



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Elektra ein Monster - Hamlet ein Held?“

Über die Pathologisierung weiblicher Rache von Aischylos bis Hofmannsthal

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Brigitte Rametsteiner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the
student record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record
sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

1.	Der Rache-Begriff in moralischem, religiösen und juristischen Kontext	7
1.1	Rache – Recht – Gerechtigkeit; der Rachebegriff im kulturhistorischen und gesellschaftspolitischen Kontext	7
1.2	Die Geschichte der Aggressionsforschung bis zu Freuds psychoanalytischer Persönlichkeitstheorie	24
1.3	„Hysterie“ als weibliches Phänomen – Breuer und Freud	31
1.3.1	Hysterie und Sexualität; Ätiologie eines gesellschaftlichen Phänomens	32
1.3.2	Freuds Antikebezug	40
2.	Die Antike als Geburtsstunde der Rächerinnen	45
2.1	Matriarchatsdebatte: Bachofens Mutterrecht	45
2.2	Geschichten von Männern für Männer – Genderaspekt der antiken Mytheninterpretation	53
2.3	Die Figur der Helena bei Homer	59
2.4	Aischylos – Euripides – Sophokles: Elektra im Wandel	62
2.4.1	Aischylos „Orestie“	62
2.4.2	Euripides „Elektra“	95
2.4.3	Sophokles: Elektra	113
2.5	Hysterie und weibliche Sexualität in der Antike	138
2.6	Senecas „Agamemnon“ als Bindeglied zwischen Antike und Renaissance	142
2.6.1	Die Rächerinnen Senecas - Klytaimnestra als Opfer ihrer Affekte	146
2.6.2	Kassandra : weiblicher „furor“ als Folge einer Traumatisierung?	157
2.6.3	Der Schatten des Thyestes – Senecas Geisterszene und ihre Bedeutung für das Drama der englischen Renaissance	162
3.	„Rache“ bei Shakespeare – ein Wechselspiel der Geschlechter	168
3.1	Shakespeare und die Antike	168
3.1.1	Christopher Marlowe	170
3.1.2	Thomas Kyd und der Ur-Hamlet	174
3.1.3	Rückgriff auf die Antike – John Pickering's „Horestes“	183
3.2	Wieviel Elektra steckt in Hamlet?	191
3.2.1	Hamlet – eine Synthese der antiken Figuren?	201
3.2.2	Der zögernde Held - Die politische Dimension	204
3.3	Der „tote Bluthund“ und „seine höll'sche Königin“ - Parallelen und antike Motive in der Charakterführung in „Macbeth“	209
4.	Ist Wahnsinn weiblich? Elektra im 20. Jhdt.	221

4.1	Hugo von Hofmannsthal: „Elektra“	221
4.1.1	Symptome von Hysterie: Anna O. und Elektra	224
4.1.2	Sexualität statt Götterwillen: Handlungsmotivation bei Hofmannsthal	227
4.1.3	„Nun denn allein!“ : Handlungseinschränkung und Handlungskompetenz bei Hofmannsthal	234
4.2	„Elektra“ im Spiegel der „Studien über Hysterie“	241
4.3	Emanzipation oder Raserei: weibliche Rache aus der Perspektive des Fin de siècle 252	
4.3.1	Der Hysteriediskurs und seine Auswirkungen	253
5.	Die „Elektra“ Hofmannsthals im neuen Jahrtausend	259
5.1	Edith Clever: „Elektra“ an der Berliner Schaubühne 1999.....	259
5.2	Joachim Schlömer: Elektra Kasino/Burgtheater 2003.....	262
5.3	Leander Haußmann: Elektra an der Berliner Schaubühne 2003.....	264
5.4	Michael Thalheimer am Wiener Burgtheater 2012	267
6.	Conclusio.....	272
7.	Auswahlbibliographie.....	282
7.1	Der Rache-Begriff in moralischem, religiösen und juristischen Kontext	282
7.2	Von der Milieutheorie zum Behaviorismus; weitere Ansätze zur Aggressionsforschung in der Psychologie.....	283
7.3	„Hysterie“ als weibliches Phänomen – Breuer und Freud	284
7.4	Die Antike als Geburtsstunde der Rächerinnen	286
7.5	Aischylos, Sophokles, Euripides	287
7.6	Rache bei Shakespeare – ein Wechselspiel der Geschlechter.....	289
7.7	Ist Wahnsinn weiblich? Elektra im 20. Jhdt.	291
7.8	Die „Elektra“ Hofmannsthals im neuen Jahrtausend	292

Einleitung

In der Beschäftigung mit Hofmannsthals Einakter und dessen Entstehungsgeschichte stach – neben der Darstellung der weiblichen Charaktere als psychopathologische Fälle von Hysterie – vorallem die Wahl der Quellen nach eigenen Angaben des Autors eigentümlich hervor. Neben Sophokles „Elektra“ gibt Hofmannsthal an, Shakespeares „Richard III“ gelesen zu haben¹, als in ihm die Idee zu einer Neubearbeitung des „Elektra“-Stoffes kam, und dass ihm dabei „*die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet (...) auffallend*“² gewesen wäre. Diese Bemerkung Hofmannsthals warf gleich mehrere Fragen auf, die Thema der folgenden Betrachtungen werden sollten: Unter welchem Gesichtspunkt und mit welcher Intention wurde weibliche Rache bereits im antiken griechischen Drama thematisiert und wie wurde sie dort zur Darstellung gebracht? Ab wann bzw. in welcher Form setzt eine bewusste Annäherung weiblichen Racheverhaltens an psychopathologische Symptomatik ein? Kann zwischen der antiken „Elektra“-Figur und Shakespeares „Hamlet“ außerhalb der Rezeptionsebene tatsächlich eine Verbindung hergestellt werden, oder handelt es sich um eine zufällige Ähnlichkeit zweier völlig unabhängig von einander entstandener Interpretationen menschlichen Racheverhaltens? Ist Hofmannsthals Frauenbild demnach tatsächlich eine Komprimierung der antiken Konzeption weiblicher Rache, und welchen Stellenwert hatte die zeitgenössische psychiatrische Literatur für Hofmannsthals Werk?

Zur Beantwortung dieser Fragen bedurfte es einer einleitenden Begriffsdefinition von Rache und deren geschlechtlicher Festlegung im juristischen und soziologischen Kontext, ehe das Phänomen „weiblicher Rache“ durch die Dramengeschichte von der griechischen Antike bis in das 20. Jhdt. anhand der Wandlung der Rächerinnen des Atridenmythos blitzlichtartig beleuchtet werden konnte. Weiters war es dieser Arbeit ein Anliegen, die einzelnen Stationen im Werdegang der Rächerinnen des „Elektra“-Stoffes möglichst im historischen Kontext der jeweiligen Entstehungszeit zu Positionieren, um ein breiteres Spektrum für die Rezeption weiblicher Rache als psychologisches wie gesellschaftliches Phänomen zu eröffnen, sowie abschließend

¹ Hofmannsthal, Tagebuchaufzeichnung vom 17.7. 1904 zit. in: Mayer, Mathias (Hrsg.): „Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke.“ Frankfurt a Main, 1997, S. 399

² Ebd. Mayer, S.400

einen kurzen Einblick über den Umgang mit der Elektrafigur Hofmannsthals auf der Sprechtheaterbühne des 21. Jhdts zu gewähren.

1. Der Rache-Begriff in moralischem, religiösen und juristischen Kontext

1.1 Rache – Recht – Gerechtigkeit; der Rachebegriff im kulturhistorischen und gesellschaftspolitischen Kontext

Um den Begriff „Rache“ in seiner Komplexität erfassen zu können, ist es unerlässlich sich erst einmal für einen bestimmten Kontext, bzw. einen ganz spezifischen Zugang zu entscheiden. „Rache“ ist in so vielfältige Weise und in so gut wie jede Ausprägung menschlicher Kultur verflochten, dass es äußerst schwierig ist den Begriff zu isolieren, um ihn auf eine so spezielle Fragestellung wie die der geschlechtsspezifischen Differenzierung untersuchen zu können. Das Motiv der Rache wird in den ältesten Kulturen thematisiert, überliefert und moralischen Regeln unterworfen. Das Racheverhalten des Menschen scheint eine der ältesten Initiationen zur Etablierung eines Moralbegriffes zu sein, sozusagen der Ursprung menschlicher Definition von „Gut“ und „Böse“.

In seiner Arbeit zur *„Genese und Funktion der Rache.“*³ bezeichnet Heiderich „Rache“ als ein *„(...) hervorragendes Rechtsinstitut der Frühzeit (...)“*⁴ und verankert damit den Ursprung von Rache in den sozialen Lebensformen vorstaatlicher Zeit der Menschheitsgeschichte. Hier tritt das einzelne Individuum nicht als Träger eines Rechtsanspruchs auf, sondern agiert als Teil eines Kollektivs, womit auch die Ahndung einer Verletzung eines Individualrechts zur Sache der Gemeinschaft wird.

*„Der Mensch der Frühzeit empfindet es als natürlich, für die Verpflichtung seines Familienverbandes aufzukommen, dessen Eigentum zu schützen und die Verluste mitzutragen. Unbedenklich springt er für den Familiengenossen ein, verteidigt ihn und greift mit ihm an. Was einer getan hat, tritt als unwesentlich hinter der Tatsache zurück, dass er ein Familienmitglied ist.“*⁵

Die Familie jedoch stellt lediglich den Kern der sozialen Organisation vorstaatlicher Gesellschaften dar, denn neben der „Kernfamilie“ im heutigen Sinn ist das Individuum in Clan – bzw. Stammesstrukturen eingebunden, denen es in

³ Heiderich, Barnim: „Genese und Funktion der Rache. Gleichzeitig ein Beitrag zum Problem der Universalrechtsinstitute.“ Köln, 1972

⁴ Heiderich, S.9

⁵ Ebd. S.12

unterschiedlicher Weise verpflichtet ist. Aus dieser Form der Solidarität des Einzelnen mit seinem sozialen Umfeld leitet Heiderich eine Spaltung der Ahndungspraxis in drei Bereiche ab:

„Dementsprechend gibt es im archaischen Recht drei verschiedene Gruppen, die Sanktionen verhängen, und folglich eine Dreiteilung des Deliktrechts. Je nachdem gegen welchen Verband sich das Unrecht richtet, sprechen wir (...) von Sippenjustiz, Strafe und Blutrache. Wenn gelegentlich unter dem Begriff des archaischen Strafrechts alle drei Deliktformen zusammengefasst werden und die Blutrache damit unter den Begriff der Strafe subsumiert wird, so ist dies zumindest irreführend. Blutrache, Strafe und Sippenjustiz gehen nebeneinander her und unterscheiden sich von einander grundlegend durch die Angriffsrichtung und die Gruppe, die die Sanktionen verhängt. Als Oberbegriff ist daher der Terminus Deliktrecht vorzuziehen.“⁶

Die Unterscheidung zwischen „Strafe“ und „Blutrache“ entspinnt sich demnach an der erwähnten Angriffsrichtung Sanktionen. Die Strafe stellt ein Werkzeug des Deliktrechts *innerhalb* der Gemeinschaft dar, und wird gegen das eigene Familien/Clan/Stammesmitglied eingesetzt, wohingegen Blutrache die Sanktion der Gemeinschaft – oder zumindest eines bestimmten Kollektivs der sozialen Organisation – nach außen darstellt. Die Konsequenzen einer Strafe hat somit das Individuum selbst und allein zu tragen, während die Rachespirale der Blutrache mitunter generationenübergreifend wirken kann.

„Die bedeutendste und am weitesten verbreitete Strafe dürfte der Ausschluss aus der Gemeinschaft, d.h. die Friedlosigkeit sein. Neben ihr steht manchmal, jedoch nur in sehr krassen Fällen, die Lynchjustiz. Einen Übergang zwischen beiden stellt, wie Hirzel⁷ einleuchtend gemacht hat, die Steinigung dar, die sich aus der Ausstoßung des unleidlichen Rechtsgenossen entwickelt haben dürfte.“⁸

Die Todesstrafe jedoch tritt nach Heiderich nur selten in Kraft, da das Töten eines Mitglieds der Gemeinschaft seinerseits durch dessen Angehörige gerächt werden kann, was eine Erschütterung der sozialen Bande innerhalb der Gruppe, und damit ihre erhöhte Verletzbarkeit nach außen, bedeuten würde.

⁶ Heiderich, S.15

⁷ Hirzel, R.: „Die Strafe der Steinigung.“ Leipzig, 1909 S. 242ff

⁸ Heiderich, S.19

„Aus Furcht vor Rache wird entweder die Strafe von allen gemeinsam vollzogen (z.B. Steinigung) oder man beauftragt einen Sklaven damit. (...) Manchen Strafen sieht man auch noch recht deutlich an, wie sie sich in Analogie zur Sippenjustiz oder aus der Blutrache entwickelt haben.“⁹

Eine mildere Alternative zum Ausschluss aus der Gemeinschaft als Strafe stellt die Geldbuße dar. Deutlich als Strafsanktion der Gemeinschaft charakterisiert bedarf es hier bereits einer Regelung bzw. einer frühen Form des Deliktrechts, die zum Einen ein einzelnes Individuum der Gruppe als „schuldig“ beurteilt, und zum Anderen das Maß der Regressleistung festlegt.

„Häufig findet sich daher die Geldstrafe mit ihren verschiedenen Begleiterscheinungen. Ihnen allen ist gemeinsam, dass der Delinquent zu einem Verhalten verurteilt wird, welches ihn erniedrigt und ihn zwingt, den Schaden wieder gutzumachen. Es ist dabei nicht wesentlich, dass der Verurteilte Geld bezahlt, um den Schaden zu beseitigen, obwohl dies der übliche Weg ist. Die Geldstrafe setzt eine fortgeschrittene Individualisation voraus.“¹⁰

Das Charakteristikum von Strafe, das sie von Rache unterscheidet, ist deren Exekutionsmechanismus innerhalb der Gemeinschaft. Strafsanktionen werden auf Ebene des Kollektivs verhandelt und richten sich gegen das Individuum. Die eigenmächtige Vergeltungshandlung wird damit auf eine höhere Ebene ausgelagert und hat damit den Stellenwert eines Rechtsspruchs. Die Existenz von Strafe bildet zwar eine Alternative zur Rache, letztlich schließt sie aber eine Praxis der Selbstjustiz keinesfalls aus.

„Schließlich sei bemerkt, dass dort, wo neben einer geordneten Strafrechtspflege die Blutrache noch üblich ist, eine Strafe nicht versöhnt. Dies zeigt deutlich die Unabhängigkeit zwischen den beiden Rechtskreisen der Strafe und der Blutrache.“¹¹

Ein Beispiel für eine derartige Festlegung von reglementierten Strafsanktionen einer Gesellschaft zur Eindämmung der eigenmächtigen Vergeltungspraxis, die auch hinsichtlich ihrer Referenzierung in den antiken Dramen interessant ist, ist der Codex Hammurapi.

⁹ Heiderich, S. 21

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. S.23

Der älteste uns bekannte Gesetzestext behandelt das Thema „Vergeltung“ sehr detailliert, und schafft mit der genauen Festlegung eines Strafmaßes jenes Prinzip, welches als „lex talionis“ in die Schriften des Alten Testaments Eingang findet. Der 1902 in Susa gefundene Gesetzestext geht auf den 6. babylonischen König (1. Dynastie) Hammurapi (1810 v. Chr. – 1750 v. Chr.) zurück, und gilt als die älteste, vollständig erhaltene Gesetzessammlung.

Die in Stein gravierte Rechtssammlung umfasst 282 Paragraphen, darunter eine sehr detaillierte Aufstellung von Strafmaßnahmen bei Körperverletzung, die dem Spiegelprinzip „Aug um Aug, Zahn um Zahn“ entsprechen.

§196: „Gesetzt ein Mann hat das Auge eines Freigeborenen zerstört, so wird man sein Auge zerstören.“

§197: „Gesetzt er hat einem anderen einen Knochen zerbrochen, so wird man seinen Knochen zerbrechen.“

§200: „Gesetzt er hat einem anderen ihm gleichstehenden Mann einen Zahn ausgeschlagen, so wird man ihm einen Zahn ausschlagen.“¹²

Die Regelung des Codex Hammurapi sieht eine Abstufung bezüglich sozialer Unterschiede der Beteiligten vor. Es wird deutlich zwischen den Geschlechtern und dem sozialen Stand von „frei“ und „unfrei“ unterschieden. Die Spiegelstrafe wird auf gleicher sozialer Ebene angewandt. Im Falle eines hierarchischen Gefälles werden u.a. genaue Bußgeldzahlungen festgelegt.

§202 „Gesetzt ein Mann hat einen anderen, der höher steht als er, auf die Wange geschlagen, so wird er in der Gerichtsversammlung 60 Schläge mit dem Ochsenziemer bekommen.“

§203 „Gesetzt ein Freigeborener hat einen anderen Freigeborenen, der ihm gleich steht, auf die Wange geschlagen, so wird er eine Mine Silber zahlen.“

§209 „Gesetzt ein Mann hat eine Freigeborene geschlagen, und hat bei ihr eine Fehlgeburt veranlasst, so wird er 10 Sequel Silber für den Fötus zahlen.“

§210 „Gesetzt selbige Frau ist gestorben, wird man seine Tochter töten.“¹³

¹² Codex Hammurapi, Grassmann, Hugo (Übers.): „Altorientalische Texte zum Alten Testament.“ Berlin, 1926

¹³ Ebd.

Deutlich erkennbar wirken hier die Traditionen der Blutrache nach, wenn auch das königliche Gesetz der Generationen übergreifenden Haftung ganz genaue Grenzen setzt. Die ausführliche Behandlung des Strafmaßes bei Körperverletzung deutet auf die Notwendigkeit einer gesetzlich vorgeschriebenen Eindämmung von Rachehandlungen und Blutfehden in der babylonischen Gesellschaft hin.

Der wesentliche Unterschied von Rache zu Strafe besteht in der Verteilung der Betroffenheit. Während Strafe in den Kompetenzbereich der ganzen Gemeinschaft – ev. vertreten durch erwählte Organe – fällt, verteilt sich Racheautorität auf einzelne Racheverbände innerhalb der Gruppe. Diese Racheverbände bestehen meist aus unterschiedlich großen Ästen der konstituierenden Familien und Clans, deren Mitglieder in einem blutsverwandtschaftlichen Verhältnis zu einander stehen – daher der Begriff „Blutrache“.¹⁴ Wie groß die betroffene Gruppe des jeweiligen Racheanspruchs ist, entscheidet die Schwere des zu ahndenden Delikts. Auch die Exekution von Rache ist meist genau innerhalb des jeweiligen Racheverbandes geregelt, sowohl was die Autorisierung zur Tat betrifft, als auch das Maß der Vergeltung selbst.

„(...) Diese allgemeine Zustimmung erhebt die Blutrache tatsächlich erst zum Recht. Die Folge zu weit gehender Rache ist, dass die Rächer zwar gefürchtet, aber nicht mehr geachtet sind. Wenn diese Furcht so weit führt, dass sich die übrige Gemeinschaft bedroht und unterjocht fühlt, kann es leicht zu einer Vernichtungsaktion gegen den ganzen Klan kommen.“¹⁵

Was hier bereits angesprochen wird, ist der strukturenuntergrabende Mechanismus, den Blutrache in einer Gesellschaft auszulösen vermag. Demnach wirkten Blutrachetraditionen in der frühen Menschheitsgeschichte einer zentralisierten Gesellschaftsform durchaus zuwider, zumal die eigenmächtige Anwendung von Gewalt gegenüber Mitgliedern der eigenen Gemeinschaft diese nicht nur zahlenmäßig dezimierte, sondern auch nach außen hin schwächte. Racheverbote zählen damit zu den elementarsten Anliegen ethisch-moralischer Manifeste menschlicher Kultur und finden sich daher auch in religiösen Schriften wieder. Sowohl Altes Testament als auch Koran formulieren Traditionen der kollektiven Haftung Sippenangehöriger, wie sie bereits im Codex Hammurapi ausführlich behandelt und verurteilt wird. Die Begrenzung des Racheausmaßes durch eine

¹⁴ Vgl. dz. Heiderich, S. 26 ff

¹⁵ Ebd. S. 34

moralische Instanz dienten dazu, Blutfehden einzudämmen, die ganze Familien auszurotten drohten, bzw. über Generationen hinweg weitergeführt wurden, und durchaus keine Seltenheit gewesen sein dürften.

In den monotheistischen Abrahamitischen Religionen wird betont, dass es sich bei der Ausübung von Rache um ein göttliches Privileg handelt, welches dem Menschen untersagt wird, da er sich damit Göttlichkeit anmaßen würde, über Seinesgleichen zu richten. Nachdem der Mensch jedoch nach Gottes Abbild geschaffen worden ist, liegt die Betonung hierbei auf der hierarchischen Grundstruktur, die dem Überlegenen das Recht auf Rache und Vergeltung und damit Wiederherstellung der eigenen Ehre mit gleichzeitiger Demonstration seiner Macht in ihrer abschreckenden Wirkung, vorbehält.

Besonders der Begriff der „Ehre“ erhält im Bezug auf Blutrachetradition einen hohen Stellenwert. Eine Verletzung des eigenen Ansehens, bzw. der Ehre der Familie, die den Racheverband bildet, stellt in überwiegender Mehrheit der dokumentierten Fälle von Blutrache den Anstoß für oftmals generationenüberdauernde Fehden zwischen Familien einer Gemeinschaft.

„Eine wesentliche Gruppe bilden die Beleidigungsdelikte. Man könnte sogar versucht sein, die Beleidigung als übergeordnetes Delikt aufzufassen und Totschlag, Vergehen gegen die Geschlechtsehre und Ehebruch als Spezialfälle. (...) Die Beleidigung mit ihren Unterformen bietet für den Verletzten und seinen Racheverband den breitesten Beurteilungsspielraum, weil die Grenze zwischen Beleidigung und Unfreundlichkeit fließend ist.“¹⁶

Hinzuzufügen wäre hierbei vielleicht, dass ja auch ein Übergriff im Sinne des Deliktrechts (z.B. Ehebruch), wie Heiderich hier anführt, zu einer Verletzung der Ehre des Racheverbandes führt, und damit neben den dafür vorgesehenen Strafsanktionen – so vorhanden – gleichzeitig eine Rachewürdigkeit durch die betroffene Familie auszulösen vermag. Damit spielt der Ehrbegriff eigentlich in jeden Fall – in unterschiedlicher Gewichtung – eine Rolle. Je nach Größe des Racheverbandes ist die Verletzung des Ehrgefühls als Rachemotivation ein von der Gesellschaft nicht zu unterschätzender juristischer Aspekt, zumal die Ausübung von Rache sich in den unterschiedlichsten Dimensionen als konstitutionsbedrohend erweisen kann. Beginnend mit der Praxis des Duells, in der Mann gegen Mann eine

¹⁶ Heiderich, S.37

Ehrenbeleidigung geahndet werden konnte, über Blutrachefehden ganzer Familien, bis hin zu religiös motivierten Feldzügen gegen Andersgläubige vermochte Rache des verletzten Ansehens die Stabilität einer Gesellschaft grundlegend zu untergraben. Wie tief die Rachewürdigkeit einer Ehrenbeleidigung in der menschlichen Vorstellung verankert blieb, zeigt unter anderem die Geschichte der Duellverbote zur Unterbindung der Schwächung des Militärapparates von innen heraus. Schon die Antike kennt die Problematik, dass sich oftmals hoch angesehene und gut ausgebildete Mitglieder des Militärs aufgrund von Ehrenbeleidigung in Duellen dezimierten, was naturgemäß dem öffentlichen Interesse zuwider lief. In Athen war das Duell im 5. Jhd explizit verboten¹⁷ und Ehrenbeleidigung konnte vor Gericht gebracht werden, wie generell die Bemühung deutlich wird, Rache durch Rechtsprechung zu ersetzen und Selbstjustiz zu unterbinden.

„Auch das Gerichtsverfahren versprach >Rache< (timoria) und konnte, so glaubten die Athener, die Ehre des Geschädigten wiederherstellen. Indem sie vor Gericht zogen, gaben die Athener also nicht ihre Ehre preis. Dem Athener bot sich damit vielmehr eine Alternative zur Ausübung von spontaner Gewalt – eine Alternative, die in den meisten vormodernen Gesellschaften, in denen der Bewahrung der persönlichen Ehre ein so hoher Rang beigemessen wird, fehlt.“¹⁸

Dass diese Alternative einer nachdrücklichen Etablierung bedurfte, zeigt nicht zuletzt die Thematisierung in den Dramen, wie später noch ausführlich gezeigt werden wird. Nicht zuletzt bezeugt die Existenz von Duellverboten bis ins 17. Jhd. und darüber hinaus, dass die Praxis der Wiederherstellung verletzter Ehre im Kampf Mann gegen Mann ungebrochen erhalten blieb, und weiterhin ein unterminierendes Element der Gesellschaft darstellte. Die Verletzung von Ehre spielt keineswegs als Individualrecht alleine eine wesentliche Rolle in der Geschichte der Racheausübung. Wie schon erläutert betrifft Rache in vorstaatlicher Zeit unterschiedlich dimensionierte Racheverbände – also Kollektive, die nach außen ebenfalls ihr Ansehen verteidigen. Das kann im Fall von Blutrache eine Familie oder einen Clan betreffen, aber auch die Dimension einer Religionsgemeinschaft erreichen. So ist der Ehrbegriff im Orient derart ausgeprägt, dass er Eingang in die jüngste Abrahamitische Religion – den Islam – fand. Interessanterweise ist hier, neben dem Übertreten der Reinheitsgesetze, Spott und Kränkung des göttlichen Ansehens der

¹⁷ Krause, Jens – Uwe: „Kriminalgeschichte der Antike.“ München, 2004 S. 32

¹⁸ Ebd.

größte Verstoß der Ungläubigen gegen den Gläubigen. Die Demütigung als Lügner bezeichnet, bzw. für den Glauben verspottet zu werden, wird an zahlreichen Stellen des Korans thematisiert. Als jüngste der drei Abrahamitischen Glaubensrichtungen standen die Religionsväter des Islam einer etablierten Gelehrtenschicht vor allem jüdischer Ausrichtung gegenüber, die eine Neuinterpretation ihrer heiligen Schrift naturgemäß nicht anerkennen konnte.

„So wie wir die bestrafen, die Spaltungen (gegen dich) gemeinsam stiften, [92] so auch die, welche den Koran als Lüge bezeichnen (oder nur teilweise annehmen). [93] Bei deinem Herrn! Wir werden sie zur Rechenschaft ziehen [94] für das, was sie getan haben. (...) Gegen die, welche spotten, werden wir dich zur Genüge schützen, [97] und die, welche außer Allah noch einen anderen Gott annehmen, werden bald ihre Torheit einsehen.“¹⁹

Schmach, Verletzung des Selbstwertgefühls, Demütigung werden also bereits hier zu Auslösern für Vergeltungsakte bzw. die Notwendigkeit die verletzte Ehre zu rächen; Motive, die im modernen islamischen Fundamentalismus als Legitimation terroristischer Übergriffe aufgegriffen werden. Der Islamwissenschaftler Jan Hjärpe weist in diesem Zusammenhang auf die Verwendung eines Begriffspaares im islamischen Extremismus hin, welches ebenfalls ursprünglich dem Koran entstammt, und heute unter anderem zur Beschreibung der Dissonanz zwischen westlicher und östlicher Kultur herangezogen wird.

„(...) „mustakbirun“ – die sich als groß ansehen, die Arroganten – und mustad’afun“ – die als schwach angesehen werden, die Verachteten. Die Extremisten betrachten die USA als die Arroganten – während die Muslime die Verachteten sind. Deshalb ist es das Hauptziel der Terroranschläge, „die Arroganten“ zu demütigen – ein von Über- und Unterlegenheit gekennzeichnetes Weltbild, eine vertikale Beziehung, wie sie für Rache-mechanismen zentral ist.“²⁰

Schon dieser kurze Überblick über den Stellenwert des Rachebegriffs in den religiösen Schriften legt die Annahme nahe, dass Rache ein fundamentales Emotions- bzw. Verhaltensschema des Menschen darstellt, welches in der Entwicklungsgeschichte des Menschen eine Konstante sozialer

¹⁹ Koran, Sure 15: 91-98

²⁰ Vgl.dz.Böhm S. 98 ff

Interaktionsausprägung darstellt. Auf der Suche nach den Wurzeln des Rachebegriffs führen die frühen religiösen Schriften in jene Vergangenheit zurück, da die vorherrschende soziale Lebensform des Menschen auf „vorstaatliche“ Gesellschaftsformen beschränkt war. Die Sozial- und Kulturanthropologie versucht über die Untersuchung solcher Gesellschaftsstrukturen und ihrer sozialen Mechanismen den Ursprüngen menschlichen Sozialverhaltens auf die Spur zu kommen. Über die Untersuchung sozialer Strukturen in Clangesellschaften, in denen die Großfamilie bzw. die Verwandtschaftsverhältnisse ein zentrales Staatsorgan ersetzen, lassen sich Schlüsse auf die Entwicklungsgeschichte menschlicher Gesellschaftsformen ziehen, in denen mitunter - wie ich im vorangegangenen Exkurs schon herauszuarbeiten versucht habe – Rache als vorrechtliches Regulationsinstrument, bzw. ethische Größe wirkte.

Offensichtlich ist die Tatsache, dass ungeregelte, eigenmächtige Racheakte eine Gesellschaft unkontrollierbar machen können, bzw. in den Zustand völliger Anarchie und willkürlicher Gewaltausübung zu versetzen im Stande sind, ausschlaggebend für die Festlegung und Tradierung von Racheverboten in Religion und Mythologie noch vor der Schaffung entsprechender gesetzlicher Regelung zur Unterbindung eigenmächtiger Vergeltungsakte in vorstaatlichen Gesellschaften. In seiner Arbeit zum Stellenwert von Rachehandlungen in der deutschen Literatur des Mittelalters, spürt Thomas Möbius dem Rachebegriff der germanischen Dichtung und Heldenepen nach²¹. Er streicht dabei in der Geschichte des deutschen Rachebegriffs vom 11.Jhdt. bis ins 15.Jhdt. eine bedeutende Wandlung des gesellschaftlichen Rechtsbegriffes ausgehend vom germanischen Volksrecht, dessen Prinzipien in der Dichtung Niederschlag finden, über die christlich fundierten Friedensbewegungen mit steigendem Einfluss der Kirche, hin zum zentralisiertem Staatsrecht hervor:

„Die biblische Aufforderung, auf Rache zugunsten einer höheren strafenden Instanz zu verzichten, legt den Grund für die kirchliche und daraus erwachsende staatliche Friedensbewegung. Auch bei dem Bemühen, den Gläubigen der staatlichen Rechtsprechung zu unterwerfen, gibt die Bibel unter Berufung auf das paulinische Obrigkeitsdenken hinreichende Hilfestellung. Die kirchliche Rechtsprechung wird nach und nach durch die Realisierung des staatlichen Strafanspruches abgelöst (...)Mit den modernen juristischen Begriffen formuliert, lässt sich konstatieren, dass

²¹ Möbius, Thomas: „Studien zum Rachegedanken in der deutschen Literatur des Mittelalters.“, Frankfurt am Main, 1993

aus einer ursprünglich privatrechtlichen Streitsache eine öffentlich-rechtliche wird. ²²

Möbius zeigt in seiner Arbeit weiter, dass das Prinzip von „Rache“ als Selbsthilfe, gestützt durch dessen Verankerung in den germanischen Heldensagen, und untrennbar an den Begriff der „Ehre“ geknüpft, sowohl in der Literatur als auch in der juristischen Realität des Hoch- und Spätmittelalters weiter existiert.

„(...) [Es] ist zu konstatieren, dass die Einführung einer außerhalb der beteiligten Sippen stehenden Instanz, die die Sanktionierung einer Tötung, Verletzung oder Kränkung übernimmt, grundsätzlich unvereinbar mit dem Prinzip der germanischen Heldensagen ist, dass der Gekränkte selbst oder einer seiner Verwandten die Wiederaufrichtung des öffentlichen Ansehens betreiben muss. Im Fehderecht des hohen und späten Mittelalters können wir ein mit einschränkenden Vorschriften formuliertes Zugeständnis an dieses germanische Prinzip der Selbsthilfe entdecken. In der Literatur der germanischen und althochdeutschen Zeit blieb dagegen der Gedanke, dass der Held für die Wiederherstellung seiner Ehre selbst verantwortlich ist, über Jahrhunderte hinweg uneingeschränkt lebendig. ²³

Die Nachhaltigkeit solcher ethischer Konzepte aus vorstaatlicher Zeit lassen sich in unterschiedlichsten Gesellschaften bis in die Gegenwart nachweisen und sprechen für die Bedeutung des Racheverhaltens in der Interaktion von Menschen als ein grundlegendes Charakteristikum der menschlichen Psyche.

In seiner Analyse des albanischen „Kanun“ - einem ethischen Konzept, das seit dem Mittelalter unverändert auf das soziale Leben ethnischer Gruppen im Norden Albanien Einfluss nimmt – stellt Kazuhiko Yamamoto die Funktion von Blutracheakten innerhalb einer Clangesellschaft als Vorläufer einer zentralisierten Gesetzgebung und deren Exekution vor:

„A society without state power is not an archaic society rapidly disappearing from the surface of the earth, but a society with a definite, self-perpetuating value system, which is essentially equivalent as well as antithetical to that of a society with state power. It is assumed that before any state power appeared in human society, human beings had lived with a value system which regards revenge as an act of justice. This

²² Ebd. S.35 - 36

²³ Ebd. S.38 -39

value system is defined by the social condition where there is no juridical power to punish the offender except for the revenge prosecuted by the offended party.”²⁴

Voraussetzung für die Etablierung eines vorrechtlichen Ahndungssystems für Verstöße gegen die ethischen und moralischen Grundsätze einer Gesellschaft, ist ihre Strukturierung als Clangesellschaft, d.h. die soziale Gruppierung in Großfamilien und deren Zugehörigkeit zu übergeordneten Verwandtschaftssystemen. Eine charakterisierende Eigenschaft solcher Clangesellschaften ist die Verehrung der Vorfahren und eine Transzendenzvorstellung, die Ahnen einen gottähnlichen Status zuspricht. Die Vorstellung, die Verstorbenen würden über das Leben der Nachfahren wachen und die Möglichkeit besitzen, aktiv in die Gegenwart einzugreifen, macht sie zu einer Kontrollinstanz für die ethischen und moralischen Grundsätze innerhalb der Gesellschaft, die die Ahndung von Verstößen gegen diese durch Mitglieder der Clans selbst erfordert.

