachegöttinnen. Er rät Orest zu fliehen und verspricht ihm Elektra zu beschützen,

fordert sie als seine Frau, damit er in Orests Namen und Sinne regieren könne. Der treue Diener Orests, der ihm immer hilft, scheint Orest und Elektra zu benutzen um selber Macht zu erlangen: Orest, damit er die Königin tötet, Elektra, um Anspruch auf den Thron zu haben. Er wirkt, als hätte er schon zuvor gewusst, was nach dem Mord geschehen wird. Er sucht auch schon davor Annäherung zu Elektra. Er weiß, dass Orests Flucht vorherbestimmt ist. Er geht als einziger Sieger aus der Tragödie hervor, und dies scheint kein Zufall zu sein.

Terpstra sagt über die Mutter-Tochter-Beziehung: „Der Streit zwischen Elektra und ihrer Mutter Klytaemnestra ist zugleich auch ein beiderseitiger Ruf nach Liebe. Sie kommen allerdings zusammen nicht aus dieser Situation heraus.“²⁴² Elektra kennt anfangs nur Hass für ihre Mutter. Klytämnestra scheint es leid zu sein, ständig mit Elektra zu streiten. Trotzdem steigern sich beide in ihren Streit. Elektra versucht damit auch Orest von Klytämnestras Schuld zu überzeugen. Klytämnestra weiß, dass Elektra sie trotz allem liebt, und um sie trauern wird, was Elektra erst richtig wütend macht. Klytämnestra liebt ihre Kinder ihren eigenen Worten zufolge. Sie würde Elektra nie etwas tun und sehnt sich nach ihrem Sohn und der Liebe ihrer Kinder. Sie erhofft sich von Orest Liebe und Verständnis. Elektra ist nur auf den Tod ihres Vaters fixiert. Sie weiß zwar, dass die Entschuldigungen ihrer Mutter wahr sind, jedoch haben sie für sie keine Bedeutung, für sie zählt nur, dass ihr Vater tot ist. Klytämnestra hält Elektras Schwarz-Weiß-Denken für kindisch. Als ihr Wunsch nach Rache sich erfüllt, endet ihr Siegesjubiläum jedoch in den von Klytämnestra vorhergesagten Tränen.

In *Meine Elektra* rufen der Erzieher und die Geschwister die Götter, Zeus und die Kräfte der Erde, um Hilfe an. Auch Agamemnon wird herbeigerufen, um sie zu unterstützen. Die Gebete sollen dem zögernden Orest Mut machen und ihn auch von der Richtigkeit und Notwendigkeit der Tat überzeugen. Der Erzieher scheint den religiösen Einfluss bewusst zu nutzen. Sie bitten um Unterstützung bei ihrer Rache. Am Grab ruft Sylke für Elektra Agamemnon an, die nicht weiß welche Worte sie wählen soll. Der Erzieher spricht am Schluss über die Rachegöttinnen. So wie er anfangs Apolls Wille für seine Zwecke nutzt und Orest daran erinnert, so verweist er dann auf die Rachegöttinnen. Aus Orests Zweifeln und Angst entsteht sein Wunsch einmal eine Frau zu küssen: wie solle er morden, wenn er noch nie geküsst habe. Dies ist auch ein Akt des Erwachsenwerdens. Elektra sieht es als Recht an, dass „[...] Männer, die vor einer schwierigen Aufgabe stehen, mit dem Mädchen ihrer Wahl schlafen.“²⁴³ Sylkes Weigerung stachelt die beiden noch mehr an. Elektra hat kein Verständnis für Sylkes Bedürfnisse, sondern ist nur auf

²⁴¹ vgl. <http://vredessite.nl/column/theater/2001/april.html>

²⁴² Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁴³ Terpstra, *Meine Elektra*. Programmbuch. S. 36.

die Erfüllung ihrer Rache fixiert, für die sie alles tun würde. Elektra ist es, die beginnt Gewalt anzuwenden. Bei der Vergewaltigung benötigt Orest die Hilfe der Beiden.

Es gibt in *Meine Elektra* kein eindeutig Gut und Böse. Alle Atriden sind bei Terpstra gut und böse, Täter und Opfer. Klytämnestra ist eine einsame Frau, die sich nach der Liebe ihrer Kinder sehnt. Sie hat ihren Mann getötet, aber keinen Grund ihren Kindern Böses zu wollen. Sie ist viel positiver gezeichnet, als in den meisten Elektradramen. Auch ihre Kinder sind Täter, zusätzlich zum Muttermord vergewaltigen sie auch noch eine eigentlich Unbeteiligte, um sich Mut zu machen. Anfangs waren sie unterdrückt, oder im Exil, sie enden dann auf der Flucht bzw. zwangsverheiratet. Ihre Taten führen zu Reue, die der Erzieher als Strudel beschreibt. Es seien Gedanken an andere Möglichkeiten, verpasste Chancen, Schmerz und Flucht. Diese Gedanken übernehmen das tägliche Leben, sie sehen nur noch den Tod als Ausweg. Sie rasen durchs Gehirn und hinterlassen nur Schwärze und sich selbst. Das seien die Rachegöttinnen.

Ein weiteres interessantes Element bei Terpstra ist, dass während des Stücks die Namen der Figuren nur selten benutzt werden. Elektra und Orest werden von einander und dem Erzieher mit ihrem Namen angesprochen, Elektra auch von Sylke. Klytämnestra verwendet die Namen Iphigenie und Orest. Ansonsten werden die Personalpronomen verwendet, die Verwandtschaftsbezeichnung, Klytämnestra wird als Königin und auch als gottlose Frau bezeichnet. Ihr Name wird nie ausgesprochen, wie auch der Name Agamemnon kein einziges Mal fällt. Sie selbst bezeichnet ihre Schwester als Hure und Nutte.

Die Figur der Schauspielerin Sylke verwendet Koos Terpstra als episches Element. Er hat sie aus der Rolle des Chores bei Aischylos abgeleitet. Sie ist jedoch auch außenstehende Erzählerin, die im Heute lebt, sich selbst spielt, und gleichzeitig ist sie erfundene Erzählerin, die in der Geschichte kleine „Rollen“ übernimmt, und dann selbst in den Strudel der Ereignisse gerät. Sie bezeichnet sich als Schauspielerin und erzählt aus ihrem Privatleben, sie weißt darauf hin, dass es „unsere“ Geschichte ist. Sie gibt in der Einleitung den Hinweis, dass Elektras Geschichte nicht etwas Vergangenes ist, sondern, dass diese Gewalt und das Grauen auch heute passieren und vermittelt implizit den Auftrag des Autors nicht tatenlos zuzusehen, wenn solche Dinge passieren. Danach wendet sie ihren Blick weg vom Drama, steht im Heute, lässt sich nicht noch einmal beeinflussen, beachtet die leidende Elektra nicht mehr. Sie sieht nur noch das idyllische Urlaubsland Griechenland, und träumt davon, eine Familie zu gründen. Sylkes Wechseln zwischen Erzählerin und Vertrauter Elektras ist ein episches Element. Sie ist Kommentatorin der Geschichte und stellt die Verbindung zum Heute her. Ihre Rolle betont, dass der Elektra-Mythos genau dieses ist, ein Mythos, der schon seit Jahrtausenden immer wieder erzählt wurde, und sie macht das Spiel als Theateraufführung bewusst. Wenn sie nicht

gerade selbst Teil der Handlung ist, ist sie Zuschauerin. Sylke verliert ihre auktoriale Erzählerposition, wenn Orest den Wunsch ausspricht, sie zu küssen. Sie weiß nicht, wie sie mit dieser Situation umgehen soll, damit hat sie nicht gerechnet. Die Abweichung vom bekannten Mythos überfordert sie und macht aus der anteilnehmenden Erzählerin, die auktorial Bescheid weiß, zu einem weiteren Opfer.

Mit dem Einpersonen-Chor schuf Terpstra eine epische Ebene der Reflexion und des Kommentars im Sinne Brechts, welche die Struktur des Stückes bestimmt. Terpstra fügte dem dramatischen Text damit ein episches vermittelndes Kommunikationssystem hinzu. Sylke changiert zwischen spielexterner und spielinterner Figur. Sie stellt sich als Erzählerin des Elektra-Mythos und als Chor vor. Als Chor gibt sie Reflexionen und Kommentare, übernimmt wie ein Spielleiter kleine Nebenrollen und spricht direkt zu dem Publikum. Sie stellt das Stück als Theateraufführung in den Fokus des Betrachters, insbesondere beim Prolog und Epilog. In ihrer Rolle als handlungsinterner Chor steht sie in der dramatischen Situation, berät und unterstützt Elektra, kann sich aber distanzieren und ist Kommentator aus dem Jahr 1999. Damit hat sie auch den Wechsel zwischen den Zeiten in ihrer Rolle zugrunde gelegt. Auch der Bühnenbildtext des Stückanfangs ist ein epischer Kommentar zu dem gesamten Stück.²⁴⁴

Kindsmord, Gattenmord und Muttermord sind das entsetzliche Geschehen des Elektra-Mythos. Die wahre Tragödie liegt darin, dass sich das umfassende System, in dem diese Morde eingebettet sind, nicht durchbrechen lässt: Mord folgt auf Mord. Bis heute erzeugt Gewalt stets wiederum Gewalt. Völkermord und Brudermord sind kein Thema der Vergangenheit. Die eigene Lebenszeit wird als Geschichte von Kriegen gesehen. Koos Terpstra sucht in seinen Arbeiten immer wieder nach einer Antwort auf die Frage, warum Menschen oft so brutal sind. Er zeigt, „[...] dass, dies alles unter unseren Augen passiert und dass eigentlich niemand etwas davon wissen will.“²⁴⁵ In *Meine Elektra* bringt er seine Ideen über Gewalt, Krieg und Frieden. Er fragt nach den Gründen für Gewalt. Die Frage ist für Terpstra: Wie stoppt man diese Gewalt? Das fundamentale Thema ist: „Du hast mich geschlagen, darum schlage ich Dich zurück. Aber irgendwo muss diese Gewalt aufhören, und es ist interessant zu schauen, wo dies passiert.“²⁴⁶ Der Konflikt im Kosovo war der Auslöser für Koos Terpstra, dieses Stück so zu schreiben, jedoch stößt er den Zuschauer nicht direkt darauf. Kosovo und Jugoslawien werden nirgends explizit genannt. Im Kriegsmonolog wird er nur als ein Krieg unter vielen aufgezählt.²⁴⁷

²⁴⁴ vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 103 – 123.

²⁴⁵ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁴⁶ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁴⁷ vgl. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_werkbeschreibung.php?eventid=914030 und vgl. http://www.theatertexte.de/data/verlag_der_autoren/3534/show und vgl.

Für Terpstra ist es wichtig, dass das Publikum mit der Geschichte mitgeht, und am Ende nicht weiß, wer Recht hat. Terpstra ist der Meinung, dass man nicht denken darf, „[...]dass sich so etwas nur weit weg abspielt, in Jugoslawien oder Griechenland: da hat es auch mit einem einfachen Schrei in einem Park oder Palast begonnen. Man kann nicht fernsehen und so tun, als ob nichts passieren würde. Dasselbe gilt auch für Urlaubsreisen. Was auch immer passiert, bleibe in Gottesnamen dabei, darüber nachzudenken, was Dir erzählt wird!“^{248 249}

Elektra rechtfertigt die Vergewaltigung mit der Behauptung, niemand komme ungeschoren aus dem Kampf. Sylke wird in die Kette der Gewalt und Rache hineingezogen, und mit ihr werden wir selbst hineingezogen, wenn wir uns auf den Mythos einlassen. In ihrem Schlussmonolog interessiert sie sich jedoch nicht mehr für die Atriden, sondern für das heutige Urlaubsland Griechenland und ihre eigene Zukunft. Sie steigt aus dem Strudel der Emotionen heraus und kehrt in ihr beschauliches Leben zurück. Sie nimmt damit die Reaktion des Zuschauers nach dem Schlussapplaus vorweg, und zeigt uns unsere eigene Gleichgültigkeit gegenüber dem Leid, das wir sehen.

Etwa 20% von Terpstras Text, gibt er selber zu, stammen von Aischylos, Sophokles und Euripides, am Meisten jedoch von Aischylos. Terpstra inspirierte außerordentlich, dass die *Orestie* geschrieben wurde, um dem Volk die Demokratie näher zu bringen. *Meine Elektra* soll die heutige Demokratie, unsere Welt und wie sie sich entwickelt hat, mit einem Fragezeichen versehen. Die Rahmenhandlung mit Sylke inklusive Kriegsmonolog und Vergewaltigung ist neu bei Koos Terpstra. Er verbindet damit die Geschichte mit der Gegenwart und stellt die Erzähltradition in den Fokus, denn Elektra ist schon tausendmal erzählt. Für die Auflistung der Kriege verwendete er den Atlas *Krisenherde der Welt* herausgegeben von Rüdiger Dingemann, und er hat Auszüge aus einem Reiseführer verarbeitet.²⁵⁰

Bei Aischylos war Orest von Pylades begleitet. Sophokles stellte ihm einen Erzieher, den alten Diener zur Seite, den auch Terpstra verwendet. Elektra war bei Aischylos noch nicht Hauptfigur, sondern nur „hilflose Frau“, die leidet. Weil sie noch nicht wichtig war, gibt es bei Aischylos keine Begegnung zwischen Klytämnestra und Elektra. Die Auseinandersetzung Elektras und Klytämnestras entstammt Sophokles. Klytämnestra verteidigt sich mit der Opferung Iphigenies. Sophokles' Elektra entkräftet dies als Artemis Befehl. Terpstras Elektra erkennt diesen Grund als eine mögliche Wahrheit an, will sie jedoch trotzdem nicht hören, da sie für sie keine Bedeutung

<http://www.hzt.nl/default.asp?path=e2v1f1ge> und vgl. <http://vredessite.nl/column/theater/2001/april.html> und vgl. Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁴⁸ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁴⁹ vgl. Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁵⁰ vgl. Terpstra, *Meine Elektra*. Programmbuch. S. 47.

hat. Elektras Schwester Chrysothemis, die Sophokles in sein Stück einbaute, gibt es nicht in Terpstras Stück. Selbst Aigisth, den alle anderen Autoren für unverzichtbar hielten, existiert nicht in diesem Stück. Diese Idee hatte jedoch auch schon Richard Strauss, als er Hofmannsthals *Elektra* vertonte. Orest bringt Klytämnestra die Todesnachricht, ihre erste Reaktion ist die der Trauer, die Amme berichtet jedoch von ihrer wahren Freude über die Botschaft. Klytämnestra hört bei Sophokles wie bei Terpstra die falsche Botschaft des Todes Orests aus dem Mund des Erziehers. Sophokles Klytämnestra ist erleichtert, dieser Gefahr entronnen zu sein, und gleichzeitig traurig über den Tod ihres Sohnes. „Auch die Schlimmes/ Erfuhr, kennt Haß [sic!] nicht gegen die, die sie gebar.“²⁵¹ Bei Terpstra erfahren wir keine freudige Reaktion, sondern nur die der Trauer.

Die Opfersituation am Grab hat Terpstra von Aischylos übernommen. Elektra kommt wegen Klytämnestras Traum mit Opfergaben zum Grab, weiß nicht, was sie sagen soll, holt sich Rat beim Chor der Mägde bzw. bei Sylke. Diese ermutigen sie, um Rache zu bitten. Sie findet die Locke ihres Bruders, die sie bei Aischylos noch zu interpretieren versteht, bei Terpstra kann das nur mehr Sylke. Im Gegensatz zu Aischylos' Elektra hat Terpstras Probleme ihren Bruder zu erkennen. Bei beiden ist das endgültige Erkennungszeichen ein Stück Stoff. Terpstras Elektra zitiert sogar Aischylos' Worte, spricht von vierfacher Liebe oder Glück. Auch dieser Orest handelt in Apolls Auftrag, und sie rufen die Götter und ihren Vater an. Aischylos' Chor erzählt die größten Gräueltaten der Geschichte, Sylke von den Kriegen seit ihrer Geburt. Aischylos' Orest tötet zuerst Aigisth. Klytämnestra versucht ihren Sohn umzustimmen, auf Pylades Rat hin tötet er sie jedoch, nach einem Gespräch zwischen Mutter und Sohn, das Terpstra sehr ähnlich wiedergibt. Bei Aischylos ist es Orest, der lieber kinderlos sterben würde, als solch ein Weib zu haben, bei Terpstra ist es dann der Erzieher. Orest betont, dass es Recht war, und ihm Apoll Hilfe und Schuldlosigkeit zugesagt habe. Dann flieht er vor den Erinyen. Bei Terpstra ist es der Erzieher, der dies weiß, und vor den Erinyen warnt, die Orest (noch) nicht sieht.

Wie bei Sophokles beginnt bei *Meine Elektra* die eigentliche Handlung mit Orest und dem Erzieher. Terpstra zieht nur noch Sylkes Begrüßung vor. Elektras Grundhaltung und Rolle entnahm Terpstra Sophokles, wie alle anderen Bearbeiter des 20. Jahrhunderts. Sie hasst ihre Mutter und sehnt sich nach Rache und treibt diese voran. Da wie dort unterbricht der Erzieher die Wiedersehensfreude, und mahnt zur Tat und wird von Elektra nicht wiedererkannt. Nachdem seine Identität geklärt ist, freut sich Sophokles' Elektra, während Terpstras immer noch zweifelt.

²⁵¹ Sophokles: *Elektra*. S.34, Vers 770f.

Terpstra verwendete Euripides *Elektra* für *Meine Elektra* kaum. Klytämnestra sagt Elektra, dass sie sich vor Orest fürchtet, deshalb könne er nicht zurückkehren. Euripides' Orest fürchtet den frevelhaften Muttermord, heißt ihn nicht gut, begeht ihn jedoch von Elektra gedrängt. Nach der Tat fühlen beide ihre Schuld, fragen sich wohin sie gehen sollen. Dies findet sich in Terpstras Reue wieder. Euripides lässt Kastor erscheinen, der unter anderem Elektra dem Pylades zur Frau gibt. Bei Terpstra wird Elektra auch dem Begleiter zur Frau gegeben, der ist jedoch nicht ein junger Königssohn, Cousin und Freund Orests, sondern sein Erzieher, der ihn manipuliert, damit er Anspruch auf den Thron hat.

Die Parallelen zu Hofmannsthal sind relativ gering. Beide Elektren kündigen einen Siegestanz an. Der „reale“ Tanz nach dem Mord ist jedoch kein Sieg. Die eine Elektra stirbt, die andere wird zum Tanz gezwungen, sieht einer Zwangsverheiratung entgegen. Terpstra hat O'Neill, Giraudoux, Hauptmann, Křenek und Eliot nicht für seine Elektrabearbeitung verwendet. Zu Sartre ist die einzige Parallele, dass Elektras Freude über die Morde nicht lange anhält. Bei Anouilh's *Tu étais si gentil quand tu étais petit* ist es Égisthe, der zugibt einsam zu sein. In *Meine Elektra* ist Klytämnestra einsam. Wie auch andere vor ihm bezieht Terpstra die Geschehnisse in der Familie der Atriden auf aktuelle Kriege, so wie Hauptmann auf den zweiten Weltkrieg und wie Rabe in *The Orphan* die Geschehnisse auf den Vietnamkrieg bezieht.

4.1.3 Uraufführung in Erlangen

Koos Terpstra brachte seine Auftragsarbeit *Meine Elektra* am 21. Oktober 1999 im Marktgrafentheater Erlangen zur Uraufführung.²⁵² Seine Inszenierung bietet die Möglichkeit, über den Text hinausgehende Kenntnis von seinem Umgang mit dem Elektra-Thema zu gewinnen. Die Aussagen über die Inszenierung beruhen auf einem Videomitschnitt des Theaters. Aufgrund der mangelhaften Qualität dieses ist es jedoch nicht möglich, Aussagen über Mimik, kleine Requisiten oder andere kleine Details zu machen. Er ließ den Text, der als Bühnenbild geplant ist, weg.

Die Kostüme der Schauspieler sind schwarz, weiß und gelbgold. Sylke trägt ein weißes Kleid mit ein paar großen schwarzen Flecken. Inge Schilling trägt als Elektra ein schwarzes Kleid mit einem offenen weißen Hemd darüber und die Männer tragen schwarze Anzüge. Orest trägt in seiner ersten Szene eine Art Schuluniform. Wenn Klytämnestra von Elektras Schwarz-Weiß-Denken redet, drängt sich der Gedanke auf, die vier Figuren tragen aufgrund ihres Schwarz-Weiß-Denkens schwarz und weiß. Nur Klytämnestra trägt Farbe: Einen gelbgoldenen Mantel, wenn sie ihn auszieht, kommt darunter ein pastellgelbes Kleid zum Vorschein.

²⁵² Terpstra, *Meine Elektra*. Uraufführung. Theater Erlangen. Premiere am 21. Oktober 1999. Regie: Koos Terpstra.

Klytämnestra wirkt in ihrem ersten Auftreten grotesk, nachdem sie jedoch den einzelnen Schuh, ihre Tasche, ihren Mantel und die Augenklappe ablegt und ihre Haare öffnet wirkt sie jünger, weiblicher, verletzlicher und nicht zuletzt auch sympathischer. Für ihren zweiten Auftritt legt sie als Zeichen ihrer Trauer ein schwarzes Tuch über ihre Schultern.



Abb.1: Sylke (Sylke Hannasky), Elektra (Inge Schilling), Klytämnestra (Lea Schmocker), Orest (Thomas Hagen), Erzieher (Winfried Wittkopp)²⁵³

In der Szene zwischen Orest und dem Erzieher sitzt Orest auf einer altmodischen Schulbank, und trägt eine Schuluniform. Eines der actionreichsten Elemente ist, wenn der Erzieher mehrmals seinen Zeigestab zersplittert, indem er ihn auf die Tischkante der Schulbank schlägt. Nach der Unterwerfung des Erziehers wartet Orest relativ lange mit einer Reaktion, als müsste er erst überlegen, was er jetzt tun will.

²⁵³ Standbildfoto, Videomitschnitt Theater Erlangen, 42:54, mit freundlicher Genehmigung des Theater Erlangen.
128



Abb. 2: Erzieher (Winfried Wittkopp), Orest (Thomas Hagen) – Schulszene ²⁵⁴

Elektra stellt ihre Gaben am Grab ab, das ein simples Grasviereck ist und wäscht sich mit dem Wasser in der Schale, die Teil der Gaben ist, Hände, Gesicht und Füße. Orest und Elektra wirken am Anfang der Wiedererkennung sehr distanziert und eher unbewegt. Es dauert ein Weilchen, bis ihre Freude durchkommt. Elektras erster Versuch, Orests Hand zu nehmen endet mit einer Ohrfeige für sie. Er lässt anfangs ihre Nähe nicht zu. Dann sind sie jedoch umso fröhlicher, wirken kurzfristig glücklich, fast wie herumtollende Kinder und Orest scheint sie nicht mehr loslassen zu wollen. Dies ist der einzige Moment, in dem Orest seine Steifheit verliert. Sie werden jedoch vom herbeikommenden Erzieher zur Ruhe ermahnt.

Der Auftritt Klytämnestras wird von einem Knall (vielleicht einer zugeschlagenen Tür) angekündigt, der die Anwesenden aufrüttelt. Die ganze Szene ist recht steif, nur Klytämnestra ist unruhig bewegt. Elektra und Orest schauen ihre Mutter anfangs überhaupt nicht an, sondern ins Publikum. Auf die Todesnachricht versucht Klytämnestra zuerst Elektra zu trösten, sie zu umarmen. Nachdem sie den Bericht gehört hat, ist sie jedoch vor allem mit sich selbst beschäftigt, und macht Elektra Vorwürfe, dass sie keine Trauer zeigt. Kurz klingt ihre Stimme gebrochen und sie wirkt schwach, braucht selbst Trost. Sie wischt sich die Tränen aus den Augen, bevor sie den Fremden Gastfreundschaft anbietet. Nachdem Klytämnestra wieder weg ist, zeigt Orest, dass er betroffen ist. Er stützt sein Kinn in seine Hand und zweifelt, ob er die Tat wirklich will. Selbst der Erzieher hält sich kurz die Hände vors Gesicht. Elektra stößt Sylke in Orests Arme.

²⁵⁴ Standbildfoto, Videomitschnitt Theater Erlangen, 05:40, mit freundlicher Genehmigung des Theater Erlangen.

Klytämnestra wirkt traurig, wenn sie die Situation erfasst. Sie klingt nach Tränen, als sie sich fragt, wieso sie ihren Sohn nicht erkannt hat. Auf ihre Bitte ihren Sohn ansehen zu dürfen, schüttelt Orest nur den Kopf, sein Gesicht ist hinter einer Maske versteckt. Seine Stimme ist, nach dem Versuch seiner Mutter zu ihm durchzudringen, tränenerstickt. Elektra bleibt während der ganzen Szene unbewegt im Hintergrund, halb hinter der Mauer stehen. Der Erzieher knebelt Klytämnestra alleine, im Gegensatz zum Stücktext, wo Elektra mittut, und fesselt ihre Hände mit einem Klebeband. Klytämnestra lässt es widerstandslos geschehen. Er boxt ihr in den Bauch, worauf sie zusammengeht. Orest wirkt wie eine Marionette, zögert, lässt den Erzieher seine Hand mit dem Messer zu ihrer Brust führen. Auch dann zögert er noch, sucht noch einmal die Nähe seiner Mutter. Der Mord selbst ist still, eigentlich nicht zu erkennen. Elektras geschrieener Jubel löst diese Stille ab.



Abb. 3: Erzieher (Winfried Wittkopp), Orest (Thomas Hagen) mit Maske, Elektra (Inge Schilling) mit Maske – Nach dem Mord ²⁵⁵

Der Erzieher greift Orest tröstend an den Arm und Schulter, bevor er sich neben ihn an die Rampe setzt. Er spricht von den Gedanken an Reue, wischt sich die Augen aus, und greift sich an den Kopf. Er ist vielleicht genauso betroffen wie Orest und Elektra, es ist auch seine Reue, die er ausspricht. Orest wischt sich über die Nase, während er Elektra zur Heirat zwingt. Der Erzieher verhindert, dass Elektra seine Hand nimmt, und ihn festhält. Orest zögert vor dem Fliehen noch einmal und schaut die beiden Zurückbleibenden etwas unschlüssig an, bevor er geht. Elektra tanzt nicht wirklich, sie beugt etwas die Knie, macht seltsame Bewegungen mit dem Kopf: sie streckt ihn nach vorn, während sie nach oben schaut, sie breitet die Arme aus, und lässt sie wieder fallen, macht ganz kleine Schritte, bewegt sich ganz wenig, beugt sich

²⁵⁵ Standbildfoto, Videomitschnitt Theater Erlangen, 1:10:33, mit freundlicher Genehmigung des Theater Erlangen.
130

nach vorne, springt mehrmals mit ausgebreiteten Armen. Sie wischt sich Tränen mit ihrem Ärmel ab. Dann geht sie in den Hintergrund und wirkt bemitleidenswert, schwach.

Über seine Inszenierung von *Meine Elektra* 2001 in den Niederlanden sagte Koos Terpstra in einem Interview: Es hängt auch vom Abend ab, manchmal ist der Erzieher der Stärkste, manchmal Klytämnestra. Terpstra findet nichts schöner, als einen Schauspieler, der spontan etwas erfindet, wie ein Jazzmusiker. Er bespricht mit seinen Schauspielern nur die Schwierigkeiten, er gibt ihnen nur wenig Form vor. Sie machen Absprachen, aber der Schauspieler soll seinem Impuls folgen. „Das Beste ist, wenn die Vorstellung jeden Abend anders ist, dann bleibt es spannend, auch für mich selbst.“²⁵⁶ Terpstra sagte: „Auch über die Oresteia kannst Du lachen und selbst während meiner Aufführung von *Mijn Elektra* hört man ab und zu ein Lachen“²⁵⁷, es gibt komische Effekte darin. Das Publikum lacht bei Orests Wunsch nach einem Kuss, als er meint, so habe er sich das (den Kuss) nicht vorgestellt und noch einmal als der Erzieher einen Abschiedskuss zwischen den Geschwistern verhindert mit dem Argument, Orest habe keine Zeit.²⁵⁸

²⁵⁶ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁵⁷ Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

²⁵⁸ vgl. Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian.

4.2 Barbara Nowotnys Inszenierung von *Meine Elektra*

4.2.1 Nowotny

Die österreichische Erstaufführung von *Meine Elektra* war am 25. März 2009 in Wien im Kasino am Schwarzenbergplatz, Burgtheater.²⁵⁹ Regie führte Barbara Nowotny, die Ausstattung stammte von Angelika Höckner und Viktoria Rautscher, für die Musik verantwortlich war Rainer Jörissen und die Dramaturgie wurde betreut von Britta Kampert.²⁶⁰

Barbara Nowotny ist 1976 geboren und studierte von 1994 bis 1998 Schauspiel an der Schauspielschule Prof. Krauss in Wien, sowie Germanistik und Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Nach Praktika von 2000 bis 2003 als Regieassistentin bei den Schlossspielen Kobersdorf, wo sie auch Dramaturgin war, wechselte sie mit der Spielzeit 2002/2003 ans Burgtheater Wien. In der Zeit bis 2009 arbeitete sie unter anderen mit den Regisseuren Luc Bondy, Nicolas Stemmann, Christoph Schlingensief, Dieter Giesing und Stefan Bachmann zusammen. Sie inszenierte 2004 die Uraufführung *Pas de deux* von John Birke, 2005 *Verführen und verführt werden* mit Maresa Hörbiger und 2006 die Deutschsprachige Erstaufführung von *Das Bett ist zu kurz – Nur Fragmente* von Nina Mitrovic. In der Spielzeit 2007/2008 inszenierte sie *Lichtscheu* von Stephan Lack und *Die Weihnachtsgans Auguste* von Friedrich Wolf. Auch bei den *Werkstatttagen 2007* führte sie Regie. Ihre Abschlussarbeit als Regieassistentin am Burgtheater war die Österreichische Erstaufführung *Meine Elektra* von Koos Terpstra im Kasino am Schwarzenbergplatz 2009. In der Spielzeit 2010/2011 wurde sie Dramaturgin am Landestheater Niederösterreich. Dort inszenierte sie 2013 die Uraufführung *Stella entscheidet sich (endlich)* von Stephan Lack und Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf*.²⁶¹

4.2.2 Inszenierungsanalyse

Für Nowotny ist der Kosovokonflikt, der für Terpstra zehn Jahre zuvor der Anlass für *Meine Elektra* war, nicht mehr aktuell, und damit nicht länger ein relevantes Thema. Sie hebt andere Aspekte des Stückes hervor. Sie zeigt die Manipulation von Kindern für eigene Ziele und Kriege. Nowotny zeigt, wie ein junger Mann durch seinen Erzieher zu einem Mord getrieben

²⁵⁹ Terpstra, *Meine Elektra*. Österreichische Erstaufführung. Burgtheater im Kasino. Premiere am 25. März 2009. Regie: Barbara Nowotny.

²⁶⁰ vgl. http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_werkbeschreibung.php?eventid=914030

²⁶¹ vgl. <http://www.management-lautenbacher.de/barbara-nowotny.htm> und vgl.

<http://www.landestheater.net/service/archiv/ueber-uns-1314/regie/barbara-nowotny> und vgl.

<http://www.landestheater.net/service/archiv/spielzeit-1314/premieren> und vgl.

<http://www.landestheater.net/service/archiv/spielzeit-1213/premieren>.

wird. Sie stellt damit Orest in Zusammenhang mit Kindersoldaten. Dafür zeigt sie den Erzieher noch klarer als Manipulateur und Gewinner des Konflikts. Nowotny sagte selbst darüber:

„Und was mir sehr gut gefallen hat war zu sehen wie werden Jugendliche fanatisiert. Auch Orest wird trainiert mit einer Wahrheit die nicht hinterfragbar ist, weil es nur eine subjektive Wahrheit ist, und dann hinausgeschickt sozusagen als Tötungsmaschine. Das fand ich schon sehr spannend, also wie jemand die Fäden im Hintergrund zieht und jemanden manipuliert um selbst an die Macht zu kommen.“²⁶²

Sie hebt auch die Benutzung von Religion zum Erreichen dieser Ziele hervor. Religiöse Gründe sollen die verwerfliche Tat in einem gerechten Licht erscheinen lassen. Mithilfe von Gebeten und Ritualen soll die Unterstützung von oben gesichert werden, und vor allem den Zögernden Mut eingeflößt werden. Insgesamt hat Barbara Nowotny das Stück leicht verändert: Sie hat Kleinigkeiten weggelassen, Neues hinzugefügt und Manches umgestellt. Dabei hat sie vor allem Orest und Elektra mehr ausgestaltet. Im Gegensatz zu Terpstras Version verwendet Nowotny zwar immer noch selten, aber doch, die Namen Agamemnon und Klytämnestra. Indem Nowotny den Bühnenbildtext von Terpstra von Karim, dem Chor, sagen lässt, und im Kleinen, mit zwei Menschen anfängt, und sich zu den zwei Völkern vergrößert, hebt sie die Familie als Ursprung jeder Gewalt hervor. Die Familie ist die Keimzelle von Krieg und Frieden. Mit der Familie der Atriden zeigt uns Karim solch eine Keimzelle von Gewalt und Krieg.

Nowotny zeigt mit Terpstras Mythosbearbeitung Gewalt in ihren verschiedenen Facetten, psychische und physische Gewalt, wie Gewaltbereitschaft geschürt wird, wie Gewalt immer wieder Gewalt nach sich zieht. Sie zeigt die Parallelen zu Konflikten im Heute. Die Verbindung zu Blutrache und Ehrenmorde ist ziehbar. Jedoch zeigt sie, wie Terpstra, keine Lösungen, keine Alternativen, nur erschreckend viel Gewalt. Die Gewalt dieses Mythos wird in dieser Inszenierung sehr roh und brutal gezeigt. Jeder ist gegen jeden voller Gewaltpotential, nur Orest seiner Schwester gegenüber nicht. Karim und der Musiker stehen als Friedensbotschafter dem gegenüber. Klytämnestra zeigt zwar keine körperliche Gewalt bis sie versucht, sich gegen ihre Mörder zu wehren, aber sie beherrscht Elektra mit psychischer Gewalt. Hilde Haider Pregler schrieb darüber in der Wiener Zeitung: „In der Atriden-Handlung hingegen dominieren große Emotionen und realistisch ausgespielte Macht- und Demütigungsrituale, auf die sich die Darsteller und Darstellerinnen – allen voran Pauline Knof als Elektra und Myriam Schröder als Klytämnestra – mit bemerkenswerter Intensität einlassen.“²⁶³

Als deutlichste Veränderung ließ Nowotny die Vergewaltigung der Sylke weg, die bei Terpstra in Verbindung mit dem Kosovokrieg zu verstehen war und besetzte die Rolle der Sylke mit

²⁶² Interview mit Nowotny im Anhang, S. 160.

²⁶³ Haider-Pregler, *Fortwirken eines Fluchs*. S. 16.