„The idea that a kin group comprised of the living and the dead (ancestor gods) is a transcendental, ethical entity leads us to the concept that the violence of revenge prosecuted by the kin group is a sacred force to sacrifice the blood of an offender or a profaner for the purpose of appeasing the furious, vengeful ancestor-gods. In this context, it is concluded that revenge is an ethical action because the violence of revenge is equivalent to the sacred force of justice wielded by the gods.”²⁵

Glaube, Mythos und Ahnenverehrung bilden die Legitimation eines Ahndungssystems in vorstaatlichen Gesellschaften um deren ethische und moralische Grundsätze zu etablieren und auch zu wahren. Damit knüpft sich der Rachebegriff als Vorläufer der Rechtsbegriffes bereits eng an die philosophischen Konzepte von Moral und Ethik menschlicher Gesellschaften, und bedarf einer stetigen Reflexion u.a. in der Philosophie und in weiterer Folge in der Kunst. Der elementare Charakter des Rachebegriffs im gesellschaftlichen Kontext frühester sozialer Lebensgemeinschaften macht Rache implizit zum Betrachtungsgegenstand der Philosophie der Aufklärung. Auf der Suche nach dem „Urzustand“ des Menschen, bzw. der Wurzel gesellschaftlicher Ordnung im Zusammenleben, befassen sich Philosophen wie Thomas Hobbes (1588 – 1679), John Locke (1632 – 1704), Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778), und Denis Diderot (1713 – 1784) mit

²⁴ Yamamoto, Kazuhiko: “The ethical structure of Kanun and its cultural implications.”, Murray Hill Station, NY, 2005. S.41

²⁵ Ebd. S.28

den anthropologischen Erkenntnissen über die Gesellschaften in den neuentdeckten Erdteilen, und formen damit den Begriff des „Naturzustandes“ des Menschen und seiner sozialen Lebensform.

Thomas Hobbes stellt seine Überlegungen zur Urform menschlichen Zusammenlebens unter den Aspekt des rivalisierenden Menschen im Überlebenskampf²⁶. Der Naturzustand des Menschen ist demnach vom ständigen Wettbewerb zwischen den Individuen geprägt, der dem Stärksten auf Kosten übervorteilter Schwacher das Überleben sichert, und damit den Menschen in ständiger Rivalität zu seinen Mitmenschen hält. Hobbes sieht dieses Verhalten in den Leidenschaften des Menschen verankert, wobei diese wiederum der eigentlichen Natur des Menschen entsprechen, und daher die Neigung des Menschen, sich im ständigen Kriegszustand zu halten, auch nicht verurteilt werden kann.

„Mitbewerbung, Verteidigung und Ruhm sind die drei hauptsächlichsten Anlässe, dass die Menschen miteinander uneins werden. (...) Hieraus ergibt sich, dass ohne eine einschränkende Macht der Zustand der Menschen ein solcher sei, wie er zuvor beschrieben wurde, nämlich ein Krieg aller gegen alle.“²⁷

Der Konkurrenzkampf zwischen den Individuen bringt jedoch irgendwann eine Elite hervor, die sich aus Angst vor Verlust ihrer Position zusammenschließt und sich mittels konsensual geschlossener Regeln gegen Angriffe absichert. Erst mit der Schaffung eines Moralkodex werden die „natürlichen“ Rivalitätskämpfe strafbar.

„Die Natur selbst ist hier nicht schuld. Die Leidenschaften der Menschen sind ebenso wenig wie die daraus entstehenden Handlungen Sünde, solange keine Macht da ist, welche sie hindert; solange ein Gesetz noch nicht gegeben ward, ist es auch nicht vorhanden, und solange ein Gesetzgeber nicht einmütig ernannt wurde, kann auch kein Gesetz gegeben werden.“²⁸

Das Bild, das Hobbes vom vorstaatlichen Zustand menschlicher Gesellschaften entwirft, wird von Hass und Aggression dominiert, und stellt den „Naturzustand“ des Menschen als wenig erstrebenswertes, um nicht zu sagen: lebensfeindliches Milieu dar. Dennoch zielt er nicht auf eine Idealisierung des zivilisierten Gesellschaftslebens ab, indem er den Menschen von Grund auf mordlüstern und

²⁶ Hobbes, Thomas: „Leviathan: erster und zweiter Teil.“, Reclam, Stuttgart, 1978

²⁷ Ebd. S.115

²⁸ Hobbes, Thomas: „Leviathan: erster und zweiter Teil.“, Reclam, Stuttgart, 1978, S.116

egoistisch beschreibt, sondern sieht vielmehr in den Zivilisationsgesellschaften genau diese ursprünglichen – weil der menschlichen Natur entsprechenden – Grundzüge widergespiegelt.

„Wer hierüber noch niemals nachgedacht hat, dem muss allerdings auffallen, dass die Natur die Menschen so ungesellig gemacht und sogar einen zu des andern Mörder bestimmt habe: und doch ergibt sich dies offenbar aus der Beschaffenheit ihrer Leidenschaften und wird durch die Erfahrung bekräftigt.“²⁹

Bedeutend an Hobbes Konzept vom Urzustand menschlichen Zusammenlebens ist vor allem die Betonung der Leidenschaften als Ausgangspunkt für menschliches Verhalten; eine Ansicht, die zweifellos aus der antiken Philosophie Platons und Aristoteles übernommen, des weiteren in die Ansätze der frühen psychologischen Modelle zum Ursprung menschlichen Verhaltens, einfließen wird.

Die Philosophie der Aufklärung befasst sich mit der Frage nach dem Naturzustand menschlichen Daseins vor dem Hintergrund der Suche nach der idealen Gesellschaftsform für einen Menschen, der dank der neuen Wissenschaften die Natur zu beherrschen weiß und nicht mehr dem Überlebenskampf allein seine gesamte Kraft und geistige Fähigkeit widmen muss. Die Entdeckung neuer Erdteile samt ihrer Ressourcen, die Erkenntnisse der Wissenschaften und damit die Loslösung vom Glauben als Erklärung für das Mysterium des Daseins, schwächen die Vormachtstellung von Kirche und absolutistischen Herrschaftsstrukturen als moralische und juristische Instanzen. Die Rückbesinnung auf die Antike macht eine Beschäftigung Alternativen zur vorherrschend feudalen Gesellschaftsform notwendig und die Entmachtung des Adels sowie der wachsende Einfluss des Bürgertums erfordert eine Umstrukturierung der Kompetenzen. Jean Jacques Rousseau verfasst 1762 sein Werk *„Der Gesellschaftsvertrag“* als Reaktion auf die immer brisanter werdende politische Entmündigung des Menschen im absolutistischen Frankreich. Die Staatsphilosophie Rousseaus beruht auf dem Fundament einer sozial gerechten Gesetzgebung und bindet den Einzelnen untrennbar an die Interessen der Gesellschaft. Ein Leben außerhalb eines gesellschaftlichen Verbandes ist für Rousseau unvorstellbar, zumal er den Zusammenschluss von Menschen zu einer sozialen Gemeinschaft als überlebensnotwendigen Schritt zur Zivilisation entwirft.

²⁹ Ebd.

„Ich vermute, dass die Menschen an jenem Punkt angelangt waren, wo die Hindernisse, die sich ihrem weiteren Verbleib im Naturzustand entgegenstellten, die Kräfte jedes einzelnen übertrafen, um in diesem Zustand zu verbleiben. Deshalb konnte der ursprüngliche Zustand nicht mehr fortbestehen und das Menschengeschlecht würde zugrunde gegangen sein, hätte es nicht seine Lebensweise geändert.“³⁰

Auch Rousseau sieht den Menschen nicht von Anbeginn seiner Entwicklung als gesellschaftliches Wesen sondern als trieb- bzw. instinktgesteuerten Einzelgänger. Für ihn ist das Gerechtigkeitsempfinden die erste bemerkenswerte Wandlung des Menschen im Urzustand. Rechtsbewusstsein zähmt die Leidenschaften des Menschen und verdrängt den Instinkt als Initiator menschlichen Handelns.

„Der Übergang vom Naturzustand zum Gesellschaftszustand hat im Menschen eine äußerst bemerkenswerte Veränderung in seinem Verhalten hervorgerufen. Die Gerechtigkeit trat an die Stelle des Instinkts und gab seinen Handlungen Moralität, was ihnen zuvor fehlte. Erst jetzt tritt die Stimme der Pflicht an die Stelle der physischen Triebe und das Rechtsbewusstsein an die Stelle der Begierde. Der Mensch, der bisher nur sich selbst zum Maßstab genommen hatte, sieht sich gezwungen, nach anderen Grundsätzen zu handeln und seinen Verstand zu befragen, bevor er auf seine Neigungen hört.“³¹

In seinen Überlegungen zum Gesellschaftsvertrag verbindet Rousseau mit der Vergesellschaftung des Menschen und der Etablierung einer Gesetzgebung auf moralischen Grundsätzen eine Einschränkung der Möglichkeit die natürlichen Bedürfnisse des Einzelnen zu befriedigen. Die Aufgabe der Unabhängigkeit des Einzelnen zugunsten der Gesellschaft zieht zwar Einschnitte in die eigene Freiheit nach sich, jedoch muss im Gegenzug dazu die Gesellschaft als Einheit dem Individuum größere Möglichkeiten zur Optimierung der Lebensumstände gewährleisten, als dem Einzelnen von Natur aus zur Verfügung stand. Um diese Bedingung zu erfüllen bedarf es einer idealen Gesetzgebung durch die Gesellschaft.

„Wer es wagt, ein Volk zu erziehen, muss in der Lage sein, gleichsam die menschliche Natur zu ändern,(...)muss eine an physischen Bedürfnissen orientierte und unabhängige Existenz, die wir alle von der Natur erhalten haben, durch eine die

³⁰ Rousseau, Jean-Jacques: „Der Gesellschaftsvertrag.“, Wiss. Verl., Schutterwald/Baden, 2002, S.30

³¹ Rousseau, Jean-Jacques: „Der Gesellschaftsvertrag.“, Wiss. Verl., Schutterwald/Baden, 2002, S.36-37

Bedürfnisse nur teilweise befriedigende moralische Existenz ersetzen.(...)Wenn jeder Bürger nichts ist, nichts vermag, außer mit Hilfe der anderen, und wenn die durch das Ganze erworbene Kraft der Summe der natürlichen Kräfte aller Individuen gleich oder übergeordnet ist, kann man sagen, dass sich die Gesetzgebung auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit befindet, den sie überhaupt zu erreichen vermag.“³²

Die Ausbildung des Rechtsbewusstseins, als markanter Schritt vom Naturzustand zum zivilisierten moralisch denkenden Gesellschaftsmenschen, lässt sich nun im Spiegel der religiösen Racheverbote als logische Weiterentwicklung der frühesten moralischen Tabus als gesellschaftskonstituierende Grundelemente durch die Philosophie verstehen. Aber auch spätere, sich von den religiösen Doktrinen klar distanzierende philosophische Überlegungen über den Naturzustand des Menschen, erkennen Moral und Ethik als notwendige Regulatoren gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Die Entdeckung neuer Erdteile und der damit verbundene Kontakt zu fremden Kulturen bringen neue Impulse für die Philosophie der Aufklärung mit sich. Ausgehend vom Reisebericht Bougainvilles über die erste französische Weltumsegelung (1766-1769), und den detaillierten Schilderungen der Kultur auf den neuentdeckten Inseln Polynesiens, verfasst Denis Diderot den „*Nachtrag zu Bougainvilles Reise*“³³ in dem er im Spiegel der Schilderung der Gesellschaftsform Tahitis die gesellschaftliche Situation im absolutistischen Frankreich seiner Zeit auf die Grundlagen menschlichen Sozialverhaltens untersucht. Diderot beschreibt den Menschen als stets drei Gesetzen unterworfen: dem Naturgesetz, dem Staatsgesetz und dem Religionsgesetz. Unter ersterem versteht Diderot jene Neigungen und Verhaltensformen, die – seiner Meinung nach – dem Menschen von Natur aus immanent sind. Er bezieht sich dabei ausführlich auf die moralische Legitimation von Monogamie, und richtet seine Kritik in erster Linie auf die christlich, abendländischen Moralvorstellungen, sowie die Beschneidung der persönlichen Freiheit durch staatliche Gesetzgebung. Dabei verfällt er nicht dem Irrtum, Tahitis Gesellschaft hätte keinerlei Gesetzgebung oder Moralvorstellungen, er betont sogar, dass auch im vermeintlichen Paradies der fernen Inselwelt strenge Tabus und Sitten

³² Ebd. S. 60

³³ Diderot, Denis: „Nachtrag zu Bougainvilles Reise oder Gespräch zwischen A. und B. über die Unsitte, moralische Ideen an gewisse physische Handlungen zu knüpfen, zu denen sie nicht passen.“, Insel Verl., Frankfurt a. M. 1965

das Leben des Einzelnen an bestimmte Regeln bindet. Diderot stellt eine staatliche Ordnung als unverzichtbar vor, jedoch richtet sich seine Kritik gegen die Unvereinbarkeit der Gesetze der drei Instanzen (Natur, Staat, Religion).

„Gehen Sie schnell die Geschichte der Jahrhunderte und der Völker des Altertums und der Neuzeit durch, dann werden Sie die Menschen immer drei Gesetzen, dem Naturgesetz, dem Staatsgesetz und dem Religionsgesetz, unterworfen finden und feststellen, dass sie diese drei Gesetze abwechselnd brechen mussten, weil sie nie übereinstimmten.“³⁴

Diderot plädiert für eine Gesetzgebung, die dem Naturell des Menschen im Urzustand am Nächsten kommt. Die übergeordnete staatliche Organisation stellt er dabei nicht in Frage sondern sieht sie als den entscheidenden Schritt der Menschheitsgeschichte um das eigene Überleben zu sichern und zu optimieren. Erst der Missbrauch solcher Organisationsstrukturen zum eigenen Vorteil durch einige Wenige wird zum Gegenstand seiner Kritik. Im „Nachtrag“ definiert er Zivilisation („Gesittung“) folgendermaßen:

„Darunter verstehe ich eine allgemeine Unterwerfung unter gute oder schlechte Gesetze und ein entsprechendes Verhalten. Sind die Gesetze schlecht, so sind die Sitten schlecht. Sind die Gesetze gut, so sind die Sitten gut. Werden die Gesetze, gute oder schlechte, nicht befolgt – und das ist der schlimmste Zustand einer Gesellschaft –, so gibt es gar keine Sitten.“³⁵

Das Zugeständnis an die Notwendigkeit einer staatlichen Ordnung und einer Gesetzgebung der ein bestimmter Moralkodex zugrunde liegt, welcher eigenmächtiges Handeln zur Befriedigung egoistischer Bedürfnisse verbietet, ist in Diderots „Nachtrag“ trotz deutlichem Hang zur Idealisierung des „Naturzustandes“ ein Argument, das der Naturzustand für den zivilisierten Menschen nicht mehr erreichbar ist, sondern vielmehr eine Vorstufe menschlichen Daseins darstellt. Auch in einem zu tiefst von den Paradigmen der Aufklärung durchtränkten philosophischen Werk bleibt die Unterbindung eigenmächtigen Handelns – zu dem auch die Ausübung von Rache gerechnet werden muss – ein unumgängliches Ziel gesellschaftlicher Ordnung.

³⁴ Ebd. S. 56

³⁵ Ebd. S.55

Der Rachebegriff im kulturhistorischen, bzw. soziologischen Kontext zusammengefasst muss unter der Berücksichtigung auf seine Verwurzelung im Patriachat als dominierende Gesellschaftsform sog. Schriftkulturen gesehen werden, auf die hier Bezug genommen wird, und für die die Assoziationskette Rache – Recht – Gerechtigkeit gerechtfertigt ist. Die Notwendigkeit von Racheverboten zur Stabilisierung gesellschaftlicher Ordnung, als eine der elementarsten Anliegen im sozialen Zusammenleben von Menschen, führt nun zu einer Definition von „Rache“ als ein Instrument der Selbstbehauptung gegenüber Konkurrenten der eigenen Spezies sowohl im darwinistischen Sinn der Evolution (dem Prinzip des „Stärksten“ bzw. „am besten Angepassten“, der erfolgreich Gene weiter vererbt) als auch im Bezug auf ein, dem menschlichen Bewusstsein immanentes, Rechtsverständnis. Rache als Handlungsmotiv geht von der Verletzung eines subjektiven Rechtsanspruches durch einen Konkurrenten zu dessen Vorteil aus, und impliziert damit ein Bewusstsein der eigenen Rechte im sozialen Verband. In patriarchalen Gesellschaften wird Recht und Besitz in männlicher Linie weiter gegeben, womit die Legitimation von Rachehandlungen ebenfalls dem Mann zugesprochen (oder eben verboten) wird. Frauen in patriarchalen Gesellschaften sind zwar mitunter auch mit Rechten ausgestattet, jedoch werden diese Rechte ebenfalls von Männern vertreten, d.h. Frauen sind in Bezug auf die Wahrung ihrer Rechte auf den Mann als „handelnde“ Person angewiesen. Somit sind Rachehandlungen zur Sühnung verletzter Rechtsansprüche für Frauen nicht gerechtfertigt, vom gesellschaftlichen Standpunkt aus gesehen inakzeptabel, solange sie von Frauen selbst ausgeführt werden, was nicht bedeutet, dass Frauen keinen generellen Anspruch auf Vergeltung verletzter Rechtsansprüche (sofern vorhanden) haben. Solange Rache stellvertretend und gerechtfertigt von einem gesellschaftlich dazu autorisierten Mann geübt wird, wird die Sühnung verletzter weiblicher Rechte legitim, wie dies z.B. in der Praxis von Ehrenmorden zur Wiederherstellung des Ansehens von Frauen und Männern des „Kanun“ bis ins 21. Jhd. erhalten blieb. Der signifikante Unterschied zwischen weiblicher und männlicher Determinierung des Rachebegriffs liegt also in der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit selbst zu handeln.

Die Diskrepanz die sich aus dieser Konstellation von Frauen in männlicher Rechtsvertretung patriarchaler Gesellschaften ergibt, problematisiert sich an emanzipatorischen Rechtsansprüchen, die Frauen in Konkurrenz zu männlichen Rechten stellen. Weibliches Recht kann nur geltend gemacht werden, wenn es aus

gesellschaftlicher/männlicher Sicht legitim ist, sprich: solange es den bestehenden Normen und Interessen nicht zuwider läuft. Der Verstoß gegen die gesellschaftliche Norm weiblicher Rechtsansprüche geht also unmittelbar mit einer drohenden Beschneidung männlicher Rechte einher, würde also in Vertretung durch einen Mann dessen eigenen Interessen zuwider laufen, und wird daher nicht ausgeführt werden. Frauen als nicht handlungsfähige Mitglieder der rechtlichen Ordnung würden damit dazu verurteilt sein, einen derartigen Rechtsanspruch fallen zu lassen, oder widerrechtlich Eigeninitiative ergreifen zu müssen. Das dieses eigenmächtige Handeln von Frauen gerade in Bezug auf Rache ein patriachales System gleich in zweierlei Hinsicht erschüttern muss, nämlich zum einen als Verstoß gegen das allgemeine Racheverbot, und andererseits als ungerechtfertigtes Handeln eines definiert handlungsunfähigen Mitgliedes der Gesellschaft, macht das Phänomen weiblicher Rachehandlungen zu einem Spezifikum, dem schon im antiken griechischen Drama erstaunlich große Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Interpretation solcher moralisch nicht ungerechtfertigter, aber gesellschaftlichen Normen zuwiderlaufender Handlungen rächender Frauen und deren Hintergrund, erfolgen auf dramatischer Ebene vorerst ausschließlich – und das bis zum Aufleben erster Frauenrechtsbewegungen im 19. Jhdt - aus männlicher Sicht, und führen die Motive weiblicher Rache unweigerlich auf die Ebene des Individuums zurück, da die Frau als „Rechtsperson“ in der patriachalen Gesellschaft ja nicht existiert, also nicht Thema gesellschaftspolitischer Fragestellungen sein kann. Die Philosophie stößt hier also an ihre Grenzen, da sie menschliches Verhalten verallgemeinert und zu allgemein gültigen Aussagen finden muss, weibliches Racheverhalten aber als eine abnorme Verhaltensausprägung gelten muss. Der Weg in die Pathologisierung von weiblicher Rache ist damit vorgezeichnet, und erst eine junge Wissenschaft, die aus Medizin und Philosophie geboren wird – die Psychologie - wird sich dem Phänomen „Rache“ im Allgemeinen, und über den Umweg der Ätiologie weiblicher psychischer Störungen auch im spezifisch weiblicher Ausprägung, annehmen.

1.2 Die Geschichte der Aggressionsforschung bis zu Freuds psychoanalytischer Persönlichkeitstheorie

Die bahnbrechenden Erkenntnisse der Naturwissenschaften im Zeitalter der Aufklärung bereiten schließlich den Nährboden für die Entstehung neuer wissenschaftlicher Disziplinen, die die Überlegungen der Philosophie auf empirische

Weise zu erfassen versuchten. Anthropologie und Ethnologie stellen die Frage nach dem Naturzustand in den Kontext der Empirie; die Erkenntnisse der Medizin geben erste Einblicke in pathologische Störungen der menschlichen Psyche. Die Frage nach der Beschaffenheit und Funktion von Emotionen, bis dahin Gegenstand der Geisteswissenschaften, wird durch eine neue Wissenschaft - die Psychologie - auf den Boden der Naturwissenschaften zurückgeführt. Der Rachebegriff wird nun aus dem philosophischen Kontext, der ihn vorwiegend in Zusammenhang mit Moralvorstellungen und ethischen Grundsätzen gesellschaftlichen Zusammenlebens gestellt hatte, auf das Individuum übertragen. In wie weit das gelingt, bzw. zu befriedigenden Erkenntnissen über ein so komplexes Phänomen wie menschliche Rache führt, zeigt die Unsicherheit, die sich bis heute in der Psychologie als Wissenschaft auf dem Gebiet der Kategorisierung menschlichen Verhaltens erhalten hat.

Die Geschichte der Psychologie ist geprägt von divergenten wissenschaftlichen Lehren, die aus den unterschiedlichsten, mehr oder weniger naturwissenschaftlichen Herangehensweisen an die Erforschung der menschlichen Psyche entstanden, sich in ihren Theoriebildungen teilweise ablösten, teilweise parallel zu einander existierten oder sich ergänzten. Schon allein die Vielfalt psychologischer Sichtweisen und Forschungsansätze macht es äußerst schwierig, eine endgültige Definition des Rachebegriffs aus wissenschaftlicher Sicht abzuleiten. Hinzu kommt, dass das Phänomen menschlichen Racheverhaltens nur sehr wage als isolierter Forschungsgegenstand wahrgenommen wurde, und in der Psychologie dem undifferenzierten Forschungsgebiet menschlicher Aggression zugeordnet ist. Aggression bzw. Destruktivität umfasst wiederum eine unüberschaubare Menge an Verhaltensausrägungen, denen die Psychologie – als relativ junge Wissenschaft – nur sehr vereinzelt Aufmerksamkeit schenkt, wo hingegen dem Sammelbegriff der Aggression eine Fülle wissenschaftlicher Arbeiten gewidmet sind. Die Erkenntnis des Ausmaßes der Bedeutung der Aggression innerhalb des menschlichen Verhaltensspektrums gilt sozusagen als Geburtsstunde der Psychologie als Wissenschaft, aber dennoch existiert bis heute erstaunlicher Weise relativ wenig wissenschaftliches Material zur Erforschung des Phänomens „Rache“.

Die Frage, ob „Gut“ und „Böse“ – sprich; u.a. aggressives Verhalten – der menschlichen Natur immanent sei, wird – wie schon erläutert - in der Philosophie der Aufklärung zu einem zentralen Thema. Der Feudalismus der absolutistischen

Herrscherhäuser Europas des 17. und 18. Jhdts. , dessen Herrscher „von Gottes Gnaden“ ihre Macht auf ein starres, hierarchisches Gesellschaftskonstrukt aufbauten, erhob den Anspruch auf „Natürlichkeit“, also eine höhere Ordnung, die dem Menschen von Geburt an seinen Platz in der Gesellschaft zuweist, und der, in Bezug zur kosmischen Ordnung, damit ihre Position an der Spitze der Gesellschaft unanfechtbar machte. Gerade die Rebellion gegen diese Annahme der „Natürlichkeit“ des Standes durch Geburt, welche dem aufstrebenden Bürgertum als Legitimierung ihres wachsenden Machtanspruches diente, musste eine konträre Sicht der „menschlichen Natur“ vertreten, um dem Geburtsrecht der großteils schwer verschuldeten und entrechteten Aristokratie als Gegenentwurf entsprechen zu können.

Die Philosophie der späten Aufklärung und Romantik stellt im Konzept des „edlen Wilden“ die These auf, der Mensch sei von Natur aus „gut“, lediglich die gesellschaftlichen Einflüsse würden den Charakter eines Menschen (vor allem im negativen Sinne) prägen. Die Dekadenz der absolutistischen Herrscherklasse wurde damit zur Ursache für jegliche Form destruktiven Verhaltens erklärt, und damit die Ideale der Revolution durch das Bürgertum zur Schaffung einer egalitären Zukunft nach der Epoche der Repression deklariert.

Mit dem Bekenntnis zur Milieutheorie der Philosophen der Aufklärung, welche die Verantwortung der Prägung des Charakters des von Natur aus „guten“ Menschen der Beeinflussung durch die Gesellschaft zusprach, rückte das Thema „Erziehung“ in das Blickfeld wissenschaftlicher Betrachtungen. Die Wurzel aggressiven Verhaltens musste nun in der Beeinflussung von Außen gesucht werden, unterlag aber dem optimistischen Ansatz, alles „Böse“ im menschlichen Verhalten könne durch Ausschaltung negativer Einflussfaktoren ausgemerzt bzw. verhindert werden. Das Verständnis vom „von Natur aus guten“ Menschen ging sogar soweit, keinen Unterschied in der Verhaltensausprägung der Geschlechter zu sehen sondern bestehende Differenzen auf soziale Einflüsse zurückzuführen.

Ausgehend von der Blütezeit der Philosophie im Geiste der Aufklärung, dominiert die Geisteswissenschaft das Bildungswesen des ausklingenden 18. Jhdts, bzw. des anbrechenden 19. Jhdts. als „Königdisziplin“ der Wissenschaften. Schon in der Schulbildung nimmt die Philosophie einen hohen Stellenwert ein; die universitären Fachrichtungen werden auch noch unter der Philosophischen Fakultät

zusammengefasst, als sich bereits abzeichnete, dass die Naturwissenschaften in ihren neuen Erkenntnissen den philosophischen Theoremen beweisbare und messbare Antworten zu liefern im Stande sein würden. Die enormen Fortschritte der Forschung auf dem Gebiet der Naturwissenschaften, sowie die Erkenntnisse der Anthropologie durch den Kontakt mit indigenen Kulturen der Neuen Welt, demontieren den Status der Geschichts- und Naturphilosophie als Erklärungsmodell allmählich, und das Bedürfnis nach Messbarkeit von Forschungsergebnissen führt schließlich zur Krise der Philosophie in der 2. Hälfte des 19. Jhdts³⁶. Die Abspaltung der empirischen Disziplinen der Naturwissenschaften erfolgt dennoch im Geiste einer Generation von Wissenschaftlern, die der Philosophie entstammt, und deren eigene Forschungsanliegen aus den Fragestellungen der Philosophie entspringen, bzw. die Naturwissenschaften wieder zur Philosophie zurückführen. Wilhelm Wundt - der Gründer des ersten experimental-psychologischen Labors 1879 an der Universität Leipzig – ist Physiologe auf der Suche nach Antworten auf die Frage nach dem Ursprung von menschlichen Empfindungen und Wahrnehmungsprozessen. Er ist nicht nur Professor für Anthropologie und medizinische Physiologie, sondern hat auch einen Lehrstuhl für induktive Philosophie in Zürich inne, und veröffentlicht 1874 das erste psychologische Lehrbuch unter dem Titel: „Grundzüge der physiologischen Psychologie von Wilhelm Wundt.“³⁷ Aus der Verschmelzung philosophischer Fragestellungen mit experimentellen Methoden der Naturwissenschaften entsteht die Psychologie als Wissenschaft.

Aufgrund der Anlehnung der Psychologie als Wissenschaft an die Methodik der Physiologie konzentriert sich die Forschung auf die pathogenen Variationen menschlichen Verhaltens, um mit Hilfe empirischer Messungen den Strukturen, die menschlichem Verhalten zugrunde liegen, nachzuspüren. Die soziologischen Aspekte menschlichen Verhaltens bleiben vorerst der Anthropologie vorbehalten, die die Frage nach dem „Urzustand“ des Menschen auf ethnologischer Basis weiterverfolgt. Nicht zuletzt Darwins Evolutionstheorie bietet schließlich den scheinbaren Schlüssel zur Frage nach dem Ursprung menschlicher Aggressivität, denn mit dem Konstrukt des Wettbewerbs um Vererbung des funktionalsten Erbmaterials scheint nun endlich eine Rechtfertigung für Aggression im

³⁶ Gerrig, Richard J., Zimbardo, Phillip G.: „Psychologie“, Pearson Studium, München, 2008

³⁷ Ebd. S. 9

menschlichen Verhalten gefunden zu sein. Das Prinzip des Wettbewerbs impliziert bereits die Existenz eines hierarchischen sozialen Systems in der Entwicklungsgeschichte des Menschen, welches einem „Stärkeren“ gegenüber einem „Schwächeren“ Überlegenheit in der Weitergabe der eigenen Gene garantierte. Die Selektion von „stark“ und „schwach“ erfolgte unter anderem über Aggression und destruktives Verhalten der eigenen Spezies gegenüber im Zuge des Konkurrenzkampfes um Sicherung des Fortbestandes.

Aufbauend auf Darwins Evolutionstheorie entstehen zu Beginn des 20. Jhdts. erste soziologische, bzw. psychologische Theorien zur Instinkt- und Triebforschung³⁸, die im Unterschied zu zoologischen Erkenntnissen zu Trieb und Instinkt bei Tieren, menschliches Verhalten bereits vor dem Hintergrund kultureller Einflüsse und dem Moment des „Erlernens“ innerhalb der Handlung sehen. Auch wenn sich ihre Forschungsarbeit weitgehend auf das Sammeln und Kategorisieren spezifischer menschlicher Verhaltensweisen bzw. ihrer zugrundeliegenden „Triebe“ beschränkt, distanzieren sich William James (1890) und William McDougall (1913, 1932) mit ihren Arbeiten bereits von der Theorie der menschlichen Aggression als evolutionsbedingtes, genetisch verankertes Verhaltensschema. Zum Unterschied zu tierischem Trieb- und Instinktverhalten, welches auf eine Impulswirkung von Außen zur Aktivierung eines bestimmten Verhaltens angewiesen ist, erweist sich menschliches Verhalten als wesentlich komplexer, zumal nicht jeder Reaktion ein Reiz voran zu gehen scheint, bzw. ein vermeintlicher Reiz nicht zwingend das korrelierende Verhalten auszulösen vermag. Das zoologische Modell des Instinkt- bzw. Triebverhaltens scheint also auf menschliches Verhalten nicht anwendbar. Die Frage nach der Funktion der Trieb-/ Instinktsteuerung beim Menschen führt über die Reflexion eines Bewusstseins als „Kontrollinstanz“ schließlich zu einer Neudefinition des menschlichen „Trieb“- Begriffes durch Sigmund Freud.

Sigmund Freud selbst ist ein Vertreter jener Generation von Wissenschaftlern, die der philosophischen Schule des späten 19. Jhdts. entstammen. Seine Auseinandersetzung mit antiker Philosophie, die Kenntnis der großen griechischen Dramen, sowie sein Interesse für die antiken Konzepte des Seelenlebens ermöglichen die Theorienbildung zur Beschaffenheit der menschlichen Psyche wie Freud sie der Nachwelt hinterlässt. Im Dienst der Naturwissenschaft (in diesem Fall der Medizin)

³⁸ Fromm, Erich: „Anatomie der menschlichen Destruktivität.“, Stuttgart, 1977

entfernt er sich mit der Annahme eines anatomisch nicht beweisbaren Seelenapparates vom Gesetz der empirischen Nachweisbarkeit, um sich eines philosophischen Konstruktes zu bedienen, welches wiederum real beobachtbare Verhaltensweisen zu verantworten hat.