Karim Chérif, der dann anstatt der Vergewaltigung zusammengeschlagen wird. Sie selbst erklärte es mit:

„Ich finde es interessanter, wenn ein junger Mann, auch im kriegsfähigen Alter, so ein Antikriegsgegner wird. Das fand ich die spannendere Weise, wenn jemand sagt, nein, ich mach bei eurem Konflikt nicht mehr mit, das hat mit mir nichts zu tun, das ist eure Familie, der aber da hineingezogen wird.“²⁶⁴

Aus dem zarten 24 jährigen Mädchen wurde ein 31 jähriger Mann, der verheiratet ist, und eine Tochter hat. Durch sein höheres Alter wurde der Kriegsmonolog auch entsprechend länger. Orest will anstatt eines Kusses Mut und Hilfe, diese werden jedoch nicht näher bezeichnet. Aus Orests Wunsch nach sexueller Erfahrung wird damit deutlicher ein Wunsch nach Unterstützung für einen Muttermord. Sylkes Weigerung, die eigentlich ein Schutz ihrer Intimsphäre ist, wird bei Karim zu einer Weigerung, an Gewalt und Krieg teilzuhaben. Karim kann seine neutrale Position nicht halten, denn irgendwann ist sein Nicht-Mittun nicht mehr akzeptiert nach dem Motto: „Wer nicht für uns ist, ist gegen uns“. Der Erzieher schlägt Karim zusammen, gemeinsam verprügeln sie ihn, treten auf ihn ein. Karim blutet aus dem Mund und wird dann von der Bühne gezogen. In dieser fanatisierten Familie findet die Stimme der Vernunft und des Friedens kein Gehör, sondern wird ausgeschaltet.

Eine weitere Personalentscheidung Nowotnys war es, einen Musiker als zweiten Teil des Chores auf die Bühne zu bringen, der schon bei der Öffnung des Saales auf seiner großen hölzernen Flöte spielt, und die Zuschauer während des Platznehmens mit fremd klingender, griechisch anmutender Melodie auf die griechische Tragödie einstimmt. Gemeinsam mit Karim ist er durch seine Musik Erzähler, Kommentator und Zuschauer der Tragödie, jedoch bleibt er relativ unauffällig. Am Rücken des Jacketts des Musikers sind, soweit erkennbar, weiß-grüne Tauben, die einen oben offenen Kreis bilden, an einen Lorbeerkranz erinnernd. An Karims Jackett befindet sich am linken Ellbogen eine ebensolche Taube. Diese Tauben erzeugen die Assoziation der Friedenstaube. Damit stehen der Erzähler des Elektra-Mythos und der begleitende Musiker in einer Friedensmission vor dem Publikum. Während Karims Kriegsmonolog zieht Elektra Orest die Schuhe aus und entkleidet seinen Oberkörper. Sie bestreicht seinen Oberkörper und Arme mit schwarzer Farbe, die an Schlamm erinnert. Danach geht Elektra zum Wasserbecken und Orest folgt ihr wie ein Zombie. Sie wäscht ihm die Füße. Hier sieht man die Rüstung zum Mord und Krieg, inklusive ritueller Reinigung als Hintergrund einer Antikriegsansprache.

²⁶⁴ Interview mit Nowotny im Anhang, S. 162.



Abb. 4: Klytämnestra (Myriam Schröder) versucht Elektra (Pauline Knof) zu beruhigen ²⁶⁵

Kurz flackert Hoffnung auf eine Versöhnung auf, wenn Klytämnestra zu ihrer Tochter eilt, um sie zu trösten und beruhigen, wenn diese in ihrer Trauer und Wut zusammenbricht. Davor tritt Elektra auf das Wasser ein und kratzt sich, auch Klytämnestras Wahrheit anerkennend. Selbst sie kann bis zu einem gewissen Grad Klytämnestras Gründe für ihre Tat nachvollziehen, diese wird dadurch dennoch nicht entschuldbar. Stefan Bläske beschrieb dies in seiner Kritik so: „Es ist so tragisch wie klassisch: Alle haben irgendwie Recht, werden aber ungerecht, indem sie stur auf ihrem Recht, ihrer Wahrheit beharren.“²⁶⁶ Klytämnestra reagiert auf Elektras Hysterie liebevoll und zärtlich. Nach einem kurzen „nein lass mich“ lässt Elektra dies auch zu, und beruhigt sich etwas. Hier sieht man kurz, dass sich Mutter und Tochter irgendwie immer noch lieben. Wenn Klytämnestra jedoch meint, sie werde auch um ihren Tod weinen, springt Elektra mit den Worten „tanzen werde ich“ auf, reißt die Arme noch oben und verliert gänzlich die Kontrolle. Mit „Du kannst ihn fragen.“ weckt Elektra dann einen Moment lang in Klytämnestra die Hoffnung ihren Sohn wieder zu sehen.

Diese Inszenierung lässt Orest zwischen Erfüllung der Pflicht zur Rache und seiner tief vergrabenen Liebe zu seiner Mutter schwanken, um sie dann umso brutaler zu ermorden. Sobald Klytämnestra sich Orest nähert, droht er ihr mit einem Klappmesser, streichelt dann jedoch

²⁶⁵ Szenenfoto, Burgtheater, mit freundlicher Genehmigung des Burgtheaters Wien.

²⁶⁶ Bläske, *Alice im Wundenland*.

ihre Wange. Orest zweifelt, ob er sie töten, oder fliehen soll. Klytämnestra sagt Orest, dass sie ihn nun wieder habe, dass sie mit ihm leben wolle, bittet ihn, sie leben zu lassen. Darauf bezeichnet er sie als Agamemnons Mörderin. Er bedroht sie wieder mit dem Messer, sie umarmt ihn jedoch. Er erwidert die Umarmung, weint und küsst sie. Während dieser Szene reden alle auf ihn ein, um ihn zu beeinflussen. Schließlich löst er sich von ihr, und lässt sie für den Mord vorbereiten. Klytämnestra versucht sich zu wehren und kämpft um ihr Leben. Elektra und der Erzieher knebeln und fesseln sie und tragen sie in das Wasserbecken, Orest taumelt im Hintergrund. Musik setzt ein, zuerst die Flöte, dann kommt eine Trommel hinzu. Elektra taucht Klytämnestras Gesicht ins Wasser, entfernt wieder den Knebel, worauf Klytämnestra behauptet „Ich habe keinen Sohn.“ Der Erzieher wiederholt nicht sehr laut aber beständig „Töte sie.“. Orest schneidet seiner Mutter die Kehle durch. Er wirft sich auf sie und sticht oft auf ihren Bauch ein, bis der Erzieher ihn stoppt, damit bricht auch die Musik ab. Seinen Hände, sein Gewand und das Wasser sind rot vom Blut.

Nowotny zeigt in der Szene nach dem Mord Zweifel und Entsetzen, nach dem rauschartigen Mord hat sich eine Leere breit gemacht. Orest wirkt gebückt und klein, schluchzt und schaukelt sich wie ein verstörtes Kind. Elektra weiß nichts mit sich anzufangen. Ihr Siegesjubiläum ist begleitet von bestärkenden Gesten, ihr sichtbares Leiden macht jedoch kein Wort glaubwürdig. Sie beginnt zu weinen, hält sich entsetzt die Hände vors Gesicht. Elektra schwankt zwischen Weinen und Siegesgedanken und Entsetzen. Bei manchen Aufführungen kratzt sie sich erneut autoaggressiv. Der Erzieher sitzt betroffen und blickt auf Klytämnestras Leiche. Auch er wirkt kurzfristig ergriffen, jedoch fasst er sich als Erster, und handelt wieder zielgerichtet. Während der Erzieher von der Reue berichtet, und die beiden geschickt in ihrer Verzweiflung bestärkt, beginnt Elektra den Rand des Wasserbeckens manchmal mit den Händen, manchmal mit dem Stofffetzen zu putzen, wird dabei selbst voll blutigem Wasser. Manchmal vergräbt sie das Messer im Grab.

Orest sieht, wie in der Antike, die Erinyen und (Trug-)Bilder, die ihn quälen. Er fragt sich, ob er sich preisen oder verfluchen soll, bezeichnet seinen Sieg als lächerlich, gemein. Er wischt sich die blutigen Hände immer wieder an der Hose ab. Der Erzieher strahlt Macht aus wenn er Orest fortschickt und Elektra für sich beansprucht. Er weist verstärkt auf das Wohl des Landes, Frieden und Wohlstand hin, für die er sorgen wird. Elektra weint und versucht ihn festzuhalten, worauf er sie zum Erzieher trägt, sie will sich abwenden und schwört dann unter Tränen den Erzieher zu heiraten. Dafür verspricht der Erzieher Orest, dass er irgendwann glücklich sein werde.

Nach Orests Flucht berührt der Erzieher Elektra, die sowieso schon ängstlich wirkt, mit dem Stock am Arm worauf sie zusammenzuckt, er umarmt sie, und dann zwingt er sie zu tanzen.

Elektras Tanz beginnt mit einem Drehen des Kopfes. Ihre Handbewegungen während des Tanzes zeigen den Zwiespalt von Sieg und Schmerz und Niederlage. Ihr Tanz erinnert stark an einen Kampf, sie stampft und schlägt mit dem Armen um sich und tritt in die Luft, als würde sie gegen einen unsichtbaren Gegner kämpfen, bis sie beginnt mit ausgebreiteten Armen im Rhythmus des Schlagzeugs zu pulsieren. Dies ist ein letztes Aufbäumen der wilden Elektra, bevor sie sich in ihr Schicksal ergibt. Während des Tanzes ist der Musiker hinter dem Vorhang sichtbar. Die Musik wird leiser, wenn Karim zu reden beginnt. Sie führt dieses Pulsieren während Karims letztem Monolog fort, in dem er die Schönheit des Landes und der Kultur des Urlaubslandes Griechenland preist. Im Urlaub vergesse man alle Sorgen und was in der Welt geschieht. Bei diesem seinem letzten Wort bricht sie zusammen, worauf er nur mit den Schultern zuckt.

Viele Teile dieser Inszenierung sind in der Antike beheimatet, fast die gesamte Atridenhandlung findet zeitlos bis antik statt. Die Kostüme sind modern, aber erst als sie Klebeband zum Fesseln verwenden, sind sie eindeutig anachronistisch. Karim hingegen wechselt bewusst zwischen heute, damals und einem zeitlosen Raum. Als Kontrast zur antiken Atridenfamilie bietet Karim das Bild seiner eigenen eigentlich heilen Familie im Heute an. Am Schluss gibt er noch als letztes Bild das der am Strand spielenden Kinder mit. Er zeigt damit, wie schnell Krieg, Gewalt und ihre Schrecken von den nicht direkt Betroffenen vergessen bzw. verdrängt sind. Auch er zeigt kein Interesse mehr an dem, was mit Elektra geschieht, sondern denkt an Urlaub. Ein weiteres Spiel mit antiken Elementen sind in dieser Inszenierung die religiösen Elemente. Sowohl die Anrufungen und Gebete als auch die rituellen Opferungen und Waschungen sind nicht nur antikes Element, sondern zeigen auch die Nutzung dieser religiösen Handlungen und der Kraft, die sie innehaben. Am Wasserbecken geschehen rituelle Waschungen, auch die Opferungen am Grab sind rituelle Handlungen, die Kraft geben sollen. Die Mitglieder der Atridenfamilie erhoffen sich Hilfe bzw. Verzeihung von Göttern und dem Verstorbenen. Der Erzieher hingegen kennt die Überzeugungskraft dieser Handlungen und benutzt sie um Orest zu beeinflussen. Im Gegensatz zu Aischylos wirkt die religiöse Pflicht zur Tat vom Erzieher vorgeschoben. Nowotny macht dies zum Thema:

„Wir wollten auf jeden Fall eine rituelle Waschung haben, sodass wirklich in dem Ritual, in der Kriegsvorbereitung auch noch eine rituelle Waschung von Sünde ist, und er so, wie in eine heilige Tat geht. Ich wollte es vor die Tat geben, der Mord wird sozusagen eine religiöse Handlung. (...) Das andere wäre vielleicht ein simpler Rachemord, den man in der Familie hat, alles andere ist eine religiöse Tat, oder eine Tat die man versucht durch religiöse Methoden zu rechtfertigen. Es wird ja im Zeichen der Religion sehr viel vorgeschoben. Darum geht es ja auch, um unter dem Deckmantel der Religion gerechtfertigte Rache, dass es im Grunde ja nur eine persönliche Befriedigung ist, dass der Erzieher dahinter steckt.“²⁶⁷

Die Rache bringt nicht die Befriedigung, die sich Elektra und Orest erwartet haben. Anstatt Freude fühlen sie Leere und Zweifel. Wie schon ihre Mutter, die den Mord an Agamemnon mit Angst um ihr Leben, dem Verlust ihrer Kinder, bzw. der Beziehung zu ihnen und im Endeffekt ihrem Leben bezahlen musste, bleibt auch ihren Kindern nur Leid. Orest geht von seinem Gewissen getrieben und dem Erzieher fortgeschickt, in die Fremde, auf der Suche nach einer nicht existierenden Erlösung und Elektra ist zwangsverheiratet mit jemandem, der sie nur zur Ergreifung der Macht braucht. Nowotny sagt über Elektra und Orest: Sie „sind hilflos wenn die Mutter tot ist, und eine totale Leere eintritt, (...) Es gibt keinen weiteren Plan für sich selbst.“²⁶⁸

Terpstra entsprechend gab es auch in Wien einige Lacher. Komisch wirkte es, wenn Klytämnestra Karim von sich wegstößt, als sie hört, dass die Fremden Botschaft von ihrem Sohn haben. Aber auch ihre Antwort „Weil ich deine Mutter bin!“, auf Elektras „Du wagst es, mich deine Tochter zu nennen.“²⁶⁹, erntete Lacher. Erneut entstand Komik, wenn der Erzieher Elektra stoppt, und Klytämnestra dies bestätigt: „Erzieher: Jetzt reicht’s aber, ja. Klytämnestra: Aber wirklich Elektra!...“²⁷⁰ Nowotny antwortete zur Komik im Stück befragt:

„Ich glaube das ist manchmal sogar das Gemeine an der Tragödie: Es ist etwas sehr Schlimmes und ich muss trotzdem lachen. Ich glaube, dass es es umso härter macht, also wenn etwas schlimm ist, aber eine gewisse Absurdität in sich hat, dass es trotzdem skurril wird. Aber natürlich erschreckt mich das mehr, dass ich über so etwas lachen kann als wenn ich in völliger Betroffenheit da sitzen würde. Ich glaube Terpstra löst das ganz geschickt, also er nimmt sich die Leute, er lockert sie, und dann knallts wieder hinein. Ich glaube schon, dass Lachen nicht mehr etwas Befreiendes ist, sondern es ist auch ein Lachen über das man selbst erschrocken ist.“²⁷¹

Pauline Knof beginnt in aufrechter entspannter Körperhaltung als Elektra. Ihre Bewegungen sind leicht fahrig. Viele ihrer Bewegungen und Taten wirken zwanghaft. Nach dem Mord zeigt sie einen Putzzwang. Bei „Man muss für die Wahrheit und für die Freiheit kämpfen. Das ist wichtiger als alles andere,...“²⁷² schlägt sie sich wiederholt mit der Faust gegen die

²⁶⁷ Interview mit Nowotny im Anhang. S. 165.

²⁶⁸ Interview mit Nowotny im Anhang. S. 164.

²⁶⁹ Terpstra, *Meine Elektra*. Programmbuch S.22.

²⁷⁰ Terpstra, *Meine Elektra*. Fassung Burgtheater. S.24.

²⁷¹ Interview mit Nowotny im Anhang. S. 163.

²⁷² Terpstra, *Meine Elektra*. Programmbuch. S.15.

Brust/Schulter, dabei ist ihr Arm so locker, dass er aussieht, als wäre er nicht angewachsen. Sie wäscht sich die Hände rituell angehaucht im Becken, trinkt daraus und kühlt sich den Nacken. Elektra ist ständig unruhig und ist jederzeit bereit, in die Emotionen zu steigen. Mit ihren Handbewegungen nimmt sie viel Raum ein. Sie hat grobe Bewegungen gegen sich selbst, bis hin zur Autoaggression. Bei der Opferszene wiederholt Elektra das Gebet, das in Erlangen Sylke sprach, wie ein Mantra immer wieder. Sie wird begleitet vom Musiker auf der Flöte. Während des Gebets schließt Elektra die Augen, beginnt sich ihre Arme zu reiben und dann zu kratzen. Nach einigen Wiederholungen greift sie in die Erde, hebt ihre Hände mit Erde und lässt sie nach unten rieseln, bis sie wegen des Auffindens der Locke abrupt endet. Doch auch in anderen Szenen zeigt Elektra ihren Hang zu Autoaggression. Gemeinsam mit Karim wiederholt Klytämnestra mehrmals, dass es Agamemnons Lieblingstochter, seine schönste Tochter sein musste, die geopfert wurde, und das sei nicht sie. Dies quält Elektra so sehr, dass sie sich erneut autoaggressiv die Arme zerkratzt. Auch im Streit mit ihrer Mutter um Wahrheit und nach dem Mord zeigt sie dieses Verhalten. Elektras Tanz ist nicht mehr ein Siegeszeichen, sondern es ist der letzte sieglose Kampf gegen das Schicksal, bevor sie die willen- und seelenlosen Bewegungen einer Marionette zeigt, die sich selbst und ihren Lebenswillen verloren hat, bevor sie zusammenbricht.