„Der psychische Apparat stellt also eine Hypothese dar, eine zwar notwendige, aber dennoch unbeweisbare Hypothese, ein Konstrukt, eine Metapher für das, was die Psychoanalyse noch nicht zu sagen vermag, aber dennoch voraussetzen muss. Diese Metapher ist Ersatz für den chemisch-organischen Komplex, von dem Freud annimmt, dass er die Grundlage menschlicher Empfindungen ausmacht, der jedoch einer tatsächlichen, naturwissenschaftlich verifizierbaren Analyse nicht, jedenfalls noch nicht zugänglich ist.“³⁹

Die große Revolution des Verständnisses der menschlichen Psyche in Freuds Forschung besteht, wie Erich Fromm darlegt, darin, dass er die kontrollierende Instanz des menschlichen Bewusstseins in drei Ebenen aufgliedert, und damit dem Trieb- und Instinktverhalten (dem bis dahin die Aggression zugeordnet war) einen Bereich der menschlichen Psyche zuweist, der weitaus mehr Einfluss auf menschliches Handeln zu haben scheint, als bisher bekannt. Diese Hypothese der drei psychischen Ebenen, die die Bestandteile des Seelenapparates als theoretisches Konstrukt darstellen, könnte wiederum der Antike- Rezeption Freuds entsprungen sein, indem sie sich an dem antiken mythologischen Weltbild anlehnt, welches sich in den Transzendenzvorstellungen der drei abrahamitischen Religionen widerspiegelt.

„(...) die Heraufbeschwörung des dreigeteilten Universums der griechischen Mythologie, worin die menschliche Realität zwischen Olymp und Unterwelt eingeschlossen ist, erlangt in der metapsychologischen Theorie den Rang einer erkenntnisheischenden Metapher, die an die Stelle einer Hypothese tritt, die sich einem wissenschaftlichen Nachweis entzieht: der Hypothese vom Konflikt zwischen den drei Instanzen, aus denen der psychische Apparat besteht, dem Es, dem Ich und dem Über-Ich.“⁴⁰

Mit dem Begriff des „Vorbewusstseins“ bzw. des als „es“ bezeichneten Bereichs menschlichen Bewusstseins erhält u.a. die Aggressivität in allen Ausprägungen ein

³⁹ Traverso, Paola: „Psyche ist ein griechisches Wort...“ Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2003, S.9

⁴⁰ Ebd. S.12

Wirkungsfeld, welches in seiner Bedeutung bis dahin weit unterschätzt worden war. Freud gelingt es, das Zusammenspiel zwischen kontrollierendem menschlichen Bewusstsein und evolutionär verwurzelttem Trieb- bzw. Instinktverhalten in völlig neuer (Un)Gewichtung darzustellen.

„Freuds Revolution bestand darin, dass er uns den unbewussten Aspekt des menschlichen Denkens und die Energie erkennen ließ, die der Mensch darauf verwendet, das Bewusstwerden unerwünschter Begierden zu unterdrücken.“⁴¹

Der Begriff des „Triebes“ wird von Freud nicht mehr als sehr spezifisches und unflexibles Relikt evolutionärer Selektion gesehen, sondern vielmehr im Sinne einer Energiequelle oder Motivationskraft, die in vielen unterschiedlichen Ausprägungen auf das Verhalten Einfluss nimmt. Bezeichnender Weise obliegen dem „es“ einer Persönlichkeit nach Freud alle „grundlegenden biologischen Bedürfnisse“ wie sie in den Triebtheorien als Relikte der überlebenssichernden Verhaltensmuster des Urmenschen bereits formuliert worden waren; an erste Stelle unterstellt Freud den Sexualtrieb dem Vorbewusstsein.

Hatte Freud zu Beginn seiner Erforschung des menschlichen Bewusstseins die Fülle der bis dahin angenommenen Triebe auf zwei Motivationskräfte (Sexualtrieb und Selbsterhaltungstrieb)⁴² reduziert, so stellt er – wohl im Schatten der Kriegserfahrung – am Beginn der 20er Jahre die Theorie des „Todestriebes“ als Antagonisten zum Selbsterhaltungstrieb auf. Damit lässt er der Aggressivität und Destruktivität des Menschen eine noch viel größere Bedeutung zukommen, als zu Beginn seiner Arbeit, welcher durch die Betonung des Sexualtriebes geprägt war. Er geht sogar so weit, den Menschen als zwischen den beiden Polen von „Leben schaffen“ und „Leben zerstören“ treibend darzustellen, sodass jede Form menschlichen Verhaltens aus einem dieser beiden Pole seinen Antrieb erhält. Aggression ist demnach – nach Freuds Theorie – weit mehr als ein evolutionäres Relikt eines Triebes. Aggression ist nach seiner Erkenntnis eine unverzichtbare Motivationskraft menschlichen Daseins.

Der Stand der Erforschung der menschlichen Psyche zu Beginn des 20. Jhdts. ist also durchdrungen von Darwins Evolutionstheorie und dem Prinzip der Konkurrenz und Anpassung. Das vorherrschende Paradigma der Psychologie stützt sich damit auf Erkenntnisse der Zoologie und versucht diese mit Hilfe philosophischer Betrachtung

⁴¹ Fromm, Erich: „Anatomie der menschlichen Destruktivität.“, Stuttgart, 1977, S.72

⁴² Freud, Sigmund: „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.“, G.W., Bd.13, !915-1917

auf den Menschen zu übertragen, was der Psychologie zum Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit (in Berufung auf die zitierten Naturphilosophischen Theorien, die als empirisch nicht nachweisbar galten) gereichte⁴³ und damit eine unbefriedigende Basis für die Arbeit eines aufstrebenden und ehrgeizigen Mediziners auf den Spuren der Geheimnisse des menschlichen Seelenlebens. Als praktizierender Arzt täglich mit Anomalien menschlicher Verhaltensweisen konfrontiert entwickelt Freud seine Theorien über die Beschaffenheit der Psyche aus der Beobachtung einzelner Krankengeschichten und zwar anhand eines konkreten Krankheitsbildes, welches das Bild der Wiener Gesellschaft um 1900 prägen sollte: der Hysterie. Bezeichnender Weise sind Freuds Studienobjekte die er – teilweise von seinem Mentor, dem angesehenen Neurologen Josef Breuer überantwortet - für die 1895 veröffentlichten „Studien über Hysterie“ heranzieht, ausnahmslos Frauen, zum überwiegenden Teil aus gutbürgerlichem Haus, dem idealen Frauenbild des Fin de siècle angepasst.

1.3 „Hysterie“ als weibliches Phänomen – Breuer und Freud

Neben der revolutionären wissenschaftlichen Erkenntnis des „Unbewussten“ in der Psyche des Menschen, sowie der Artikulierung von Sexualität als Schlüsselfaktor in der Ausprägung von psychischen Störungen, sind es vor allem die neuen Wege der Behandlung und die damit verbundene Neudefinierung des Arzt-PatientInnen Verhältnisses, die die Psychologie mit einem Schlag in das öffentliche Interesse rückt. Mit den „Studien über Hysterie“, die Josef Breuer und Sigmund Freud 1895 veröffentlichen, wird der Grundstein für eine völlig neue, von der Humanmedizin abgehobene Behandlungspraxis gelegt, die zwar anhand eines bereits im öffentlichen Interesse stehenden psychopathogenen Phänomens entwickelt wird, jedoch letztlich ein gesellschaftliches Tabu artikuliert und bricht; die kollektive Verdrängung von (weiblicher) Sexualität in der Gesellschaft des 20. Jhdts. Sigmund Freud ist als junger, ambitionierter Wissenschaftler selbst streng der naturwissenschaftlichen Schule Helmholtz verpflichtet, muss in seiner Praxis als Nervenarzt bald erkennen, dass der Behandlung von Hysterie mit den herkömmlichen, damals praktizierten Methoden Grenzen gesetzt sind.⁴⁴ Die Beobachtungen, die Josef Breuer vor allem

⁴³ Holzkamp, Klaus: „Kritische Psychologie“, Frankfurt a Main, 1972, S. 36 ff.

⁴⁴ Diercks, Christine: „Die großen Krankengeschichten: Sigmund Freud Vorlesungen 2006“, Wien, 2008 S.17

während der Behandlung seiner Patientin Bertha Pappenheim macht und Freud mitteilt, führen zur Entwicklung der „kathartischen Methode“ zur Behandlung von Hysterie, welche von Freud und Breuer in den „Studien über Hysterie“ schließlich veröffentlicht werden.

1.3.1 Hysterie und Sexualität; Ätiologie eines gesellschaftlichen Phänomens

Das Skandalpotential das den Ergebnissen der Studien Freuds – in Anlehnung an Breuers Entdeckung im Fall der Anna O. – innewohnt, wird noch zusätzlich durch die Verknüpfung der Theorieentwicklung an konkret geschilderte Fälle von Hysteriepatientinnen aus dem gesellschaftlichen Umfeld Freuds verstärkt, zumal diese – wenn auch durch Synonyme geschützt – eine gesellschaftliche Realität repräsentierten. War bis zur Breuer/Freudschen Theorie über den Ursprung der Krankheit eine pathogene Disposition als Ursprung angenommen worden, sieht sich die Öffentlichkeit nun durch das Aufweichen der Grenze zwischen „krankhaft“ und „normal“ mit dem Tabuthema (weiblicher) Sexualität konfrontiert, bzw. der Verdrängung derselben als Ursprung einer weitverbreiteten psychischen Störung angeklagt.

Das Krankheitsbild der Hysterie ist fest an das weibliche Geschlecht geknüpft. Auch wenn späte Fallberichte Freuds von männlichen Hysterikern berichten, bleibt die Krankheit klar weiblich determiniert. Im 19. Jhdt. wird sie zum Massenphänomen welches ausschließlich bei Frauen des Bürgertums auftritt, und ein ernstzunehmendes gesellschaftliches Problem dazustellen beginnt.

„Die Hysterie wird zur klassischen Krankheit der Frauen, insbesondere der Frauen des gehobenen Bürgertums. Das Besondere dieser Krankheit war die schillernde Vielfalt ihrer Symptome. Kaum ein Krankheitsverlauf war identisch mit einem anderen, und die Therapie der Ärzte nützten kaum etwas. Denn war ein Symptom durch irgendeinen ärztlichen Kunstgriff verschwunden, bildete sich sofort wieder ein neues. Die meisten Frauen waren unheilbar krank.“⁴⁵

Das Versagen der Schulmedizin einerseits, und die Konzentration auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht, scheinen sowohl Breuer als auch Freud augenscheinlich markanter als die Korrelation mit weiblicher Geschlechtszugehörigkeit. Das

⁴⁵ Duda, Sibylle: „Wahnsinnsfrauen“, Frankfurt am Main, 1996 S.123

entspricht nach Esther Fischer-Homberger⁴⁶ einem Paradigma der Medizin im 19.Jhdt., welches Frauen als von Natur aus in einem ständigen Zustand von Krankheit befindlich sieht. Damit werden Frauen in die Krankheit sozialisiert, in dem sie einerseits über Geschlechts-, Gebär- und Mutterfunktionen definiert werden, andererseits aber sämtliche physiologische Vorgänge in Zusammenhang damit pathologisiert werden.

„Neigt die Frau also zur Krankheit und ist sie physiologisch schwachsinnig, besitzt sie ein minderwertiges Nervensystem und geringe Geistesfähigkeiten, so entspricht es durchaus ihrer Rolle, krank, schwach und hysterisch zu sein.“⁴⁷

Die gesellschaftliche Relevanz des Phänomens „Hysterie“ entspringt also weniger aus der Sorge um die Kranken in medizinischer Sicht, sondern eher daraus, dass die unerklärlichen Symptome der Krankheit auf eine Verweigerung des weiblichen Rollenverhaltens durch die Patientin schließen ließ. Dem Konflikt, der sich unweigerlicher aus der Verweigerung ihrer gesellschaftlich definierten Pflichten und Verhaltensmuster ergeben würde, entzieht sich die Hysterika indem sie die Krankheit – ein akzeptiertes Rollenbild für die bürgerliche Frau des 19.Jhdts. - dem gesellschaftlichen Rollenbild vorzieht, und sich somit der Rechenschaft ihres Widerstandes entzieht. Die Flucht in die Hysterie kann also nicht als Emanzipationsstreben im eigentlichen Sinne bezeichnet werden, durchaus aber als Reaktion aus Motiven des Widerstandes gegen ein starres Rollengefüge, wenn auch dieser Widerstand jener Ebene des Bewusstseins entstammt, die Freud auf diesem Wege zu entdecken im Begriff ist.

Die Frage nach der Ursache für die Zielgruppengebundenheit der Krankheit – die Frauen des Bürgertums – lässt sich leicht anhand der stereotypen Geschlechterrollen in Wien um die Jahrhundertwende beantworten. Dem Bürgertum steht, dank der rasend vorangetriebenen Industrialisierung und dem damit verbundenen finanziellen Wohlstand, der Weg zu Bildung und Wissenschaft offen. Bildung und politische Karriere werden zum gesellschaftlichen Statussymbol, ebenso wie kulturelle Verpflichtungen und die Pflege sozialer Kontakte den Weg eines jungen Karrieristen ebneten. Gerade in Wien bringt die Jahrhundertwende eine Welle an

⁴⁶ Fischer-Homberger, Esther: „Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen.“ Darmstadt, 1994

⁴⁷ Duda, S.125

„interkulturellen Spitzenleistungen“⁴⁸ hervor, nicht zuletzt auf kultureller Ebene völlig neue Perspektiven öffnete. Hermann Bahr bringt das geballte intellektuelle Potential Wiens folgendermaßen auf den Punkt:

„Riegl war Wickhoffs Kollege an der Universität in Wien seit 1895 zur Zeit da Hugo Wolf noch lebte, Burckhard das Burgtheater, Mahler die Oper erneuerte, Hoffmansthal und Schnitzler jung waren, Klimt reif wurde, die Seccesion began, Otto Wagner seine Schule, Roller das malerische Theater, Olbrich, Hoffmann und Moser das österreichische Kunstgewerbe schufen, Adolf Loos eintraf, Arnold Schönberg aufstand, Reinhardt unbekannt in stillen Gassen Zukunft träumend ging, Kainz heimkam, Weininger in Flammen zerfiel, Ernst Mach seine popularwissenschaftlichen Vorlesungen hielt, Joseph Popper seine Phantasien eines Realisten und Chamberlain, vor der zerstreuenden Welt in unsere gelinde Stadt entflohen, hier die „Grundlagen des Jahrhunderts“ schrieb....Es muss damals in Wien ganz interessant gewesen sein.“⁴⁹

Nicht zuletzt in der Kunst zeichnet sich eine drastische Wende hin zur Befreiung des Individuums und der Selbstbestimmung klar ab. Das Theater fungiert als Spiegel der bürgerlichen Realität in der Repression der höfischen, bürokratischen, konservativen Staatsapparatur.

„(...) Die höfische Residenzstadt war der Schauplatz einer Vielfalt qualitätsvoller kultureller Ereignisse. Oper, Theater, Konzerte, diverse Lustbarkeiten - „Spektakel müssen seyn“ - waren und sind für die StadtbewohnerInnen immer besonders wichtig. Die Bürger dieser Stadt haben daher auch eine hohe Kompetenz der Beurteilung und Bewertung künstlerischer Leistungen erworben, sodass es in Wien heute noch immer ein sehr kritisches und sachverständiges Publikum und eine differenzierte Fähigkeit zur Beurteilung ästhetischer Leistungen gibt.“⁵⁰

Das Zeitalter der Moderne zeichnet sich bereits jetzt im Denken der neuen, jungen, intellektuellen Elite ab, wenn auch das starre, neoabsolutistische Korsett der Monarchie dem Druck von Innen noch standhält. Demgegenüber steht jedoch immer noch das Erbe des romantisch verklärten Weltbildes des Bürgertums, dessen Fassade angesichts des Revolutionspotentials der anbrechenden Moderne zu zerfallen

⁴⁸ Ehalt, Hubert, Christian: „Wien um 1900 – ein Lokalaugenschein.“ in „Die großen Krankengeschichten. Sigmund Freud Vorlesungen 2006.“, Wien 2008 S.10

⁴⁹ Bahr, Hermann, zit. n.:Ehalt, Hubert, Christian: „Wien um 1900 – ein Lokalaugenschein.“ in „Die großen Krankengeschichten. Sigmund Freud Vorlesungen 2006.“, Wien 2008 S. 12

⁵⁰ Ebd. S.13

beginnt. Hermann Glaser sieht in Heinrich Heines Werk genau diesen Zwiespalt der Epoche artikuliert.

„Der große „Weltriss“, der das neunzehnte Jahrhundert teilt, ist in seinem [Heines] Werk manifest geworden – der Zwiespalt zwischen der revolutionären Verneinung des klassischen Erbes und der Sehnsucht nach dem romantischen Ideenhimmel; vor allem aber der Gegensatz zur bürgerlichen Ordnung, deren Fassadenhaftigkeit erkannt und bekämpft wurde, der man sich aber doch angehörig fühlte; ein Hineingezogensein zur Tradition, deren Untergang man beklagte und deren epigonale Veroberflächlichung man hasste, gekoppelt mit Aufbruchstimmung, die auf Freiheit Emanzipation von jeder moralischen, religiösen und politischen Bindung setzte.“⁵¹

Diese Definition des Spannungsfeldes in der Gesellschaft des 20. Jhdts., bringt – übertragen auf den bürgerlichen Begriff der Familie – exakt den Konflikt der Hysterika auf den Punkt, was Hysterie als weibliches Krankheitsbild zum Ausdruck eines Symptoms des neuen erwachenden Zeitgeistes in den Fesseln der gesellschaftlichen Missstände der sterbenden Epoche erhebt. Michel Foucault zieht in seinen Darstellungen der Entstehung des Sexualdiskurses der Neuzeit die Parallelen des Verständnisses des weiblichen Körpers zum Begriff des Gesellschaftskörpers in Funktion und Verantwortung folgendermaßen:

„Der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert – qualifiziert und disqualifiziert aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; und schließlich brachte man ihn in organische Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muss), mit dem Raum der Familie (den er als substantielles und funktionelles Element mittragen muss), und mit dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank einer die ganze Erziehung währenden biologisch-moralischen Verantwortlichkeit schützen muss); die Mutter bildet mitsamt ihrem Negativbild der „nervösen Frau“ die sichtbarste Form der Hysterisierung.“⁵²

⁵¹ Glaser, Hermann: „Sigmund Freuds Zwanzigstes Jahrhundert: Seelenbilder einer Epoche.“ Wien, 1976. S.40

⁵² In: Bronfen, Elisabeth: „Das verknottete Subjekt: Hysterie in der Moderne.“ Berlin, 1998. S.137

Das Krankheitsbild der Hysterie ist im Foucaultschen Sinn ebenso ein Mittel der Auflehnung, als auch Ausdruck einer romantischen Sehnsucht nach Harmonie, wie sie Heinrich Heine als seine künstlerische Erfahrung in den „Geständnissen“ festhält:

„Nachdem ich dem Sinne für romantische Poesie in Deutschland die tödlichsten Schläge beigebracht, beschlich mich selbst wieder eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume im Traumlande der Romantik, und ich ergriff die bezauberte Laute und sang ein Lied, worin ich mich allen holdseligen Übertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallenwahnsinn der einst so geliebten Weise hingab.“⁵³

Im selben Kontext ist nun auch das Verhalten der Hysterika innerhalb der bürgerlichen Familie zu sehen. Die bestehende Ordnung mit allen Machtverhältnissen und Unterdrückungsmechanismen unter der dem Deckmantel der Idylle, speziell auf der Ebene der Sexualität – die durch Freud gerade erst als solche artikuliert wird – wird von der Kranken als untragbar einerseits, jedoch auch als unanfechtbar andererseits, empfunden. Der Wunsch nach Rebellion steht der großen (weiblichen) Sehnsucht nach Harmonie und Geborgenheit – zwei Identifikationsmodelle der bürgerlichen Familie wie sie Foucault in einem „Allianzdispositiv“⁵⁴ zusammenfasst – entgegen. Der Konflikt der sich daraus ergibt, führt zur Ausbildung der Krankheitssymptome der Hysterie.

Die „Entdeckung“ der Sexualität als Realität des bürgerlichen Alltags, in allen akzeptierten wie inakzeptablen Spielarten, bzw. ihre Artikulation im öffentlichen Raum, bringt nun die Brüche und Widersprüche der bürgerlichen Moral zum Vorschein, besonders in Hinblick auf Missbrauch und Inzest innerhalb der Allianz des Familienverbandes. An diesen Bruchstellen der Unvereinbarkeit, nährt sich die Hysterie als ein Ergebnis der Artikulationsunfähigkeit ihrer Opfer. Elisabeth Bronfen fasst Michel Foucaults Theorie der Unvereinbarkeit zwischen Allianzdispositiv und Sexualität in der bürgerlichen Familie bezogen auf das Phänomen Hysterie folgendermaßen zusammen:

„Bezieht man Foucaults Erklärungsmodell auf die hysterische Tochter, oder den hysterischen Sohn, so könnte man sagen, dass erst der Rückgriff auf die psychosomatische Störung den Kindern ermöglicht, ihrer Klage über die Art und

⁵³ Glaser, Hermann: Sigmund Freuds Zwanzigstes Jahrhundert: Seelenbilder einer Epoche.“ Wien, 1976. S.40

⁵⁴ Vgl. dz: Foucault, Michel, 1976

Weise, wie die bürgerliche Familie Sexualität mit dem Gesetz der Allianz verknüpft und das Funktionieren von Verwandtschaft und Inzest sexualisiert, ein konkretes Ziel zu geben.(...) Wie die Familie, deren Unbehagen sie in Szene setzt, sucht die Hysterika Zuflucht bei einem Sexualdispositiv, einer Intensivierung des Körpers als Ort und als Sprache der Selbstpräsentation, die sie dazu verwendet, das alte Allianzdispositiv zu stützen und zu neuem Leben zu erwecken.“⁵⁵

Betrachtet man also Hysterie unter diesem Gesichtspunkt, so wird die Geschlechtsbezogenheit – der überwiegende Anteil der Erkrankungen betrifft junge Frauen des Bürgertums - der Krankheit erklärbar. Die Einzelfallbeschreibungen in den „Studien über Hysterie“ machen diese Annahme über den Ursprung und den Charakter des Phänomens in jeder Hinsicht plausibel. Es ist jedoch mitunter die Betonung der Sexualität in Freuds Entdeckung, die das Phänomen Hysterie an sich auf einen einzigen Aspekt reduziert und damit das Bild der hysterischen, weil sexuell traumatisierten bzw. frustrierten Frau, nachhaltig prägt. Mit Freuds Fokussierung auf das sexuelle Moment in den Krankengeschichten der Studien, schafft er ungewollt die psychoanalytische Definition für den Ursprung weiblicher Rebellion, indem er das Phänomen an sich erst aus pathologischer Sicht, danach als immanenten Bestandteil der weiblichen Psyche, jedoch immer zwingend an Sexualität gebunden, erklärt. Eine Sichtweise, die nicht unkritisiert bleibt, jedoch gerade in der Kunst bereitwillig übernommen wird.

Dass der Ursprung hysterischer Symptome keineswegs rein auf sexuelle Traumatisierung bzw. Frustration reduzierbar ist, lässt sich teilweise schon den Fallbeschreibungen Freuds, besser aber noch den Biographien der berühmt gewordenen Patientinnen entnehmen. Wie groß der gesellschaftliche Druck auf diese Frauen wirkte, wie unvereinbar die Rollenbilder mit der eigenen Identität in der Gesellschaft waren, und letztlich die Tatsache keine Möglichkeit zur Artikulation des Konfliktes oder eine Perspektive zu finden, fasst Sybille Duda in ihrer Arbeit über Berta Pappenheim – die als Breuers Patientin und eigentliche Erfinderin der Kathartischen Methode unter dem Synonym Anna O. berühmt geworden ist – folgendermaßen zusammen:

„Die bürgerliche Festschreibung der Frau auf das Innen, die Nähe und das häusliche Leben zwang sie zu einer Beschränkung ihres Selbst. Sie nahm nicht teil

⁵⁵ Bronfen, Elisabeth: „Das verknotete Subjekt: Hysterie in der Moderne.“ Berlin, 1998. S.139

an der Öffentlichkeit, wohingegen der Mann an beidem teilhatte. Entsprechend der Zuordnung der Frau zum häuslichen Leben sind auch die Bildungs- und Ausbildungskonzepte des 19.Jhdts. ausgerichtet. Das charakteristische Merkmal des bürgerlichen häuslichen Lebens mit seinem geregelten Ablauf, der ewigen Wiederkehr des Gleichen, ist die Monotonie. Reizarmut und Monotonie sind nicht geeignet, kognitive Potentiale zu realisieren.(...) Da es einer Frau wegen der ihr zugeschriebenen Gefühlsbetontheit und Emotionalität ohnehin an Rationalität mangelt, muss sie sich den Forderungen des Mannes und ihrer eigenen Bestimmung anpassen. Wichtig in diesem Zusammenhang sind noch die von der Frau erwarteten Tugenden. Es handelt sich u.a. um Schamhaftigkeit, Keuschheit, Schicklichkeit, Liebenswürdigkeit und Taktgefühl. Hier treten Widersprüche, durch die die weibliche Sozialisation gekennzeichnet ist, offen zutage. Einerseits wurde die Frau von ihrer Anatomie her zur Mutterschaft bestimmt, (...) andererseits sollte sie keusch, schamhaft und schicklich sein, also auch keine sexuellen Bedürfnisse haben, obgleich ihre Geschlechtlichkeit ihre Hauptbestimmung ist. Nicht Geist oder Denken bestimmen ihr Leben, sondern asexuelle Geschlechtlichkeit, die auf diese Weise beliebig verfügbar wird, da sie weder mit Wünschen, noch mit Bedürfnissen verbunden ist “⁵⁶

Der Konflikt, der Hysterie auszulösen vermag, entspringt nicht allein der sexuellen Divergenz zwischen moralischer Vorstellung und Realität, er betrifft die gesamte Lebenssituation der bürgerlichen Frau bzw. Tochter, im Spannungsfeld der Emanzipation. Die bereits umrissene Aufbruchstimmung der modernen Jugend, der wirtschaftliche Aufschwung und nicht zuletzt die trügerische Scheinintegration des jüdischen Bürgertums⁵⁷ in die Industrialisierungswelle, schürt Hoffnung auf weibliche Emanzipation. Die Realität sieht allerdings anders aus. Eine höhere Schulbildung ist für Mädchen nicht vorgesehen, die Universitäten Frauen noch verschlossen. Tatsächlich besteht die einzige Perspektive darin, gut verheiratet zu werden und Kinder zu erziehen, im schlechtesten Fall die Altenpflege der Eltern zu

⁵⁶ Duda, Sybille: „Wahnsinns Frauen.“ Frankfurt am Main, 1996. S.126 ff.

⁵⁷ Im Hofdekret von 1781 spricht Josef II. jüdischen Bürgern ein größeres Maß an Toleranz zu. Wohlhabende Juden dürfen als Großhändler, Industrielle oder Handwerker offiziell tätig sein. Den Söhnen reicher jüdischer Bürger wurde darin der Hochschulzugang ermöglicht, und die Kennzeichnungspflicht durch bestimmte Kleidung wurde abgeschafft. Diese erweiterte Toleranz wurde jedoch immer noch gegen Bezahlung von Kopfgeld gewährt. Von einer Gleichstellung kann dabei also kaum gesprochen werden; die Segregation der jüdischen Gemeinde dadurch kaum gelockert, im Gegenteil, zumal der Zusammenhalt angesichts des Wettbewerbs mit der Überzahl an nichtjüdischer Konkurrenz zu noch strengerer Abgrenzung führte. Vgl.dz.:List, Eveline: „Dora Bauer und Sherlock Freud.“ in: „Die großen Krankengeschichten: Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006“, Wien, 2006

übernehmen und darüber die eigene Identitätsfindung (über Ehe und eigene Kinder) ganz zu vernachlässigen. Nicht umsonst findet sich diese Konstellation in überwiegender Mehrzahl der Fallbeschreibungen Freuds. Fast ausnahmslos werden die Patientinnen als hochintelligent, phantasiebegabt und selbstbewusst beschrieben. So finden sich ebendiese Attribute bestimmt nicht zufällig in Josef Breuers Beschreibung Berta Pappenheims:

„Anna O. hatte eine bedeutende Intelligenz, war fähig zu erstaunlich scharfsinniger Kombination und scharfsichtiger Intuition; sie hatte einen kräftigen Intellekt, der auch solide geistige Nahrung verdaut hätte und sie brauchte, nach Verlassen der Schule aber nicht erhielt. Sie hatte eine reiche poetische und phantastische Begabung, die durch sehr scharfen und kritischen Verstand kontrolliert war. Sie war völlig unsuggestibel, nur Argumente, nie Behauptungen hatten Einfluss auf sie. Ihr Wille war energisch, zäh und ausdauernd; manchmal zum Eigensinn gesteigert, der sein Ziel nur aus Güte, um anderer Willen, aufgab. Anna O. war von überfließender geistiger Vitalität.“⁵⁸

Dass eine Persönlichkeit wie diese, gefesselt an das Krankenbett ihres Vaters, und damit jeglicher Perspektive, der Monotonie des bürgerlichen Daseins zu entkommen, enthoben, zur Hysterika gedeiht, lässt nicht zwingend die Annahme einer zugrundeliegenden sexuellen Traumatisierung zu, wenn auch die fehlende Möglichkeit die eigene Sexualität auszuleben, ihren Beitrag dazu leistet. Breuer legt die Charakterisierung seiner Patientin nicht ohne Hintergedanken mit Betonung auf deren intellektuelle Unterforderung an. Letztlich jedoch gewinnt die sexuelle Komponente in der Veröffentlichung in den Studien, sicherlich hinsichtlich Freuds Thesenbildung, an Bedeutung. Auch wenn Berta Pappenheim die Erfindung der Kathartischen Methode zu verdanken ist, bleibt letztlich ein bleibender Behandlungserfolg bei ihr aus. Dennoch bestreitet sie eine beispiellose Karriere als Wohltäterin und Streiterin für weibliche Emanzipation auf öffentlicher und politischer Ebene. Eine Hysterikerin die sich selbst aus den Fesseln des Zeitgeistes befreit.

⁵⁸ Ebd. S.130

1.3.2 Freuds Antikebezug

Freuds Anleihen an die Stoffe der großen Tragödien der griechischen Antike, die ihm aufgrund seiner altphilologischen Schulbildung bekannt sind, lassen sich durch sein gesamtes Lebenswerk hindurch nachweisen. Abgesehen von den expliziten Übernahmen namensgebender Phänomene wie die des „Ödipus -Komplexes“, wird Freud in seiner Arbeit auch vermehrt rückwirkend Parallelen in der Literatur- und Dramengeschichte suchen, und in seine Erkenntnisse einbeziehen. Die Basis dafür bildet sein fundiertes Wissen und sein lebenslanges Interesse u.a. an den Dramen der griechischen Antike.

Seine Gymnasialzeit ist geprägt von „vorwiegend literarischen und philosophischen Interessen.“⁵⁹ Der Entschluss Medizin zu studieren verwundert umso mehr, als dass sich Freuds Verhältnis zu klassischer Literatur, wie seinen Briefen aus dem Jahr seiner Matura zu entnehmen ist, zwischen Faszination und Leidenschaft einpendelt; für einen angehenden Naturwissenschaftler eine ungewöhnliche Disposition. In seiner „Selbstdarstellung“ verheimlicht er später nicht, dass er selbst stets Zweifel an der Entscheidung Arzt zu werden hegte.

„Eine besondere Vorliebe für die Stellung und Tätigkeit des Arztes habe ich in jenen Jugendjahren nicht verspürt, übrigens auch später nicht. Eher bewegte mich eine Art von Wissbegierde, die sich aber mehr auf menschliche Verhältnisse als auf natürliche Objekte bezog und auch den Wert der Beobachtung als eines Hauptmittels zu ihrer Befriedigung nicht erkannt hätte.“⁶⁰

Aus Freuds Briefwechsel mit seinem Freund Emil Fluss ist zu schließen, dass er sowohl Sophokles „König Ödipus“ als auch Vergils „Äneis“ aus eigener Initiative und mit einer gewissen Begeisterung gelesen hatte, was einen derart nachhaltigen Eindruck bei ihm hinterließ, dass Reminiszenzen an diese antiken Dramatiker später in seinen wissenschaftlichen Theorien gegenwärtig bleiben.

„ Die herausragende Rolle, die Sophokles und Vergil – wenngleich in unterschiedlichem Maße und in unterschiedlichen Funktionen – bei der Entstehung der psychoanalytischen Theorie einnehmen, legt die Vermutung nahe, dass die Literatur für Freud von begründender Bedeutung war; (...)Als Freud dann die

⁵⁹ Traverso, Paola: „Psyche ist ein griechisches Wort...“Rezeption und Wirkung der Antike im Werk von Sigmund-Freud.“ Frankfurt am Main, 2003. S.41

⁶⁰ Ebd. S.40

Grundbegriffe der psychoanalytischen Lehre formuliert, wird er aus dem fernen Fundus seiner Jugend-Lektüren schöpfen, und die Ödipus-Sage sowie die Beschreibung der Vergilschen Unterwelt (...)wieder hervorholen (...)“⁶¹

Eine weitere Quelle, die belegt, dass Freud Zeit seines Lebens der klassischen Literatur höchste Ehrfurcht und Achtung entgegen bringt, ist eine Empfehlungsliste für die „10 wichtigsten Werke der Weltliteratur“, die er im Auftrag des Verlegers Hugo Heller erstellt, und an deren ersten Stelle er Homer und die Tragödien des Sophokles nennt⁶². Die Theorie, dass das Interesse an der griechischen Antike gerade im Hinblick auf Freuds jüdische Herkunft eine besondere Bedeutung haben könnte, arbeiten Carl Schorske und Marthe Robert in ihren Studien über die Beziehung zwischen Freuds Werk und der Literatur der Antike heraus.⁶³ Die Antike als „neutrales Feld“ der kulturellen Begegnung und Entwicklung eigener Werte und Identitäten von Schülern/Studenten beider Konfessionen, mag tatsächlich wegbereitend für manche Karriere junger jüdischer Wissenschaftler gewesen sein; jedoch spielt bei Freud mit Sicherheit auch ein großes sprachliches Interesse und eine unleugbare Begabung auf diesem Gebiet eine entscheidende Rolle.