Abb. 5: Elektra (Pauline Knof) kratzt sich während des Gebets autoaggressiv

Abb. 6: Orest (Patrik O. Beck) und Elektra (Pauline Knof) erkennen sich wieder²⁷³

In der Überforderung durch die Wiederbegegnung mit ihrem Bruder flieht Elektra zuerst

²⁷³ Szenenfotos, Burgtheater, mit freundlicher Genehmigung des Burgtheaters Wien.

hinter das Wasserbecken und sucht Schutz bei Karim, dann sucht sie beim Haus, in der Nähe von Iphigenies Nische Schutz. Selbst als er ihr das Tuch gibt, schreit sie kurz auf und flieht noch vor ihm. Dann will sie von ihm umarmt werden, geht langsam auf ihn zu. Nachdem aber nun er ihr ausweicht, umkreisen sie sich, bis sie seine Hände ergreift, sein Gesicht und seine Brust angreift und ihn umarmt. Sie lässt ihn wieder los, geht kurz weg, nur um erneut zu ihm zu gehen. Sie klettert an ihm hoch, wobei es zu einer erotischen Annäherung kommt. Dies wird durch einen Einwurf Karims unterbrochen, der in der Hauptszene ein Freeze auslöst. Danach tanzt Elektra fast und küsst seine Hände. Karim muss sie beinahe zum Grab schieben, nachdem sie von ihm den Schwur ihr beizustehen verlangt hat. Ihr Misstrauen und ihre Zweifel dem Erzieher gegenüber sind in ihrem Blick und ihrer Haltung erkennbar. Sie genießt es zu sehen, dass ihre Mutter leidet, ihr Hass ist zeitweise in ihren Augen erkennbar, genauso wie sie ihren Bruder voller Liebe betrachtet, wenn dieser für den Mord bereit ist. Zu Elektras Autoaggression meinte Nowotny:

„Sie ist unglaublich komplex mit ihren Problemen. Einerseits ist dieses Gefühl nicht geliebt und gewollt zu sein, und auf der anderen Seite ist der Hass auf die Mutter, (...) aber das ist nur eine Ebene der Geschichte der Ermordung. Ich glaube, dass es davor schon einen Konflikt gibt oder gab um die Gunst des Vaters, mit Klytämnestra. (...) Die Opferung der Iphigenie ist natürlich auch ein Schlag für sie, weil sie immer die Lieblingstochter sein wollte, aber es wird jemand anderer geopfert für den Vater, und nicht sie. Dieses Gefühl wenig wert zu sein, das ist auch etwas, das sie ganz stark in sich trägt, ein unglaublicher Selbsthass. (...) Und ich glaube dadurch wird sie auch so wahnsinnig zerstörerisch.“²⁷⁴

Die Szene zwischen dem Erzieher und Orest findet nicht mehr in der Fremde statt, sondern sie sind schon in Griechenland, am Grab Agamemnons. Indem Orest das Publikum betrachtet, wenn er sich sein Land ansehen soll, hebt er die Theatersituation hervor und wirkt damit der Illusion entgegen. Während Orest aufzählt, was er alles gelernt habe, macht er Liegestütze. Die einstudierten Phrasen sind perfekt abrufbar. Die Aufhetzung gegen Klytämnestra durch den Erzieher ist noch stärker als im Original. Diese Szene zeigt Orests Abhängigkeit vom Erzieher. Orest hat in seinen Bewegungen etwas Soldatisches, er ist ständig in Spannung. Sein körperlicher Drill und seine militärisch klingenden Antworten stellen eine Verbindung her zu dem Thema Kindersoldaten: erzogen um zu töten. Sein Machtspielchen, nachdem sich der Erzieher ihm unterworfen hat, zeigt, dass er keine Ahnung davon hat, wie man mit Macht umgeht. In allen Entscheidungen überlässt er dem Erzieher die Führung. Beim Haaropfer zeigt sich, dass der Erzieher ihm jedes Wort vorsagt. Trotzdem zweifelt Orest nach der ersten Begegnung mit seiner Mutter, ob er den Mord überhaupt will und kann. Durch die Begegnung und sie weinen zu sehen beginnt das zu bröckeln, was der Erzieher ihm

²⁷⁴ Interview mit Nowotny im Anhang, S. 166.

beigebracht hat. Es gibt immer noch etwas sehr Vertrautes zwischen Mutter und Sohn, dies bringt Orest ins Schwanken, jedoch siegt das vom Erzieher Beeinflusste. Es macht die Figur Orest interessant und menschlich, dass er zweifelt und vor der Tat zurückschreckt. Elektras Ohrfeige und an ihm Rütteln hat keinen Einfluss auf ihn. Es ist der Erzieher, der ihn daran erinnert was er gelernt hat, für wen er das macht (Götter und Elektra). Er bringt ihn dazu seine Zweifel und die Gefühle für seine Mutter zu unterdrücken.

Der Erzieher wird mächtig, selbstbewusst, dominant und auch aggressiv gezeigt. Er wirkt skrupellos und brutal. Seine Bewegungen sind bewusst und überlegt, seine Gesten vergrößert er mit dem Stock, den er auch zum Zeigen verwendet. Der Griff des Stocks ist zugleich ein Messer, das er für das Haaropfer verwendet. Er ist weniger facettenreich gezeichnet als die anderen Figuren dieses Stücks. Orest und Elektra hatten keinen Plan für das Nach-dem-Mord, dies nützt der Erzieher für seine eigenen Zwecke. Er ist der Nutznießer dieses Familienkonflikts. Seine Reue nach dem Mord ist bei der Uraufführung durchaus vorhanden, in Wien jedoch wirkt er kälter und berechnender. Nowotny beschreibt die Manipulation durch den Erzieher:

„Er verwendet eine religiöse Metaphorik, einfach um seine persönliche Bereicherung voranzutreiben. Ihm geht es natürlich gar nicht darum, aber er weiß ganz genau, dass das Signalworte sind um andere zu motivieren. Und deswegen existiert diese [Götter]Anrufung, weil der Erzieher sich sicher ist so zu begeistern, davor ist Orest ja schon am Wanken. Und nur durch ein gemeinsames Einschwören kooperiert er wieder.“²⁷⁵

Er züchtigt Elektra indem er sie hart am Handgelenk fasst. Später kann er sie mit einer kleinen Handbewegung daran hindern, zu Orest zu gehen und zu reden. Dies zeigt, dass er auch über sie sehr schnell Macht hat. Er zeigt kein besonderes Interesse an Elektra, bevor Orest weg ist, im Gegensatz zur Uraufführung. Sie ist ihm bis zur Ausführung der Rache nur ein Risiko, durch ihre Unberechenbarkeit. Dies hebt hervor, dass er sie nicht heiraten will, weil sie ihm gefällt, sondern weil er die Macht ergreifen will.

Klytämnestra wirkt auf den ersten Blick elegant, königlich, und wenn sie nicht gerade mit Elektra streitet, sogar liebenswürdig. Hierin unterscheidet sie sich von Terpstras Klytämnestra, die als Ungeheuer beschrieben ist. Zur charakterlich veränderten Klytämnestra sagte Nowotny:

„...ich finde es etwas plakativ, wenn jemand eine monströse Tat begangen hat, und man ihm das Monster ansieht, das finde ich langweilig. Ich finde es viel spannender, wenn jemand so eine Tat gemacht hat, die man der Figur gar nicht zutraut, weil sie ganz anders überkommt.“²⁷⁶

Nowotny zeigt eine schöne, freundliche Königin, die eine ungeheuerliche Tat begangen hat. Auf den zweiten Blick sieht man eine schwache, leidende Figur. Sie lebt in Angst vor ihren

²⁷⁵ Interview mit Nowotny im Anhang. S. 165.

²⁷⁶ Interview mit Nowotny im Anhang. S. 164.

Kindern, die sie eigentlich liebt, deswegen unterdrückt sie Elektra, deren Ruf nach Rache nur noch lauter wird. Wenn sie versichert, dass Elektra noch nie ein Haar gekrümmt wurde, schreit sie das gepresst, voller Wut. Klytämnestra spricht bei Nowotny sogar aus, dass sie ihre Kinder liebt, dass sie Elektra liebt, jedoch zeugen ihre zusammengepressten Lippen von ihrem Zwiespalt und ihrer schwierigen Beziehung. Klytämnestra benützt Karim als Spielpartner, Untergebenen, von dem sie sich vorstellen lässt, Iphigenies Geschichte erzählen lässt. Sie lässt sich von Karim ein Taschentuch reichen, und lässt ihn sich neben sie setzen, nur um ihn wegzustoßen, und aufzuspringen, als sie hört, dass sie eine Nachricht von Orest bringen. Sie reagiert hysterisch-albern und lacht. Sie holt Elektra zu sich, küsst sie, und ist sehr unruhig und eindeutig nicht mehr Herr ihrer Gefühle. Sie umarmt und streichelt Elektra. Dann fasst sie sich kaum wieder, weiß nicht wohin und klagt um Orest.

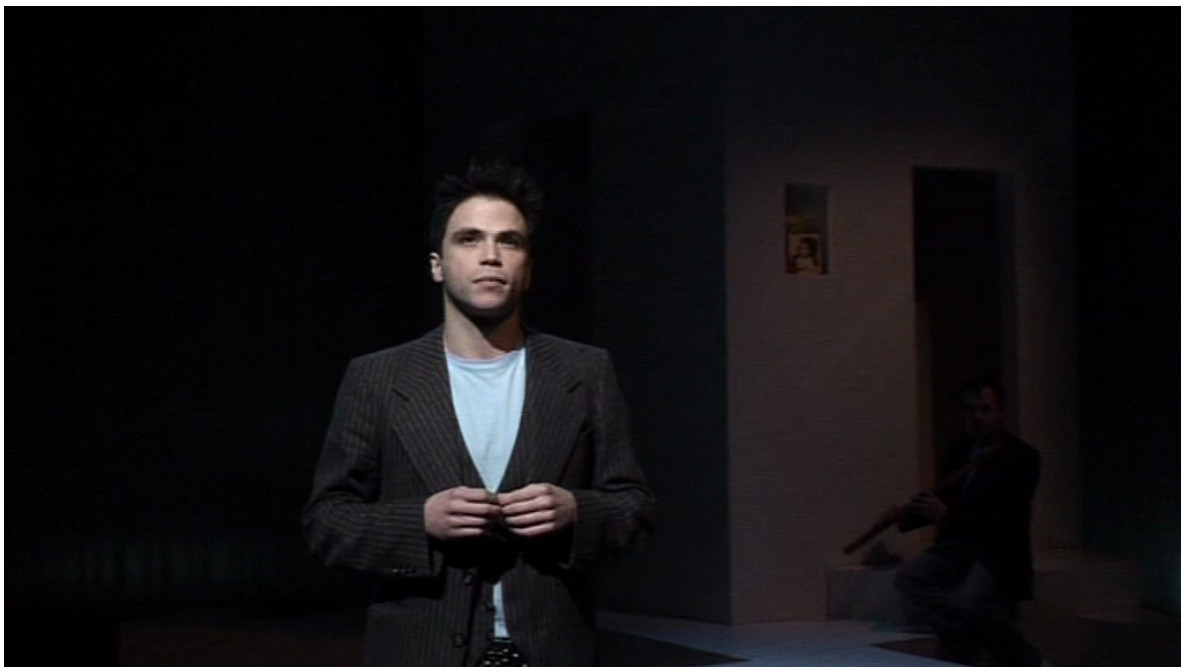


Abb. 7: Karim (Karim Chérif) und im Hintergrund der Musiker (Georg Graf) während des Prologs ²⁷⁷

Karim ist gemeinsam mit dem Musiker der epische Erzähler des Mythos, der, wie er selbst sagt, schon tausend Mal erzählt wurde. Er wechselt immer wieder zwischen einer spielinternen Figur in der Handlung der Atriden und einem spielexternen Erzähler im Heute. Dieses Wechseln macht den Charme seiner Figur aus. Nowotny hat an der Figur auch verändert, dass Karim auch für die Königin ein Spielpartner ist. Terpstras Sylke hält sich in der Szene mit Klytämnestra komplett zurück. Klytämnestra bezieht Karim in die Szene mit ein. Karim ist der Sprecher für die Königin, ihr Untergebener und Vertrauter. Damit wechselt er zwischen Elektras und Klytämnestras Vertrautem. Karim ist ein Zuschauer der Geschichte, der mitspielen und

kommentieren kann. Er kann sich jedoch nicht entziehen. Im Konflikt mit Orest bleibt er heutiger Mensch, der sich heraushalten will, der Achtung verlangt. Er begrüßt das Publikum im Prolog und verabschiedet es im Epilog. Er unterbricht mit Kommentaren, der längste ist der Kriegsmonolog. Er beschreibt anfangs die Situation im Palast und erzählt später als Teil der Handlung mit Klytämnestra von der Opferung Iphigenies. Als Teil der Handlung, in quasi kleinen Rollen, tröstet und unterstützt er, verspricht an Orest zu glauben, ist Untergebener der Königin und weigert sich als Kriegsgegner bei dem Mord mitzumachen. Den Wissensvorsprung eines Erzählers hat er jedoch nicht in der Szene, in der er selbst involviert und verprügelt wird.

Für seine Kommentare unterbricht Karim die Haupthandlung. Während der Szene von Orest und dem Erzieher sitzt er im Publikum und kommt von dort für seinen ersten Einwurf über Täter. Er behauptet, dass es mehr Energie kostet eine moralisch verwerfliche Tat zu beschönigen, als sie nicht zu tun, dabei wird er von Erzieher und Orest gehört und etwas befremdlich angesehen, sie verstehen seine Meinung nicht. In den folgenden Szenen ist er als Teil der Handlung auf der Bühne, aber bei seinem nächsten Einwurf reagiert die Hauptszene mit einem Freeze, er spricht nur zum Publikum. Beide Reaktionen (Freeze und direkte Reaktion) auf Kommentare legen den theatralen Apparat bloß. Auch dies sind Methoden der Episierung. Während der Anrufungsszene schweigt Karim bis zu seinem kurzen Einwurf und setzt sich danach rechts vom Publikum auf die Stiegen und schaut abwechselnd auf die Bühne und ins Publikum, er ist damit auch Beobachter des Publikums. Dies hat eine antiillusionistische Wirkung. Von dort kommt er für den Kriegsmonolog zurück auf die Bühne. Karim steht bei seinen Monologen dem Publikum zugewandt in einer Grundhaltung mit den Händen vor seinem Körper, die sich berühren. Immer wieder hebt er die Hände im Reden und führt sie wieder zusammen, dies wirkt etwas nervös. Im Zusammenspiel mit der Atridenfamilie sind seine Bewegungen natürlicher. Während des Mantragebets ist Karim sehr unruhig, geht auf und ab und scheint nicht zu wissen was er tun soll. Immer wieder wirkt er als wollte er etwas sagen oder tun, und tut dann doch nichts.²⁷⁸

Die Bühne ist von drei Seiten durch halbdurchsichtige Vorhänge abgegrenzt, die in Falten liegen. Sie hat einen schwarzen Boden und ist strukturiert durch kleine weiße, verschieden hohe Mauern, die maximal bis zu den Knien reichen. Sie fassen auch das Grab, ein Rechteck mit Erde gefüllt, und ein Wasserbecken, mit maximal zwei bis drei cm Wassertiefe, ein. Diese Mauern erinnern an eine Ruine, vielleicht auch an einen Friedhof. Vom Palast ist ein Eck zu sehen, in dem zwei Türen ins Innere führen. In der Wand befindet sich eine Andachtsnische für Iphigenie, vor einer goldenen Wand stehen ein Bild von ihr und ein Spielzeug. Klytämnestra zeigt den

²⁷⁷ Standbildfoto, Videomitschnitt Burgtheater, 01:14, mit freundlicher Genehmigung des Burgtheaters Wien

²⁷⁸ vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 103 – 123.

Männern das Foto Iphigenies, um ihr Mitgefühl zu erlangen, wenn von ihrer Opferung erzählt wird. Vor dem Mord nimmt Elektra Iphigenies Bild, liebkost es und dreht es um.



Abb. 8: Erzieher (Dirk Nocker), Klytämnestra (Myriam Schörder), Orest (Patrick O. Beck), Elektra (Pauline Knof)²⁷⁹

Die Eröffnungsszene mit Karim findet auf relativ dunkler Bühne statt, nur ein Spot beleuchtet Karim. Hinter dem Vorhang gibt es Lampen, die bei düsteren Szenen von unten blaues, in den anderen Szenen von oben gelbes Licht geben. Die Hauptszenen sind heller ausgeleuchtet. Während des Trancegebets Elektras wird das Licht langsam dunkler, es bleibt nur ein Spot auf Elektra. Auch für den Kriegsmonolog wird das Licht dunkler und es bleibt nur ein Spot auf Karim. In Elektras Tanzszene wird es wieder dunkler, düster. Karim steht bei seinem Schlussmonolog in einem hellen Spot, alles dahinter ist dunkel, auch Elektra, die tanzt und zusammenbricht.

Die Musik dieser Inszenierung ist geprägt von der live Flötenmusik des Musikers, der auf der Bühne spielt, und zum Teil auch hinter dem Vorhang. Es kommt auch Musik vom Band, zeitweise wird die Flöte von einem Schlagzeug, das wie ein Pochen wirkt, begleitet, dies erzeugt Spannung. Auffällig ist die Flöte des Musikers vor Beginn des Stücks, während des Trancegebets, während der Wiedererkennungsszene und während Elektras Tanz. An vielen

²⁷⁹ Szenenfoto, Burgtheater, mit freundlicher Genehmigung des Burgtheaters Wien.

Stellen beginnt er unauffällig zu spielen oder hört wieder auf, indem er immer leiser wird, abrupt ist nur das Ende beim Mord. Das Pochen der Musik vor dem Mord ähnelt einem Herzschlag, dies wird laut und sehr eindringlich. Als Elektra tanzen soll, beginnt wieder die Musik und das rhythmische Schlagwerk ist dabei dominant.

Klytämnestra bringt einen Blumentopf mit einer Sansevieria, als Opfer für das Grab bestimmt. Sie stellt sich auf die Mauer und hält die Pflanze mit ausgestreckten Armen vor sich, und bittet Elektra um Hilfe. Diese nimmt ihr auch wirklich den Topf ab, um ihn zu Boden zu schleudern. Während sie sich rechtfertigt, sammelt Klytämnestra die Pflanze wieder ein, wäscht sie im Becken und stellt sie dann vor der Iphigenienische ab. Die Erde des Blumentopfes hinterlässt Schmutz auf dem Boden, der vertragen und aufgeweicht wird. Weitere Requisiten sind das Tuch, das als Erkennungszeichen dient, später wird es als Knebel benutzt und anschließend als Putztuch zum Aufwischen des Blutes. In dieser Inszenierung wird auch viel Kunstblut verwendet, zuerst, wenn Karim zusammengeschlagen wird, und dann nochmals exzessiv bei der Ermordung Klytämnestras.

5. Resümee

Der uralte Atridenmythos, der seine Ursprünge in der mündlichen Erzähltradition hat, wurde unzählbar oft erzählt und regte schon seit der Antike Dramatiker dazu an, ihn zu bearbeiten. Der blutige Rachemord an der Mutter als Vergeltung für den Mord an ihrem Gatten ruft Faszination und Abscheu hervor, und hat den großen Vorteil, dass der Stoff bekannt ist. Damit können Autoren mit den Abweichungen vom bekannten Handlungsgerüst erkennbare Aussagen machen. Sie wollen nicht nur den bekannten Mythos erzählen und ein künstlerisches Werk schaffen, sondern haben immer auch etwas Aktuelles, worauf sie damit Bezug nehmen. Sie geben Kommentare zu politischen, gesellschaftlichen oder philosophischen Entwicklungen. Im 20. Jahrhundert wenden einige auch die Erkenntnisse der Psychoanalyse auf diesen alten Mythos an, und versuchen ihn so zu deuten. Sie beziehen sich immer mindestens auf eines der vorangegangenen Dramen, als Vorlage, die nachgeahmt wird oder von der sie Abstand gewinnen wollen. Interessant an den Atridendramen mit Elektra im Zentrum ist, dass damit die Nicht-Handelnde im Zentrum steht. Sie will zwar die Tat, kann es aber nicht beziehungsweise muss es nicht selber tun, weil dies die Aufgabe Orests, des männlichen Erben, ist.

Aischylos zeigte 458 v.Chr. im ältesten erhaltenen Atridendrama, der *Orestie*, die Antinomie von Notwendigkeit und Verwerflichkeit des Muttermordes. Der Mord ist von den Göttern befohlen, von der Stadt erwünscht, jedoch von den Erinyen verfolgt. Diesen Konflikt löst der Areopag. Aischylos überwand die veraltete Notwendigkeit der Blutrache mit der Gerichtsbarkeit des Areopags. Damit nahm er Bezug zur damaligen Debatte über die Rechte des Areopags, seine eigene Meinung ist jedoch nicht mehr zweifelsfrei herauslesbar. Mit seiner *Orestie* und der Handlung der *Choephoren* legte er den Grundstein, auf dem die gesamte Atridenrezeption nach ihm aufbaute, auch wenn seine Elektra noch eine Nebenfigur war, sie kommt nur am Grab opfernd vor. Sophokles stellte ca. 416 – 414 v. Chr. in seiner *Elektra* Leid und Unbeugsamkeit und Elektras seelische Situation in den Mittelpunkt, Orests Problematik wird ausgeklammert. Dies ist eine Folge des Aufkommenden Individualismus. Auf seiner Elektragestalt beruht der bis heute bekannte Charakter Elektras, unterdrückt von ihrer Mutter ruft sie nach Rache und Gerechtigkeit, notfalls ist sie auch selbst bereit die Tat zu tun. Ihr Ziel ist die höhere Gerechtigkeit und darin wird sie vom Chor unterstützt, auch wenn sie die traditionelle Rolle der Frau überschreitet. Euripides hingegen will ca. 413 v. Chr. mit *Elektra* die Unhaltbarkeit des Muttermordes beweisen. Elektra bedient sich bei ihrer List Klytämnestras mütterlicher Gefühle um sie zu verderben. Elektra will den Mord nicht mehr für die höhere Gerechtigkeit, sondern primär wegen ihres eigenen Leides. Orests Zweifel sind stärker als in den anderen

antiken Stücken und die Reue danach ist bei beiden Geschwistern deutlich. Auch findet sich darin, dem Zeitgeist folgend, Kritik am göttlichen Gebot zum Rachemord. Auf die politische Ebene des Stückes verzichtet Euripides, und lässt das Stück am Land handeln. Der Chor steht auf der Seite Elektras, verurteilt dann jedoch den Muttermord. Euripides verwendet intertextuelle Bezüge zu Homers *Odyssee*. Schon die antiken Stücke waren auf ihre Vorgänger bezogen, und standen damit nicht für sich alleine da.²⁸⁰

Die Attraktivität des Mythos in der Moderne hat verschiedene Auslöser. Einerseits gab es zahlreiche Neuübersetzungen, aber auch die Tiefenpsychologie von Jung und Freud schätzte die Welt des Mythos. Daneben steht auch der literarische Zugang dazu. Innerhalb von wenigen Jahren entstanden gänzlich unterschiedliche Bearbeitungen. Hugo von Hofmannsthal, geprägt durch Nietzsche, stellte 1903 eine impressionistische und todeserfahrene Neuinterpretation voran. Er beschäftigte sich mit Freuds und Breuers Theorien zur Hysterie im Zuge seiner Elektra-Bearbeitung auf der Grundlage von Sophokles *Elektra*. Hysterie wird auch als Widerstand der Frauen der Jahrhundertwende gegen die Weiblichkeitserziehung verstanden. Diese hysterische Elektra kann nach dem Mord nicht weiterleben und tanzt sich in den Tod. Nur noch Elektra und wenige Ausnahmen sind Agamemnon treu, der Chor steht nicht mehr geschlossen hinter Elektra, sondern verurteilt sie, es werden auch die untreuen Diener getötet. Elektras Hass verhindert, dass Ruhe einkehrt im Palast. Nach poststrukturalistischer Lesart steht Chrysothemis Überleben dafür, dass nur die mütterliche Seite der Frau die einzige erlaubte Daseinsform des Weiblichen ist. Eugene O'Neill ging 1931 noch weiter und baute auf dem Ödipus- und Elektrakomplex auf. Er war vom Psycho-Realismus beeinflusst. Sein *Mourning Becomes Electra* ist die bedeutendste literarische Anwendung der Psychoanalyse auf diesen Mythos.²⁸¹ Er löste den Mythos vom Muttermord aus der Antike und bettete ihn im Amerika Ende des Bürgerkrieges ein. Dem angepasst ersetzte er Götter und Schicksalsglauben mit dem Determinismus der Erbanlage und Psychoanalyse, dem die Familienmitglieder genauso wenig entkommen wie dem Schicksal oder Familienfluch. Die Elektrafigur Lavinia steht in deutlicher Rivalität zu ihrer Mutter, und versucht sie in allen Beziehungen zu Männern zu ersetzen. Für Lavinia gibt es keine Erlösung, sie zieht sich bis an ihr Lebensende von der Welt zurück, um ihre Schuld zu büßen. Sie wollte den Mord an dem Liebhaber ihrer Mutter nicht nur als Rache für den Mord am Vater, sondern vor allem auch als Rache für vorgetäuschte Liebe. Orin tötet den Liebhaber der Mutter aus Eifersucht, und nicht als Rache für den Mord am Vater. Auch die politische Ebene, was für die Stadt das Beste ist, kommt darin nicht vor, da Ezras

²⁸⁰ vgl. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. S. 125 f.

²⁸¹ vgl. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte*. S. 39 f.

Bürgermeisteramt nicht weitervererbt wird. Jedoch ist für Lavinia der Ruf der Familie das wichtigste Gut. Für beide auf Freuds Psychoanalyse basierenden Elektren gibt es keine lebbare Zukunft.

Jean Giraudoux beschäftigte sich 1937 mit der politischen Situation Frankreichs, und seine *Électre* ist als eine Abbildung dieser verstehbar. Es ging ihm darum, seine philosophischen Gedanken zu Reinheit, Gerechtigkeit, zum Bewusstsein und menschlichen Glück zu formulieren. Elektras Suche nach Wahrheit ist unbeirrbar, weder Klytämnestras Affäre, noch der Gattenmord ist bekannt. Elektra verlangt völlige Gerechtigkeit, hinter der aber nicht mehr die Götter stehen, sondern ihr eigenes Gewissen. In ihrem Hass nimmt sie keine Rücksicht auf Verluste, und ist auch bereit, ihre Heimatstadt zu opfern. Ihr Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit zerstört die Ruhe und das Gedeihen der Stadt, für die Aigisth in seiner Kompromissbereitschaft steht. Damit hebt sich diese Bearbeitung deutlich von den antiken Vorlagen ab, in denen die Befreiung vom Thronräuber Ägisth von den Bewohnern herbeigeseht wird. Gerhart Hauptmann ist vom Neuklassizismus beeinflusst. Seine Tetralogie (1941 – 1945) steht im Zeichen der Kriegserfahrung. Darin finden sich die geistige Situation und das Leiden an der Unmenschlichkeit wieder. Hauptmann zeigt inmitten des Zweiten Weltkrieges eine ziemlich düstere Welt, aus der es kein Entrinnen gibt.²⁸² Alles ist bei ihm deterministisch vorherbestimmt, jede Auflehnung gegen den Götterwillen, die zum Menschsein dazugehört, ist nutzlos. Er zeigt eine blutgierige, dämonische, Menschen-opfernde Priesterin Iphigenie, die nichts mehr mit dem humanistischen Idealbild Goethes zu tun hat. Geistige Umnachtung, Träume und Wahnsinn zeugen von der Nähe zu den Göttern und sind notwendig für die von den Göttern befohlenen Taten. Orest will diese Tat nicht, kann sie aber nicht verhindern, den körperliche Angriff beginnt Klytämnestra. Es sind nicht mehr Elektras Gerechtigkeitssinn oder ihre Liebe zum Vater, die den Muttermord erstreben, sondern sie geht völlig in der Aufgabe als Seherin der Götter auf. Nach der Tat ist sie wieder menschlich und mit der Schuld überfordert, die sie als Werkzeug der Götter auf sich geladen hat. Die Vorzeichen des zweiten Weltkrieges und seine Schrecken haben diese Autoren dazu beeinflusst, sich mit dem grausamen Muttermord zu beschäftigen.

Koos Terpstra schuf 1999 auf Aischylos *Orestie* beruhend ein Elektradrama, vor dem Hintergrund des Kosovokrieges, das selbstreferentiell darauf verweist, dass der Mythos „schon tausend Mal erzählt“ wurde. Der Chor besteht aus einer jungen Schauspielerin, Sylke, die nicht nur das Geschehen begleitet und kommentiert, sondern es auch erzählt. Sie wechselt nicht nur zwischen im Geschehen und außerhalb und den Zeiten, sondern sie wird auch in das

Geschehen hineingezogen, als Gewaltauftakt vergewaltigt. Als Sprachrohr des Autors verurteilt sie Krieg und Gewalt und ermahnt, nicht wegzusehen. Elektra ist komplizierter charakterisiert als bei Terpstras Vorgängern. Ihre Beziehung zu ihrer Mutter ist extrem schwierig, und doch sind sie sich immer noch nahe, sie weint um ihren Tod. Den Mord will sie in ihrem Hass, sie steht jedoch nicht mehr für die einzige Wahrheit und Gerechtigkeit. Auch Klytämnestra wird ihre Wahrheit zuerkannt, es gibt kein nur Gut oder nur Böse. Ägisth existiert in diesem Drama nicht. Der Königsthron Agamemnons macht es für den Erzieher interessant, Orest zu diesem Mord zu treiben, das Wohl der Stadt wird als Argument vorgeschoben. Elektra endet als zwangsverheiratete Marionette. 2009 verdeutlichte Barbara Nowotny in ihrer Inszenierung von Terpstras *Meine Elektra* noch den Antikriegsappell. Elektra ist voller Selbstzweifel, Autoaggression und trotzig pubertierendem Hass. Orest hingegen ist von dem berechnenden Erzieher zu einem Beispiel von Kindersoldaten gemacht. Er ist erzogen um diesen Mord zu begehen, körperlich und geistig zum Soldaten gedrillt. Der Chor wurde von Nowotny mit einem jungen Mann besetzt, der sich dagegen verwehrt bei diesem Krieg, diesem Morden mitzumachen. Sylkes Weigerung, bei Terpstra, Orest sexuell zur Verfügung zu stehen ist eine Verteidigung ihrer eigenen Intimsphäre, Karims Weigerung an Orests Seite zu kämpfen ist ein pazifistischer Versuch sich herauszuhalten, der gewalttätig bestraft wird. Niemand entkommt diesem Hass und dieser Gewalt, die hier besonders deutlich gezeigt wird.

²⁸² vgl. Hanner, *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. S. 48.

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur

Aischylos: *Die Orestie*. Stuttgart: Reclam, 2003.

Anouilh, Jean: *Théâtre II*. Hrsg. v. Bernard Beugnot. Paris: Gallimard, 2007.

Eliot, T.S.: *Der Familientag*. Berlin: Suhrkamp, 1996.

Euripides: *Elektra*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Euripides: *Iphigenie bei den Taurern*. Stuttgart: Reclam, 2007.

Giraudoux, Jean: *Electre*. Paris: Grasset, 1964.

Giraudoux, Jean: *Elektra*. (übersetzt von Hans Rothe) München: List, 1959.

Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart, Reclam, 1962.

Hauptmann, Gerhart: *Die Atriden-Tetralogie*. Gütersloh: Bertelsmann, 1956.

Hofmannsthal, Hugo v.: *Elektra*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Homer: *Die Odyssee*. Übersetzung: Wolfgang Schadewald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

Homer: *Ilias*. Übersetzung: Wolfgang Schadewald. Baden-Baden, Insel, 1975.

Interview *Oorlog in het Sarphatipark* mit Koos Terpstra von Max Arian, De Groene Amsterdammer, 17.3.2001, <http://www.groene.nl/artikel/orlog-in-het-sarphatipark> Zugriff: 18.11.2013, Rohübersetzung von Heide Lukosch für das Burgtheater (2009)

O'Neill, Eugene: *Complete Plays 1920 – 1931*. New York: Literary Classics of the United States, 1988.

Schondorff, Joachim: *Orest. Aischylos, Euripides, Voltaire, Krenek, Satre, Anouilh*. München/Wien: Langen - Müller, 1963.

Sophokles: *Elektra*. Stuttgart: Reclam, 2006.

Strauss, Richard: *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal*. London u.a., Boosey & Hawkes, 1953.

Terpstra, Koos: *Meine Elektra*. Fassung Burgtheater. 22.3.2009.

Terpstra, Koos: *Meine Elektra*. In: Koos Terpstra: *Meine Elektra*. Theater Erlangen. Spielzeit 99/00. Hrsg. von Johannes Blum, André Studt. Erlangen: Mayer, 1999. S. 7 – 46.

Terpstra, Koos: *Meine Elektra*. Österreichische Erstaufführung. Burgtheater im Kasino. Spielzeit 2008/2009. Premiere am 25. März 2009. Regie: Barbara Nowotny, Ausstattung: Angelika Höckner und Viktoria Rautscher, Musik: Rainer Jörissen, Kämpfe: Martin Woldan, Choreographie: Daniela Mühlbauer, Dramaturgie: Britta Kampert. Mit: Pauline Knof (Elektra), Myriam Schröder (Klytämnestra), Patrik O. Beck (Orest), Dirk Nocker (Der Erzieher), Karim Chérif (Der Chor), Georg Graf (Musiker). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Aufführungsbesuchen am 25.3.2009, 27.3.2009, 28.4.2009, 29.4.2009, 28.5.2009, 30.5.2009 und 9.6.2009, auf einem Aufführungsmitschnitt auf Video des Burgtheaters, der Strichfassung und dem Programmheft.

Koos Terpstra: *Meine Elektra*. Programmbuch. Theater Erlangen. Spielzeit 99/00. Hrsg. von Johannes Blum, André Studt. (Programmbuch Nr. 13) Erlangen: Mayer, 1999.

Terpstra, Koos: *Meine Elektra*. Programmheft. Hrsg. v. Britta Kampert. Wien: Burgtheater, 2009. (Heft 195)

Terpstra, Koos: *Meine Elektra*. Uraufführung. Theater Erlangen. Spielzeit 1999/2000. Premiere am 21. Oktober 1999. Regie: Koos Terpstra, Bühne und Kostüm: Christiane Beuter, Licht: Gerd Budschigk. Mit: Inge Schilling (Elektra), Lea Schmocker (Klytämnestra), Thomas Hagen (Orest), Winfried Wittkopp (Der Erzieher), Sylke Hannasky (Sylke). Die Aussagen über die Inszenierung basieren auf dem Aufführungsmitschnitt auf Video des Theater Erlangen und dem zugehörigen Programmheft, in dem der Text abgedruckt ist.

Wilde, Oscar: *The complete works of Oscar Wilde. With an Introduction by Vyvyan Holland*. New York: Collins, 1966.

6.2 Sekundärliteratur

Alexander, Neville E. : *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*. Stuttgart: Metzler, 1964.

D'Almeida, Pierre: *Lire Électre de Giraudoux*. Paris : Dunod, 1994.

Amer, Doaa: *Das Symbol im Theater von Eugene O'Neill. Im Spiegel seiner dramaturgischen Funktion und Bedeutung ausgeführt an: „Kaiser Jones“, „Gier unter Ulmen“, „Trauer muß Elektra tragen“*. Wien: Dipl. Arbeit, 1996.

Barlow, Judith E.: *O'Neill's female characters*. In: Manheim, Michael (Hrsg): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998. S. 164– 177.

Baro Beck, Michael: „*Elektra – das Europäisch-Antike im Amerikanisch-Modernen*“. Eugene O'Neills „*Mourning Becomes Electra*“ – 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. Wien: Dipl.Arbeit, 1996.

Bayer, Erich: *Griechische Geschichte*. 3., verbesserte Auflage. Stuttgart: Körner, 1987.