Nachdem ihm bewiesener Maßen die Tragödien Sophokles bekannt und wichtig sind, kann davon ausgegangen werden, dass Freud sich an das Bildes der antiken Rächerin sowie der Figur der „rasenden Seherin“ der griechischen Mythologie erinnert fühlt, als er sich mit den ersten weiblichen Hysterika konfrontiert sieht. Nicht reine Assoziation führt zu der Verbindung von Psychoanalyse und Überlieferungen antiker Kultur; abgesehen von der medizinischen Geschichte der Hysterie, als schon in der Antike als typisch weiblicher Affektion bekanntem Krankheitsbild, führt bereits Josef Breuer mit dem Begriff der „Kathartischen Methode“⁶⁴ als Bezeichnung für die neu entwickelte Gesprächstherapieform, auf die aristotelische Poetik zurück, wovon seine Korrespondenz mit dem Altphilologen Theodor Gomperz Zeugnis gibt.⁶⁵

⁶¹ Ebd. S.43

⁶² Ebd. S.28

⁶³ Vgl.dz.: Robert, Marthe: „D’Oedipe á Moïse: Freud et la conscience juive. (Paris 1974)“ In: Geller, Jay (Hrsg.): „Atheist Jew or Atheist Jew: Freud’s Jewish Question and Ours.“ Modern Judaism, Vol.26, 2006

sowie: Schorske, Carl E.: „Fin-de- siècle Vienna: politics and culture.“ Cambridge, 1981

⁶⁴ die ja genaugenommen von dessen Patientin Berta Pappenheim „erfunden“ worden war, und von Breuer lediglich den Namen erhielt. (Anm.)

⁶⁵ Traverso, Paola: „Psyche ist ein griechisches Wort...“Rezeption und Wirkung der Antike im Werk von Sigmund-Freud.“ Frankfurt am Main, 2003. S.8

Wie tief Freuds Theorien in den Mustern der antiken Philosophie verwurzelt ist, lässt sich stringent durch sein Lebenswerk verfolgen. Es bedarf nicht des Verweises auf die expliziten Zitate in der Beschreibung des „Ödipus-Komplexes“ oder des „Katharsis“-Begriffes, um die Nähe zur „sakralisierten“ und „symbolreichen“ Weltsicht der griechischen Antike zu dokumentieren. Vielmehr denkt Freud in der Entwicklung seiner Theorien zur Beschaffenheit der menschlichen Psyche den gesamten Komplex der antiken Weltsicht in ihren drei Dimensionen (Götter – Menschen – Unterwelt) mit, und versucht damit, diese antiken Modelle in den Kontext seines Forschungsgebietes zu übersetzen. Die Hysterie als rätselhaftes Phänomen, welches die Menschen seit Jahrtausenden begleitet, bildet dabei den Wegweiser zurück in die Denkweise der antiken Philosophen und Dramatiker.

„Weit mehr als bloß zum Zweck der Veranschaulichung angeführter gelehrter Vergleiche kommt der Bezug auf die antiken Traditionen und rituellen Bräuche primitiver Völker einer Parteinahme gleich. Zwanzig Jahre bevor Freud die „große Mythologie“ von „Totem und Tabu“ (1912-13) schrieb, worin der Polygenese ausdrücklich wie ein kristalliner Bodensatz archaischer Elemente und eine sublimierte, „konvertierte“ Reproduktion der Menschheitsgeschichte erscheint, ahnt Freud, dass zwischen der sakralisierten, symbolreichen Welt der Alten und dem scheinbar zufälligen, scheinbar irrationalen Verhalten des Neurotikers ein enger Zusammenhang besteht. Noch handelt es sich hier allein darum, bestimmten Symptomen einen Sinn zu verleihen, und nicht etwa das seelische Leben und die Triebstruktur aller Individuen, der neurotischen und der nichtneurotischen, (...) zu erklären, sondern nur eine ebenso alte wie exzentrische Krankheit, die Hysterie. Dennoch stellt bereits die Reflexion über diese in der Antike als heilig angesehene Krankheit eine erste enge Verbindung zwischen der klassischen Welt bzw. der noch in der klassischen Zeit fortlebenden, hybriden Mischung von wissenschaftlichem Denken und archaischen, magisch-sakralen Formen und der psychoanalytischen Erforschung her.“⁶⁶

Diese bewusst herbeigeführte Nähe der Freudschen Beobachtungen zu den Stoffen antiker Dramaturgie bleibt selbstverständlich auch den zeitgenössischen Rezipienten der „Studien über Hysterie“ nicht verborgen. Als das Buch 1895 erscheint, setzt es eine ganze Reihe von Veröffentlichungen zum Thema Hysterie in Gang, die

⁶⁶ Ebd. S.57

größtenteils der Übersetzungen der Arbeiten Charcots in der Übersetzung Freuds folgt, und vorerst wenig Beachtung findet.⁶⁷ Zwei zurückhaltenden, kritischen Kommentaren aus medizinischen Fachkreisen folgt im Februar 1896 eine frenetische Würdigung des Werks von ungewöhnlicher Seite:

„Alfred Freiherr von Berger, Professor für Literaturgeschichte an der Universität Wien und Direktor des Burgtheaters⁶⁸, spricht zu Beginn seiner Rezension selbst von seiner (des Werks) >künstlerischen Empfänglichkeit, welche sich durch Inhalt und Form dieses Buches in mannigfaltiger Weise angeregt und befriedigt< fühlte.“⁶⁹

Mit einer erstaunlichen Sensibilität für die revolutionären Entdeckungen zur Beschaffenheit der menschlichen Psyche in diesem Buch, verleiht der spätere erste Intendant des Schauspielhauses Hamburg – wie Ilse Grubrich-Simitis herausarbeitet - seiner großen Dankbarkeit für die Bestätigung langgehegter, eigener Ansichten Ausdruck.

„(...) Das Leben eines Menschen drückt sich in seiner Seele ab, und gibt dieser jenen Inhalt, den wir ihren Charakter nennen. Von dieser Biographie, von welcher Derjenige, der sie durchlebt hat, so wenig weiß, obwohl er sie im Haupte mit sich trägt und an ihren Nachwirkungen leidet, wickeln die beiden Aerzte wenigstens ein Stückchen heraus, wie ein Band, um den Inhalt desselben in umgekehrter Ordnung, als in welcher er erlebt und gebucht wurde, zu entziffern.“⁷⁰

Was auf den ersten Blick wie eine Kurzfassung der Ödipus-Thematik klingt, stammt von einem Nicht-Mediziner und Literaten bzw. Dramaturgen, aus einer Zeit, als Freud sein Modell des „Ödipus-Komplexes“ noch nicht formuliert hatte. Die Kenntnis der klassischen Dramen und der darin behandelten Inhalte machen also offensichtlich das medizinisch konzipierte Werk wesentlich klarer lesbar und verständlicher, als die naturwissenschaftliche Herangehensweise. In der Intention, sich mit diesem Buch auseinanderzusetzen und darüber hinaus das Bedürfnis, dessen visionäre Inhalte der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen, könnte in diesem Fall auch die Dankbarkeit für den Versuch einer naturwissenschaftlichen Erklärung

⁶⁷ Grubrich-Simitis, Ilse: „Urbuch der Psychoanalyse: hundert Jahre Studien über Hysterie von Josef Breuer und Sigmund Freud.“ Wien, 1995. S.8

⁶⁸ Alfred von Berger lehrt 1896 als Professor für Philosophie und Ästhetik an der Universität Wien, leitet von 1899 bis 1909 als erster Intendant das Schauspielhaus Hamburg, und kehrt 1910 nach Wien zurück, wo er bis 1912 als Direktor des Burgtheaters fungiert. Vgl. dz.: Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL) Bd. 1, Wien, 1957. S. 71

⁶⁹ Ebd. S. 9

⁷⁰ Ebd. S. 10

eines längst erahnten, und über Jahrtausende tradierten Zusammenhangs zwischen „krankhaftem“ Verhalten und Sexualität - im Fall der „Studien über Hysterie“ auf das weibliche Geschlecht bezogen – gelesen werden. Das macht die Tatsache, dass die erste euphorische Rezension der „Studien“ gerade von einem Mann des Theaters stammt, für diese Arbeit bezeichnend.

2. Die Antike als Geburtstunde der Rächerinnen

In den einleitenden Kapiteln dieser Arbeit wurde die Geschichte der Zuordnung weiblichen Racheverhaltens in die Pathologie psychischer bzw. neurotischer Erkrankungen als Hypothese formuliert. Im Folgenden soll nun anhand konkreter Beispiele aus der Antiken Tragödie diese Zuordnung demonstriert, und die Frage behandelt werden, inwieweit das Rollenbild der „Rachefrau“, in Hinblick auf die Festlegung des Begriffes auf besagte pathologische Ebene, in der Antike als solches angelegt, und über die enorme Zeitspanne bis ins 20. Jhdt reflektiert bzw. unreflektiert weiter tradiert wurde. Hierzu ist es notwendig zurück zu den Ursprüngen der Dramatisierung weiblicher Rache zugehen, um dort nach den eigentlichen Intentionen der Thematisierung dieses Phänomens zu suchen. Die Figur der „Elektra“ eignet sich für diese Untersuchung des Werdegangs einer tragischen weiblichen Rachefigur durch einen Jahrtausende- überdauernden Entwicklungsprozess und ihren Einfluss auf einige der berühmtesten Frauenfiguren der Tragödie, wie auch deren Verschmelzung in die Entwürfe männlicher tragischer Helden, nachzuvollziehen. Ausgehend von der ursprünglichen Funktion der Frauenfiguren im Atridenmythos der griechischen Mythologie, und deren Rezeption durch die griechischen Dramatiker, kann hier anhand der Entwicklung der Charaktere der Anstoß für jene Psychologisierung gesehen werden, der schon in der antiken Anlage Tendenzen zur Pathologisierung weiblichen Racheverhaltens erkennen lässt. Grundelement der antiken Darstellung von weiblicher Rache jedoch ist eine klare Distanzierung durch den männlichen Dramatiker. In dieser Differenzierung von männlicher und weiblicher Rache liegt der Ursprung einer Klassifizierung in „gut“ und „schlecht“ eines Gerechtigkeitsverständnisses, welches auf Basis des Patriarchats aufbaut, und daher zur klaren Abgrenzung eine Geschlechterdifferenz heranzieht.

2.1 Matriarchatsdebatte: Bachofens Mutterrecht

Es kann kaum Zufall sein, dass gerade die Antikforschung des ausklingenden 19. Jhdts mit Bachofens „Mutterrecht und Urreligion“ einen neuen Aspekt der antiken Mythologie bzw. des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses einfließen lässt. Die zweipolige Weltanschauung mit dem männlichen Prinzip als der formgebenden - und dem weiblichen Prinzip als der stofflichen Kraft der Natur,

entnimmt Bachofen der Symbolik der antiken Mythologie, die er in seinem Studium der Gräbersymbolik und der intensiven Beschäftigung mit antiken Schriftstellern zum Hauptthema seiner Forschungen macht. Die Idee dahinter konstatiert eine matriachale Vorgeschichte der überlieferten patriarchalen antiken Hochkultur, deren Symbolik und Vorstellungswelt noch weit in die antike Gesellschaftsstruktur und Staatsform nachweisbar wirkt.

„Für Bachofen stand allerdings nicht die Entdeckung einer bislang unentdeckten gesellschaftlichen Institution, sondern eines kulturellen Systems im Mittelpunkt. Seine wichtigsten Zeugen waren antike Beschreibungen des lykischen Mutterrechts und die Orestie des Aischylos. Sie wurden seine Hauptzeugen für die Existenz einer älteren Kulturstufe, in welcher der Mensch sich noch nicht vom Prozeß der Natur befreit hatte, sondern ihm unterworfen war. Diese Kultur der Gynaikokratie ist ebenso geordnet und geregelt wie die eigene der Neuzeit. Jedoch wird sie von einem anderen Prinzip beherrscht.“⁷¹

Die beiden Prinzipien der männlichen und der weiblichen Kräfte der Natur werden von Bachofen in notwendige Wechselwirkung zueinander dargestellt, wobei ganz explizit das weiblich – stoffliche Prinzip als naturalistischer Nährboden für eine daraus erwachsene männlich – formgebende, und damit kategorisch höher entwickelte Ausprägung angesehen wird. Das Matriarchat als idealisierte, naturalistisch verklärte Frühform gesellschaftlichen Zusammenlebens in Harmonie mit den Gewalten der Natur, im Gegensatz zu den daraus entwickelten patriarchalen Sozialgefügen, deren größte Leistung in der Schaffung einer Rechtsordnung gipfelt; dieses Bild versucht Bachofen 1861 auf die griechische Antike zu übertragen, und wird bereits zeitlebens dafür hart kritisiert. Indem er anhand der Theorie einer matriachalen Vorgeschichte des antiken Patriarchats das eigene zeitgenössische Gesellschaftssystem ganz im Sinne des Naturalismus hinterfragt, kommt er nicht umhin sich mit Themen der Geschlechterdifferenzierung und der Sexualität zu befassen, was wiederum ein sehr klares Bild des Zeitgeistes des ausklingenden 19. Jhdts. bzw. anbrechenden 20 Jhdts. in Bezug auf geschlechtliche Rollenbilder zeichnet.

„Bachofen stellt der Funktion des gesetzten Rechtes in unserer Kultur des natürlichen Rechtes in jener gegenüber. Leitfossil in der Kulturschicht war ihm der

⁷¹ Kippenberg, Hans, G. in Bachofen, Johann, Jakob: „Mutterrecht und Urreligion“, Stuttgart, 1984, S.18

Vorrang der Mütter, der Primat des gebärenden Schoßes. Mutterrecht, Matriarchatsmythen, Muttergottheiten treten in seinen Schriften als Zeugen einer Kultur auf, die mit dem Stofflichen nicht herrisch, sondern unterwürfig verkehrte.“⁷²

Die darin beinhaltete zeitliche Abfolge von Matriarchat in Verbindung mit Ackerbau betreibenden Gesellschaften und Patriarchat als vorherrschendem Sozialgefüge staatliche organisierter Gesellschaften, wird in evolutionärem Sinne als Kriterium kultureller Entwicklung betrachtet. Die Zuordnung der Frau in den Bereich des Ursprünglichen bzw. Natürlichen findet in den frühen Agrargesellschaften ihren Niederschlag; in der Mythologie in Form von Verehrung von Muttergottheiten, wie sie Bachofen in seinen Studien der ersten staatlich organisierten Gesellschaften als Spuren überholter Transtendenzvorstellungen rekonstruiert. Sein mittlerweile widerlegter Schluss, dass die Verehrung von Muttergottheiten bzw. Naturgöttinnen logisch einhergehen mit der Sozialstruktur des Matriarchats, und damit eine niedrigere Entwicklungsstufe von Gesellschaftsstruktur darstellt, entspringt der vorherrschenden patriarchalen Denktradition der Wissenschaftsgeschichte. Nichtsdestotrotz bringen seine Thesen einen grundlegenden Aspekt in die Antikeforschung: die rechtlich-soziale Rolle der Frau. Auch wenn die Verehrung von weiblichen Gottheiten nicht zwingend auf ein matriarchale Organisation der Gesellschaft schließen lässt, so wirkt sie doch auf Geisteshaltung und jegliche Form der kulturellen Äußerung weiter, selbst wenn sie, längst dem ursprünglichen Kontext enthoben, und auf die spätere patriarchale Moral bzw. Ethik übertragen, eine neue Funktion ausübt. Diese Erkenntnis ist – in Bezug auf die Antikeforschung – ein entscheidender Verdienst Bachofens, der mit seiner These über Mutterrecht als Urform vorstaatlicher Gesellschaftsstruktur zumindest die Abgrenzungsbemühungen des antiken Patriarchats von solchen Formen der sozialen Organisation in den überlieferten antiken Quellen verdeutlicht. Tatsächlich erfordert die „*Ausschaltung von Frauen aus dem öffentlichen Leben*“⁷³, wie sie in der staatlich organisierten Gesellschaft des antiken Griechenlands als Neuerung gegenüber der stammesgesellschaftlichen Vorgeschichte ihren Verlauf nimmt, eine Legitimation seitens der Träger und Verfechter der neuen Ordnung. Diese Neuordnung des Sozialgefüges, gespiegelt an der Neuordnung der Götterwelt, findet wiederum seinen Ausdruck in den antiken Dramen, welche als Medien die neuen Moralvorstellungen

⁷² Ebd. S.25

⁷³ Kippenberg, Hans, G. in Bachofen, Johann, Jakob: „Mutterrecht und Urreligion“, Stuttgart, 1984, S.36

und Ethikprinzipien legitimieren. Quellenkritisch betrachtet darf also die Intention, die Denktraditionen aus stammesgesellschaftlicher Zeit in ihrer mitunter matriarchal gefärbten Ausprägung zu überwinden, auf keinen Fall außer Acht gelassen werden, wie Kippenberg richtig feststellt:

„Auch jene antiken Berichte über gynaiokratische Völker verdanken sich patriarchaler Voreingenommenheit.(...) Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass sich dieser Terminus (Weiberherrschaft), einem Stilelement griechischer Ethnographie verdankt. In dieser ist es nämlich eine geläufige Methode, fremde Kulturen in der Perspektive griechischer Normen darzustellen und die bestehenden Differenzen zu kulturellen Alternativen auszuarbeiten.(...) Matriarchatsmythen fallen mehr unter Legitimation männlicher Herrschaft als unter Reflektion weiblicher Macht.“⁷⁴

Erwiesenermaßen gab es also einen Kulturkontakt der Griechen mit matriarchal organisierten Stammesgesellschaften.⁷⁵ Die Bezeichnung „matriarchal“ als Charakteristikum der vorstaatlichen Geschichte Griechenlands ist jedoch mehr als umstritten, zumal die Definition von Mutterrecht allein schon sehr vage ist. Bachofen schließt wie gesagt allein aus der Tatsache der Verehrung von Muttergottheiten auf eine matriachale Organisation der Vorläufer des staatlich organisierten antiken Griechenlands. Diese Folgerung wurde oftmals als nicht gerechtfertigt widerlegt, zumal der Begriff Matriarchat viel komplexer gefasst werden muss, um rein aus Transzendenzvorstellungen ableitbar sein zu können. Die Ethnologie definiert matriachale Strukturen nur dann als gegeben, so sie sich über alle Bereiche gesellschaftlichen Zusammenlebens explizit erkennen lassen. Heide Göttner-Abendroth fasst vier Kategorien matriachaler Strukturen folgendermaßen zusammen:

- Religion
- Ritus
- Familien/Staatsstruktur

⁷⁴ Ebd. S.33

⁷⁵ Bachofen stützt sich auf die Berichte von mutterrechtlicher Namensgebung bei den Lykern von Herodot. Die Bezeichnung Gynaiokratie für die Gesellschaftsstruktur der Lyker fällt erstmals bei Herakleides Pontikos. vgl. dz.:Pembroke, S.: „Women in Charge: The Funktion of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy.“ In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 30 1967 S.20

- Ökonomie⁷⁶

Erst wenn definierte matriachale Merkmale in allen diesen Kategorien beobachtbar sind, kann von einer matriachalen Gesellschaftsstruktur gesprochen werden, was eine eindeutige Zuordnung entsprechend selten zulässt. Selbst diese Kriterien zur Definition von Mutterrecht sind bei Weitem nicht unumstritten, zumal viele Merkmale – wie zum Beispiel Matrilocalität – durchaus auch in grundsätzlich patriarchal organisierten Stammesgesellschaften beobachtet werden kann⁷⁷, wie auch Matrilinearität nichts über herrschende Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern an sich aussagt. Kippenberg bringt dieses Phänomen treffend auf den Punkt:

„(...) Mutterrecht und Vaterrecht sind keine feindlichen Prinzipien. Wir erinnern uns: Auch in matrilinearen Gruppen dominieren zumeist die Männer. Mutterrecht und Vaterrecht sind keine Gegensätze, sondern Modalitäten unilinear verwandtschaftssysteme.“⁷⁸

Dennoch zeigt die Geschichtsschreibung, dass die Verdrängung der Matrilinearität durch patriarchale Strukturen, und mit ihr die fortschreitende Ausgrenzung des weiblichen Geschlechtes aus dem öffentlichen Gesellschaftsleben und Machtstrukturen mit der Entstehung der ersten staatlich organisierten Hochkulturen – zumindest im Mittelmeerraum – zusammenfällt. Staatliche Organisation bedingt scheinbar die Entkräftung weiblicher Dominanz innerhalb einer Gesellschaft und dies wiederum bedarf einer Legitimation seitens der Verfechter (und mitunter Nutznießer) der neuen Ordnung. Die Demontage traditioneller Machtstrukturen – wie auch immer organisiert - dient damit der Propagierung und Legitimierung des Patriarchats, und wird daher in jeglicher Form der kulturellen Leistung der Gesellschaft geltend gemacht; auch in der Geschichtsschreibung selbst, wie Göttner-Abendroth hervorhebt:

„Unsere Geschichtsschreibung beginnt erst bei den klassischen Staaten der Antike, dem hellenistischen Griechenland, dem Römischen Reich, genau zu dem Zeitpunkt, wo der Wechsel von matriachalen zu patriarchalen Gesellschaften im mittelmeerisch-europäischen Raum endgültig vollzogen ist. Das macht das

⁷⁶ Göttner-Abendroth, Heide: „Die Göttin und ihr Heros. Die matriachalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung.“ München, 1988, S. 15

⁷⁷ vgl. dz: Harris.M.:“Cannibals and Kings: The Origins of Cultures.“ New York, 1977

⁷⁸ Kippenberg, 1984

ideologisch-normative Vorgehen der Geschichtsschreibung deutlich, die ungeheure Zeiträume und deren Leistungen beiseite lässt, um durch die Darstellung der klassischen antiken Staaten als „Beginn“ deren Genius hervorzuheben. Das erweckt den Eindruck, als sei er aus dem Nichts entstanden: so werden uns die klassischen patriarchalen Staaten als Vorbilder gesetzt. Denn 4000 Jahre menschlicher Kulturentwicklung⁷⁹ davor widersprechen der Norm vom ökonomisch, sozial und geistig dominierenden Mann.“⁸⁰

Diese Formulierung mag nach Pauschalverurteilung der Geschichtswissenschaften aus emanzipatorischer Sicht klingen, beinhaltet aber jenen Aspekt, der in dieser Arbeit immer wieder in Erinnerung gerufen werden soll: gerade unsere ältesten Quellen – im speziellen Fall dieser Arbeit bezieht sich dies auf Quellen der griechischen Antike – sind bereits ideologisch geprägt. Die Intention kultureller Leistungen – gerade im Fall der antiken Dramen – ist es, moralisch-ethische Werte, wie auch politische Interessen zu etablieren, und das vor dem Hintergrund der Ablösung der stammesgesellschaftlich verankerten Matriarchate durch die staatlich organisierten Patriarchate der Antike.

Schon die Übersetzung des griechischen Wortes „gynaikokratia“, wie sie in den antiken Berichten verwendet wird, lässt Rückschlüsse auf seine abwertende Bedeutung zu.

„(...) gynaikokratia, Herrschaft von Frauen. Aristoteles gebraucht es in seiner Politik, häufig Plutarch. Auch die Römer haben es als Fremdwort übernommen. Bei Plinius erscheint es als Beiwort für die Sarmanten am Schwarzen Meer, so wie hier bei Herakleides für die Lykier. Aristoteles und Plutarch gebrauchen es immer im Zusammenhang einer in der Antike anscheinend weit verbreiteten Vorstellung. >Weiberherrschaft<, so übersetzt man es vielleicht besser, denn es ist immer abfällig gemeint. Weiberherrschaft entsteht danach bei zu großer Zügellosigkeit oder zu großem Luxus oder wenn die Männer in kriegerischen Völkern zu häufig abwesend sind.“⁸¹

⁷⁹ Die Autorin bezieht sich auf ihre These, dass matriachale Gesellschaften die gesamte Ur – und Frühgeschichte dominierten und damit einen Zeitraum von etwa 4000 Jahren überspannten. (Anm.)

⁸⁰ Göttner-Abendroth, 1988, S. 15

⁸¹ Wesel, Uwe: „Der Mythos vom Matriarchat: über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft.“ Frankfurt am Main, 1990. S.38

Die älteste Beschreibung eines Matriarchats, auf die sich auch Bachofen stützt, stammt von Herodot 5.Jhdt. v. Chr.⁸² und beschreibt lediglich ein matrilineares Verwandtschaftssystem bei den Lykern, ohne explizit über die Machtstrukturen dieser Gesellschaft Auskunft zu geben. Erst Herakleides verwendet den Ausdruck „Gynaikokratie“ ein Jahrhundert später. Herodot berichtet weiter, die Lykier stammten ursprünglich aus Kreta, was zu einer bis heute nicht unumstrittenen Besiedelungstheorie des Mittelmeerraumes in der Geschichtswissenschaft des 19.Jhdts. beitrug⁸³. Wesel fasst diese unter dem Begriff „Indogermanenproblem“ folgendermaßen zusammen:

“Nach dieser überwiegenden Auffassung haben die ersten Griechen das Land zu Beginn des zweiten Jahrtausends v. Chr. betreten. Sie blieben auf dem Festland, lebten in ihren Zentren, in Mykene und in Tirys, indogermanisch, kriegerisch und patrilinear. In Kreta blieb die alte ägäische-anatolische Gesellschaft erhalten.(...)Es gibt archäologisch erwiesene Verbindungen mit Ägypten über die nordafrikanische Kulturtrift. Die Gesellschaften werden ähnlich strukturiert gewesen sein. Auch in Ägypten gab es eine zentralistische Palast- und Tempelwirtschaft. So wie dort die Frauen gleichgestellt und frei gewesen sind, werden sie es in Kreta gewesen sein. Und wahrscheinlich war die Gesellschaft matrilinear und matrilokal. Darauf deutet die Verbindung zu Lykien hin.“⁸⁴

Die Problematik dieser These ergibt sich daraus, dass die Verdrängung der ursprünglichen ägäisch-anatolischen Kultur im Mittelmeerraum in ihrer mutterrechtlichen Ausrichtung im Zuge einer „indogermanischen Wanderung“, auf der Auffassung beruht, es hätte eine einheitliche „indoeuropäische Rasse“⁸⁵ mit einheitlicher Sprache und Kultur existiert – ein Konstrukt der Geschichtswissenschaft des ausgehenden 19. Jhdts. und dem Gedankengut der eurozentristischen Rassenlehre. Heute ist diese These mehr als umstritten, zumal die Wanderungstheorie selbst nicht als ausreichend belegbar gilt.⁸⁶

Wenn auch die vorstaatlichen Gesellschaften des Mittelmeerraums bereits unter männlicher Dominanz organisiert waren, so lassen sich matriachale Züge wie Matrilinearität und Matrilinearität dennoch nachweisen, und deren Relikte bleiben in

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd. S.49 ff., Vgl.dz.: Schachermeyer, Fritz: „Die ältesten Kulturen Griechenlands.“ 1955

⁸⁵ Ebd. S. 49

⁸⁶ Vgl.dz. Renfrew, Colin: „The Emergence of Civilisation.“ 1972

der Kultur auch noch lange nach deren Unterwerfung durch Mykene und das patrilineare System der Griechen präsent. Zudem bleibt das Legitimationsbedürfnis der neuen Ordnung gegenüber einem Jahrtausende überdauernden traditionellen System. Das Patriarchat bringt die staatliche Ordnung und mit ihr das bindende Gesetz und die Gerichtsbarkeit. Welchen Platz aber, findet nun darin die Frau?

„Die griechische Demokratie war eine Männerdemokratie, die Unterdrückung der Frauen ohne Beispiel in der damaligen Antike, besonders in Athen. Zur Zeit Homers ging es den Frauen besser. Eingebunden in die Solidarität der Gentilgesellschaft lebten Frauen und Männer unter dem Dach einer ehemaligen Egalität, die auch den Frauen noch eine gewisse Freiheit belassen hatte. Mit der Entwicklung der Demokratie wurde das anders. Die griechische Demokratie ist entstanden als politische Konsequenz einer Änderung in der militärischen Taktik. Die adeligen Einzelkämpfer traten zurück, die Schlachten wurden entschieden im Kampf von Massenheeren, der Vereinigung aller erwachsenen Männer in der Hoplitenphalanx. Aus der Hoplitenphalanx erwächst die Volksversammlung. Deshalb hat die Frau dort nichts zu suchen. Sie wird gesellschaftlich und juristisch ein Mensch zweiter Klasse.“⁸⁷

Der Punkt, der hier zu einem politischen Diskurs führen muss, fällt in das Gebiet der Juristik. Es geht nicht um die tatsächliche Situation der Frau im täglichen Leben, sondern um die juristische Behandlung von Rückgriffen auf ein nunmehr für ungültig erklärtes Machtverteilungssystem, denn bereits die vorstaatliche Gesellschaft wurde ja von Männern repräsentiert und gelenkt. Das Weibliche wird mit der Geburt der antiken Gerichtsbarkeit zum Synonym für die alte Ordnung und damit Symbol für Anarchie und alles Schlechte, das es nun mit der neuen Ordnung, symbolisiert durch das Männliche, zu überwinden gilt. Diese Intention ist in den Schriften der Antike unwiderlegbar überliefert, und wird durch die Geschichtswissenschaft genauso rezipiert. Nicht zuletzt Bachofen fasst diesen Aspekt wie folgt zusammen:

„Wir sehen also nun, in welcher Umgebung von Ideen und Einrichtungen das Mutterrecht gehört. Es bildet den Mittelpunkt im Leben jener freudlosen, düstern, wilden Zeit der Blutrache, wo jeder Mord einen neuen erzeugt. (...) Das stoffliche Recht, dessen Mittelpunkt das Mutterrecht bildet, hat dem Menschengeschlecht eine

⁸⁷ Wesel, Uwe: „Der Mythos vom Matriarchat: über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft.“ Frankfurt am Main, 1990. S.60

Fülle von Leiden und Prüfung bereitet, die wohl am meisten dazu getrieben haben mag, es endliche einem reinern, höhern Gesetz unterzuordnen.“⁸⁸

Sogar Bachofen selbst, dessen Kritiker seine Vorstellung von Mutterrecht als Ursprung menschlicher Sozialstruktur als: „(...) mit seinen romantischen Weibszentrierungen erotisiert“⁸⁹ verurteilen, assoziiert die Zeit der vermeintlichen Herrschaft der Matriarchate der vorstaatlichen Gesellschaften mit einer Epoche der Archaik, der notwendigerweise die rechtliche Ordnung patriarchaler Staatenbildung entsprungen war. Als Jurist und Richter in Strafsachen – ein Amt, das er von 1845 bis 1866 in Basel inne hat⁹⁰ – wird auch Bachofen mit dem Diskurs um die juristische Behandlung von Gesetzesübertretungen durch Frauen, sowie die Frage um Schuldfähigkeit bzw. Strafmündigkeit des anderen Geschlechts, konfrontiert gewesen sein. Folglich erscheint auch sein Zugang zur Geschichte der rechtlichen Stellung der Frau vom Bild der unzähmbaren, alles verschlingenden weiblichen Natur im Symbol der Naturgöttinnen geprägt. Sein Versuch, dem „historischen Rationalismus“⁹¹ der Altertumswissenschaft seiner Zeit durch eine Abkehr vom Empirismus in seiner Deutung der antiken Mythen einen Gegenentwurf für wissenschaftliches Arbeiten zu liefern, stößt durchgehend auf Ablehnung und Unverständnis. Das Zeitalter der Naturwissenschaft mit seinen Neuentdeckungen erklärt Bachofens Ansätze für spekulativ und – ob mangelnder Beweisbarkeit – unhaltbar. Seine Leistung auf dem Gebiet der Interpretation bleibt unerkannt.

„Die eigentliche Stütze seiner Beweisführung bleibt die Mytheninterpretation. Hier ist er Meister. Eine seiner größten Leistungen ist die Erklärung der Orestie des Aeschylus im Kapitel über Athen.“⁹²

2.2 Geschichten von Männern für Männer – Genderaspekt der antiken Mytheninterpretation

„Warum glauben so viele Menschen, die in diesem Jahrhundert zur Schule gingen, daß das klassische Griechenland die erste bedeutende Kultur war, wo doch mindestens 25 Jahrhunderte vor dieser Zeit die Schrift entwickelt wurde und große Städte erbaut wurden? Und vielleicht am wichtigsten: Warum wird das Zeitalter der

⁸⁸ Bachofen, Johann, Jakob: „Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der Alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.“ in: Gesammelte Werke Bd.II/III, 1948, S. 205 ff

⁸⁹ Bloch, Ernst: „Naturrecht und menschliche Würde.“ 1961, zit. nach: Wesel, 1990. S.12

⁹⁰ Wesel, 1990. S.10

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd. S. 17

heidnischen Religionen, die Zeit, als weibliche Gottheiten verehrt wurden, fortwährend als dunkel und chaotisch angesehen (wenn man sie überhaupt erwähnt), als mysteriös und böse, ohne das Licht der Ordnung und des Verstandes, das die späteren männlichen Religionen angeblich kennzeichnete?“⁹³

Diese eher polemisch anmutende Formulierung Marija Gimbutas umreißt die Fragestellung nach dem Ursprung der weiblichen Rachefiguren in den antiken Dramen vorab ziemlich treffend. Es könnte eine derartige Geisteshaltung, nämlich die Überwindung aus zeitgenössischer Sicht „unzivilisierter“ Vorgeschichte des Patriarchats des antiken Griechenlands, in der Darstellung negativ assoziierter weiblicher Figuren aus der Mythologie in die Dramen geführt haben. Hier stellt sich die Frage, ob nicht die unreflektierte Rückführung der dramatischen Figuren auf die Vorlagen der Mythologie einfach zu kurz gegriffen bleibt, zumal ja auch die Mythologie selbst in den Dramen unbestritten einer Interpretation durch den Dramatiker unterliegt.