Bellinger, Gerhard J.: *Knaurs Lexikon der Mythologie. 3100 Stichwörter zu den Mythen aller Völker von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Droemer Knaur, 1993.

Berlin, Norman: *The late plays*. In: Manheim, Michael (Hrsg): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998. S. 82 – 95.

Bierl, Anton F. Harald: *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*. Tübingen: Narr, 1991.

Black, Stephen A.: *Celebrant of loss "Eugene O'Neill" 1888 – 1953*. In: Manheim, Michael (Hrsg): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998. S. 4 – 17.

Bläske, Stefan: *Alice im Wundenland. Meine Elektra – Barbara Nowotny gräbt Koos Terpstras Kosovo-inspirierte Atridenvariation wieder aus*. In: nachtkritik.de. http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2590%3Ameine-elektra-barbara-nowotny-graebt-koos-terpstras-kosovo-inspirierte-atridenvariation-wieder-aus&catid=80%3Aburgtheater-wien&Itemid=1, 26.03.2009. Zugriff: 10.10.2014

Blumberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971. S. 11 – 66.

Body, Jacques: *Égisth et Hitler. Ou « La guerre civile n'aura pas lieu »*. In: Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997. S. 139 – 158.

Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997.

Body, Jacques: *Le trône et l'escabeau*. In: Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997. S. 13 – 24.

Braun, Maximilian: *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*. Tübingen: Narr, 1998.

Bremmer, Jan N.: *Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland*. Übersetzt von Kai Brodersen. Darmstadt: Primus, 1996.

Brescius, Hans von: *Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewusstsein in unbekannten Selbstzeugnissen. Eine politisch-biographische Studie*. Bonn: Bouvier, 1977. (2. Auflage)

Brockhaus. *Die Enzyklopädie*. In vierundzwanzig Bänden. 20. Auflage. Leipzig; Mannheim: Brockhaus. 1996.

Brunel, Pierre: *Pour situer Électre*. In: Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997. S. 25 – 37.

Bürgel, Eva-Maria: *Jean Giraudoux' Electre als Reflex der politischen Krise in Frankreich 1936*. Wuppertal: Diss., 1984.

Burkert, Walter: *Griechische Religion. der archaischen und klassischen Epoche*. (Reihe: Die Religionen der Menschheit. Hrsg. v. Christel Matthias Schröder. Band 15) Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1977.

Call-Breitenecker, Marie-Antoinette: *Jean Giraudoux und die antike Mythologie*. Wien: Dipl. A., 1999.

Cowen, Roy C.: *Hauptmann-Kommentar zum dramatischen Werk*. München: Winkler, 1980.

Delvaux, Peter: *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1992. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd 100)

Delvaux, Peter: *Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1994.

Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden. Hrsg. v. Konrat Ziegler u. Walter Sontheimer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000.

Der Neue Pauly. Supplement Band 5. Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008.

Duneau, Alain: *Le pouvoir d'Électre*. In: Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg.): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997. S. 99 – 112.

Erdmann, Gustav (Hrsg.): *Gerhart Hauptmann. Neue Akzente – neue Aspekte. Vorträge im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner*. Berlin: Stapp, 1992.

Fiedler, Ralph: *Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns*. München: Bergstadt, 1954.

Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. 2. überarbeitete Auflage. Tübingen; Basel: Francke, 1999.

Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart*. 2. überarbeitete Auflage. Tübingen; Basel: Francke, 1999.

Fuhrmann, Manfred: *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971. S. 121 – 143.

Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971.

Gaier, Ulrich: *Hölderlin und der Mythos*. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971. S. 295 – 340.

Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. (Hrsg. Andreas Beyer, Christof Thoenes, Norbert Miller.) (Reihe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg: Karl Richter, Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder, Edith Zehm. Band 15) München: Hanser, 1992.

Görg, Elisabeth: *Notionsfelder in Giraudoux' Electre und Anouilh's Antigone. Versuch einer semantische-textlinguistischen Analyse*. München: tuduv, 1977.

Granger, Bruck: *Eugene O'Neill: Man of the Theater*. In: Keller, Werner: *Der Dichter in der „Zuneigung“ und im „Vorspiel auf dem Theater“*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1974. S. 24 – 32.

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

Haas-Heichen, Kristin: *Die Gestalt der Elektra in der französischen und deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*. München: tuduv, 1994.

Haider-Pregler, Hilde: *Fortwirken eines Fluchs. Burgtheater-Kasino: Österreichische Erstaufführung von „Meine Elektra“*. In: Wiener Zeitung. 27.03.2009. S. 16.

Halfman, Ulrich (Hrsg): *Eugene O'Neill: Comments on the Drama and the Theater. A Source Book*. Tübingen: Narr, 1987.

Hamburger, Käte: *Das Opfer der delphischen Iphigenie*. In: *Wirkendes Wort*. 4. Jahrgang, 1953/4. Düsseldorf: Schwann. S. 221 – 231.

Hamburger, Käte: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer, 1962.

Hanner, Tatjana Elisabeth: *Elektra-Darstellungen im 20. Jahrhundert*. Wien: Dipl.Arbeit, 1996.

Hilscher, Eberhard: *Gerhart Hauptmann. Leben und Werk*. Berlin: Aufbau, 1996.

Hose, Martin: *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*. München: Beck, 2008.

International Dictionary of Theater-2. Playwrights. Hrsg: Mark Hawkins-Dady. Detroit; London; Washington DC.: St. James Press, 1994.

Jarcho, Viktor: *Die Weltanschauung des Dichters und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie*. In: *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie, 1983. S. 41 – 59.

Käppel, Lutz: *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des „Plot“ als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*. München: Beck, 1998.

Kintsberger, Sabine: *Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen*. Wien: Dipl.Arbeit, 1993.

Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: Beck, 2006.

Köhler, Isabella: *Der Charakter der Elektra bei den drei Tragikern*. Wien: Diss., 1939.

Kronberger, Silvia: *Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*. Innsbruck u.a.: Studienverlag, 2002.

Kuch, Heinrich (Hrsg.): *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Berlin: Akademie, 1983.

Kuch, Heinrich: *Gesellschaftliche Voraussetzungen und Sujet der Griechischen Tragödie*. In: *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie, 1983. S. 11 – 39.

Kuch, Heinrich: *Individuum und Gesellschaft in der tragischen Dichtung der Griechen*. In: *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie, 1983. S. 61 – 83.

Kuczynski, Krzysztof A.: *Gerhart Hauptmann und die Frauen*. In: Erdmann, Gustav (Hrsg.): *Gerhart Hauptmann. Neue Akzente – neue Aspekte. Vorträge im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner*. Berlin: Stapp, 1992. S. 57 – 67.

Lange, Klaus: *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*. Stuttgart: Steiner, 2002.

Łatacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. 2. aktualisierte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Lesky, Albin: *Die griechische Tragödie*. 5. Auflage. Stuttgart: Körner, 1984.

Maillard, Michel : *Électre. Jean Giraudoux*. Paris: Nathan, 1993.

Mander, Gertrud: *Jean Giraudoux*. München: dtv, 1969.

Manheim, Michael (Hrsg): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998.

Marschall, Susanne: *TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motives und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds Bûchse der Pandora und Hugo von Hofmannsthals Elektra*. Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1996.

Martin, Josef: *Antike Rhetorik. Technik und Methode*. München: Beck, 1974.

Mayer, Hans: *Gerhart Hauptmann*. Velber: Friedrich, 1973. (3.Auflage)

Mayer, Norbert: *Elektra zerschmettert den Blumentopf. Barbara Nowotny inszeniert „Meine Elektra“ etwas unentschlossen als Lehrstück gegen Gewalt*. In: diepresse.com. http://diepresse.com/home/kultur/news/464842/Burgtheater-Kasino_Elektra-zerschmettert-den-Blumentopf?from=suche.intern.portal, 27.03.2009. Zugriff: 10.10.2014.

Meier, Christel Erika: *Das Motiv des Selbstmords im Werk Gerhart Hauptmanns*. Würzburg: Ergon, 2005.

Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Beck, 1988.

Meinert, Dietrich: *Hellenismus und Christentum in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. Cape Town: Balkema, 1964.

- Meister, Guido: *Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux*. Basel: Diss., 1951.
- Mellen, Philip: *Gerhart Hauptmann und Alfred Kerr: Weitere Betrachtungen*. In: Erdmann, Gustav (Hrsg.): *Gerhart Hauptmann. Neue Akzente – neue Aspekte. Vorträge im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner*. Berlin: Stapp, 1992. S. 93 – 113.
- Michaelis, Rolf: *Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg*. Berlin: Argon, 1962.
- Miliora, Maria T.: *Narcissism, the Family, and Madness. A Self-Psychological Study of Eugene O'Neill and his Plays*. (Reihe: Artists and issues in the theater Vol. 13) New York u.a.: Lang, 2000.
- Morawetz, Anna: *„Klytämnestra“. Mythos zwischen zwei Morden bei O'Neill, Giraudoux, Sartre, Langner und Hauptmann*. Wien: Dipl. Arbeit, 2008.
- Osborne, John: *International Dictionary of Theater – 2. Playwrights*. Editor: Mark Hawkins . Dady. Detroit; London; Washington DC: St. James Press, 1994.
- Pfister, Joel: *Staging Depth. Eugene O'Neill and the Politics of psychological discourse*. Chapel Hill; NC u.a.: The University of North Carolina Press, 1995.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage*. München: Fink, 2001.
- Pfleger, Alexander Martin: *Gerhart Hauptmanns Atridentetralogie. „...der Kere Strudel...“ – Divinität und Humanität im Widerstreit*. Hamburg: Kovač, 2003. (Schriftenreihe Eleusis, Band 12)
- Powell, Brenda J.: *The Metaphysical Quality of The Tragic. A Study of Sophocles, Giraudoux, and Sartre*. New York u.a.: Lang, 1990.
- Razinger, Hubert: *Der Weg der Entstehung*. In: Hauptmann, Gerhart: *Die Atriden-Tetralogie*. Gütersloh: Bertelsmann, 1956. S. 242 – 254.
- Razinger, Hubert: *Der Weg der Mythe*. In: Hauptmann, Gerhart: *Die Atriden-Tetralogie*. Gütersloh: Bertelsmann, 1956. S. 255 – 287.
- Razinger, Hubert: *Der Weg Hauptmanns zum Werk*. In: Hauptmann, Gerhart: *Die Atriden-Tetralogie*. Gütersloh: Bertelsmann, 1956. S. 316 – 337.
- Razinger, Hubert: *Der Weg nach Delphi*. In: Hauptmann, Gerhart: *Die Atriden-Tetralogie*. Gütersloh: Bertelsmann, 1956. S. 288 – 315.
- Reclams Lexikon der Antike*. Hrsg. von M.C. Howatson. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Richter, Lukas: *Antike ästhetische Theorien zur gesellschaftlichen Funktion der griechischen Tragödie*. In: *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie, 1983. S. 173 – 192.
- Robinson, James A.: *The middle plays*. In: Manheim, Michael (Hrsg): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Pres, 1998. S. 69 – 81.

Rohde, Erwin: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg; Leipzig: Mohr, 1894.

Ronald, Margaret Loftus: *From trial to triumph (1913 – 1924): the early plays*. In: Manheim, Michael (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998. S. 51 – 68.

Schadewald, Wolfgang: *Die griechische Tragödie*. Tübinger Vorlesungen Band 4. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.

Schondorff, Joachim: *Elektra. Sophokles, Euripides, Hofmannsthal, O'Neill, Giraudoux, Hauptmann*. Vorwort von Karl Kerényi. München/Wien: Langen – Müller, 1965.

Schondorff, Joachim: *Orest. Aischylos, Euripides, Voltaire, Krenek, Satre, Anouilh*. München/Wien: Langen - Müller, 1963.

Shaeffer, Louis: *O'Neill. Son and Artist*. Boston/Toronto: Little, Brown and Company, 1973.

Šičalin, Jurij: *Die Krise der traditionellen Weltanschauung in den trojanischen Tragödien des Euripides*. Übersetzt v. Gottfried Janke. In: *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie, 1983. S. 103 – 114.

Sprengel, Peter: *Gerhart Hauptmann. Epoche-Werk-Wirkung*. München: Beck, 1984.

Stoll, Heinrich Wilhelm: *Mythologie der Griechen und Römer. Die Götter des klassischen Altertums*. Essen: Athenaion, 1990.

Stolper, Armin: *Zur Bearbeitung von Hauptmanns Atriden-Tetralogie*. In: Erdmann, Gustav (Hrsg.): *Gerhart Hauptmann. Neue Akzente – neue Aspekte. Vorträge im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner*. Berlin: Stapp, 1992. S. 151 – 160.

Strasser, Pamela: *Jean Giraudoux' Bearbeitung des antiken Elektra-Stoffes*. Wien: Dipl.A., 1997.

Szondi, Peter: *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater. Ein Nachtrag zur Theorie des modernen Dramas*. In: Szondi, Peter: *Lektüren und Lektionen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. S. 185 – 191.

Szondi, Peter: *Lektüren und Lektionen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Törnqvist, Egil: *O'Neill's philosophical and literary paragons*. In: Manheim, Michael (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998. S. 18 – 32.

Treu, Kurt: *Griechische Tragödie und Theaterpraxis*. In: *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Hrsg. v. Heinrich Kuch. Berlin: Akademie, 1983. S. 141 – 159.

Vogel, Juliane: *Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals Elektra*. (1997) In: *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Hrsg. v. Elsbeth Dangel – Pelloquin. Darmstadt: WBG, 2007. S. 100 – 119.

Vögler, Armin: *Vergleichende Studien zur sophokleschen und euripideischen Elektra*. Heidelberg: Winter: 1967.

Voigt, Felix A.: *Gerhart Hauptmann und die Antike*. Berlin: Schmidt, 1965.

Wagner, Heinz: *Das große Handbuch der Oper*. 4. Auflage. Hamburg: Nikol, 2006.

Wahrig-Burfeind, Renate: *Wahrig Fremdwörterlexikon*. München: dtv, 2007.

Wainwright, Ronald: *Notable American stage productions*. In: Manheim, Michael (Hrsg): *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: University Press, 1998. S. 96 – 115.

Walther, Lutz (Hrsg): *Mythos Elektra. Texte von Aischylos bis Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Reclam, 2010.

Ward, Philip: *Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance*. Oxford u.a.: Lang, 2002.

Weil, Colette: *Électre à l'époque de la création*. In: Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997. S. 41 – 49.

Weil, Colette: *Mettre en scène Électre*. In: Body, Jacques; Pierre Brunel (Hrsg): *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*. Paris: Klincksieck, 1997. S. 51 – 61.

Yang, Jin: *„Innige Qual“*. *Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

6.3 Internetliteratur

http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nobelpreisträger_für_Literatur Zugriff: 20.6.2012

http://fr.wikipedia.org/wiki/Tu_%C3%A9tais_si_gentil_quand_tu_%C3%A9tais_petit Zugriff: 1.10.2013

http://nl.wikipedia.org/wiki/Koos_Terpstra Zugriff: 6.11.2013

<http://oe1kalender.orf.at/index.php/show,71430,filter,8.html> Zugriff 5.11.2013

<http://vredessite.nl/column/theater/2001/april.html> Zugriff: 6.11.2013

<http://www.allstarsagency.nl/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=27&cntnt01origid=16&cntnt01detailtemplate=Sterren&cntnt01returnid=21> Zugriff: 6.11.2013

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/ensemble/11433_342.php Zugriff: 29.3.2009

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/spielplan_werkbeschreibung.php?eventid=914030 Zugriff: 29.3.2009

http://www.grandtheatregroningen.nl/?option=com_jexplays&view=jexplay&product_id=566&category_id=&Itemid=57 Zugriff: 6.11.2013

<http://www.hzt.nl/default.asp?path=cgo0n9zq> Zugriff: 14.11.2013

<http://www.hzt.nl/default.asp?path=e2v1flge> Zugriff: 14.11.2013

<http://www.hzt.nl/default.asp?path=skkfuyli> Zugriff: 6.11.2013

http://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/data_werke/10/showWerk Zugriff: 3.10.2013

<http://www.kunstmin.nl/programma/294> Zugriff: 6.11.2013

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=2625> Zugriff: 14.1.2014

<http://www.landestheater.net/service/archiv/spielzeit-1213/premieren> Zugriff: 21.5.2014

<http://www.landestheater.net/service/archiv/spielzeit-1314/premieren> Zugriff: 21.5.2014

<http://www.landestheater.net/service/archiv/ueber-uns-1314/regie/barbara-nowotny> Zugriff: 21.5.2014

<http://www.management-lautenbacher.de/barbara-nowotny.htm> Zugriff: 5.11.2013

<http://www.polderexpress.nl/agenda/Het%20voormalige%20kerkje%20op%20de%20Breedstraat%20148,%20Thriller,%20Het%20nieuwe%20toneelstuk%20van%20de%20bekende%20en%20succesvolle%20Nederlandse%20toneelschrijver%20en%20regisseur%20Koos%20Terpstra,%20Entree%2010,-%20www.drom.nl/> Zugriff: 6.11.2013

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Die_Quelle.72390.html Zugriff: 11.9.2013

<http://www.staatstheater.de/index.php?id=634> Zugriff: 29.3.2009

<http://www.theaterkrant.nl/recensie/2012/> Zugriff: 14.11.2013

<http://www.theaterkrant.nl/recensie/zonsopgangzonsondergang/> Zugriff: 14.11.2013

http://www.theatertexte.de/data/verlag_der_autoren/3534/show Zugriff: 5.11.2013

[http://www.verlagderautoren.de/index.php?id=94&no_cache=1&tx_ttvaoshop\[sword\]=koos-terpstra](http://www.verlagderautoren.de/index.php?id=94&no_cache=1&tx_ttvaoshop[sword]=koos-terpstra) Zugriff: 5.11.2013

http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Koos_Terpstra Zugriff: 30.4.2014

7. Anhang

7.1 Interview mit Barbara Nowotny

Auszüge²⁸³ aus meinem Interview mit Barbara Nowotny vom 10.12.2009

Preineder: Wie kam es eigentlich dazu, dass Sie sich mit Meine Elektra befasst haben?

Nowotny: Im Grunde hatte ich immer schon so einen Hang zu den griechischen Stoffen, vor allem zu den Elektra Stoffen. Da haben mich vor allem die zwei Frauenfiguren interessiert, die Elektra ist eine sehr spannende Figur, die in ihrem Hass und ihrer Rache gefangen wird, das hat mich interessiert, es hat mich auch interessiert durch die aktuellen Bezüge. Mich hat auch sehr interessiert, wie die Klytämnestra ist, auch wenn Klytämnestra eine sehr negative Figur ist, zumindest bei den antiken Autoren. Das finde ich sehr sehr spannende Figuren. Ich wollte auf jeden Fall eine neue Bearbeitung, entweder selbst machen oder übernehmen, wo die Frauenfiguren im Zentrum stehen, also auch die Klytämnestra. Das war mir wichtig. Es ging mir vor allem um die zwei Frauenfiguren. Dann hat man länger überlegt welche Fassung nimmt man denn, und hat das immer mehr eingegrenzt. Ich habe sehr viel gelesen, natürlich die Orestie, dann auch Hofmannsthal, auch eine sehr spannende Elektrafassung, es war aber immer ganz klar, dass wir eine eigene oder eine neue, eine aktuellere Fassung haben wollen. Dann hat mir meine Dramaturgin den Vorschlag gemacht mit Koos Terpstra. Ich kannte ihn auch nicht. Er ist ein niederländischer Theatermacher, ein Dramaturg, der das für Erlangen gemacht hat. Ich kannte die Fassung nicht, sie hat mir sehr gut gefallen, wir haben sie aber weiterbearbeitet, weil diese Fassung ein großes Gerüst ist, ja, ich finde das in der vorliegenden Form spannend, aber nicht wirklich spielbar, weil die Figuren Orest und Elektra sehr blass sind. Ich wusste, dass ich eine schöne Rolle für Klytämnestra finde, für den Erzieher, für den Chor, aber gerade Elektra und Orest, finde ich, sind in der Terpstrafassung ein bisschen Nebenfiguren. Es war unsere Vision die aufzupeppen, damit auch der Konflikt spannender wird. Ja, so kamen wir zu der Fassung.

Preineder: Wieso haben Sie dann doch nicht selber eine Elektra-Fassung geschrieben?

Nowotny: Einfach weil die Vorlage dafür gut war. Also was ich an der Vorlage sehr mochte war, dass die Klytämnestra eine so spannende Figur wurde bei Terpstra, ich fand das ganz toll. Sie ist eine Frau, wo man sozusagen die Motivation nachvollziehbar macht. Wo die Tat gerechtfertigt wird. Das ist ja sozusagen das große Thema. Man kann es zwar verstehen, aber trotzdem, es ist Mord. Das ist ein so spannender Konflikt innerhalb der Figur. Klytämnestra ist auch sehr spannend, ich finde sie auch eine ungewöhnlich starke Frauenfigur für die damalige Zeit, und dass sie dann sozusagen noch einmal so in den Fokus rückt war etwas bei der Bearbeitung von Terpstra, das mir unglaublich gefallen hat. Ein zweiter Grund war die Rolle des Erziehers, die ja bei Terpstra eine völlig neue Wende erfährt. Er war im Grunde immer der professionelle, einfach nur der stumme Begleiter des Orest, er hat relativ wenig zu tun. Und was mir sehr gut gefallen hat war zu sehen wie werden Jugendliche fanatisiert. Auch Orest wird trainiert mit einer Wahrheit die nicht hinterfragbar ist, weil es nur eine subjektive Wahrheit ist, und dann hinausgeschickt sozusagen als Tötungsmaschine. Das fand ich schon sehr spannend, also wie jemand die Fäden im Hintergrund zieht und jemanden manipuliert um selbst an die Macht zu kommen. Das fand ich eine sehr spannende

²⁸³ Aufgrund sehr schlechter Aufnahmequalität ist nicht das ganze Interview abdruckbar.

Figur. Wobei natürlich nicht einkalkulierbar ist, wie reagiert der Mensch dann, also kann man jemanden so perfekt trainieren oder gibt es etwas das stärker ist. In dem Fall ist es ja, dass das Blut dicker ist und dass er sehr schwankt, das finde ich spannend, inwieweit kann man jemanden instrumentalisieren. Und gibt es einen Bereich im Menschen der nicht kontrollierbar ist. Das fand ich kam beim Erzieher toll raus. Der Chor ist eine schöne Idee, aber das hätte man auch selbst machen können, dass der Chor durch eine Einzelfigur repräsentiert wird. Was ja eh bei modernen Bearbeitungen wirklich schon gängig ist. Ganz wichtig sind die Kriege, wo die ganzen Kriegsschauplätze seit der Geburt der Figur bis in die Gegenwart hereingeholt werden. Genau aus diesem Grund heißt es auch Zahn um Zahn, man sagt ja die Menschen hätten nichts daraus gelernt. Es gibt immer noch Blutrache, sie ist immer noch der Antrieb für Taten, für Vergeltung. Das fand ich eigentlich macht Terpstras Fassung so spannend, deshalb habe ich mich dafür entschieden. Gleichzeitig dachte ich ja Orest und Elektra sind ein bisschen in den Hintergrund geraten, da müssen wir was tun, also sie werden zu klar zu Nebenfiguren. Das Spannungsgeflecht muss so aufrechterhalten werden. Dann haben wir aus der Orestie, und zwar aus der Bearbeitung von Walter Jens, Texte übernommen, damit man den Figuren ein bisschen mehr Futter gibt. Wobei man sagen muss, dass Terpstra selbst sich auf Walter Jens stützt, das haben wir schon fortgesetzt. Wir haben nicht eine andere Fassung genommen, da haben wir dann gesehen die Basis ist von ihm, und das haben wir fortgeführt.

Preineder: Die Kriegsaufzählung ist eine interessante Szene, wie geht man an so eine Stelle heran?

Nowotny: Für uns war klar, dass sie einfach sehr viel Platz im Stück einnehmen muss. Sie muss lang sein. Das muss eine ausführliche Szene sein, so ausführlich, dass man irgendwie denkt, wann hört die denn endlich auf? Das war immer für uns wirklich eine gewichtige Sache, nichts was so nebenbei passiert. Es muss jemand stehen, der wirklich sehr sehr lange einfach über Kriege redet, und was beim Zuschauer sich einstellen müsste wäre so ein Gefühl völlig überladen zu werden mit Information. Wichtig ist, aber das hat Terpstra ganz geschickt gemacht, dass natürlich immer wieder Konflikte dabei sind, an die man sich wunderbar erinnern kann, also dass es in Afghanistan, dass es immer schon Kriege gab, das ist ja jedem bewusst. Bewusst ist nur nicht wie lange das dauert, und dass ein Konflikt den neuen evoziert hat. Vieles das passiert ist, das wusste ich nicht, da hatte ich keine Ahnung, aber das ist dann irgendwie natürlich, das glaub ich, ist das Spannende, dass es sehr viele Kriegsschauplätzen gibt von denen man überhaupt keine Ahnung hat und es ein paar gibt, die man unglaublich präsent hat. Dadurch glaub ich geht das so nah an einen heran, wenn die alle einem nichts sagen würden, das wäre glaube ich die Gefahr dabei, aber dadurch rückt das näher heran. Das wird klarerweise bis in die Gegenwart fortgesetzt. Dann hat man natürlich Konflikte wie den 11. September dabei, das ist ja ganz klar, den Afghanistan-Krieg, da weiß man wahrscheinlich auch noch was man an dem Tag gemacht hat, das muss einem so nahe rücken, dass man denkt, oh verdammt, an dem Tag da war ich dort und da. Das ist glaub ich wichtig, dass es viel Raum einnimmt, dass man den Kriegsmonolog auf jeden Fall sehr aktuell hat, und dass man glaube ich wenig Ablenkung hat, dass man volle Konzentration darauf hat. Wir haben es so gemacht, dass im Hintergrund dann die Vorbereitung für den Orest stattfindet und Karim uns die ganze Zeit erzählt welche Kriege es gibt und dass es nie aufhört, und trotzdem wird jemand wieder hinten gleichzeitig für den Krieg gerüstet, aktuell, also das war der Gedanke.

Preineder: Ich finde das ist eine sehr starke Szene.

Nowotny: Ja, das glaube ich auch, sozusagen nur diese Kriegsaufzählung glaube ich würde auch nicht funktionieren, aber dadurch dass man sieht wie es hinten neu weiter geht, das ist wieder eine Glorifizierung der Tat. Ich glaube, dass es den Widerspruch in sich braucht. Das war jedenfalls unsere Absicht dahinter. Aber natürlich die ganzen Kriege zu lernen, das hat lange gedauert, Karim war glaub ich auch irgendwann verzweifelt, weil er nicht mehr wusste ob es in Uganda war oder wo anders, das ist irgendwie auch sehr schwierig. Er hatte auch bei der Premiere Probleme an der Stelle, also massive Probleme. Aber das ist natürlich, was soll man machen. Wir haben uns dann auch kurz überlegt, ob er es irgendwie ablesen kann, aber ablesen bringt nichts, das schwächt es total. Eigentlich müsste jemand wirklich wie eine Maschine runterrattern. Zwischen den anderen kommt der Konflikt in Afghanistan. Es muss einem reingeknallt werden, man dürfte nicht mehr atmen können. So, das war eigentlich die Idee dahinter.

Preineder: Wie kam es eigentlich dazu, dass aus Sylke Karim wurde, er ist ja männlich, etwas älter? Was ich so in einer Kritik gelesen habe, war Sylke doch ziemlich zerbrechlich. Sie wirkte in dem Stück zerbrechlicher als er es ist.

Nowotny: Ich glaube für die Besetzung der Sylke gab es für Terpstra einen bestimmten Grund, dass es eine Frau spielt, und das waren die Vergewaltigungen im Kosovo. Und da gibt es eine Stelle die wir geändert haben. *Meine Elektra* kam einfach auch zu dem Zeitpunkt heraus als die Massenvergewaltigungen im Kosovo wirklich Thema waren. Und Orest in der Terpstra Fassung vergewaltigt Sylke bevor er seine Mutter umbringt sozusagen als rituelle Tat. Ich persönlich finde auf der Bühne Vergewaltigungen immer wahnsinnig problematisch. Ich finde sie eigentlich kaum ästhetisch machbar, es besteht immer die Gefahr, dass es in einer unglaublichen Peinlichkeit endet. Ich glaube auch, dass der Kosovokrieg und die Massenvergewaltigungen im Hintergrund sind, dass es wieder andere Konflikte gibt, die präsenter sind. Also darum fand ich es nicht so brennend interessant zu zeigen, was man nicht zeigen kann. Dann war es spannender, macht man die Vergewaltigung nicht, dass es eine männliche Figur ist. Sylke und Elektra sind sehr sehr ähnlich. Sylke hebt sich nicht sehr viel ab, sie ist sanfter, Elektra ist die mit mehr Rachegefühl, aber trotzdem ist sie eine sehr sehr junge zerbrechliche Frau. Ich finde es interessanter, wenn ein junger Mann, auch im kriegsfähigen Alter, so ein Antikriegsgegner wird. Das fand ich die spannendere Weise, wenn jemand sagt, nein, ich mach bei eurem Konflikt nicht mehr mit, das hat mit mir nichts zu tun, das ist eure Familie, der aber da hineingezogen wird. Das Thema der Neutralität, wie weit kann man sich heraushalten, und sagen, ich hab hiermit nichts zu tun. Ich fand das durch eine männliche Figur interessanter gelöst.

Preineder: Karim ist eine sehr schwierige Rolle, weil er Chor ist, Erzähler, manchmal ist er heraußen aus der Handlung, im Heute, dann wieder ist er in der Handlung drinnen im Damals.

Nowotny: Genau, das ist eine Figur, die ständig switcht. Er nimmt die Zuschauer, ich erzähl euch jetzt die Geschichte, gleichzeitig spiel ich aber in der Geschichte mit, um wieder rauszusteigen, und zu sagen, so, das versteh ich jetzt gar nicht, was die da machen, aber die Geschichte geht weiter, wir könnens nicht aufhalten. Das ist natürlich eine ganz komplizierte Figur. Andererseits finde ich gerade, dass das Switchen den Charme der Figur ausmacht. Das ist ja das Tolle, das sich jemand in diesen vielen Ebenen bewegen kann, Stellung beziehen kann, aber trotzdem da mitspielen muss. Das finde ich eigentlich das Spannende.

Preineder: Mich würde interessieren, ob es in der Probearbeit für Karim Stellen gab, bei denen man gesagt hat, an der Stelle funktioniert es nicht so wie geplant.

Nowotny: Ja, da gab es sehr viele Stellen, wo man gesagt hat, ok das funktioniert hier an der Stelle nicht oder hier an dieser Stelle, da ist es besser er hat so einen Blick. Die Figur von ihm war schwierig zu erarbeiten. Da wurde wirklich viel überlegt, begonnen bei der Vergewaltigungsszene, über den Kriegsmonolog und wie er sich im Raum bewegt. Also das war wirklich eine schwierige Figur, aber ich finde auch eine wahnsinnig reizvolle Figur, die auch unglaublich Spaß macht. Die auch dem Abend, glaube ich, immer wieder einige Leichtigkeit verleihen kann.

Preineder: Terpstra, hat immer wieder Humor eingebaut, es wird im Publikum auch gelacht. Tut das der Tragödie gut, macht es sie leichter, erträglicher?

Nowotny: Ich glaube das ist manchmal sogar das Gemeine an der Tragödie: Es ist etwas sehr Schlimmes und ich muss trotzdem lachen. Ich glaube, dass es es umso härter macht, also wenn etwas schlimm ist, aber eine gewisse Absurdität in sich hat, dass es trotzdem skurril wird. Aber natürlich erschreckt mich das mehr, dass ich über so etwas lachen kann als wenn ich in völliger Betroffenheit da sitzen würde. Ich glaube Terpstra löst das ganz geschickt, also er nimmt sich die Leute, er lockert sie, und dann knallts wieder hinein. Ich glaube schon, dass Lachen nicht mehr etwas Befreiendes ist, sondern es ist auch ein Lachen über das man selbst erschrocken ist.

Preineder: Meine Elektra wurde manchmal auch als Lehrstück bezeichnet, ist es das, wenn ja, was kann es lehren?

Nowotny: Naja, es wurde immer als Lehrstück gegen Gewalt bezeichnet. Ich finde nicht, dass es etwas unglaublich belehrendes hat, ich glaube nicht, dass es mit dem Zeigefinger zeigt, tut das nicht, weil das hat Konsequenzen. Ich glaube nicht, dass es ein moralisierendes Stück ist. Es ist wie ein Stück, das Gewalt beschreibt, und zwar Gewalt in verschiedensten Formen, im zwischenmenschlichen Umgang, auch im Umgang zwischen Mutter und Tochter, die ja auch unglaublich gewalttätig miteinander umgehen. Eine Stille zu unterbrechen ist auch eine Form der Gewalt, dann gibt es körperliche Gewalt. Ich glaube einfach es ist ein Stück voller Gewalt. Ich glaube nicht, dass es ein Stück ist, das eine große Moral hat, das glaub ich nicht. Im Grunde ist der Gewinner des Stücks ja auch der, der am kältesten und am schändlichsten agiert. Es ist eher eine Beschreibung der Zustände, also auch der Welt in der wir leben. Die Leute, die mit einer großen Bestimmtheit über Leichen gehen sind letztlich auch die Gewinner. Das ist schon erschreckend, das zu wissen, aber leider auch eine Tatsache.

Preineder: Es werden Fragen und Probleme aufgezeigt, aber nicht wirklich beantwortet.

Nowotny: Genau, es ist auch jeder zu sehr in seiner eigenen Geschichte geangen, als dass es eine Lösung gäbe. Die Situation ist schon so verkorkst, dass hier eine Lösung gar nicht mehr im Raum steht. Natürlich könnte Orest sagen, nein, ich mach das nicht, versöhn dich mit der Mutter, als Lösung, aber die Lösung steht nie zur Debatte. Jeder ist in seiner Geschichte so verfangen, und sieht eigentlich nicht die Alternativen, die es gibt, sondern nur seine eigene persönliche Rache, jede der Figuren, und dadurch steht eine Lösung nicht im greifbaren Raum.

Preineder: Könnte es von Klytämnestra aus eine Versöhnung geben?

Nowotny: Ich glaube, dass Klytämnestra, so habe ich die Figur verstanden, schon ihre Rache mit dieser Tat beschwichtigt hat, dass sie mit den Kindern zusammenleben könnte, aber die

können ihre Tat nicht verzeihen. Die müssen die Tat machen um ihren persönlichen Frieden zu finden, den sie aber letztendlich nicht finden. Sie lebt wie eine Tote, lebt in Angst, und hat nur Angst, dass die Rache an ihr verübt wird. Die Rache hat ihr letztendlich keine Befriedigung gebracht. Mit der Begehung der Tat ist im Grunde schon die Versöhnung abgeschlossen. Die Figuren haben alle keine sehr große Chance, sie sind alle auch in ihren Umständen und ihren Geschichten verfangen.

Preineder: Hat eigentlich irgendeine dieser Figuren, abgesehen von dem Erzieher, je über das Danach nachgedacht, also was nach dem Mord passiert? Oder ist es nur der Erzieher, der das Danach offensichtlich schon eingeplant hat?