In ihren Studien zu Personifikationen in antiken Mythen stellt sich Emma Stafford⁹⁴ bereits die Frage nach dem Ursprung der weiblichen Dominanz unter den personifizierten Eigenschaften und stellt weiters eine interessante Polarisierung in der Verteilung nach „gut“ und „schlecht“ innerhalb derselben fest.

„There are some male figures, but females are very much in the majority, and this is especially true of personifications of concepts connected with happiness and prosperity, `good things`. Given the subordinate status of real women in ancient Greek society, it seems ironic that the qualities deemed desirable by Greek men should be represented in female form. Peace is a mother and general terms for prosperity are firmly feminine, like Eutychia and Eudaimonia, not to mention Hygieia, the good Health needed to complement such a financial well-being. Then there are the civic virtues of Democracy, Justice (Demokratia and Dike), and Good Order (Themis or Eunomia). Courage (Andreia, literally >Manliness<) does not appear until 30s BC (...), but it is particularly striking that even Manliness should be feminine. (...) At the opposite end of the spectrum from our personified >good things< we might think about the many female monsters of Greek mythology: Skylla

⁹³ Gimbutas, Maria: „Die Zivilisation der Göttin“, in: Bolen, Jean Shinoda: „Feuerfrau und Löwenmutter: Göttinnen des Weiblichen“, Düsseldorf, 2002. S.49

⁹⁴ Stafford, Emma: „Worshipping virtues: personification and the divine in ancient Greece“, London, 2000

and Charybdis, the Sirens and Harpies, Medusa, the Furies, the Chimaira, the Sphinx.“⁹⁵

Stafford schließt von der Götterebene über die Personifizierungen der Eigenschaften auf die mythologischen Frauenfiguren die in den Dramen aufgegriffen werden, und die hier stellvertretend für die Extreme in menschlichem Verhalten verwendet werden. Auffallend ist hier, dass sich die Zahl der Vertreterinnen auf der „guten Seite“ stark verringert, bzw. wiederum auf rein weibliche Tugenden beschränkt bleibt, und zunehmend von männlichen Figuren abgelöst wird, hingegen die andere Seite des Spektrums fest in weiblicher Hand verweilt. Auch hierfür liefert Stafford eine plausible Erklärung:

*“In a male-dominated society extremes of both good and evil tend to be represented in female form, as >the other<; further, it is noticeable that all >good things< we have seen are either handsome youths or beautiful young women of marriageable age. Is it too fanciful to suggest that they are so represented because both abstract and image are indeed objects of men’s desire?”*⁹⁶

Der Ansatz für eine mögliche Erklärung bleibt also die Besinnung auf die Zielgruppe. Der Wandel der Gesellschaftsform verändert die Rezeption der Mythen dahingehend, dass die transportierten Inhalte dem Ideal der Männergesellschaft angepasst werden mussten. Zur Identifikation mit den neuen Werten der heranwachsenden Demokratie bedarf es einer klaren Abgrenzung zur Vergangenheit ebenso, wie einer Definition des männlichen Ideals am Kontrast des „Anderen“, sei das nun die überwundene eigene Geschichte, die Abgrenzung gegen andere Kulturen oder schlicht die gesellschaftliche Unterscheidung des sozialen Geschlechts. Um eine solche Abgrenzung erfolgreich zu vermitteln, bietet sich natürlich eine Konzentration dieser drei Aspekte auf ein Medium an. Die negative Definition der eigenen Identität ist bekanntlich der leichtere Weg und einfacher nachvollziehbar. Für die konkrete Fragestellung schließt sich daraus: für den (männlichen) Rezipienten der antiken Mythologie, und in weiterer Folge ihrer Bearbeitung in Form der Dramen, wird eine Identifikation mit einer weiblichen Personifikation einer unerwünschten Eigenschaft, welche der Göttergenealogie aus vorgesellschaftlicher Zeit entlehnt worden war, wohl eher unmöglich gemacht.

⁹⁵ Ebd. S.27 ff.

⁹⁶ Ebd. S.34

Für den Begriff der Rache – einem, im Sinne der neustaatlichen Ordnung, definitiv ablehnenswerten Handlungsmotiv – kann genau diese Form der Abstraktion beobachtet werden, beginnend mit der Personifikation durch die Göttin Nemesis. Emma Stafford wählt gerade diese mythologische Figur für ihre Studien, da sie als stellvertretend für die Schwierigkeit einer Klassifikation solcher Figuren antiker Transzendenzvorstellungen bezeichnet werden kann⁹⁷. Bereits die Definition lässt sich nicht eindeutig treffen, zumal Nemesis sowohl als Göttin der vorolympischen Göttergeneration als auch als Allegorie überliefert wird, und das in einer Zeitspanne von 6 Jhdt. v.Chr. bis zur Übernahme der Figur in die römische Göttertradition.

Stafford nennt Hesiods „Theogonie“ als erste schriftliche Quelle, die in ihrer Genealogie eine Positionierung der Göttin Nemesis beinhaltet. Hier wird sie als Tochter der Nacht im allegorischen Sinne beschrieben. Nicht auf den ersten Blick negativ belegt, zwingt sie der Kontext ihres Verwandtschaftsverhältnisses zu den weiteren Kindern der Nacht: Tod, Schlaf, das unentrinnbare Schicksal, Schuld, Leid, das drohende Unheil, die Träume, nicht gerade in eine positive Assoziation.

Bemerkenswerterweise fällt Nemesis – der Personifikation der Rache – als einziger bekannter Allegorie der griechischen Mythologie der Sonderstatus zu, Mutter einer sterblichen Frauenfigur zu werden, und hier keiner geringeren als Helena – der einzigen sterblichen Tochter des Zeus, und Auslöserin des Trojanischen Krieges. Unter den verschiedenen Versionen der Herkunft Helenas existiert - neben der wohl bekanntesten Fabel um Helenas Zeugung durch Zeus in der Gestalt eines Schwans mit ihrer menschlichen Mutter Leda - auch eine weit weniger bekannte, aber höchst interessante Abwandlung des Mythos durch die „Zwischenschaltung“ der Nemesis in die Mutterschaft. Nicht selten haben mythologische Figuren Allegorien als Eltern, jedoch sind diese Nachkommen immer Götter/Göttinnen.⁹⁸ Als Quelle für diese Version um die Zeugung und Geburt von Helena als einer Tochter der Nemesis, dient die epische Dichtung der „Kypria“, welche die vorhomerische Geschichte der Götterwelt beschreibt, und Mitte des 6. Jhdts datiert wird. Diese Fabel besagt, dass Zeus, dem Rat der Themis folgend, die Überbevölkerung der Erde, und die Verfehlungen der Menschen durch einen Krieg ahndet, und zu diesem Zweck Helena zeugt, welche bekanntlich den Trojanischen Krieg auslöst. Die „Kypria“ beschreibt hier die Vergewaltigung der Nemesis durch Zeus, nach einer nicht unspektakulären,

⁹⁷ Stafford, 2000. S.75 ff

⁹⁸ Ebd. S. 78

und an Verwandlungen reichen, aber letztlich erfolglosen Flucht derselben. Aus dieser Vergewaltigung entstammt Helena, wobei die Weiterführung des Mythos um das Ei, aus dem Helena schlüpft, nachdem es von einem Hirten gefunden, und der Spartanerin Leda zur Fürsorge überlassen wird, wesentlich später datiert wird.⁹⁹ Die Beschreibung der „Kypria“ gilt als die älteste überlieferte Erwähnung von Nemesis als Mutter Helenas, und wird mit der Nemesisverehrung der Kultstätte Rhamnous in enger Verbindung gesehen. Spannend an dieser Version des Mythos um die Zeugung Helenas ist - wie Emma Stafford herausarbeitet – die Tatsache, dass hier Helena rein attische Wurzeln zugesprochen bekommt, was in den späteren Überlieferungen des Mythos nicht der Fall ist, zumal hier Leda – also eine Spartanerin – als Mutter Helenas genannt wird.

Woher aber stammt diese Nemesis, die als attische Rachegöttin im 6. Jhd.v.Chr. bereits in einer eigenen Kultstätte verehrt wird? Die Entstehungszeit der „Kypria“ wird mit etwa 550 v.Chr. datiert, somit kann davon ausgegangen werden, dass die Figur der Rachegöttin Nemesis zu diesem Zeitpunkt bereits als bekannt vorausgesetzt wurde. Über das tatsächliche Alter des Nemesiskultes können zwar nur Mutmaßungen angestellt werden, doch erscheint eine archaische Vorgeschichte als durchaus wahrscheinlich.

„Given Nemesis’ role in the Kypria, a sixth-century Attic cult is perfectly plausible; an even earlier date could be substained if we followed the arguments for the Epic Cycle containing material just as ancient as that used in the Homeric poems, although any pre-sixth-century cult has left no archaeological record.”¹⁰⁰

Eine Idee wie diese Vorgängerin der attischen Nemesis konzipiert gewesen sein könnte, stammt von Basileios Petrakos, einem Klassischen Archäologen, der in seinem Studien zur Kultstätte Rhamnous eine solche als:

“(…)the agrarian goddess who looked after the allocation of grazing grounds and concerned herself with the stability and preservation of rural order.”¹⁰¹

bezeichnet. Für eine solche Herkunft der attischen Nemesis spricht sicher auch das Motiv der Wandelbarkeit der Göttin, die ja in der Überlieferung der Kypria mitgetragen wird. Die Urform der Göttin könnte also als Fruchtbarkeitsgöttin aus

⁹⁹ Stafford bezieht sich hier auf Apollodoros 3.10.7 als Quelle.

¹⁰⁰ Stafford, 2000. S. 82

¹⁰¹ Petrakos, Basileios: „Rhamnous“. Athen, 1991. S.7

vorhomerischer Zeit beschrieben werden, deren Mysterium in der Wandelbarkeit von Göttin in verschiedene Tiergestalten Ausdruck verliehen wird, und die – wie Petrakos bereits in Erwägung zieht – bereits unmittelbar mit ordnender Gewalt in Verbindung gebracht wird. Nicht zu vergessen das Mysterium der Fruchtbarkeit, welches mit dem Gegensatzpaar von Schaffen und Vernichten über eine enorme Macht verfügt. Dieser Aspekt wird nahtlos in den Mythos um die attische Nemesis übernommen, und in Form des Ei-Motivs in der Geschichte um Helenas Geburt weiter tradiert. Das Ei kann in diesem Fall unzweifelhaft als Symbol für das Wunder der Reproduktion anerkannt werden, und führt damit direkt in die Assoziation mit der Weiblichkeit.

Mit dieser Rückführung der mythologischen Figur der Rachegöttin Nemesis auf eine mythische Figur aus archaischer Zeit, welche ganz eindeutig weiblich definiert war, mit allen Attributen der Weiblichkeit ausgestattet, und in ihrer Bedeutsamkeit als „schaffend“ und „zerstörend“ gleichermaßen verehrt und gefürchtet, bietet sich die Übernahme dieses Konzepts als klare Kontrapunktion zum „modernen“, „zivilisierten“ und vorallem männlich definierten Selbstbild des Bürgers der attischen Demokratie durch die klassischen Dramatiker natürlich an.

Die Verknüpfung des Motivs der Rache an eine weibliche dramatische Figur ist im Falle des Themenkomplexes rund um den Trojanischen Krieg also bereits dem Mythos zugrunde gelegt, jedoch die jeweilige Interpretation der unterschiedlichen Beweggründe für die Ausübung von Vergeltung eines geschehenen Unrechts, verbunden mit deren Konnotation bezüglich „guter“ und „verwerflicher“ Form von Rache, erfolgt durch den Dramatiker, bzw. wird durch diesen gezielt gelenkt. Selbstverständlich darf davon ausgegangen werden, dass die mythologische Vorlage für die Dramen dem Publikum mehr als gut bekannt waren. Dennoch ist doch deutlich erkennbar, dass die Interpretation einzelner vorgegebener Details stark in ihrer Intensität schwankt, zumal jene, der Intention des Dramatikers dienliche Elemente, weit ausgiebiger behandelt werden, als solche, die zwar vollständigheitshalber erwähnt werden, aber der Botschaft desselben wenig nützlich oder sogar kontraproduktiv sein könnten.

Im Mythos um den Trojanischen Krieg, mit dem ich mich im Folgenden näher beschäftigen werde, häufen sich derartige Schwankungen ganz auffallend, und zwar unverhohlen geschlechtsspezifisch festgelegt, auf eine Art und Weise, die, aus dem

entfremdeten Blickwinkel des 21. Jhdts betrachtet, eine ganz klar sexistische Tendenz zu Ungunsten der weiblichen dramatischen Figuren aufweist. Polemisch gesprochen wimmelt es im Mythos um Troja nur so von männlichen und weiblichen Klischees und zwar sowohl auf Götterebene, als auch unter den Menschen. Angefangen mit dem Urteil des Paris, den Zeus (wohlwissend) an seiner Stelle die Entscheidung über die Wertigkeit der drei (aus männlicher Sicht) wichtigsten weiblichen Eigenschaften personifiziert in den drei Göttinnen Athene, Hera, Aphrodite, fällen lässt, und der – als Prototyp des jungen, aufstrebenden Mannes - natürlich Schönheit und Sexappeal über Häuslichkeit und Intelligenz stellt, über den gekränkten Stolz der griechischen Gastgeber über den „Raub“ der Helena, der sofort in ein eher fragliches Motiv für einen unverhältnismäßig grausamen Feldzug kanalisiert wird, bis hin zur beinahe blauäugigen Heimkehr Agamemnons, der Trotz weiblicher Kriegsbeute im Schlepptau und dem allgegenwärtigen Kindesopfer, nicht die leiseste Ahnung etwaiger Rachegefühle seiner Ehefrau hegt..... aber das alles sind bereits Interpretationen aus heutiger Sicht, die so nicht dem Publikum der antiken Dramen unterstellt werden können. Dass jedoch tatsächlich Schwerpunkte der Interpretation gesetzt wurden, und dass eben diese sehr wohl auch geschlechtsspezifisch ausfielen, bzw. mit welcher Intention das erfolgt sein könnte, soll Gegenstand meiner Betrachtungen im nächsten Kapitel sein.

2.3 Die Figur der Helena bei Homer

Um den Bogen über die Mythologie zu deren Interpretationen im antiken Drama selbst im speziellen Fall des Trojanischen Krieges weiterzuspinnen, und gleichzeitig ein Augenmerk auf die psychologische Entwicklung und Funktion der Frauenfiguren zu legen, bietet sich eine nähere Betrachtung der Figur der homerschen Helena, wie sie Latacz bereits detailliert vorgenommen hat.

Helena selbst ist eine Schlüsselfigur im Sagenkreis rund um den Trojanischen Krieg. Interessant für diese Arbeit ist sie jedoch nicht wegen ihrer faktischen Position innerhalb der Handlung, und auch als Rächerin kann sie nicht bezeichnet werden; bemerkenswert jedoch ist die erstaunliche, und bis zur Ilias unübliche Feinzeichnung eines Frauencharakters menschlicher Natur und die daraus hervorgehobenen Eigenschaften, wie wir sie vereinzelt in den Figuren der Rächerinnen wiederfinden werden.

„Die Trojasage hatte Helena vermutlich von Anfang an als Kriegsgrund angegeben. Was dabei unverändert geblieben sein dürfte, war wohl ihre Auslöserfunktion. Sonst aber wird sich die Figur ja nach Weltsicht, Moralauffassung und Niveau der Sänger von Version zu Version anders dargestellt haben. Die beiden Pole dürften dabei von Anfang an dieselben gewesen sein wie in der späteren griechischen und europäischen Dichtung: entweder schuldloses Opfer männlicher Verführungskunst oder zuchtlose Ehebrecherin. Dazwischen lagen unendlich viele Möglichkeiten von Abstufungen und Variationen; ob sie schon >vor< Homer in größerer Anzahl realisiert wurden, ob also wirklich viel Mühe auf die psychologische Feinzeichnung dieser Figur verwendet worden war, möchte man eher bezweifeln. Homer aber hat die Figur offensichtlich als Herausforderung begriffen. Wenn er auch sonst schon überall eine >Psychologisierung des Faktischen der Sage<¹⁰² zum Angelpunkt >seiner< Sagenversion gemacht hat, so trifft das in besonderem Maße auf seine Helenagestalt zu.“¹⁰³

Demnach zeichnet Homer als erster Dichter, der den Mythos interpretiert, also eine differenzierte Frauenfigur, die in sich zwiespältig bleibt und nicht automatisch als „schuldig“ oder „unschuldig eingestuft werden soll. Homer verleiht Helena viele jener Aspekte, die später den Frauenfiguren der Dramatisierung ebenfalls zugestanden werden; Homers Helena könnte also sozusagen als „Prototyp“ der psychologisierten Frauenfigur der späteren Tragödie gegolten haben.

Ein - hinsichtlich der Analyse der Elektrafigur desweiteren in dieser Arbeit – interessantes Merkmal, das Homer seiner Helenafigur verleiht, ist deren provokative Wirkung auf ihr Umfeld, wie Latacz es beschreibt:

„Das erste, was von ihr verlautet, ist ihre Eigenschaft, zu provozieren. Helena ist, ohne dass sie etwas dafür könnte, lebende Provokation. Sie lässt niemanden kalt, löst in jedem etwas aus, zwingt zur Stellungnahme. dies wird jedoch nicht etwa konstatiert, sondern vorgeführt: Helena als Triebkraft des Handelns >aller< beteiligten Parteien, als Posten in den jue verschieden angelegten Rechnungen verschiedener Personen und Personengruppen.“¹⁰⁴

¹⁰² W. Kullmann: „Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung.“ Wiener Studien 15, 1986 S.26

¹⁰³ Latacz, Joachim: „Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer.“ Graf, Fritz (Hrsg), Stuttgart, 1994, S.119

¹⁰⁴ Ebd.

Was Helena bei Homer damit jedoch von den Elektren der Dramatisierungen unterscheidet ist, dass sie selbst diese Provokation nicht gewählt hat, sondern sie ihr von Götterhand auferlegt wurde, während sowohl Elektra als auch ihre Mutter Klytāimnestra in den Dramen selbstgewählt und selbstverantwortlich provozieren. Auf den ersten Blick wirkt dies bei Homer beinahe wie eine Bürde, jedoch belässt der Dichter es nicht auf dieser Zuteilung in die Opferrolle; Helena ist zwar auserkoren den Krieg auszulösen, aber dennoch ist Provokation ihrem eigenen Wesen immanent und sie ist sich dessen sogar selbst bewusst, und dieses Bewusstsein macht sie den Rächerinnen der Tragödien wieder verwandt.

„Helena ist also nicht nur Objekt der anderen, sie ist sogar Objekt ihrer selbst: Ihrer Wirkung, ihrer zerstörerischen Wirkung, ist sie sich so zwingend und getrieben bewusst, dass sie sich ihre Wirkung sogar im Bild (im gewebten Tuch, 3,125. Anm.) vorführen muss. Die Provokation, die in ihr liegt, ist ein Stück von ihr und doch von ihr nicht zu beherrschen: nicht Helena wirkt – es wirkt aus Helena. Auch auf sie selbst. Die Wirkung auf >sie< ist eine dauernde zwanghafte Selbstvergegenwärtigung.“¹⁰⁵

In dieser Konzeption entspricht Homers Helena also durchaus der Elektrafigur speziell des Euripides und des Sophokles, wie noch herausgearbeitet werden wird. In weiterer Folge dieser Zwanghaftigkeit, mit der sich Helena ihre Wirkung und Funktion bewusst macht, stellt Homer diese Frauenfigur in ein Dilemma, welches ebenfalls in den Konzeptionen der Rächerinnen der Dramen wiederzufinden sein wird; dem Wechsel von Fremdbestimmtheit und Identitätssuche.

„(...) Damit ist der Grundton angeschlagen, auf den Homer das Selbstverständnis Helenas gestimmt hat: quälendes Bewusstsein einer Schuld, an der aber dann doch immer wieder nicht eigentlich sie selbst sich schuldig fühlt (unverkennbarster Ausdruck der Gespaltenheit), und aus dem permanenten Scheitern er Identitätssuche und dem Gefühl der Fremdbestimmtheit heraus, für die doch wiederum sie selbst als >einklagbare< Person die Verantwortung übernehmen muss und übernimmt, die verzweifelte Selbstverfluchung bis hin zum Wunsch nach Selbstzerstörung.“¹⁰⁶

Hier muss etwas differenzierter vorgegangen werden, wenn die Parallelen zwischen Homers Frauenfigur und den Rächerinnen der Dramen gesucht werden soll, denn

¹⁰⁵ Latacz (1994), S. 120

¹⁰⁶ Ebd. S. 121

hier werden psychologische Facetten angesprochen, die weniger auf die Elektrafigur, vielmehr jedoch auf die der Klytaimnestra passen. Auch Klytaimnestra ist einerseits Rächerin aus eigener Initiative und gleichzeitig Trägerin des Familienfluchs der Blutrache – sprich gleichzeitig eigenmächtig UND fremdbestimmt handelnd. Letztlich zwingt sie ja das Handeln Agamemnons zur Rache und damit zur Erfüllung des Götterspruchs über das Haus der Atriden, wobei der Rachewunsch ebenso aus ihr selbst erwächst. Klytaimnestra befindet sich also in ähnlicher Situation wie Helena bei Homer, und sie weist in den Dramatisierungen auch durchaus ähnliche psychische Zustände auf, wie sie Homer seiner Frauenfigur bereits verleiht: quälendes Schuldbewusstsein (dass ihr ihm Schlaf begegnet) und Rechtfertigung ihrer Rache auf der anderen Seite. Insofern hat Homers Helena nicht zuletzt in ihrer manipulativen Wirkung auf die Männerwelt rund um sie herum durchaus Ähnlichkeit mit den Frauen der Tragödien rund um den trojanischen Krieg. Ihr Naturell birgt ebenso Außergewöhnliches, wie Verachtenswertes, und ihre Verhalten ist charakterisiert von Zynismus und Intellekt. So ließe sich die abschließende Charakterisierung von Homers Helena in Latacz's Worten ganz unverfänglich auch für die Figur der Klytaimnestra UND der Elektra der drei griechischen Dramatiker übernehmen:

„In Helena, der schönen, stolzen, selbstbewussten, intellektuellen Partnerin, die leidenschaftlich-aktiv >mit< dem Mann lebt, und ihren Teil am Leben >fordert<, nicht ruht, sondern nach außen >sprüht<, darum unwiderstehlich begehrt wird und folglich nicht erhaltend, sondern zerstörend wirkt, hat er versucht, die alles Menschmaß übersteigende Außergewöhnlichkeit jener Sagenfigur, die einen zehnjährigen Völkerkrieg – fast einen >Weltkrieg< - ausgelöst haben sollte, sich selbst und seinem Publikum durch Umsetzung in eine von Dämonie getriebene und daran leidende Ausnahmepersönlichkeit wenigstens ansatzweise begreiflicher zu machen.“¹⁰⁷

2.4 Aischylos – Euripides – Sophokles: Elektra im Wandel

2.4.1 Aischylos „Orestie“

458 v.Chr. gewinnt Aischylos mit seiner Trilogie der „Orestie“ den Agon in Athen. Geprägt durch die Erfahrung der Perserkriege und den überragenden Erfolg Athens

¹⁰⁷ Latacz (1994), S. 124

in der Zurückdrängung der persischen Invasoren¹⁰⁸ aus dem Mittelmeerraum, überarbeitet Aischylos den Atridenmythos ganz im Gedankengut der neuen Werte der attischen Demokratie. Athen befindet sich im Zeitalter des Perikles, der eine Weiterentwicklung der Polis des Kleisthenes vorantreibt. Die außenpolitischen Erfolge – vorallem der Sieg über die persische Großmacht – verdankt Athen der umstrukturierten militärischen Einsatzkräfte, nicht zuletzt wegen der Aufwertung der nicht-adeligen Bürger innerhalb der militärischen Strategien. Hand in Hand damit wächst der Einfluss der Volksversammlung auch innerpolitisch und führt zur weitgehenden Entmachtung des – bis dahin juristisch die oberste Instanz bildenden – Areopags.

„Der (...) Areopag-Rat verlor, abgesehen von der schon in Drakons und Solons Kodifikation festgelegten Blutgerichtsbarkeit, alle politisch relevanten Kontrollrechte an den Rat der Fünfhundert und die Ekklesia sowie an die Volksgerichtshöfe der heliaia (461/461). Aus dieser Phase einer mit großen Leidenschaft geführten, politischen Auseinandersetzung stammen bezeichnenderweise unsere frühesten Zeugnisse für den - zunächst nicht nur positiv verstandenen – Begriff „demokratia“ („Volksgewalt“ „Volksdominanz“).¹⁰⁹

Die Krise der Perserbedrohung, und natürlich die unerwarteten militärischen Erfolge Athens, beschwören ein intensives Loyalitätsbestreben (um nicht von einer Art von Patriotismus zu sprechen) zum neuen Selbstverständnis der Bürger der Polis herauf. Perikles Politik verstärkt dieses Bild einer „demokratisch – nationalen Polisgemeinschaft“¹¹⁰ im Zuge der Reformen von 462/461 noch weiter, was jedoch zu einer Abgrenzung und Polarisierung von ehemaligen Bündnispartner Sparta und dessen Verbündeten am griechischen Festland führt, womit die Weichen für den Peloponnesischen Krieg gestellt sind.

Aischylos ist bereits im hohen Alter als er die „Orestie“ zur Aufführung bringt. Als Kriegsveteran überlebte er die Schlachten von Marathon und Salamis, und trägt die Idee der Polis seit seiner Jugend in seinen Werken. Mit Perikles verbindet ihn - neben einer Zusammenarbeit für die Aufführung der „Perser“ 472 v. Chr., für die Perikles die Chorregie über hatte - der unerschütterliche Glauben an die

¹⁰⁸ Lehmann, Gustav Adolf: Die griechische Staatenwelt bis zum Ausgang der Perserkriege“, Darmstadt, 2009. S.114

¹⁰⁹ Ebd. S.116

¹¹⁰ Ebd. S.117

zivilisatorische Errungenschaft der Demokratie, jedoch fest verwurzelt in seine Theologie.

Eng gebunden an den tiefen Glauben an die Gerechtigkeit der Götter als Urheber der Demokratie und damit als Quelle des Rechtes und der gesellschaftlichen Ordnung der Polis, legt Aischylos seine Interpretation als fortschrittliche Überwindung der homerschen Version des Trojamythos an, welcher ein ganz anderes Bild der Götterebene – nämlich ein von Willkür und Egoismus gegenüber dem Menschen geprägtes – gezeichnet hatte. Nicht so Aischylos, der den so unvermuteten militärischen Erfolg gegen die Übermacht der Perser selbst miterlebt hatte, was seinen unerschütterlichen Glauben an die Gunst der Götter gegenüber dem „zivilisierten“ neuen Weltbild begründete.

„Über dem Stück (Orestie Anm.) steht eine religiös-politische Idee. Das Stück ist nicht deren Umsetzung, aber das Stück ist von ihr geprägt, durchwirkt und getragen. Der Zuschauer >lernt< aus dem Geschehen. Aischylos hat das selbst in ein Motto gefasst, das wie ein Emblem über seinem Schaffen steht: páthei máthos: >Durch Leiden Lernen< (oder: >Leid lehrt<).“¹¹¹

Dieser Fortschritt wird nicht nur anhand der Handlung auf menschlicher Ebene herausgearbeitet, sondern vollzieht sich gleichermaßen auf göttlicher Ebene innerhalb der Trilogie, wo Aischylos durchgehend den Konflikt der „alten“ Götterwelt mit der „neuen“ Generation der Götter thematisiert, um schließlich sogar eine versöhnliche Kompromisslösung für die Assimilation der alten Götterwelt in die fortschrittliche, neue Generation vorschlägt. Die Überwindung der Blutschuld und deren Ahndung durch Götterhand wird zum zentralen Thema – nicht nur in der aischyläischen Überarbeitung des Atridenmythos, sondern im Zeitgeist der Ära Perikles in Athen. Der moderne Mensch des klassischen Zeitalters macht sich frei von den Fesseln der Verwurzelung seiner stammesgeschichtlichen Vergangenheit, und dieser Bruch spiegelt sich in der Umformung der Transzendenzvorstellung Hand in Hand mit der Etablierung einer neuen gesellschaftlichen Organisation.

„In music or political theory, in the use of oratory and sheer reason, Pericles applied a new intellectual clarity. (...) He and his friends did not believe in that old archaic bogey, the gods' willingness to punish them for a distant ancestor's misdeeds. They had a new classical clarity. In this company, the random >anger< of

¹¹¹ Latacz, Joachim: „Einführung in die griechische Tragödie.“ Göttingen, 1993. S.119

the gods was not a convincing >explanation of misfortune<: descendants would not be considered liable for their ancestors' crimes. This clearer understanding for responsibility is for us a hallmark of the change from an archaic to a classical age."¹¹²

Die neue, moderne Göttergeneration hebt sich demnach deutlich von der archaischen (homerschen) Vorstellung ab, und trägt natürlich die Ideale der Demokratie im weitesten Sinne; sie ist männlich definiert. Um auf die handlungsrelevanten Götterfiguren der Orestie beschränkt zu bleiben:

Zeus als das männliche Oberhaupt vereint Schicksal und Gerechtigkeit in einer Person.

Apollon, der für die Wiedereinsetzung der Gerechtigkeit verantwortlich zeichnet.

Athene (eigentlich weiblich, aber als Lieblingstochter des Zeus sogar direkt aus seinem Kopf entsprungen, also nicht einmal durch eine Frau geboren), das Sinnbild für Rechtsordnung und die Schutzgöttin Athens.

gegenüber dem archaischen Erbe an Götterfiguren, die durchgehend weiblich definiert werden:

Artemis, Göttin der Jagd, der Tiere und der Fruchtbarkeit.

Erynien, die als Wesen der Unterwelt eine Personifizierung der Blutrache verkörpern.

Hier ist also bereits die ganz deutliche Trennung zwischen archaischer und klassischer Vorstellung anhand geschlechtsspezifischer Differenzierung der Figuren zu erkennen. Die Verwurzelung dieser Unterscheidung erscheint insofern logisch, als dass die Assoziation der stammesgeschichtlichen (archaischen) Vergangenheit mitunter auf die Verehrung der weiblichen Fruchtbarkeitsgöttinnen, möglicher Weise sogar auf eine matriachale Tradition zurückführte. Diese Transzendenzvorstellung wird unter Umständen auch im Zeitalter der Polis noch existent gewesen sein, zumindest aber einen gewissen Wiedererkennungswert beim Publikum der Orestie innegehabt haben. Aischylos versucht in seinem Verständnis von Theologie Homer zu überwinden, indem er in der Trilogie aus tiefer Überzeugung das Bild des Zeus weit über alles Göttliche zu überhöhen. Lesky spricht von „(...) einer Steigerung

¹¹² Fox, Robin, Lane: The Classical World.“ London, 2005. S. 157

*über jenen Gott, den die homerische Dichtung mit dem Namen Zeus benannte.*¹¹³ , und damit einhergehend, nimmt die klare Polarisierung der geschlechtsspezifischen Wertung der Götterebene ihren Lauf. Das männliche Prinzip erfährt auf dieser Ebene eine ganz klare Aufwertung, sowohl in der Charakterisierung als auch in ihrer Zuständigkeit, wo hingegen das weibliche Prinzip eine Abwertung in Richtung Rückständigkeit und Oberflächlichkeit erfährt. So soll in Aischylos' Werk - Allem vorangestellt- der Begriff von Gerechtigkeit im Bild des Zeus und den ihm zugeordneten Göttinnen und Göttern eindeutig männlichen assoziiert werden.

*„Das Instinktmäßige entbehrt der Rationalität, das Rechtmäßige ist auf der Ratio aufgebaut. Aus Irrationalität ist Rationalität geworden, an die Stelle des Regiments der alten Erdgottheiten, die in eine urtümliche Götterglaubensschicht hineingehören , ist das Regiment der neuen, der vergeistigten, der rationalen Götter Apollon und Athene getreten. Der ganze Weltzustand hat sich geändert.“*¹¹⁴

Der Grundgedanke, der in der Orestie vertreten wird und vermittelt werden soll, ist die vollkommene Identifikation des Individuums mit der Polis. Die Unterordnung der persönlichen Bedürfnisse unter das Allgemeinwohl der neugeschaffenen staatlichen Gemeinschaft und die daraus gewonnene Stärkung der Polis im außenpolitischen Sinn im tiefen Glauben an die Allmacht der Götter und die Schicksalhaftigkeit des menschlichen Daseins ist Kern der Botschaft der Trilogie.

*„Besonders eng gestaltet sich die Bindung Individuum – Polis bei Aischylos. Oft werden hier direkt Ansprüche der Gemeinschaft an ihre Mitglieder formuliert. Fast alle Beteiligten haben sich dann dem so gegebenen Maßstab zu stellen, werden ihm in ihrer Beurteilung unterworfen. Neben der Bereitschaft, für die Belange der Polis einzutreten, sind dabei besonders praktische Bewährung und Erfolg von Bedeutung. Misserfolg kann selbst bei subjektiven Willen in existentiellen Konfliktsituationen nicht toleriert werden.“*¹¹⁵

„Das Eigene dem Ganzen hintanstellen, um so die Sache der Griechen zu fördern. Den Feind zur Gänze vernichten, auch unter Inkaufnahme eigener Verluste, das ist

¹¹³ Lesky, Albin: „Die griechische Tragödie.“ Stuttgart , 1958. S.104

¹¹⁴ Latacz, 1993, S.130

¹¹⁵ Peplinski, Christina: „Normatives und normwidriges Verhalten bei Aischylos, Sophokles und Euripides, dargestellt an ausgewählten Dramen.“Erlangen; Jena, 1993. S. 8

die Ethik, die Aischylos vertritt und die er mit seiner Bearbeitung des trojanischen Mythos Ausdruck verleiht. ¹¹⁶

Die Zerstörung Trojas als Leistung des Kollektivs und damit großes Ideal für eine moderne Ethik, die sich selbst als zivilisiert gegenüber der archaischen Vergangenheit definiert, bedarf allerdings einiger Rechtfertigung auf moralisch-juristischer Ebene, denn schließlich stellt sich die Frage nach Gerechtigkeit im Mythos bereits selbst. Die Opferung Iphigeniens macht Agamemnon zum Mörder seiner Tochter, der selbst wiederum von seiner Frau ermordet, durch einen weiteren Mord durch seinen Sohn an dessen eigener Mutter gerecht wird. Eine Rachespirale, die dem Muster der Blutrachetradition vorstaatlicher Gesellschaften entspricht. Ein- und dasselbe Verbrechen in verschiedenen Kontexten wird unterschiedlich bewertet, und bedarf einer entsprechenden Argumentation innerhalb der Trilogie. Hier zeichnet sich eine ganz klare Linie der geschlechtsspezifischen Symbolik ab. Das fortschrittliche, beispielhafte Moralverhalten ist eindeutig männlich definiert. So lässt sich eine klare positiv belegte männliche Linie festlegen:

Zeus – Agamemnon – Apoll – Orest

und einer ganz klar negativ belegten weiblichen Linie:

Artemis – Klytāimēstra – Elektra – Erynien

gegenüber stellen, und zwar auf göttlicher, wie auf menschlicher Ebene. Während die männliche Linie für Gerechtigkeit und Moral im Sinne der neuen Demokratie steht, vertritt die weibliche Linie die (negative) überwundene Vergangenheit.

2.4.1.1 Zeus - Agamemnon

Betrachtet man die männliche Linie, so fällt auf, dass die Götterebene in ganz klar definierter Interaktion mit den Menschen (und zwar nur mit den Männern) steht. Zeus als der „Schicksalslenker“ hat als oberste, unanfechtbare Instanz die Aufgabe Gerechtigkeit wiedereinzusetzen. Der Troja-Feldzug ist ein Rachezug, und daraus wird auch kein Geheimnis gemacht. Rache wird hier also im Sinne von Wiedereinsetzung des „göttlichen“ Rechts auf Erden verstanden. Legitimation genug um einen verlustreichen Feldzug einer Frau wegen vor dem zeitgenössischen Publikum des Aischylos zu rechtfertigen?

¹¹⁶ Flashar, Helmut: „Tragödie: Idee und Transformation.“ Stuttgart, 1997. S.177

Hier bedarf es einer kritischen Reflexion seitens des Chores, welche die Trilogie eröffnet. Aischylos übernimmt das Geschehen nicht kritiklos, sondern lässt den Chor – trotz Bekundung tiefen Glaubens in die Gerechtigkeit der Götter – zumindest ansatzweise die Fragwürdigkeit des Motivs des blutigen Trojafeldzuges thematisieren.

„Bereits hier (in den einleitenden Anapäst von „Agamemnon“. Anm.) mischt sich in den zuversichtlich von der Gerechtigkeit der Sache und dem sich darin offenbarenden Willen Zeus kündenden Ton ein Missklang, wenn von der Ursache des Krieges (...) die Rede ist und von dem Leid, da aus dem Unternehmen auch den Griechen erwächst.(...) Fatalistisch ist die Haltung des Chors gegenüber der Zukunft; es kommt wie es vom Schicksal vorgezeichnet ist; keine Art von Opfer hilft gegen den Götterzorn.“¹¹⁷

Agamemnon wird als Feldherr zum Werkzeug der Götter. Er handelt im Auftrag des Zeus, der die volle Verantwortung für den Trojafeldzug trägt, womit ein Hinterfragen des Motivs dem Menschen nicht zusteht, gleichzeitig auch nicht den handelnden Personen angelastet werden kann. Agamemnon steht somit außerhalb der Verantwortung.

„Agamemnon bestätigt, was der Chor im Parodos mitgeteilt hat: bei dem Zug handelt es sich um eine Strafexpedition mit dem Ziel, das Recht wieder einzusetzen.(...) Recht eigentlich muss man seinen (Agamemnons) Anteil als den eines Helfers sehen, der den Auftrag des Zeus ausführt. Diesem wurde richtig die Vollendung zugeschrieben. Also ist Agamemnon mitverursachend, nicht der Gott. Dieser hat die Entscheidung getroffen, ohne sich auf eine Verhandlung der Sache einzulassen (...)Die Götter entschieden klar, denn für Troja stimmte keiner. Ein Hieb gegen Homer, dessen ganzes Konzept vom Widerstreit der Götter geprägt ist, der Mensch als Spielball differierender, göttlicher Interessen vorgestellt. Bei Aischylos ist die Sache eindeutig: alle Götter wollen Mord und Vernichtung. Nicht mehr und nicht weniger. Und Agamemnon hat diesen seinen Auftrag sehr zufriedenstellend umgesetzt.“¹¹⁸

Mit der Zuschreibung der Verantwortung auf Zeus, macht Aischylos seinen als Ideal für einen „modernen“ Griechen entworfenen Feldherrn für das Publikum vorerst

¹¹⁷ Bees, Robert: „Aischylos. Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie.“München, 2009.S.256

¹¹⁸ Ebd. S.186

glaubhaft. Dennoch bleibt die Tatsache, dass Agamemnon seine Tochter opfert, um den Feldzug überhaupt zu ermöglichen, ein Prüfstein für die Interpretationskunst des Dichters, denn einen Kindesmord als moralisch untadelig zu legitimieren, bedarf in Hinblick auf die zeitgenössische Auffassung von Zivilisation doch einiger Argumente. Denn der Chor bringt den Sachverhalt recht anschaulich auf den Punkt:

„(...) Erküht er sich, sich Schlächter der Tochter zu sein, zu fördern weiberräuchenden Krieg, (...)“¹¹⁹

Hier greift Aischylos erneut auf die Götterebene zurück, jedoch nicht ohne die Figur des Feldherrn selbst Zweifeln zu lassen, bzw. wieder den Chor dazu einzusetzen das Handeln desselben kritisch zu hinterfragen.

„Agamemnon, so sagt der Chor, beugte sich unter das Joch der Notwendigkeit (...). Nun ist >Notwendigkeit< auch ein Begriff, der für das Schicksal steht, bei Aischylos ist das Schicksal aber identisch mit Zeus. Und es ist kein Zweifel, dass hier in der Tat der Wille des Zeus gemeint ist. Der Gehorsam, so war bereits zu schließen, bezieht sich auf den Auftrag, den Zeus gegeben hat, das >Schicken< gegen Troja, um die Verletzung des Gastrechts zu ahnden. Das Bild des Jochs steht dafür, dass Agamemnon bewusst und willentlich dem folgt, was Zeus ihm auferlegt.“¹²⁰

Zwar thematisiert hier der Chor den Tatbestand des Kindsmordes, welcher außerhalb des Kontext moralisch unmöglich vertretbar wäre, jedoch hier vom Dichter geschickt zugunsten der Sympathie für die handelnde Person in größeren Zusammenhang gebracht wird. Agamemnon wird vielmehr zum opferbereiten Helden hochstilisiert, der im Sinne der Götter durchaus bewusst handelt, wissend, dass dies sein eigenes Verderben bedeutet, zumal der Seherspruch seinen Tod vorhersagt. Menschliche Emotionen müssen demnach untergeordnet bleiben, solange sie den Gesamtplan gefährden. Eine Gesinnung, der Klytaimnestras Handeln entgegensteht, wobei ihr weitaus negativere Motive unterstellt werden, als das Verlangen nach Vergeltung des Todes ihrer Tochter.

„Am Ende steht nicht die Tat des Agamemnon vor Gericht, sondern die Tat der Klytaimnestra. Die Sache des Königs ist der Krieg und die Wiedereinsetzung der Gerechtigkeit, die Sache der Königin die Liebe zu ihrem Kind (wenn man dies Motiv als echt hier einmal unterstellt). Aischylos hat alles getan, indem er den Mythos

¹¹⁹ Aischylos: „Agamemnon“. V.220

¹²⁰ Ebd. S.172

veränderte, Zeus und Agamemnon siegen zu lassen. Dass Agamemnon Schuld trägt, ist durch Aischylos` Konzeption des Mythos ausgeschlossen.(...) Wenn Iphigenie beim Zug nach Troja ums Leben kommt, so ist das nichts anders als ein Kollateralschaden, um mit modernen Militärs zu sprechen. Gefühle, die man Kindern im allgemeinen und der Chor im besonderen entgegenbringt, können im Krieg von sehr untergeordneter Bedeutung sein, jedenfalls nicht Maßstab, um daran die Entscheidung Agamemnons zu messen.“¹²¹

Die Paarung Zeus/Agamemnon, im Sinne des rächenden, weil Gerechtigkeit wieder einsetzenden Gottes, und dem Menschen als dessen Werkzeug, spiegelt sich in der zweiten Paarung der männlichen Linie wieder: Apoll und Orest. Auch hier ist es bei Aischylos der Gott, der den Auftrag zur Rache an den Menschen gibt

2.4.1.2 Apoll – Orest

Eine ganz ähnliche Konstellation wie im Falle Agamemnons als Werkzeug des Zeus, verwendet Aischylos weiterführend in der nächsten Generation, indem er Orest dem direkten Auftrag Apolls unterstellt. Diese Beziehung zwischen Mensch und Gott ist insofern noch viel intensiver gestaltet, als dass Apoll direkt mit Orest kommuniziert, also explizite Anweisungen gibt, wohingegen Zeus` Wille erst durch die Interpretation des Kalchas, beziehungsweise Agamemnons selbst, zur Verwirklichung gelangt. Agamemnon ist in seiner Handlungsfreiheit also viel weniger eingeschränkt, als es sein Sohn der Ausübung der Rache sein wird. Erklärbar wäre dies durch die veränderten Umstände und Orests Ausgangssituation, da er ja als völlig Außenstehender in das Geschehen eintritt. Der Auftrag, den er von Apoll erhält – nämlich den Tod des Vaters zu rächen indem er seine eigene Mutter und deren Geliebten ermordet – weist eine Dimension auf, die selbst aus göttlicher Sicht eine unerschütterliche Motivation erfordert, und die ist im Fall des Orest nicht unbedingt gegeben. Zwar wurde er um sein rechtmäßiges Erbe gebracht, jedoch genoss er sein bisheriges Leben wohlbehütet in der Fremde ohne allzu große Entbehrungen. Die Vaterliebe kann sich logischer Weise auch nur auf ein paar wage Kindheitserinnerungen stützen, wenn überhaupt von einer emotionalen Bindung zwischen den Kindern und Agamemnon gesprochen werden kann. Vor diesem Hintergrund entbehrt die Forderung nach einem Muttermord eigentlich jeglicher persönlicher Motivation des Täters, und das dürfte auch Aischylos so gesehen haben.

¹²¹ Flashar, Helmut: „Tragödie: Idee und Transformation.“ Stuttgart, 1997 S. 176

Insofern erklärt die Lösung, den unbedarften Sohn direkt unter den Befehl Apolls zu stellen, auch den enormen Druck, den der Gott auf Orest ausübt. In Ermangelung einer persönlichen Motivation, muss die Handlungsfreiheit des Muttermörders derart eingeschränkt werden, um den Erfolg der Rachehandlung zu sichern.

„Von einer Determinierung menschlichen Handelns kann auch bei Apolls Befehl an Orest nicht gesprochen werden, auch nicht in dem eingeschränkten Sinn, Orest stimme von sich aus dem zu, was durch den Gott ohnehin unabänderlich festgesetzt sei. Dass diese verbreitete stoisierende Interpretation nicht zutrifft, geht allein schon daraus hervor, dass Orest die von ihm in aller Breite und Ausführlichkeit dargelegte Schwere und Vielzahl der ihm von Apoll angedrohten schlimmen Folgen als Begründung dafür anführt, warum er gar nicht anders könnte, als Apollons Befehl zu erfüllen (Aischylos, Choephoren vv 269-297). Diese Folgen sind so schrecklich, dass Orest volles Verständnis dafür erwarten kann, wenn er sich für Apolls Auftrag entschieden hat.“¹²²

Wenn es also schon im Vorfeld einer so großen Drohung bedarf, um den Rächer zu seiner Tat zu motivieren, ergibt sich daraus das Bild eines schwachen, unzuverlässigen Ausführenden des göttlichen Willens, der erschwerend unter Berücksichtigung seines jungen Alters noch menschlicher Unterstützung bedarf. Diese stellt ihm der Dichter im Kommos auch reichlich zur Seite, wo nicht nur der Chor, sondern auch noch Elektra beschwörend die persönliche Motivation des Orest erst erschaffen.

„Zum Auftrag >Apolls< tritt hier, durch die Vergegenwärtigung der Unerträglichkeit der Lage, der eigene Wille >Orests<: der Auftrag wird also hier auch >innerlich< angenommen. Aber wie im ersten Stück (Agamemnon, Anm.) werden auch hier wieder mitten in der scheinbaren Entschlossenheit auch bedenkliche Züge laut.“¹²³

Wie kommt es nun also so rasch zur persönlichen Rachsucht eines bis dahin Unbeteiligten, die im Mord an der eigenen Mutter gipfelt? Hier bringt Aischylos geschickt Elektra ins Spiel und erzeugt mit Hilfe des Chores eine fast schon manipulative Stimmung, geprägt von fanatischer Verehrung Agamemnons und fast schon mantra-artiger Wiederholung der Anschuldigungen an Klytaimnestra.

¹²² Schmitt in Flashar (97) S.16

¹²³ Latacz, (1993) S.123

„Klytāimēstra hat die Familie zerstört, indem sie den Gatten erschlug, den Sohn verbannt hat, die Tochter wie einen Hund in einen Winkel sperrte, wie es über Elektra später heißt (Aischylos, Choephoron V. 446), und schließlich den Reichtum des Hauses mit einem Liebhaber verprasst. Bezeichnenderweise ist die Opferung Iphigenies nun ganz aus dem Blickfeld getreten. Elektra und Orest übergehen das Schicksal der Schwester, als ob sie nicht existiert hätte (...).“¹²⁴

Diese Polarisierung von „Gut“ und „Böse“ steigert sich im Laufe des Kommos bis hin in einen fast „hysterischen“ Rachewunsch Orests. Jetzt, da die persönliche Motivation gegeben ist, stünde der Ausführung der Tat im Affekt eigentlich nichts mehr im Wege, jedoch wechselt Aischylos an diesem Punkt die Stimmung, in dem er den Traum der Klytāimēstra ins Spiel bringt und damit den heraufbeschworenen emotionalen Ausbruch Orests wieder abkühlt. Es könnte sein, dass ein allzu affektiv handelnder Orest dem Dichter doch zu unüberlegt oder manipulierbar erschienen war, was der ohnehin schwachen Ausgangssituation der Figur nicht gerade zuträglich gewesen wäre. Zeit um wieder ein wenig Besonnenheit und Überzeugung in die Figur des Orest zu legen, die ihn schließlich den Mord an Ägisth mit einer gewissen Kaltblütigkeit unkommentiert begehen lässt. Auch im Aufeinandertreffen mit seiner Mutter ist anfangs von Emotionalität keine Spur. Erst die unerwartete Stärke seines Gegenübers führt zum Moment der Unsicherheit. Er zögert und erwägt sogar seine Mutter zu schonen¹²⁵. Erst die Erinnerung an die Drohungen Apolls bringen ihn dazu, die Tat zu begehen.

Nach dem Mord an seiner Mutter beginnt die Fassade des „*speergewaltigen Mann[es]*“¹²⁶ den der Chor als Rächer Agamemmons herbeisehnt, allerdings rasch zu bröckeln, denn auch wenn Aischylos auch ihn – wie zuvor Klytāimēstra - an den beiden Leichen stehend über seine Tat reflektieren lässt, so könnten die beiden Charaktere unterschiedlicher nicht sein. Wo die Mutter den Beschuldigungen des Chores trotzt, und von der Legitimität ihrer Tat fest überzeugt ist; sich nüchtern, wenn nicht sogar stolz, als Teil der Rachespirale der Familie erkennt, beginnt Orest sofort sich vor dem Chor zu rechtfertigen, in dem er Beweise für die Ermordung des Vaters vorlegt, obwohl der Grundtonus des Chores ihm gegenüber – im Gegensatz zu Klytāimēstra - positiv gestimmt ist. Von Überzeugung kann hier keine Rede

¹²⁴ Bees, S.212

¹²⁵ Aischylos, Choephoron V. 899

¹²⁶ Aischylos, Choephoron V. 158

sein, denn sogar Zweifel an der Schuld der Mutter werden kurz angesprochen, die nur dürftig am Beweisstück des Netzes widerlegt werden, bevor der Fokus auf das eigene Schicksal gelenkt wird. Unverhohlen gesteht er seine Angst, als die ersten Anzeichen der angekündigten „*Rachehunde der Mutter*“¹²⁷ - die Erynien – sein Bewusstsein in Beschlag nehmen. Sein Resümee fällt erbittert aus, denn so unfreiwillig er in die Rolle des Rächers geraten war, so undankbar erweist sich diese Aufgabe:

*„Ich bin ein Flüchtling und aus diesem Land verbannt, im Leben und im Sterben bleibt mir solcher Ruhm.“*¹²⁸

Letztlich hat Orest seinen Seelenfrieden verloren, jedoch keine Verbesserung seiner Lebenssituation gewonnen, denn Flüchtling bleibt er, nun von den Plagegeistern des eigenen Gewissens in den Wahnsinn getrieben, und nur von der Hoffnung auf den Schutz des Gottes überhaupt noch am Leben gehalten. So stellt ihn Aischylos in den Eumeniden vor das göttliche Gericht, das schließlich als einzige Instanz dem blutigen Rachemechanismen des Fluchs ein Ende setzt. Vom heroischen Rächer ist nicht viel geblieben. Das Ende der Trilogie zeigt einen bedauernswerten Bittsteller, von der Last seiner Tat in den Wahnsinn getrieben und hilflos in der Hand der Götter. Aischylos hat den Namensgeber der Trilogie als den wohl menschlichsten unter den Menschen konzipiert. Das Los den heroischen Vater zu Rächen ist von Anfang an eine Zumutung, die der junge Orest lediglich aufgrund seines Verwandtschaftsverhältnisses auferlegt bekommt, und sicher nicht, weil ihn die Götter als besonders geeignet dafür halten. Diese Entscheidung grenzt schon fast an Willkür, denn persönlich verbindet den jungen Orest nichts mit dem verlorenen Elternhaus, zumal ihm Apoll auch schon im Voraus keine Hoffnung auf sein rechtmäßiges Erbe macht. Orest ist ein Werkzeug der Götter, wie sein Vater vor ihm. Aischylos macht diese Interpretation für seine männlichen Protagonisten geltend, wie Bees zusammenfasst:

*„Allgemein gesprochen: Das Ziel der menschlichen Handlungen ist im Rahmen der gerechten Weltordnung festgelegt, in der der Mensch als ausführendes Organ agiert, nicht jedoch als Urheber.“*¹²⁹

¹²⁷ Aischylos, Choephoren V. 924

¹²⁸ Aischylos, Choephoren V. 1042

¹²⁹ Bees, S.196

Tatsächlich stellt sich nun die Frage, wie Aischylos die weiblichen Rachefiguren im Gegensatz zu den Männern - sowohl auf menschlicher als auch auf göttlicher Ebene – konzipiert, um eine deutliche Unterscheidung auf Interpretations- bzw. Identifikationsebene des Publikums zu erreichen.

2.4.1.3 Artemis - Klytaimestra

Die erste weibliche Rachefigur, der wir in Aischylos Agamemnon begegnen ist die Göttin Artemis, deren verhinderndes Eingreifen in den Auszug nach Troja in der Darstellung des Dramatikers gleich den ersten Stolperstein der Nachvollziehbarkeit, beziehungsweise der logischen Argumentation darstellt. So gewissenhaft und verständlich Aischylos im lyrischen Teil des Parodos den Chor die Geschehnisse im Vorfeld des Auszuges nach Troja reflektieren lässt, und die Deutung des Geiergleichnisses durch Kalchas nochmals wortgetreu in Erinnerung ruft, so rätselhaft unkommentiert lässt er die Beweggründe der Artemis für ihr Eingreifen.

„Der >Zorn der Artemis< gehört zu den besonders kontroversen Problemen im Agamemnon. Es handelt sich eigentlich um ein Scheinproblem, das philologisches Bestreben nach lückenloser Linearität unnötig breitgeschlagen hat. Denn zunächst einmal muss man feststellen, dass für den Groll der Göttin gar keine Begründung gegeben wird – jedenfalls kein erzähltes Motiv, wie es die traditionellen Versionen der Sage kennen. Wohl findet auf der Oberfläche des Textes der Zorn der Göttin nach der Interpretation des Kalchas seine Erklärung in dem Zeichen selber : Artemis verübelt den >geflügelten Hunden des Vaters< das Reißen der trächtigen Häsin (...), sie >verabscheut das Mahl der Adler<. (...) Doch scheinen hier , wie schon im Falle des Geiergleichnisses, Zeichen- und Bedeutungsebene ineinander aufzugehen. Der Zorn richtet sich wofür das Omen steht, in erster Linie also die exzessive Gewalt und Zerstörung, die der Rachezug mit sich bringt.“¹³⁰

Aischylos gibt zwar den Inhalt des Omens wieder um es in Erinnerung zu rufen. Die Deutung des Sehers allerdings fällt hier mehr als spartanisch aus. Das Licht, dass er damit auf die Haltung der Göttin wirft, lässt sie, aus heutiger Sicht interpretiert, nicht gerade rational handeln, im Gegenteil; ihre Forderung nach dem unerhörten Opfer der Iphigenie scheint mehr als überzogen und grausam.

Mit welchem Hintergedanken unterlässt Aischylos jede nähere Ausführung über Artemis Haltung also, bzw. wird die Interpretation des Adlergleichnisses bewusst

¹³⁰ Ebd.: S.260 ff

unterlassen? Darüber kann natürlich nur spekuliert werden, und so ist es in der Forschung bis zum heutigen Tag – wenn auch eher halbherzig – gehandhabt worden. Die im Stück genannte Begründung des Zorns über den Verlust einer trächtigen Häsin, und damit einer Kompetenzverletzung durch Zeus, kann ja nun auch dem mit dem Mythos eng vertrauten Publikum kaum eine plausible Erklärung für die Überreaktion der Artemis geboten haben, soweit besteht zumindest ein Konsens innerhalb der verschiedenen Interpretationsansätze¹³¹.

*„Man hat das poetische Bild zuweilen beim Wort genommen: Artemis fordere die Opferung Iphigenies, weil sie als Schützerin der jungen Wildtiere Unmut über den Tod der Häsin und ihrer Jungen empfinde; die Atriden müssen für die Tat der sie symbolisierenden Adler büßen.“*¹³²

Ein Menschenleben gegen das eines Wildtieres einzufordern ist jedoch so irrational, das eine derartige Interpretation schon als Respektlosigkeit vor den Göttern gewertet worden wäre, was einem unumstritten tief gläubigen Dramatiker wie Aischylos sicher nicht in den Sinn gekommen wäre, und ihm überdies vermutlich den Unmut des Publikums gesichert hätte. Diese Interpretation kann wohl nicht im ursprünglichen Sinne des Dramas gewesen sein, sondern darf als fadenscheinige Notlösung einer heiklen Quellenlage in die frühere Forschungsgeschichte eingeordnet werden. Flashar geht daher in der Interpretation bereits auf die Symbolebene des Gleichnisses ein:

*„Der Zorn richtet sich auf das, wofür das Omen steht, in erster Linie also exzessive Gewalt und Zerstörung, die der Rachezug mit sich bringt. Dabei ist die Opferung der Iphigenie weniger als eine im voraus zu leistende Kompensation für die im Krieg begangenen Greuelthaten zu sehen.“*¹³³

Inwieweit eine Solidaritätsbekundung einer griechischen Göttin der jüngeren Generation mit der gegnerischen Partei der Intention des Dramatikers dienlich gewesen sein könnte, sei dahingestellt, zumal ja unmittelbar davor eine sehr intensive und plausible Argumentation anhand der Ausführungen zum Geiergleichnis das Publikum selbst über den leisesten (wenn überhaupt in Erwägung gebrachten) Zweifel an der Legitimität des Feldzugs gegen Troja hinweg geführt

¹³¹ Flashar (97) zitiert zu dieser Thematik Fraenkel (1997), der sich ganz klar gegen eine derartige Deutung ausspricht

¹³² Flashar, (97) S.260

¹³³ Daube 147, zitiert in Flashar(97) S. 261

haben muss. Eine moralisch begründete Forderung eines Menschenopfers ist ebenfalls als fragliches Paradoxon in der Forschung diskutiert worden, wenn auch nicht undenkbar, zumal hier auf die Ambivalenz der Göttin als Fruchtbarkeitsgöttin einerseits, und als Göttin der Jagd andererseits verwiesen wird. Diesbezüglich bringt Susan Guettel Cole¹³⁴ einen sehr interessanten Aspekt in die Diskussion um die Ambivalenz der Göttin Artemis in der Mythologie ein, der die „Interpretationslücke“ rund um das Adlergleichnis in Aischylos Agamemnon zumindest in einen neuen Kontext stellen könnte: die Rolle der Artemis als Göttin der Außengrenzen der Polis, bzw. als Beschützerin der verwundbaren, schutzbedürftigen Bewohner derselben: der (jungen) Frauen und Mädchen.

Ausgehend von der Betrachtung der Quellen zur Artemisverehrung und Analyse der Kultstätten ergibt sich in dieser Arbeit eine weitere Facette der Interpretationsmöglichkeit, die eventuell vom Dramatiker als selbstverständlich vorausgesetzt hätte werden können, und die auch eine mögliche Erklärung für die zurückhaltende Interpretation des Adlergleichnisses im „Agamemnon“ bieten könnte: die Situation der Zurückgelassenen Frauen. Aber dazu muss an dieser Stelle weiter ausgeholt werden.

„Artemis, a goddess associated in particular with young women and biological maturation, was frequently worshipped at the physical margins of a polis, close to territorial frontiers.(...)When rituals of Artemis excluded males, females had no protection except at which the goddess herself could offer. Nevertheless, official festival calendars of Greek cities regularly required women and young girls to perform important public ceremonies at remote sanctuaries. These women were especially attractive targets for harassment, whether the sanctuaries were located in mountain areas, in the countryside, or where the land met the sea. Artemis is represented as protecting all three types of space (...) and myths about her sanctuaries frequently stressed the vulnerability of her worshippers. (...)There was a recognizable correspondence between the vulnerability of a city's women and the vulnerability of a city's border.”¹³⁵

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, erscheint das Eingreifen der Artemis im Vorfeld des Auszuges nach Troja nun fast schon plausibel, denn wenn Zeus die beiden

¹³⁴ Guettel Cole, Susan : „Artemis at the Borders of the Polis.“ in: Blundell, Sue, Williamson Margaret (Hrsg.) „The sacred and the feminine in ancient Greek.“ London 1998. S 27

¹³⁵ Ebd. S.28

Atriden – symbolisiert durch die Adler – losschickt um in Troja „fette Beute“ - im Bild der relativ wehrlosen trächtigen Häsin- zu machen, dann wird wohl ein großes Heer griechischer Kämpfer das Land verlassen, um die ungewisse Reise über das Meer zu wagen. Damit stellt sich wohl unweigerlich die Frage nach dem Schutz der eigenen Grenzen zuhause, zumal ein Manöver diesen Ausmaßes zum einen etwaigen Feinden nicht verborgen bleiben wird, und zum anderen die Distanz zur Heimat eine schnelle Rückkehr im Falle der Bedrohung nicht sehr Wahrscheinlich erscheinen lässt, wenngleich dem (strategisch bewanderten) Publikum des Dramas ja schon im Vorfeld die Dauer des Feldzuges bekannt war. Hat Aischylos also vielleicht hier ein sicherheitspolitisches Gegenargument gegen einen militärischen Großeinsatz der Griechen in Übersee zu verschleiern versucht? Wenn wir davon ausgehen, dass der Dramatiker seine Trilogie so konzipierte, dass daraus die Notwendigkeit der absoluten Solidarität des militärischen Personals untereinander und vorallem der Führungsspitze gegenüber, die ja wiederum dem Götterwillen unterstellt und damit unanfechtbar legitim handelt und entscheidet, ersichtlich wird, so könnte die Position der Artemis im Mythos ein schwer zu entkräftendes Gegenargument dargestellt haben, was dramaturgisch die „stiefmütterliche“ Behandlung der Interpretation des Adlergleichnisses erklären könnte.

Sollte dem Publikum also Artemis tatsächlich als Hüterin der eigenen Grenzen und Beschützerin der jungen (unverheirateten) Frauen und Mädchen erkennbar gewesen sein, erscheint auch das geforderte Opfer der Göttin nicht mehr als allzu weit hergeholt. Dass Artemis, als Göttin der Wildnis und der Jagd, blutige Opfer fordert, ist ja auch in der Forschung anerkannt. Wenn sie nun in dieser Situation das Leben der Iphigenie fordert, um den Auszug nach Troja überhaupt zu ermöglichen, könnte dies ja auch eine Demonstration der Risikobereitschaft der Feldherren bedeuten, die im Begriff sind ihre Frauen und Kinder schutzlos zurückzulassen, und somit in Gefahr laufen diese - im Falle eines feindlichen Angriffes auf das Heimatland - „blutig zu opfern“. Damit wäre das Paradoxon um die Opferforderung der Artemis eigentlich aufgelöst.

Im Kontext mit der militärischen Vergangenheit des Aischylos, der die Bedrohung durch die Perser persönlich miterlebte, und dessen tiefe Gläubigkeit an den Willen der Götter, durch die seiner Überzeugung nach eine Rettung aus der persischen Invasion überhaupt möglich geworden war, ist eine solche Interpretation meiner Meinung nach durchaus denkbar. Das zeitgenössische Publikum mag zwar nicht

mehr selbst den Schrecken der Perserkriege miterlebt haben, doch die Sorge um die innere Sicherheit der Polis könnte nichtsdestotrotz ein aktuelles Thema im expandierenden Athen gewesen sein. Grund genug diesen Aspekt im Parodos des Dramas möglichst auszublenden, um die Aufmerksamkeit des Publikums möglichst ungeteilt auf jene Inhalte zu lenken, die der Intention des Dramatiker dienlicher waren. Dass dies der Fall ist, lässt sich nicht leugnen, und wird auch stilistisch ganz deutlich.

“Ratlosigkeit angesichts der Frage nach dem Grund für die Opferung Iphigenies zeigt auch der Chor im sogenannten >Zeushymnus<, der sich zwischen Prophezeiung und Realisierung schaltet. Als Antwort findet sich nur >Zeus<. (...) Als die Erzählung der Ereignisse in Aulis ihren Fortgang findet, (...) ist der Zorn der Artemis kein Thema mehr, wird die Forderung der Göttin nach dem Opfer nur noch in knappster Form als Faktum hingeworfen. Die Verschleierung der Kausalität durch den Verzicht auf ein unzweideutiges Motiv dient nicht zuletzt dramaturgischen Zwecke: die Konzentration auf die gegebene Situation ermöglicht einen unverstellten Blick auf das Dilemma Agamemnons, das in der Sicht des Chors den Ausgangspunkt des dramatischen Geschehens bildet.“¹³⁶

Verständnislosigkeit und Verwunderung sind generell Reaktionen auf weibliche Rachemotivation, die sich in Aischylos´ Trilogie wiederholt. Was hier den Unterschied zur Behandlung von männlichem Rachebestreben darstellt ist, dass eine ausführlichere Reflexion der Situation oder Sichtweise der handelnden dramatischen Figur im ersteren Fall wesentlich oberflächlicher erfolgt, wenn nicht gleich ganz ausbleibt. Das mag nicht aus fehlender Empathie des Dramatikers mit dem anderen Geschlecht zu tun haben, sondern vielmehr aus der Tradition der Überlieferung der mythischen Frauenbilder resultieren, die – wie bereits darzustellen versucht wurde – die „überwundene“ vor-zivilisatorische Geschichte repräsentieren, und symbolisch für die ungezähmte Natur und deren bedrohlich, unerklärlichen Charakter eingesetzt werden. Rachehandlungen von Frauen scheinen eher in den Bereich von Naturphänomenen zugeschrieben zu werden, als dass sie – wie Handlungen von Männern – rational erklärbar und legitimierbar wären. Im Falle der Artemis im „Agamemnon“ verstärkt sich dieses Phänomen dadurch, dass Artemis Kompetenzen ja bereits in der Wildnis, und ungezähmten Natur einerseits, als auch in der

¹³⁶ Flashar (97). S. 262

Weiblichkeit, der Fruchtbarkeit, dem Wunder der Geburt andererseits liegen. Die Naturgewalt der Reproduktion – von der ersten Menstruation bis hin zu den Schmerzen der Geburtswehen – trägt eine gewisse Bedrohlichkeit in sich, die schon allein wegen ihrer Nähe von Leben und Tod dem Menschen seine Unterlegenheit veranschaulicht, und sich nicht an menschliche Erklärungsmodelle hält. Somit scheint auch weibliche Rache als eine Facette dieser Naturgewalt gesehen worden zu sein.

Es ist genau diese Sichtweise, die in der Konzeption der Figur der Klytaimnestra in Aischylos´ Agamemnon ihren Ausdruck findet.

„Mit dem größten Erstaunen vertiefen wir uns etwa in Klytaimestras Gemüt, das „vorbedachte, männlich planende Herz der Frau“ und Mörderin, das der Dichter – man spürt es unmittelbar – mit einer aus Grauen und Bewunderung gemischten Neugier umkreist.“¹³⁷

Als betrogene Ehefrau Agamemnons und Mutter Iphigenies würde ihr aus heutiger Sicht mit Sicherheit die Opferrolle zugeordnet, und nicht, wie in Aischylos Drama, die Weiterführung des Fluchs über dem Haus der Atriden zugeschrieben. Doch Aischylos geht hier ganz entschieden den Weg weiter, den er dramaturgisch mit der Legitimation des Kindsmordes durch Agamemnon eingeschlagen hat: das höhere Ziel ist dem Einzelschicksal übergeordnet. Diese Erkenntnis des Chores nimmt jeden Schuldverdacht von Agamemnon und macht ihn zum Ideal des griechischen Feldherrn.

„Leise Kritik am Zug wegen einer >Frau mit vielen Männern< äußerte der Chor im Parodos. Er sei nicht Herr seiner selbst, war der Vorwurf gegen Agamemnon bei der Opferung Iphigenies. Der Chor nimmt beides nun offiziell zurück, denn am Ende zählt der Erfolg und den hat Agamemnon in der Tat.(...) Von Reue, Mitleid oder gar Rührseligkeit, wie in modernen Interpretationen ist im Text des Aischylos nichts zu ersehen. Auch nachtragend ist Agamemnon nicht, denn die Entschuldigung des Chores nimmt er an und bietet ihm sogar seine Hilfe an. Ja, er spricht von gemeinsamen Beratungen über das Wohl der Stadt, erweist sich wie Eteokles oder Pelasgos als vorbildlicher Herrscher, dem es auf eigene Interessen nicht ankommt.

¹³⁷ Staiger, Emil: (Übers.), „Aischylos. Die Orestie.“ Stuttgart, 1958. S. 158

*Auch hier ist ein Stück attische Demokratie von Aischylos in die Frühzeit des Griechentums hineingetragen.*¹³⁸

Im Vergleich zu Agamemnon, dessen Unschuld bereits im Vorfeld abgehandelt wurde, hat Klytaimnestra dennoch nicht vorausgesetzter Weise die benachteiligte Position im Drama, obwohl der Ausgang dem Publikum ja vorab bekannt, und ihre Rolle als Mörderin unanfechtbare Gegebenheit des Handlungsablaufes war. Dennoch – selbst wenn Agamemnons Tat legitimiert worden war – bedeutet dies nicht zwingend, dass nicht ein Rest an Mitgefühl für die ihres Kindes beraubte Mutter vom Publikum entgegen gebracht hätte werden können, zumal der Mythos – bei allem Blutvergießen – die Gestalt der Klytaimnestra relativ wertfrei als eines von vielen Gliedern in einer Generationen übergreifenden Rachespirale überliefert. Ihr Motiv ist nachvollziehbar, ihr Handeln nicht unmenschlicher, als das der vorangegangenen oder nachfolgenden Vollstrecker des Fluchs über dem Haus der Atriden, und doch verliert sie bei Aischylos Schritt für Schritt jegliche Sympathie oder Chance auf Mitgefühl und Verständnis bis sie schließlich als Personifikation der Boshaftigkeit ihrem verdienten Tod entgegengeht. Auch hier also eine weibliche Figur, deren durchaus logisch nachvollziehbares Motiv für Rache vom Dichter aufgelöst wird, allerdings nicht durch Ausklammerung, wie im Falle der Artemis, sondern, sehr diffizil, durch das aktive Erzeugen von Antipathie gegen den Charakter der Rächerin. Aischylos zeichnet explizit dann ein besonders abschreckendes und befremdendes Bild von Klytaimnestra, wenn die Gegebenheiten eigentlich „Mitleid“ beim Publikum hervorrufen würden. Nicht das Motiv für den Mord, ja nicht einmal die Tat selbst erregt Abscheu, sondern der Charakter, der hinter dem blutigen Geschehen steht, und raffiniert vom Dichter so modelliert wird, dass jegliche Sympathie dieser Frau gegenüber im Keim erstickt wird.

*„Isoliert ist Klytaimnestras Ansicht, und sie wird es im Verlauf immer mehr werden. Aischylos hat dies mehr als geschickt gehandhabt, um schließlich Klytaimnestras an sich berechtigtes Motiv, ihr Kind zu rächen, gänzlich zu entwerten.“*¹³⁹

Abgesehen vom belastenden Vorwissen aus dem Mythos erinnert der Chor bereits im Parodos an die Tatsache, dass Agamemnon bei seiner Rückkehr Ägisth an seiner Stelle vorfinden wird, seine Ehefrau also Ehebruch begangen hat, und dass sich der Feldherr aufgrund dessen in Acht zu nehmen hätte. Ganz im Widerspruch dazu lässt

¹³⁸ Bees, S. 187

¹³⁹ Bees, S.192

Aischylos Klytaimnestra während der ersten Begegnung der Eheleute übertrieben unterwürfig auftreten, sodass ihre geheuchelte Demut gepaart mit der Zweideutigkeit ihrer Rede bereits ein eindeutiges Urteil des Publikums provozieren muss; hier wird der Hinterhalt, in den Agamemnon gelockt wird, nicht aus der Not der Handlungsunfähigkeit einer schwachen Frau entwickelt. Hier wird der Genugtuung eines hasserfüllten, heuchlerischen, moralisch verdorbenen Charakters Rechnung getragen. Diese Rache beruht nicht auf dem Wunsch nach Gerechtigkeit, diese Morde geschehen zur Vergeltung der persönlichen Erniedrigungen, die die beraubte Mutter und betrogene Ehefrau erfahren hat. Damit stellt Aischylos dem gehorsamen, selbstlos handelnden Mann eine egoistisch motivierte, kleingeistige Ehefrau gegenüber.

Vielleicht gerade um diese Polarität der beiden noch deutlicher zu machen, mitunter aber sicher auch um die Sympathie des Publikums stärker auf Agamemnon zu lenken, zeigt Aischylos den Feldherrn in der ersten Begegnung nach seiner Rückkehr als besonders naiv und menschlich. Nicht nur, dass er schließlich doch in seinem männlichen Stolz geehrt, der Schmeicheleien Klytaimnestra folgt¹⁴⁰, überträgt er ihr auch noch bedenkenlos die Obhut über Cassandra, als käme ihm nicht einmal der Gedanke, dass diese als Nebenbuhlerin nicht gerade warmherzige Aufnahme durch die Frau des Hauses zu erwarten hätte. Er handelt hier fast kindlich und gedankenlos, erschöpft und sich in Sicherheit wählend. In dieser Situation ist die Verwundbarkeit des Prototyps eines Staatsmannes überhaupt erst gegeben, wie auch Bees treffend festhält:

„Der König erscheint in dieser Situation schwach, naiv, aber wie hätte Aischylos auch den Mord an ihm anders inszenieren sollen?“¹⁴¹

Dass Agamemnon gar nicht bewusst ist, dass er mit dem Wunsch nach freundlicher Aufnahme der Cassandra eine weitere Provokation des Hasses seiner Ehefrau verursacht, steht sicherlich auch für die Entfremdung der beiden, die mit der Opferung der Tochter ihren Höhepunkt erreichte. Für Klytaimnestra ist diese achtlose Bemerkung nur ein weiterer Tropfen Öl im Feuer der Rachsucht; ein Zeichen dafür, dass der Zeit der Erniedrigung nun gewaltsam ein Ende bereitet werden muss, denn ansonsten wird ihr Leben davon überschattet bleiben.

¹⁴⁰ Aischylos: „Agamemnon“ V.850 ff.

¹⁴¹ Bees. S.190

„Nichts will ich mehr an sie verschwenden, mir zur Schmach.“¹⁴²

Das sind ihre letzten Worte auf der Bühne, ehe sie zur Mordtat in den Palast verschwindet. Hier schwingt also ganz eindeutig die egoistische Intention der Rächerin mit, selbst wenn sie sich gleich nach der Tat wieder auf die ursprüngliche Motivation den Tod ihrer Tochter zu rächen beruft, als sie sich vor dem Chor zu rechtfertigen hat.

„So höre denn, wie ich bekräftige meinen Eid! Bei Dike, die sich um mein Kind erfüllt: Für die ich ihn erschlug, bei Ate und Erinys auch!“¹⁴³

Hier nennt sie Dike um für sich ein Recht in Anspruch zu nehmen, dass ihr als Frau vom attischen Publikum bestenfalls moralisch zuerkannte hätte werden können, jedoch tatsächlich obsolet sein musste, zumal sie als Frau ja keine Rechtsperson im engeren Sinne darstellt. Interessanterweise entspinnt der Dichter dennoch eine Art Gerichtssituation zwischen Klytaimnestra und dem Chor, die jedoch noch mehr Gelegenheit bietet, die Verdorbenheit des Charakters der Angeklagten durchscheinen zu lassen. Klytaimnestra lässt ihrem Hass und ihrer Verachtung, sowie ihrer Eifersucht und Hämie in dieser Situation freien Lauf.

„Mit soviel Fluch und Übel füllte dieser Mann den Krug im Haus. Nun kehrt er heim und schlürft ihn selbst.“¹⁴⁴

„Hier liegt der Mann, der Schändliches mir angetan, der Chrysestöchter Lust gestillt vor Ilion. Und sie, die Kriegsgefangene, Zeichendeuterin, die Bettgefährtin ihm, orakelkündende, die treulich mit ihm schlief und scheuerte mit ihm die Ruderbank. Doch taten sie's nicht ungestraft. Er fiel, wie berichtet. sie, ach Schwanes Art, sang vor dem Tod den letzten Klagelaut und liegt ihm nun zur Seite, sein Herzliebchen, das er mir als Zukost meiner üppigen Wonne mitgebracht.“¹⁴⁵

Das sind gut erkennbar Worte der Genugtuung und diese Rache hat offensichtlich nicht mehr viel mit dem Wunsch nach Wiedereinsetzung von Recht, sondern mit Befriedigung eines sehr subjektiven Vergeltungsbedürfnisses durch Gewaltausübung zu tun. Wenn also Schmitt in seiner Analyse von Schuld und Tragik in der griechischen Tragödie behauptet:

¹⁴² Aischylos: „Agamemnon“ V.1069

¹⁴³ Aischylos: „Agamemnon“ V.1431

¹⁴⁴ Aischylos: „Agamemnon“ V.1399

¹⁴⁵ Aischylos: „Agamemnon“ V.1438

„Nirgends gibt es den sog. Gesinnungstäter – (...) D.H.: Wir haben hier niemals eine direkte böse oder gar verbrecherische Absicht. Das Schuldhafte oder gar Verbrecherische ergibt sich erst bei der Verwirklichung deiner an sich zu billigenden Absicht als mehr oder weniger bewusst in Kauf genommene Folge.“¹⁴⁶

trifft das auf die Figur der Klytaimnestra nur insofern zu, als dass die „billigende Absicht“ zwar gegeben ist, jedoch absichtlich durch die Darstellung durch den Dichter zunehmend in den Hintergrund gedrängt wird. Klytaimnestra kann bei Aischylos vielleicht als Sinnbild für die rasende, subjektiv motivierte Blutrachetradition aus vor-staatlicher Zeit gesehen werden, wo das subjektive, affektive Handeln zu Chaos und Unkontrollierbarkeit führte, und von der sich der Zuschauer aus Überzeugung distanzieren soll. Um das zu bewirken, bietet sich die Überzeichnung der Figur natürlich besonders an, zumal ja bereits die Distanz durch das Geschlecht der Rächerin gegeben ist. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Aischylos nicht die Rache der Klytaimnestra selbst verurteilt, denn schließlich handelt es sich ja nur um ein weiteres Glied der Kette von Rachehandlungen innerhalb des Fluches über dem Haus der Atriden – und dieser würde von den Göttern verhängt, und steht damit außerhalb von Kritik – sondern er prangert die Vereinnahmung der Tat zur Befriedigung eines subjektiven Racheverlangens durch Klytaimnestra an.

„Dennoch ist die Art und Weise, wie Klytaimnestra die Bestimmung ausführt, ihr Werk. Die Ermordung eines arglosen Opfers in der Badewanne nach Überwerfen eines Netzes zeigt, sie hat durchaus einen Charakter, und diesen hat Kalchas in seiner Weissagung treffend gezeichnet: ohne Scheu vor dem Mann, furchtbar listig (v.154f.). Klytaimnestra ist keine Marionette, die von der unsichtbaren Hand Gottes geführt wird. Wir müssen wie überall von einer doppelten Motivation ausgehen.“¹⁴⁷

Hier handelt die Figur nicht im Auftrag eines Gottes, sowie die die männlichen Protagonisten der Trilogie, hier verselbständigt sich ein Mechanismus, der als Daimon thematisiert wird, und die Eigenschaften einer Rachespirale der Blutrachetradition trägt; und die ausführende Person verfolgt dabei ganz eigene Interessen. Das unterscheidet die weiblichen Rachefiguren von den männlichen in Aischylos Trilogie ganz klar von einander, und Klytaimnestra ist sicher die stärkste

¹⁴⁶ Schmitt, Arbogast: „Wesenszüge der griechischen Tragödie.“ In: Flashar, Hellmut (Hrsg): „Tragödie: Idee und Transformation.“ Stuttgart, 1997. S.42

¹⁴⁷ Bees. S. 196

Ausformung dieser Interpretation des Mythos. Aischylos zeichnet sie so detailliert, dass – bei all den negativen Charakterzügen, die er an dieser Figur herausarbeitet – letztlich das Bild einer ungewöhnlich starken Persönlichkeit entsteht, die im Rahmen ihrer Möglichkeiten, einen erstaunlich festen Willen und doch auch eine gewisse Größe beweist. So erkennt sie selbst, dass sie als weiterführendes Glied des Fluchs dem Tod nicht entrinnen wird, und tritt Orest, den sie als ihren Mörder erkennt, relativ gefasst und unbeugsam gegenüber.

„So wie wir selbst getötet, fallen wir durch List. Das Beil, das Männer mordet, reiche mir einer rasch! Dann lasst uns sehen, wer besiegt wird, und wer siegt. Bei solchem Ausgang meines Elends bin ich nun.“¹⁴⁸

Wenn sie ihn daran erinnert, dass sie ihn geboren hätte, dann tut sie das nicht unterwürfig oder um Gnade zu erbitten; sie weist darauf hin, welche frevelhafte Tat er zu begehen gedenkt, denn dass ihr Tod beschlossen ist, ist ihr längst klar. Und tatsächlich zögert Orest einen Moment, den sie nutzt um ihre Position zu stärken. Kein Wort von Reue für die begangene Tat ist von ihr zu erwarten; auch kein Versuch der Rechtfertigung findet hier Raum. Die Verknappung der Verse und die rasche Abfolge von Rede und Gegenrede zeigen hier, dass alles bereits gesagt wurde, dass keiner der beiden Kontrahenten hier eine Chance auf Abwendung des vorbestimmten Schicksals sieht. Klytāimnestra warnt Orest vor *„deiner Mutter Rachehunden“¹⁴⁹* - die Vorankündigung der Erynien – ehe sie von Orest in den Palast gezerrt wird. Sie geht nicht freiwillig in den Tod; eine Kämpferin bis zum Ende.

2.4.1.4 Elektra

Der zweite Teil der Trilogie – die Choephoren – bringen nun den Fokus auf die Kindergeneration Agamemnonns und deren Umgang mit der ihnen obliegenden Verantwortung, das Verbrechen der Mutter und ihres Geliebten zu rächen. Der Auftrag zur Tat geht unzweifelhaft an den Sohn und rechtmäßigen Erben des ermordeten Feldherrn und wird durch Apoll gnadenlos eingefordert (siehe oben). Der Mythos enthält zwar eine Aufzählung der verbleibenden Kinder des Agamemnon, konzentriert sich aber auch auf die männliche Nachkommenschaft in Bezug auf die Weiterführung des Fluches. Welche Intention also hatte Aischylos, die Figur der

¹⁴⁸ Aischylos: „Choephoren“. V. 890

¹⁴⁹ Aischylos: „Choephoren“. V. 924

Elektra in die Handlung einzubinden, bzw. welche Funktion übernimmt diese Figur am Rache geschehen?

Schon die Einführung der Figur der Elektra beinhaltet eine klare Positionierung im Konflikt: Elektra soll die Grabspenden der Klytaimnestra am Grab des Vaters darbringen¹⁵⁰, und fordert in ihrer Rede an den Chor eine Vergeltung des Mordes durch ein ebenbürtige Tat.

„Die Alternative¹⁵¹, die als >Brauch unter den Menschen< bezeichnet ist, heißt: Gleiches mit Gleichem vergelten. Aischylos erhebt dies Gesetz, die Talion, zum Göttlichen Gesetz, wenn er es als Ausdruck der Zeus- Gerechtigkeit erklären wird. (...) In gewisser Weise stellt Aischylos Athen in diese Tradition, allerdings: die Entscheidung, wann das Prinzip anzuwenden ist, verbleibt bei Zeus (...)“¹⁵²

Abgesehen davon, dass das Talionsprinzip dem Publikum als einziges Rechtsprinzip der archaischen Zeit assoziierbar gewesen sein dürfte, kommt die Verknüpfung desselben an eine weibliche Figur vermutlich nicht von ungefähr, sondern war durchaus beabsichtigt. Aischylos Haltung zu diesem Vergeltungsprinzip aus vorstaatlicher Zeit kann nicht unbedingt Befürwortung gewesen sein, wie Bees dies – zwar mit Einschränkung auf Zeus’ als letzte Instanz – hier interpretiert.

„So bete ich für uns. Doch für die Feinde sag ich dies: Es komme einer, Vater, der dich rächt, und deine Mörder wieder mordet nach Gebühr.“¹⁵³

Schon die Tatsache, dass der Dichter eine Frau diese Forderung aussprechen lässt, und nicht etwa den Rächer Orest selbst, lässt eine kritische Distanz erahnen. Wieder finden wir hier den Rückgriff auf das weibliche Geschlecht als Botschafterin der „alten“ Götterwelt mit ihren wilden, unzählbaren Naturgottheiten, wie ich schon anhand der Figur der Nemesis darzustellen versucht habe. In Elektra stellt Aischylos als wieder eine Frau auf die Bühne, die zwar Gerechtigkeit fordert, aber deren Beweggründe die Weitsicht für das Gemeinwohl – wie sie etwa Agamemnon bei der Entscheidung um die Opferung von Iphigenie unter Beweis stellt - vermissen lassen. Vielmehr entspringt die Rachsucht bei Elektra aus dem Hass gegenüber der Mutter, also wieder einem persönlichen Motiv. Bezeichnenderweise ist dieser Hass aber weniger im Verlust des Vaters, sondern vielmehr in der Lebenssituation der Elektra

¹⁵⁰ Aischylos: Choephoren V.93ff

¹⁵¹ zur Widmung der Trankspende, die Klytaimnestra befohlen hat. Anm.

¹⁵² Bees, S.204

¹⁵³ Aischylos: Choephoren V.142

begründet, wie uns die bereits erwähnte Szene des Kommos zwischen Orest, Elektra und dem Chor vor Augen führt. Aischylos zeichnet die Figur am Grab des Vaters anfangs ähnlich verbittert und hasserfüllt, wie er Klytaimnestra zuvor eingeführt hatte. Zum Unterschied zu dieser sieht sich Elektra außer Standes gegen die Übermacht der Mutter aufzubegehren, geschweige denn selbst tätig zu werden; sie sieht sich in ihrer Lebenssituation als Gefangene, die auf Befreiung von außen angewiesen ist. Ihre ganze Hoffnung ruht auf Orest, wie sie am Grab Agamemnons feststellt:

„Ich bin der Sklavin gleich, und als Verbannter lebt Orestes, deinem Erbe fern, da jene sich in deiner Mühsal Früchte schwelgerisch ergehn. O dass nach Hause kehrte günstigen Geschicks Orest, so fleh ich, und du Vater, höre mich!“¹⁵⁴

Hier spricht der Neid und die Missgunst über Klytaimnestras Stellung weit deutlicher als der Schmerz über den Verlust des Vaters und siegreichen Feldherrn, wie er in rhythmischer Regelmäßigkeit vom Chor wiederholt wird. Die Anagnorisis - Szene der Geschwister lässt sich das Bild der hasserfüllten Elektra jedoch schlagartig verändern. Orest gegenüber stellt sie sich als schutzbedürftig und naiv vertrauensvoll dar.

„Du nimmst, der Kraft bewusst, dein Vaterhaus zurück. Beseligendes Antlitz! Vierfach hab ich teil an dir! Als meinen Vater dich zu grüßen, zwingt das Schicksal mich. Zur Mutter auch die Liebe neigt sich dir zu – denn sie selbst ist mir verhasst mit Fug – zur Schwester dann, der grausam hingeopferten, und bist mein treuer Bruder, der allein den Geist des Hauses wahrt.(...)“¹⁵⁵

Eben erst aus der Fremde zurückgekehrt, und das eigentlich nur aufgrund der massiven Drohungen Apolls, wird Orest hier von seiner Schwester vollständig in die Verantwortung genommen, indem sie ihn als konzentrierte Personifikation ihrer Familie anspricht, und dabei sogar Iphigenie ins Spiel bringt. Das ist als geschickter Schachzug zu interpretieren, der in Orest – und im Publikum – „Eleos“ wachrufen, bzw. eine Art Beschützerinstinkt wecken soll. Dies soll übrigens die einzige Erwähnung Iphigenies im weiteren Verlauf zwischen den beiden Geschwistern bleiben, zumal die Thematik von Aischylos ja bereits ausführlich behandelt worden

¹⁵⁴ Aischylos: Choephoren V.135

¹⁵⁵ Aischylos: Choephoren V.237 ff

ist, und jegliche Zweifel ob der Legitimität des Opfers durch Agamemnon beim Publikum beseitigt sein sollten.

Die Überschwänglichkeit, mit der Elektra hier den zögerlichen Bruder in Beschlag nimmt, zeichnet ein ganz anderes Bild als die Szenen am Grab zu Beginn; die Härte und Verbitterung ist nun einer weiblichen Naivität gewichen, die jedoch relativ durchschaubar bleibt, denn auch wenn im Moment der Anagnorisis die Emotionalität der Szene auf einen zartfühlenden Charakter der jungen Frau schließen lassen könnte, so wird sich das Bild schlagartig verändern, sobald die Rede auf Klytaimnestra kommt. Insofern ähnelt der Grundcharakter Elektras durchaus dem der Mutter, die von Aischylos gleich wandelbar gestaltet worden ist, wenn auch in Klytaimnestra Fall die Tendenz zur Verstellung expliziter als Heuchelei interpretierbar gestaltet wurde. In Bezug auf Orest verfehlt sie jedenfalls ihre Wirkung nicht, auch wenn dieser vorerst die Schutzbedürftigkeit gleich auf sich selbst überträgt.

„Zeus! Zeus! O schau herab auf unser Unglück, sieh die unge Brut, beraubt des väterlichen Aars, der in der grausigen Natter Windung im Geflecht sein Leben ließ. Nun quält der nackte Hunger die verwaisten Kinder, denen es an Kraft gebricht, des Vaters Beute heimzutragen in das Nest. So magst du denn auf mich herniederschaun, und sie, Elektra, die wir sind ein vaterlos Geschlecht und beide gleicherweis aus unserm Haus verbannt.“¹⁵⁶

Dass diese Worte nicht gerade von einer tiefen Motivation Orests zur Rache an den Schuldigen zeugen, ist hier mehr als deutlich am Bild der Adlerjungen ausgeführt. Aischylos zeigt hier sehr drastisch, dass die Erwartungen Elektras, des Chors, und wohl auch des Publikums eindeutig zu hoch gesteckt und euphorisch waren. Der herbeigesehnte Rächer ist ein ängstlicher, um nicht zu sagen selbstmitleidiger, junger Mann, der die Verantwortung für die Ausführung der Rache alleine nicht zu tragen bereit ist. Diese schwache Ausgangsposition der jungen Generation nützt Aischylos um die bevorstehende Tat unter göttlichen Schutz stellen zu können, ohne moralische Bedenken oder Zeichen von göttlicher Willkür im Handeln aufkommen zu lassen. Insofern erklärt sich auch das Verhalten Elektras und die Anspielung auf Iphigenie, sowie die Schwäche Orests, die an dieser Stelle das Theorem der Hikesie ins Spiel bringen soll.

¹⁵⁶ Aischylos: Choephoren V.246 ff

„ Elektra geht soweit, sich und den Bruder Schutzflehende und zugleich Flüchtlinge am Grab Agamemnonns' zu nennen (v.336). Die Verpflichtung, die sich aus der Hikesie ergibt, ist die Verpflichtung des toten Agamemnon und der chthonischen Götter (die den Mördern zürnen, v.38ff), sie in die Rechte wieder einzusetzen, die ihnen als Kinder Agamemnonns zukommen.“¹⁵⁷

Ist der Schutz der Götter für das Unterfangen nun dem Publikum plausibel gemacht, bedarf es noch sehr eindringlich gestalteter Überzeugungsarbeit der Protagonisten rund um Orest, um diesen auf die ungeheuerliche Tat einzustimmen, und hier übernimmt Elektra eine ganz bedeutende Rolle. Im Wechselgesang des Kommos beschwören der Chor und Elektra nun abwechselnd den zögerlichen Orest, wobei der Chor das Hauptgewicht auf den Verlust des beinahe fanatisch verehrten Feldherrn legt, hingegen Elektra immer wieder den Hass auf die Mutter zu schüren versteht.

„Was sage ich Richtiges aus? Die Pein, die wir litten von ihr, die uns gebar? Und schmeichelt sie auch, es mildert sich nicht. Denn gleich dem Wolfe, so rauhen Sinns und grausam ist der Mutter das Herz.“¹⁵⁸

Und während der Chor in seiner Beschwörung nicht mit grausigen Details um den Tod Agamemnonns spart, bringt Elektra ihre eigene Lebenssituation als Anklage an die Mutter vor, um deren Tod zu fordern. Sie hat sozusagen weit realitätsbezogenerere, persönlichere Motive, den Rachemord zu unterstützen.

„Du nennst des Vaters Ende. Doch ich, rechtlos, würdelos trat ich beiseit, verjagt wie ein bissiger Hund. Da kam mehr als Gelächter die Zähre mir, und zu bergen den tränenreichen Gram war Wonne. Vernimm's und im Herzen bewahr's!“¹⁵⁹

Orest windet sich sichtlich unter den erbarmungslosen Beschwörungen von beiden Seiten, und nur langsam erwacht auch in ihm eine persönliche Motivation die Tat zu begehen. In der direkten Rede an den toten Vater, erbittet Orest wörtlich, wider besseren Wissens *„ (...)Macht in deinem Haus!“¹⁶⁰*, zumal durch die Prophezeiung Apolls klar gestellt ist, dass er als Flüchtling das Haus verlassen wird. Diese Bitte kann sich also eigentlich nur auf den Moment der Tat selbst beziehen. Elektra hingegen hat weit größeren Profit zu erwarten, wenn sie dem toten Vater im

¹⁵⁷ Bees, S.211

¹⁵⁸ Aischylos: Choephoren V.418 ff

¹⁵⁹ Aischylos: Choephoren V.443 ff

¹⁶⁰ Aischylos: Choephoren V.480

Gegenzug für seine Schutzherrschaft über die Rachemorde ihre Ehrerbietung verspricht.

„Auch ich, von meinem Erbe, bringe Gaben dir, am Tage der Hochzeit, aus dem väterlichen Haus und ehre mehr als alles andere deine Gruft.“¹⁶¹

Es handelt sich hier um recht weltliche Ansprüche, die Elektra geltend macht, wenn sie ihre Zukunft als unverheiratete, und damit unversorgte Tochter ins Spiel bringt, und sie macht auch kein Geheimnis daraus, dass ihr Hauptinteresse in einer Sicherung ihrer eigenen Zukunft liegt.

„Auch ich mein Vater, dränge dich in solcher Not. Lass mich entrinnen, und vernichtet sei Aigisth!“¹⁶²

Damit hat Aischylos die Figur der Elektra innerhalb des Konfliktes um die Erfüllung der Rache ganz klar positioniert. Während der Chor die moralisch-ethische Argumentation forciert, vertritt Elektra die egoistisch fundierte Racheintention. So wie zuvor Klytaimnestra, ist bei Elektra die persönliche Motivation gegeben, sich aus einer Lebenssituation zu befreien, die von Erniedrigung und Unterdrückung geprägt ist, und aus der nur der Rachemord an den Repressoren¹⁶³ einen Ausweg bietet. Dem Schmerz über den Verlust der Tochter bei Klytaimnestra, steht der Verlust des Vaters bei Elektra gegenüber, wobei dieser auch hier nur die Oberfläche des Konfliktes bilden kann. Eine tiefe emotionale Bindung an den Vater kann bei Elektra nicht vorausgesetzt werden, zumal – abgesehen von der logischen zeitlichen Divergenz der beiden Lebensläufe (schließlich bedingt bereits die Belagerung Trojas einen beachtlichen Zeitraum der Trennung von der Familie) – spätestens die Opferung der älteren Schwester ihr als Nächstgeborener die Wertschätzung des Vaters für seine Töchter vor Augen hätte führen müssen. Emotionalität kann also auch Aischylos als Motiv nicht plausibel genug erschienen sein. Der logische Rückgriff auf einen Machtkampf zwischen den Frauen unterschiedlicher Generationen, dürfte durchaus auch eine gewisse Nachvollziehbarkeit im Publikum in sich getragen haben, oder zusammengefasst: die beiden Frauenfiguren könnten in ihrer prägnanten Darstellung bei Aischylos den weltlichen – menschlichen Bezug der sonst so theologisch angelegten Interpretation darstellen, während den Männern die

¹⁶¹ Aischylos: Choephoren V.486 ff

¹⁶² Aischylos: Choephoren V.481

¹⁶³ hier entsteht die Situation, in der Klytaimnestra gefangen ist, mit umgekehrten geschlechtlichen Vorzeichen: der Repressor und seine Geliebte aus dem ersten Stück der Trilogie, sind hier Klytaimnestra und Aigist. Anm.

direkte Verbindung zu den Göttern und damit der Weitblick für die Dimensionen ihres Handelns zugestanden wird.

2.4.1.5 Erinyen – Athene

Der dritte Teil der Trilogie kommt nun beinahe ohne menschliche Protagonisten aus, und stellt sozusagen die Abhandlung der Vorfälle auf moralisch- ethischer Ebene dar. Im Prinzip kann dieser Teil als die Quintessenz der beiden vorangegangenen Stücke gelesen werden, zumal hier nicht mehr menschliches Handeln, sondern nur mehr moralische Bewertung desselben, im Mittelpunkt steht. Warum die Eumeniden dennoch im Bezug auf die Konzeption von weiblichen Rachefiguren untersuchenswert sind, bedingt die höchst interessante Konstellation von Göttern und deren Bezug zur „idealen“ Rechtsordnung, wie sie im Sinne des Dichters hier modelliert wird. Aischylos verwendet das Szenario des Areopags – wie er dem Publikum allzu gut bekannt ist – um die Schuldfrage des Orest zu behandeln. Damit ist sozusagen der Zeitbezug des Mythos in die Realität des Publikums hergestellt und klargestellt, dass hier die aktive Partizipation des einzelnen Zuschauers gefordert wird, zumal die Problematik ebenso Aktualität besitzen könnte, da dem Areopag ja zeitgenössisch eben die „Blutgerichtsbarkeit“ immer noch oblag.

„Der Gerichtshof, in dessen Hände Athena selbst das Recht legt, das von Zeus kommt, ist jener Areopag, der wenige Jahre vor der Aufführung der Orestie aufs schwerste umkämpft war. Das einmalige Gefüge der attischen Polis, das die schwere Krise der Perserjahre bestanden hatte, fing an, dem Drucke zur Radikalisierung der Demokratie nachzugeben, und Ephialtes war es gelungen, den hohen Rat des Areopags, den Träger der politischen Tradition, bis auf die Blutgerichtsbarkeit aller seiner Rechte zu entkleiden. Aischylos legt in seinen Eumeniden, die kein Tendenzstück sind, nicht Protest gegen das besondere Geschehnis ein. Der Areopag, den Athena gründet, hat ganz wie jener der Aufführungszeit nur die Blutgerichtsbarkeit in seinen Händen.“¹⁶⁴

Es steht dem Publikum also plötzlich – nach zwei Teilen in sehr ferner archaischer Zeit angesiedelt - ein sehr reales Szenario vor Augen, dessen Abstraktion einzig darin besteht, dass hier Götter über die Bewertung menschlicher Racheakte verhandeln. Lag den beiden vorangegangenen Stücken ein mythologisches, und damit dem Publikum bekanntes, Grundgerüst zugrunde, konfrontierte der Dichter

¹⁶⁴ Lesky, S.115

dasselbe hier mit einer fiktiven Szenerie, in die er die konzentrierten Inhalte der Vorläufer nun direkt an sein Publikum herantrug. Und das erfolgte zunehmend explizit, indem er den Chor und auch Athene direkt die Zuschauer ansprechen ließ, wie Lesky anhand der Rede Athenes zum Bestehen des Areopag zu belegen versucht:

„>Vernimm denn meine Stiftung, Volk von Attika.<¹⁶⁵ (...) Zu niemand anderem sprach die Göttin des Aischylos als zu dem im Theater versammelten Volke der Stadt selbst! Leicht ermöglichte das freie Spiel im Rund der Orchestra diese Wendung an die Zuschauer, die uns ganz sinnfällig eine Verbundenheit des Kunstwerkes mit seiner Gemeinde zeigt, wie sie uns kaum mehr vorstellbar ist.“¹⁶⁶

Was hier eher romantisch als „*Verbundenheit des Kunstwerkes mit seiner Gemeinde*“ interpretiert wird, kann zumindest als interessante Aufmachung eines wenig effektheischenden Handlungsverlaufs gesehen werden, dessen Spannung wohl eher durch die Konstellation der verhandelnden Parteien, als durch das zu erwartende Ergebnis gegeben war. Alles deutet darauf hin, dass Aischylos im dritten Teil aus dem stilistischen Kontext der beiden anderen herausgelöst, und durch die Öffnung des Spielraumes das Publikum in den Prozess direkt eingebunden hätte, was mit Sicherheit eine revolutionäre Neuheit gegenüber der bis dahin bekannten Theaterkonzeption dargestellt haben dürfte. Das Publikum steht nun also mitten im Geschehen, und dieses wird vom Dichter aus der Ferne der Mythologie direkt in die Realität der attischen Bürger geholt.

„In einem solchen Raum als Athener Pallas Athene reden zu hören, sich bei der Stiftung des Areopags als Hüter der auch für die Götter gültigen Ordnung betrachten zu dürfen, gleichsam selber Orestes freizusprechen und die Erinyen in Eumeniden, das heißt in wohlgesinnte Mächte zu verwandeln: Das muss ein Rausch von Stolz und Machtgefühl gewesen sein, den heute kaum die höchste historische Anstrengung noch zu ahnen vermag.“¹⁶⁷

Wird von einer derart eindringlichen Wirkung auf die Zuschauer ausgegangen, so ist es umso interessanter, wie klar Aischylos in den Eumeniden seine Trennung von „fortschrittlich-zivilisierter“ und „reaktionär-zuüberwindender“ Rechtsauffassung an unterschiedliche Geschlechtlichkeit knüpft. Schon die einführenden Szenen vor der

¹⁶⁵ Aischylos: Eumeniden V. 681

¹⁶⁶ Lesky, 116

¹⁶⁷ Staiger, S.164

Gerichtsszenenerie des Hauptteils führen ein ganz unmissverständliche Aussage mit sich.

Orest hat sich in Apolls Tempel geflüchtet, umringt von seinen hartnäckigen Verfolgerinnen, den Erinyen.¹⁶⁸ Die angekündigten „*Rachehunde der Mutter*“¹⁶⁹ sind in Form der urtümlichsten und schrecklichsten weiblichen Gottheiten der griechischen Mythologie aus den Tiefen der Erde heraufgestiegen, um gnadenlos Jagd auf den Muttermörder zu machen.

*„Ha, welche Weiber seh ich, nach Gorgonenart im schwarzen Mantel und das Haar durchflochten ganz von Schlangenknaueln!(...)“*¹⁷⁰

Wie bereits im Vorfeld anhand der mythologischen Figur der Nemesis abzuhandeln versucht wurde, finden sich hier Vertreterinnen einer weit zurückliegenden Transzendenzvorstellung in die Zeit der attischen Demokratie heraufbeschworen. Kaum eine andere mythologische Figur hat einen deutlicheren Zeitbezug zu vorstaatlicher Kultur als die der Rachegeister der Unterwelt.

*„Female personifications in classical Greek are a living part of a precise imaginative landscape. This landscape concentrated daemonic danger in female forms, such as Sirens and tragedy’s talismanic daemons, the Erinyes.“*¹⁷¹

In ihrer Abscheulichkeit und ihrem Schrecken steckt jene dämonische Weiblichkeit, mit der die Naturgöttinnen der clangesellschaftlichen Ahnen aus vorstaatlicher Zeit assoziiert wurden, und deren Verehrung in Riten und Kulte bis in die Zeit Aischylos und darüber hinaus überlebt hatte. Wie auch Nemesis blieb den Erinyen neben ihrer Funktion als Rachegeister die Bestimmung als Fruchtbarkeitsgöttinnen erhalten, was wiederum die Polarität der Weiblichkeit innerhalb der Transzendenzvorstellung repräsentiert.

*„Sind sie (die Erinyen Anm.) doch von allem Anfang an Geister der Erdtiefe, der sie entstiegen, und solchen eignet in griechischer Religion neben dem Grauen des Unterweltlichen auch immer die Segenskraft, die in der Tiefe der Erde schlummert.“*¹⁷²

¹⁶⁸ Aischylos: Eumeniden, V. 244 ff

¹⁶⁹ Aischylos: Choephoren, V. 924

¹⁷⁰ Aischylos: Choephoren. V. 1048

¹⁷¹ Padel 1992 zit.in: Stafford. S.30

¹⁷² Lesky, S.114

Aischylos hält sich natürlich auch an die mythologische Vorlage, wenn er den Chor aus Erinyen als Ankläger auf der einen Seite ins Spiel bringt, jedoch geht er noch einen Schritt weiter, indem er den Schatten Klytaimnestras aus der Unterwelt auftauchen lässt, und damit die zuvor eindeutig als Trägerin des Rachefluchs etablierte Figur als deren Befehlshaberin definiert. Die anklagende Seite besteht hiermit ausschließlich aus weiblichen Vertreterinnen einer Weltsicht, in der die Blutrache als einziges Vergeltungsprinzip über Generationen hinaus als legitim angesehen wurde. Wie verachtenswert, menschenunwürdig, und unzivilisiert diese Form der Gerichtsbarkeit in den Augen des Dichters einzustufen ist, lässt er Apoll in blutigen Bildern ausmalen, während er die Erinyen aus dem Tempel vertreibt:

„Geht dorthin, wo man tötet, Augen aussticht, wo man metzelt nach dem Richterspruch, wo man entmannt, der Knaben Samen austilgt, wo Verstümmelung und Steinigung obwalten und der Jammerlaut Gepfählter lange wimmert! Habt ihr nun gehört, um welcher Festlichkeiten willen eure Schar der Götter Ekel ausspeit? Jeder Zug an euch bestätigt´s. In des Löwen Höhle solltet ihr, des blutberauschten, hausen. Nicht im heiligen Bezirk der Seherin weile solches Schreckensbild!“¹⁷³

Es erfolgt also eine deutliche Distanzierung von jener Gerichtsbarkeit, die die - wahrscheinlich in einer von Naturgottheiten dominierten Ur-Religion verwurzelten - weiblichen Dämonen vertreten, welche wiederum von Klytaimnestra durch ihre Tat und vor allem durch die Intention zu dieser Tat, aus den Tiefen der Vergangenheit heraufbeschworen wurden. Unterstrichen wird diese Distanzierung durch die weibliche Definition dieser Rechtsauffassung, die auf der Gegenseite durch Männer kontrastiert wird. Vertreten durch Apoll¹⁷⁴ steht Orest als Muttermörder vor einem Gericht, dass sich im Zuge der Verhandlung auf ganz andere Werte stützt, und dessen Vollzugsinstrument – der Areopag - schließlich von Athene für die Zukunft den attischen Bürgern übergeben wird.

„Seit Bachofen können wir nicht wohl anders, als hier auch das Thema Vater- und Mutterrecht intoniert zu finden und uns als Zeugen einer Entscheidung zu fühlen, durch die ein Weltzustand verabschiedet wird, und ein neuer entsteht. Vom alten und

¹⁷³ Aischylos: Eumeniden. V.186

¹⁷⁴ Apoll ist in der Mythologie als Zwillingbruder der Artemis, was insofern relevant sein könnte, da Artemis in der Orestie über Tod und Leben der Töchter Agamemnons richtet, Apoll auf selbe Art und Weise über Orest verfügt. Auch hier findet sich also eine geschlechtliche Aufspaltung der Kompetenzen, zwischen zwei – vom mythologischen Entwurf her – ebenbürtigen Kontrahenten auf Götterebene, die symbolisch für den Konflikt der Gegengeschlechtlichkeit im Menschen gesehen werden könnte. Vgl. dz: Bolen, Jean Shinoda: „Feuerfrau und Löwenmutter. Göttinnen des Weiblichen.“ Düsseldorf, 2002. S180

neuen Gesetz des Daseins ist in den Chören ständig die Rede. Es gibt nichts, was das Leben gründlicher auszurichten vermöchte als das Ja oder Nein zu der Frage, die sich Aischylos aufzuwerfen erkühnt. ¹⁷⁵

Die Antwort auf die Frage nach der Legitimität des Muttermordes bleibt dennoch unlösbar, was auch das Abstimmungsergebnis der Richter zeigt¹⁷⁶. Die Stimmengleichheit quittiert das Weiterbestehen der Schuldfrage im Falle des Muttermordes durch Orest, dessen Freispruch allein durch die Stimme Athenes doch noch zustande kommt. Steht plötzlich eine weibliche Figur als Sinnbild der neuen Humanität und als Ideal der zivilisierten Weltsicht am Höhepunkt der aischyläischen Dichtung? Diese Frage beantwortet Athene selbst, wenn sie im Vorfeld der Abstimmung ihre Stimme dem Angeklagten gibt:

„Das letzte Urteil auszusprechen, ist mein Amt, und für Orestes geb ich meine Stimme ab. Weiß ich von keiner Mutter doch, die mich gebar. Dem Männlichen gehört mein ganzes Wesen an – nur nicht der Ehe. Meines Vaters Kind bin ich. So fällt für mich nicht schwerer ins Gewicht der Tod der Frau, die ihren Mann erschlug, des Hauses Haupt. ¹⁷⁷

Athene deklariert sich hier klar als Mann in ihrer Werthaltung und Rechtsauffassung, und kehrt damit entschieden der Weltsicht der Vergangenheit - assoziiert mit dem weiblichen Geschlecht - den Rücken zu. Aischylos erkennt Athene sozusagen ihr „biologisches“ Geschlecht ab, um sie auf der richtigen Seite des Konfliktes zu positionieren und seiner ganz klaren Trennung der Geschlechter, und der daran geknüpften Werte, gerecht zu werden. Sehr interessante gestaltet sich auch die Auflösung der letzten verbleibenden Problematik, nämlich dem weiteren Umgang mit dem Relikt aus der Ära der Naturgottheiten; den Erinyen. Grundsätzlich wäre dem idealen Ausgang der Trilogie der Freispruch des Orest und damit das Bekennen zur fortschrittlichen Humanität wohl genüge getan, jedoch sieht Aischylos sich verpflichtet, für eine geregelte Ordnung der Götterwelt eine verbindliche Lösung für die Erinyen zu finden, und sie nicht einfach gewaltsam in die Unterwelt zurück zu verbannen. Offensichtlich war der Respekt vor diesen Repräsentantinnen einer ursprünglichen Transzendenzvorstellung noch in der Zeit Aischylos' zu groß, um sie als überholt und ungültig zu erklären. Einer regen kultischen Tradition der

¹⁷⁵ Staiger. S. 162

¹⁷⁶ Aischylos: Eumeniden. V.752

¹⁷⁷ Aischylos: Eumeniden V. 734

Verehrung von Naturgottheiten und vorolympischen Göttern könnte hier Rechnung getragen worden sein, indem Aischylos die Erinyen durch Athene beschwichtigen lässt, und sie schließlich sogar zu Schutzgeistern des neuen, zivilisierten Selbstbildes Athens umfunktioniert. Im Gegensatz zu Apoll findet Athene ungewöhnlich respektvolle Worte für die Rachegeister der Unterwelt:

„Den Zorn ertrag ich, bist du doch die Ältere und wohl in vielen Dingen weisern Sinns als ich (...).“¹⁷⁸

Hier relativiert Aischylos die Geringschätzung aus der vorangegangenen Vertreibungsszene durch Apoll wieder, und gesteht den Erinyen eine gewisse Autorität zu, die eventuell als Tribut für die Versöhnung mit dem theologisch reaktionär denkenden Teil des Publikums eingefügt worden war.

Dieser gewagte Balanceakt zwischen den beiden Welten mag notwendig gewesen sein, um die Sorge ob etwaiger Missgunst der schrecklichen Dämonen aus vorolympischer Götterwelt im Vorhinein zu entkräften, und dem Publikum ein von Aufbruchstimmung gezeichnetes Bild der neuen demokratischen Zukunft zu zeichnen.

2.4.2 Euripides „Elektra“

Schon die Frage um die genaue Datierung der Entstehung der euripideischen Elektra ist bis heute Thema wissenschaftlicher Diskussion geblieben. Ursprünglich war die Fassung des Elektra-Stoffes durch Euripides als die jüngste der drei überlieferten Werke eingestuft worden, jedoch finden sich in ihr – wie Walter Burkert stichhaltig nachweisen konnte¹⁷⁹ – zahlreiche Zitate und Verweise auf Inhalte aus Spartas kultureller und theologischer Tradition, die eine Priorität des Werkes gegenüber der „Elektra“ des Sophokles glaubhaft vermitteln. Mit einer Datierung auf das Jahr 420 v. Chr. fällt dieses Werk in eine politisch höchst brisante Zeitspanne des Peloponnesischen Krieges. Nach Perikles Tod 429 v. Chr. und einem gescheiterten Feldzug auf Sizilien, war Athens Vorherrschaft auf See zwar immer noch aufrecht, jedoch stagnierte das Kriegsgeschehen auf beiden Seiten, da Sparta trotz wiederholter Vorstöße der Bodentruppen auf attischem Hoheitsgebiet auch keine nennenswerten Triumphe vorzuweisen hatte. Eine Erschöpfung der Ressourcen auf

¹⁷⁸ Aischylos: Eumeniden. V.846

¹⁷⁹ Vgl.dz. „Museum Helveticum“ Vol.47, 1990

beiden Seiten führte zum „faulen Frieden, den der athenische Feldherr Nikias mit den Spartanern 420 v. Chr. ausgehandelt hat“¹⁸⁰; einem Abkommen, dem keine der beiden Seiten allzu tiefes Vertrauen schenkten, und das nicht einmal ein Jahr halten sollte. Punktgenau in dieses Jahr sieht Walter Burkert die „Elektra“ des Euripides hineingesetzt.

„(...)das zwischen Athen und Sparta 421 abgeschlossene Defensivbündnis habe eine alljährliche Erneuerung des Vertrages beinhaltet, wonach „die Lakedaimonier (Spartaner) nach Athen kommen zu den Dionysien, die Athener aber nach Sparta zu den Hyakinthien“ (Thukydides 5,23,4). Zum ersten und einzigen Mal an den Großen Dionysien des Jahres 420, zur Zeit der Tragödienaufführungen, waren spartanische Gesandte in Athen zu erwarten, um den Beistandsvertrag zu erneuern.“¹⁸¹

Diese Tatsache könnte die so ungewöhnliche Häufung der Bezugnahmen auf Sparta und deren Schutzgottheiten im positiven Sinn im Text der Tragödie durchaus plausibel erklären, zumal sich eine derartige Sympathiebekundung gegenüber dem Kriegsgegner weder in der Fassung des Sophokles noch in irgendeinem weiteren Werk des Euripides widerspiegelt.

„Die zahlreichen Verweise auf Sparta mit der Nennung der Dioskuren, insbesondere Kastors, in dessen Rolle „ein heller Horizont von Sinn und Ordnung“ erscheint, die mehrmalige Apostrophierung Klytaimestras als Schwester der Dioskuren und Helenas und als Tochter des Spartaners Tyndareos verweise auf eine „ausgesprochene Sympathie mit Sparta“¹⁸²; (...) Die Hinweise auf „Kastor, Helena und Tyndareos hatten also durchaus den Klang politischer Hoffnung und Beschwörung.“¹⁸³

Es kann sich dabei wohl wirklich nur um Zugeständnisse zu Ehren der anwesenden Vertreter Spartas handeln, die der euripideischen Elektra ihre – wenn auch sehr oberflächliche - prospartanische Färbung verleihen. Die große Kluft zwischen Athen und Sparta auf kultureller Ebene ist derart groß, dass eine andere Erklärung für die Zugeständnisse in Euripides' Text nicht in Frage kommt. Athens Überlegenheit auf kultureller und politischer Ebene und der Ausbau dieses Einflusses auf den gesamten

¹⁸⁰ Flashar (1997), S.38

¹⁸¹ Steinmann, Kurt: „Euripides. Elektra.“ Stuttgart, 2005. S. 100

¹⁸² Burkert zitiert in Steinmann (2005)

¹⁸³ Steinmann , S.100

Mittelmeerraum stellt die Reibungsfläche gegenüber Sparta und dessen Verbündeten, die letztlich erst zum Ausbruch des Peloponnesischen Krieges geführt hatte.

„This war and all its ferocity were not driven by religion or nationalism: there were no crusades and there was no genocide. There were, however, real principles at stake, rather than killing for killing’s sake. At first sight, the conflict appears to be one only of power. The war arose from continuing expansion of Athenians’ power, especially as it turned in more detail to opportunities in Sicily and the Greek West. (...) Behind these territorial conflicts lay something more fundamental, the complete difference of lifestyle, culture and mentality between Pericles’ Athenians and the Spartans (...).”¹⁸⁴

Insbesondere Spartas Verwurzelung im Glauben an die Macht der Götter und deren unmittelbares Eingreifen in das menschliche Schicksal prägte das zunehmend größer werdende Machtgefälle zugunsten Athens, wo sich die Philosophie und Kunst vermehrt der Eigenverantwortlichkeit des Menschen in Loslösung vom göttlichen Willen zu wandte. Spartas berüchtigte Oligarchie gründete ihren Bestand auf eine Theologie, die durch eine permanente Angst vor dem Zorn der Götter charakterisiert wurde. Nicht nur das alltägliche Leben war einer enormen Restriktion unterworfen; die intellektuelle Entwicklung Spartas bleibt durch ihre reaktionäre Theologie geknebelt, die sich letztlich auch in der Kriegsführung gegen Athen als mehr als hinderlich erwies.

„No Greek army marched without a strong sense of the gods as onlookers and guides, but Spartans were exceptionally conscious of them. Like every Greek, they respected the possible wrath of “gods and local heroes”, but they respected them in a more prominent way. They had heightened sense of these gods’ anger and their “punishment” of any Spartans who transgressed them. (...) More than those of their Athenian opponents, Spartans’ activities were limited by the fear of the gods.”¹⁸⁵

Im Gegensatz dazu gewinnt die Bewegung der Sophistik in der zweiten Hälfte des fünften Jhdts. immer mehr an Aufmerksamkeit in der griechischen Philosophie¹⁸⁶ und ihr Einfluss auf das Werk des Euripides ist unverkennbar. 40 Jahre nach der Orestie des Aischylos ist die Theologie in der Tragödie in den Hintergrund getreten, und der Mensch steht seinem Schicksal eigenverantwortlich gegenüber.

¹⁸⁴ Fox. S.161

¹⁸⁵ Ebd. S.163

¹⁸⁶ Lesky. S.172 ff.

„In den Worten Protagoras liegt als Entscheidendes der Bruch mit der Tradition auf allen Gebieten des Lebens, in ihnen liegt der revolutionäre Anspruch, der alle Bezüge menschlichen Seins, die Religion so gut wie den Staat und das Recht zum Gegenstand der rationalen Debatte macht. Diesen Menschen ist es sinnlos und damit unmöglich geworden, ihr Denken und Handeln nach dem durch die Überlieferung geheiligten Brauch, nach dem Nomos, auszurichten, sie können sich Normen nur aus dem eigenen Denken erwarten. Dieses aber zeigt ihnen kein einheitliches Bild der Welt, das mit der Kraft religiöser Überzeugung deren Gegensätzlichkeiten in einer höheren Einheit löst, wie wir es bei Aischylos sahen (...).“¹⁸⁷

Der Grundtenor der Sophistik zeugt von jener großen Unsicherheit, die die Abkehr von der Theologie hinterlassen musste; das Hinterfragen der Realität und der eigenen Existenz, die Abkehr von der Idee eines vorgefestigten Schicksals, aus dem es letztlich kein Entrinnen gäbe, oder einer allgemein gültigen Wahrheit – das verlorengegangene Vertrauen in ein Weltbild dessen Wurzeln fest in der Theologie verankert gewesen war, lässt eine Unruhe und Rastlosigkeit des Geistes aus dem Werk des Euripides sprechen. Was aber noch weit deutlicher herauszulesen ist ist Euripides zwiespältiges Verhältnis zur Institution der Polis.

„Aischylos und Sophokles waren in erster Linie Bürger, dann erst Künstler (und ihre Kunst betrachteten sie überzeugt als Beitrag zur politischen Kultur der Stadt) – Euripides hat sich so selbstverständlich mit der Gesellschaft nie identifizieren können. Er sah sie mehr und mehr als problematisches Objekt, zu dem er – fasziniert, doch mehr und mehr enttäuscht, gequält und pessimistisch – auf kritische Distanz ging.“¹⁸⁸

Aus diesem Geist entsteht die Elektra des Euripides, und daran lässt sich erahnen, wie fremd und unverständlich die Tragödie vorallem den Gästen aus Sparta gewesen sein muss. Grund genug diese zumindest mit einigen oberflächlichen Verweisen auf deren Kultur wohlwollend zu stimmen. Damit kann die – wie von Burkhardt vorgeschlagene – Priorität der euripideischen Elektra gegenüber der Fassung des Sophokles durchaus ihre Richtigkeit haben, und wird daher auch an dieser Stelle meiner Betrachtungen der Letzteren vorgezogen.

¹⁸⁷ Lesky. S.173

¹⁸⁸ Latacz (1993), S.252

2.4.2.1 Die Frauenfiguren bei Euripides: Elektra versus Klytaimnestra

Die Versetzung der Handlung in ein abgelegenes Bergdorf bringt notgedrungen auch eine „Reduktion“ der Charaktere mit sich. Euripides „entglorifiziert“ seine Hauptcharaktere sozusagen auf ein Niveau das tatsächlich jedem einzelnen seiner Zuschauer zugänglich gewesen sein muss: ohne den Glanz eines Königspalastes und den Hauch von Götternähe, wie Latacz richtig zusammenfasst:

„(...) Elektra ist nicht mehr die trauernde Prinzessin, die ihren Lebenssinn daraus bezieht, dass sie als personifiziertes schlechtes Gewissen ihrer Mutter schwarzgekleidet, aber edel, durch die Gänge des Palastes wandelt, sondern sie ist die abgehärmte, in derber, abgerissener Bauernkleidung steckende Frau eines armen Bauern (dessen Familie einstmals in Mykene angesehen war), schleppt Wasser, kocht, versieht den Haushalt und steigert sich von Tag zu Tag noch mehr in Grimm und Selbstmitleid hinein (...).“¹⁸⁹

Das Herausarbeiten der „*Eigengesetzlichkeit menschlichen Denkens und Fühlens*“¹⁹⁰ führt in Euripides Werken zu einer auffälligen Häufung weiblicher Figuren im Fokus der dramatischen Bearbeitung mythologischer Vorlagen. Denn trotz der Einflüsse der Sophistik auf die Interpretationen, bleibt immer noch der Mythos die Vorlage für die Tragödien des Euripides, wenn er auch – im speziellen Fall der „Elektra“ - auf die Vorlage des Aischylos zurückzugreifen, und gerade durch die Auseinandersetzung mit dieser, eine Distanz zum Zeitgeist des Aischylos aufzubauen vermochte.¹⁹¹ Am Gerüst der Choephoron entlang, erarbeitet Euripides nun eine Tragödie, die - isoliert als Einzelstück - an der Thematik des Muttermordes den emotionalen Konflikt der Einzelpersonen in ihrer (menschlichen) Schuld in den Vordergrund rückt, und in der die Protagonisten alleine für ihre Taten verantwortlich sind. Ging es bei Aischylos noch um einen Entwurf, wie ein solches Verbrechen von der Gesellschaft einzuordnen und rechtlich zu behandeln sei, stellt Euripides keineswegs einen Anspruch auf überhaupt irgendeine Eingliederung in ein Ordnungssystem – nicht in der Frage der Motivation, in der Aischylos einen ganzen Teil seiner Trilogie investiert, um die Komplexität der Rachespirale der Atriden darzustellen, und schon gar nicht hinsichtlich einer moralischen oder rechtlichen

¹⁸⁹ Latacz (1993), S. 361

¹⁹⁰ Ebd.. S.175

¹⁹¹ Vgl.dz.: Steinmann, S.105

Zuordnung der Tat. Hier gibt es kein übergeordnetes göttliches Programm mehr, dass den Rahmen für das menschliche Handeln bildet.

„Aischylos und Sophokles hatten Orestens Muttermord auch äußerlich mit einer unheimlichen Erhabenheit umgeben, die eine solche ungeheuerliche Tat von ihrer Dimension her fordert. Euripides – durch große Worte stets zum Widerspruch gereizt – führt Tat und Tatumstände erbarmungslos herab auf Alltagsmaß (...).“¹⁹²

Soweit steht die Intention mit der Euripides an die Überarbeitung der Choephoren herangegangen sein könnte, ziemlich klar vor uns. Wie kommt es nun aber dazu, dass nicht die Figur des Orest als Rächer und Muttermörder im Vordergrund der Handlung steht? Wieso greift Euripides die nur vage gestreifte Figur der Elektra aus den Choephoren auf, um sie in den Fokus des Konfliktes zu rücken? Vielleicht ist eine Erklärung dazu gerade eben in der Eignung der weiblichen Figur für die Darstellung der Gegensätzlichkeit im menschlichen Wesens, wie sie die Sophistik vorschlägt, zu finden. Die Aufhebung der Konzepte von „guten“ und „bösen“ Protagonisten, die bei Aischylos zwar argumentiert, aber doch unverrückbar vordoziert wirkt, fällt bei Euripides zugunsten einer durchgehaltenen Widersprüchlichkeit der Charaktere, die er aus den Choephoren entnommen hat. Wie Martin Hose feststellt, liegt die Neuerung in der Überarbeitung durch Euripides in der Divergenz von Selbstwahrnehmung und äußerer Realität der Figuren¹⁹³, wie sie dem Tragödienpublikum aus Mythos und Aischylos „Orestie“ bekannt gewesen sein dürften.

Schon die Einführung in das Stück verblüfft durch die Versetzung der Handlung an einen kargen Ort in den Bergen, weit weg vom logischen und bekannten Handlungsort – dem Palast der Atriden. Hier stellt Euripides nun eine Elektra vor, die ein weit stärker polarisierendes Ausgangsszenario des Generationenkonfliktes vertritt, als dies in der Vorlage der Fall gewesen war: aus dem Vaterhaus verjagt, weit unter ihrem Stand verheiratet und in Armut lebend, verweigert sie sich jeglichem Ausdruck von Lebensfreude. Denn dem Chor, der sie zur Teilnahme am Opferfest lädt, antwortet sie:

„Nicht zu festlicher Pracht, ihr Lieben, und nicht zu goldenem Geschmeide fliegt mir Leidgebeugten das Herz. (...) Sieh doch nur mein schmutziges Haar und die Lumpen

¹⁹² Latacz (1993), S. 361

¹⁹³ Hose, Martin: „Euripides. Dichter der Leidenschaften.“ München, 2008. S.96

*da meines Gewandes, ob sie für Agamemnons Kind, die Tochter des Königs, sich ziemen und für Troja, das meines Vaters gedenkt, wie einstmals er es erobert!*¹⁹⁴

Euripides Elektra ist einerseits Opfer der Usurpation durch Ägisth, jedoch – und das ist bemerkenswert in der Entwicklung der Figur – verharrt sie in einer Art Trotzhaltung freiwillig noch extremer in ihrer benachteiligten Lebenssituation, im mehr oder weniger stummen Protest gegen ihre Unterdrückung. Indem sie ihr Elend intensiv und aktiv lebt, anstatt sich mit ihrer Situation zu arrangieren, und sie bestmöglich für sich zu gestalten, schürt sie mit Leidenschaft ihren Hass und Neid daraus. Denn wie wir durch Elektras Ehemann erfahren, hätte ihr Los eigentlich ebenfalls der Tod sein sollen, um das Risiko eines leiblichen Nachkommen und damit potentiellen Rächers des Agamemnon möglichst gering zu halten, und nur Dank des Einschreitens ihrer Mutter hatte sich Ägisth zur Verheiratung der Elektra unter ihrem Stand überreden lassen¹⁹⁵. Dennoch bezieht diese in einer Art und Weise Opposition, die aus heutiger Sicht als „autoaggressiv“ eingestuft werden würde, indem sie beispielsweise das Angebot ihres Mannes ihr die Arbeit zu erleichtern ausschlägt, oder eben entschieden die Aussicht auf Teilnahme an der Festlichkeit ablehnt.

*„Und ich selbst: unter kargem Dach hause ich und sieche in meiner Seele dahin, aus den Hallen meiner Väter vertrieben hinauf ins felsige Bergland. Die Mutter indes, sie ruht auf blutbesudeltem Lager, einem Fremden in Ehe verbunden.“*¹⁹⁶

Elektra hat ihre Position ganz deutlich selbst mitbestimmt, indem sie ihr Los noch härter gestaltet, als dies die Umstände vorgesehen hätten, und daraus zieht sie ihren abgrundtiefen Hass auf die eigene Mutter. Natürlich bleibt auch bei Euripides das Motiv des Verlustes des Vaters thematisiert, wie Elektra sehr eindringlich in der Monodie¹⁹⁷ als Klage vorbringt, jedoch lässt sich sehr rasch erkennen, dass die eigentlichen Interessen der Elektra sehr egoistische sind, und der Konflikt eigentlich ein Mutter-Tochter-Konflikt bleibt. Aus Elektras Hasstiraden auf Klytāimnestra lässt sich die beabsichtigte Polarisierung der eigenen Situation noch deutlicher erkennen. So stellt sie diese gegenüber ihrem (noch nicht erkannten) Bruder auf folgende Weise dar:

¹⁹⁴ Euripides: Elektra. V.174 ff

¹⁹⁵ Euripides: Elektra. V. 25-28

¹⁹⁶ Euripides: Elektra. V. 207 ff

¹⁹⁷ Euripides: Elektra. V. 112-166

„Meld dem Orest mein und auch sein schlimmes Geschick: Zuerst, in welchem Aufzug ich hier draußen hause. von welchem Schmutz ich starre, unter welchem Dach ich wohne, die ich königlichem Haus entstamme, das mit dem Weberschiffchen mühsam selbst ich mir die Kleider web – sonst hätt ich einen nackten Leib und blieb beraubt [Lücke im Text] und dass ich selbst vom Flusse Wasser schleppen muss. Von Götterfeiern ausgesperrt, beraubt der Reigentänze, so meid ich der Frauen Umgang, da ich Jungfrau bin, und schäm vor Kastor mich, der , eh´er ward zum Gott, mich freite, die ich war mit ihm verwandt. Doch meine Mutter thront im Glanz von Beutestücken aus dem Orient, bei ihrem Sitze stehen aus Asien Mägde, die mein Vater dort im Krieg gewann, und die mit goldenen Spangen ihr idäisch Kleid sich knoten.“¹⁹⁸

Ganz klar wird hier dem Publikum erkennbar gemacht, dass es sich um eine sehr subjektive und nicht wahrheitsgetreue Übertreibung durch Elektra handelt, waren eben genannte Themen (harte Arbeit, Teilnahme am Opferfest) ja davor klar angesprochen, und durch Elektras freien Wunsch zu negativem Ausgang gekommen. Der Schluss liegt also nahe, dass ihre Aussagen über Klytaimnestra ähnlich eingestuft werden müssen. Zumindest lässt Euripides an dieser Stelle erstmals in Bezug auf die Reliabilität Elektras aufhorchen, bevor er die Figur der Klytaimnestra dem, in Erinnerung an die Klytaimnestra des Aischylos ihr gegenüber zwingend voreingenommenen Publikum, in seiner Interpretation vorstellt. Und dies geschieht auf eine inszenatorisch höchst interessante Weise: Euripides bestätigt scheinbar das Bild, das Elektra von ihrer Mutter zeichnet vorerst durch deren prunkvollen Auftritt anlässlich der vorgetäuschten Niederkunft Elektras.

„Als Klytaimnestra, durch die Botschaft von einer Niederkunft Elektras herbeigelockt, vor der Hütte des armen Bauern erscheint, wird sie von trojanischen Sklavinnen begleitet, sie kommt zudem zu Wagen (V.998-1003). Dieser großartige Auftritt belegt freilich nicht nur Elektras Vorwürfe, er reinszeniert die prächtige Autrittsszene in Aischylos´ Agamemnon, in der der Sieger über Troja auf dem Wagen seinen Palast in Argos erreicht. Diese inszenatorische Reminiszenz bezeichnet Klytaimnestra als Mörderin Agamemnons; ein Zuschauer (oder Leser), der sich dieses Zitats bewusst ist, wird Klytaimnestra daraufhin vorverurteilen. Damit hat Euripides eine recht outrierte Ausgangsposition für den folgenden Dialog zwischen Klytaimnestra und

¹⁹⁸ Euripides: Elektra. V. 303 - 318

Elektra geschaffen, für einen Dialog, der bühnentechnisch dem Tod der Mutter präludiert. (...) Diese fast überdeutlich auf eine „gerechte“ Rache zulaufende Handlungsführung wird freilich – man ist versucht zu sagen: in erwarteter Weise – unerwartet gebrochen.“¹⁹⁹

Denn die Klytaimnestra des Euripides ist bei Weitem nicht die hasserfüllte Mörderin aus den Choephoren, vielmehr steht hier eine abgeklärte, schuldbewusste und um Konsens mit ihrer Tochter bemühte, reife Frau einer fast pubertär revoltierenden, uneinsichtigen Elektra gegenüber. Der Einzug am Wagen mit den trojanischen Mägden wird von dieser natürlich als Provokation und Bestätigung ihres Bildes gewertet; hier zeigt Klytaimnestra eine überraschend bescheidene, sympathische Haltung ihrer Tochter gegenüber, welche sofort unverhohlen auf Konfrontation geht, indem sie gleich in den Begrüßungsworten den toten Vater und ihre eigene Misere ins Spiel bringt. Klytaimnestra geht ruhig und gelassen auf die Angriffe ihrer Tochter ein, und argumentiert sachlich ihre eigenen Beweggründe für ihre Tat, nicht ohne kritische Reflexion der Vergangenheit. Sie erinnert an Iphigenies´ Opferung und daran, dass Agamemnon Cassandra als Kriegsbeute mitgebracht hatte²