Nowotny: Ich glaube es ist letztendlich der Erzieher der Einzige der es eingeplant hat, für die anderen geht es eigentlich nur um den Moment der Rache, und sind hilflos wenn die Mutter tot ist, und eine totale Leere eintritt, dass auch durch die Tat an der Mutter nicht die Befriedigung, die Erlösung, die sie sich all die Jahre versprochen haben, auf die sie hingelegt haben, sich einstellt. Das ist ja das Verhängnisvolle, es gibt keinen Plan danach. Der Erzieher ist insofern motiviert die Leiden zu benennen, und sie [Elektra und Orest] weiter zu instrumentalisieren, er ist der Einzige, der einen Plan hat. Die anderen haben nur für ihre Rache gelebt und mit der Tat, der Rache, ist ihre Existenz eigentlich nicht mehr wirklich berechtigt. Das ist natürlich auch sehr erschreckend. Es gibt keinen weiteren Plan für sich selbst. Ich würde fast sagen die Existenz der Beiden hört bei Terpstra auf. Elektra führt das Leben einer Gefangenen, Orest wird fliehen und versuchen eine Lösung zu finden. Aber es geht nicht weiter wie in der Orestie, wo es zum Freispruch des Orest kommt, sondern hier ist es völlig ungelöst, er muss gehen, er muss schauen, dass er eine Lösung findet, aber die Frage, ob er sie hat oder ob er nicht immer ein gänzlich Getriebener ist, der gejagt wird, von den Erinyen der Mutter, der gejagt wird von seine eigene Schuld, das ist ja nicht geklärt. Ich finde das sehr negativ von Terpstra, aber letztendlich auch etwas das funktioniert hat.

Preineder: Klytämnestra ist bei Terpstra im Stück selbst als Ungeheuer beschrieben, was sie in Wien nicht ist. Sie kommt strahlend auf die Bühne, wieso?

Nowotny: Ja das fand ich eben auch, dass Klytämnestra immer, nicht nur bei Terpstra, sondern auch in der Orestie, als Ungeheuer, als Monster, beschrieben ist, auch bei Terpstra steht das verhetzend. Nur ich finde es viel viel spannender, wenn das jemand ist, der eigentlich sehr sympathisch ist. Ich finde es sehr interessant, und ich finde auch, dass es den Konflikt größer macht. Ein Monster muss nicht wie ein Monster aussehen, ein Monster kann absolut lebenswürdig sein. Wer kann ein sehr grausames Verbrechen begangen haben? Es kann die Lebenswürdigkeit in Person sein, das finde ich das spannendere, ich finde es etwas plakativ, wenn jemand eine monströse Tat begangen hat, und man ihm das Monster ansieht, das finde ich langweilig. Ich finde es viel spannender, wenn jemand so eine Tat gemacht hat, die man der Figur gar nicht zutraut, weil sie ganz anders rüberkommt. Die Tat der Klytämnestra ist natürlich eine grauenvolle, eine wahnsinnig blutige, aber andererseits wieder auch eine nachvollziehbare Tat. Man muss die ganze Geschichte der Klytämnestra finden, nicht nur die Opferung der Iphigenie, sondern auch das muss man nachlesen in der griechischen Antike, dass Klytämnestra ja selber zur Ehe gezwungen wurde. Ich glaube sie war auch Kriegsbeute, und wurde von Agamemnon zur Ehe gezwungen, das war auch keine große Liebe. Eigentlich hat sie persönlichen Anspruch auf doppelte Rache. Ihre Tat ist nachvollziehbar und sie kann deswegen nicht wirklich ein Monster sein.

Preineder: Ich finde es auch interessant, dass Karim immer wieder die vierte Wand bricht indem er ins Publikum kommt, direkt das Publikum anspricht.

Nowotny: Er ist natürlich auch Zuschauer dieser Geschichte, ja, wobei der Zuschauer, der mitspielen kann und der Zuschauer, der kommentieren kann. Letztendlich kann er sich aber auch nicht entziehen, das kann natürlich der Zuschauer schon, aber das gelingt ihm nicht. In seiner Figur, in seiner Rolle möchte man als Zuschauer nicht sein. Aber es ist natürlich toll, dass einer da ist, der es einerseits beobachtet, und andererseits dabei ist, ich finde, das macht das Stück lebendig. Sonst hätte man wahrscheinlich wirklich eine sehr sehr klassische antike Familie, wie es auch angelegt ist, abgesehen jetzt von den veränderten Figuren Erzieher und Klytämnestra. Aber die Figur des Karim schwankt zwischen den Ebenen, von der Bestimmung her, er switcht in den Zeitebenen, das gibt dem Stück, glaub ich, etwas einen Zug, in dem man mitfährt, dass man ein bisschen mitgerissen wird. Dass man selbst als Zuschauer genauer schaut, weil man auch ab und zu eine Beobachtungsposition einnimmt. Das ist das, was er ins Spiel bringt.

Preineder: Im Wasserbecken gibt es auch eine Fußwaschung, ist das ganz bewusst eine Bibelzitation, genauso wie der Kuss der Elektra ein Verräterkuss ist?

Nowotny: Da haben wir nicht unbedingt an die Bibel gedacht. Wir wollten auf jeden Fall eine rituelle Waschung haben, sodass wirklich in dem Ritual, in der Kriegsvorbereitung auch noch eine rituelle Waschung von Sünde ist, und er so, wie in eine heilige Tat geht. Ich wollte es vor die Tat geben, der Mord wird sozusagen eine religiöse Handlung. Es steht nicht so sehr eine religiöse Botschaft dahinter. Es ist natürlich auch die Fußwaschung eine rituell reine Waschung vor der Tat. Im Kopf wird auch der Mord auf eine andere Ebene gestellt. Das andere wäre vielleicht ein simpler Rachemord, den man in der Familie hat, alles andere ist eine religiöse Tat, oder eine Tat die man versucht durch religiöse Methoden zu rechtfertigen. Es wird ja im Zeichen der Religion sehr viel vorgeschoben. Darum geht es ja auch, um unter dem Deckmantel der Religion gerechtfertigte Rache, dass es im Grunde ja nur eine persönliche Befriedigung ist, dass der Erzieher dahinter steckt.

Preineder: Die Opferung und die rituellen Szenen gibt es ja schon bei Terpstra, ihr habt sie, glaube ich, noch mehr ausgebaut und auch die Anrufung etwas verändert.

Nowotny: Die haben wir verändert, ja. Also ich glaube, dass es wichtig ist zu zeigen, die Betonung liegt auf einer Verschiebung des Religiösen, einer religiösen Motivation. Ich glaube, dass der Erzieher sie ganz bewusst verwendet, weil er weiß, dann hat er Orest im Griff, weil er trainiert wurde darauf. Und dieser Racheplan realisiert sich, weil die Rache von Gott auch befohlen wurde. Das ist auch die Rechtfertigung für die Tat, es wäre sozusagen Sünde sie nicht zu begehen, sie muss begangen werden. Er verwendet eine religiöse Metaphorik, einfach um seine persönliche Bereicherung voranzutreiben. Ihm geht es natürlich gar nicht darum, aber er weiß ganz genau, dass das Signalworte sind um andere zu motivieren. Ich glaube das ist auch tragisch, wenn unter dem Deckmantel der Religion und der Leitung der religiösen Führer Kriege geführt werden, an die diese Führer wahrscheinlich gar nicht glauben, aber sie wissen, so mobilisieren sie das Volk. Die Religion muss auch wirklich sehr oft dafür herhalten, für heilige Kriege, für alles Mögliche, für die Kreuzzüge, das hat man ja in allen möglichen Kulturen. Da geht es aber für mich nicht wirklich um das religiöse Reden sondern es geht um eine Form der Bereicherung, Gewinnung von Macht, Bodenschätzen, wie auch immer. Man verwendet Religion dafür, weil die Leute dadurch viel leichter manipulierbar sind. Ich möchte diesen Platz haben, weil er Erdöl hat, das wirkt ganz anders als wenn ich sage: hier ist die heilige Stätte, wo schon die Vorahren bestattet wurden, und es ist unsere moralische Pflicht; dadurch sind die Leute besser emotionalisierbar und instrumentalisiert. Und deswegen existiert diese Anrufung, weil der Erzieher sich sicher ist

so zu begeistern, davor ist Orest ja schon am Wanken. Und nur durch ein gemeinsames Einschwören kooperiert er wieder.

Preineder: Woher kommen Elektras autoaggressive Züge, die Sie hineingelegt haben?

Nowotny: Ich glaube Elektra ist eine wahnsinnig schwierige Figur. Sie ist unglaublich komplex mit ihren Problemen. Einerseits ist dieses Gefühl nicht geliebt und gewollt zu sein, und auf der anderen Seite ist der Hass auf die Mutter, was sie für den Vater gemacht hat, aber das ist nur eine Ebene der Geschichte der Ermordung. Ich glaube, dass es davor schon einen Konflikt gibt oder gab um die Gunst des Vaters, mit Klytämnestra. Klytämnestra ist ja eine wunderschöne Frau, und Agamemnon hat sie anscheinend ja angebetet, vergöttert, wie auch immer, und Elektra auch den Vater, und ich glaube da ist auch viel Rivalität zu dieser schönen Mutter. Sie ist sich nicht schön genug vorgekommen, nicht weiblich vorgekommen, sie hat es auch abgestellt an sich, alles was die Mutter symbolisiert, die Weiblichkeit will sie töten, weil sie das einfach hasst. Ich glaube das war sehr wichtig, darum wollte ich auch Pauline Knof, die ein sehr weiblicher Typ ist, wirklich auch unweiblich kriegen, mit kurzen Haaren, und auch vom Kleid her nicht körperbetont, sondern wirklich wie ein Büssergewand. Weil ich glaube, dass Elektra durch den Konflikt mit Klytämnestra, der Mörderin von Agamemnon, eine starke Ablehnung sämtlicher Weiblichkeit hat. Es hat vorher schon in ihr gearbeitet. Die Opferung der Iphigenie ist natürlich auch ein Schlag für sie, weil sie immer die Lieblingstochter sein wollte, aber es wird jemand anderer geopfert für den Vater, und nicht sie. Dieses Gefühl wenig wert zu sein, das ist auch etwas, das sie ganz stark in sich trägt, ein unglaublicher Selbsthass. Es ist nicht nur ein Hass auf die Mutter, sondern es ist auch Hass, der sich gegen sie selbst richtet. Deswegen glaube ich, dass sie auch so verbohrte ist. Ich glaube dadurch wird es gefährlich. Und ich glaube dadurch wird sie auch so wahnsinnig zerstörerisch.

7.2 Zusammenfassung

Der Atridenmythos war und ist ein beliebter Stoff auf dem Theater. Er wurde häufig dramatisiert, und dabei nicht nur interpretiert, sondern auch benutzt, um damit auf etwas Aktuelles Bezug zu nehmen und natürlich auch um sich künstlerisch zu messen. Die Dramatiker der Antike hatten alte mündliche Traditionen und epische Erzählungen, wie Homers *Odyssee* und *Ilias*, als Stoffgrundlage. Aischylos *Orestie*, eine Trilogie, ist das älteste erhaltene Drama, das den Muttermord erzählt. Auch wenn er eine Oresttragödie schrieb, und Elektra im Hintergrund bleibt, ist es die Grundlage aller folgenden Atridenerzählungen. Als politischer Autor nahm er Bezug auf die aktuelle Situation in Athen, insbesondere auf den Streit um den Areopag und auf das Bündnis mit Argos. 40 Jahre später folgten kurz hintereinander zwei weitere Dramen mit diesem Inhalt, jedoch wählten beide Elektra als Zentrum und Titel. Sophokles zeigt Elektras Leiden und ihren Hass, und ist damit vermutlich derjenige, der Elektra so charakterisierte, wie es bis heute überliefert ist. Euripides reagierte darauf, indem er dem Mythos neue Aspekte abgewann. Elektra ist mit einem Bauern verheiratet, jedoch jungfräulich, Klytämnestra wird aus dem Palast herausgelockt, Ägisth während eines Opfers am Land getötet. Elektras Triebfeder ist nicht die Liebe zu Agamemnon, sondern ihr eigenes Leid. Orest und Elektra bereuen danach auch ihre Tat und können nur vom Deus ex machina freigesprochen werden.

Erst im 20. Jahrhundert wurde die Elektrafigur für Dramatiker wieder wichtig. Hofmannsthal nutzte in *Elektra* die Erkenntnisse Freuds und Breuers über die Hysterie für seine Elektra, deren Verhalten Ähnlichkeiten zu einem hysterischen Anfall zeigt. Nach dem Mord tanzt sie sich in den Tod, da für sie kein Weiterleben möglich ist. O'Neill verarbeitete Freuds Thesen zum Ödipus- und Elektrakomplex in seinem amerikanischen Bürgerkriegsdrama *Mourning Becomes Electra*. Hier sind Götterglaube und Schicksal durch Erbanlage und Psychoanalyse ersetzt. Für seine Elektrafigur Lavinia, als einzige Überlebende, gibt es keine Erlösung, sie muss ihre Schuld und die aller ihrer Familienmitglieder büßen. Jean Giraudoux schuf mit *Électre* ein Abbild der politischen Situation Frankreichs, basierend auf seinen philosophischen Gedanken. Seine Elektra überlässt in ihrem Wahrheitsfanatismus und Gerechtigkeitsstreben ihre Heimatstadt der Zerstörung durch die Feinde. Ägisth, dem das Wohl der Stadt am Herzen liegt, ist hingegen positiver gezeichnet. Hauptmanns *Atridentetralogie* zeigt eine düstere, blutrünstige Welt, aus der es kein Entkommen gibt. Die Menschen sind nur Werkzeuge der Götter, die den Muttermord verlangen. In ihrer Schuld, die sie auf sich laden, sind sie jedoch überfordert. Dies spiegelt Hauptmanns Erfahrungen im zweiten Weltkrieg.

Koos Terpstra hingegen schuf 1999 mit *Meine Elektra*, aufgerüttelt durch den Kosovokrieg, einen Antikriegsappell, und ermahnt nicht wegzusehen, wenn Gräueltaten geschehen. Nebenbei thematisiert er die lange Erzähltradition des Elektramythos. Bei ihm gibt es kein eindeutig Gut und Böse, sondern jede Figur ist zwiespältig, Ägisth ist aus der Geschichte herausgenommen. Der Erzieher benutzt die Geschwister, um selbst Macht zu erlangen. Nowotny inszenierte 2009 dieses Stück mit einem Fokus auf dem Antikriegsappell. Mit der Gestaltung Orestes spricht sie das Thema Kindersoldaten an. Elektra zeigt autoaggressive Tendenzen. Der Chor, bei ihr ein junger Mann, wird zum pazifistischen Kriegsverweigerer, welcher der Gewalt nicht entkommt.

7.2.1 Abstract

The myth of Atreides was and is a popular subject in theatre. It was often dramatized, thereby not only interpreted but also used for referring to current issues and of course to measure themselves artistically. The ancient playwright had old oral traditions and epic tales, like Homer's *Odyssey* and *Iliad*, as basis of matter. Aeschylus *Oresteia*, a trilogy, is the oldest surviving drama that tells the matricide. Although he wrote a tragedy about Orestes, and Electra remains in the background, it is the basis of all subsequent Atreides narrations. As a political writer, he made reference to the current situation in Athens, and in particular the dispute over the Areopagus and the alliance with Argos. 40 years on two dramas with this content followed in quick succession, but both chose Electra as center and title. Sophocles revealed Electra's sufferings and hatred, and is thus probably the one that characterized Electra as it is handed down to the present day. Euripides responded by extracting new aspects of the myth. Electra is married to a farmer, but a virgin, Clytemnestra is lured out of the palace, Aegisthus killed during a sacrifice on the country. Elektra's mainspring is not the love for Agamemnon, but her own suffering. Orestes and Electra thereafter repent their matricide and can be cleared only by *deus ex machina*.

In the 20th century, the Electra figure again became important for playwrights. Hofmannsthal used the insights of Freud and Breuer on hysteria for his *Elektra*, whose behavior shows similarities to hysterics. After the murder, she dances herself to death because there is no survival possible for her. O'Neill processed Freud's theories on the Oedipus and Electra complex in his American Civil War drama *Mourning Becomes Electra*. He replaced belief in gods and fate with hereditary factor and psychoanalysis. For his Electra figure Lavinia, the only survivor, is no salvation, she has to suffer her fault and the ones of all her family members. Jean Giraudoux created in *Électre* an image of the political situation in France based on his philosophical thoughts. In her pursuit of truth and justice, Electra leaves her home town being

destroyed by the enemies. Aegisthus, however, is more positive, the welfare of the city is near to his heart. Hauptmann's *Atridentetralogie* shows a dark, bloodthirsty world from which there is no escape. Mortals only are tools of the gods who demand the matricide, later overwhelmed by guilt burdened on themselves. This reflects Hauptmann's experiences in World War II.

Koos Terpstra, however, startled by the Kosovo war, created in 1999 *Meine Elektra*, an anti-war appeal, and admonished not to look away when atrocities happen. He also discussed the long narrative tradition of Electra's myth. There is no plain good and evil, but each character is ambiguous. Aegisthus is taken out of the story. The educator uses the siblings to gain power himself. Nowotny put this piece 2009 on stage with a focus on the anti-war appeal. With the configuration of Orestes she discussed the matter of child soldiers. Electra shows auto-aggressive tendencies, the choir, here a young man, becomes a pacifistic war objector, who can not escape the violence.

7.3 Lebenslauf

Name: Mirjam Eva Preineder

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildungsweg:

9/1991 – 6/1995 Privatvolksschule Sta. Christiana, Frohsdorf

9/1995 – 6/2003 Neusprachliches Bundesgymnasium Wr. Neustadt, Zehnergasse 15

7/2003 – 5/2004 Schüleraustausch in Thailand mit AFS

6/2004 Matura

ab 10/2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien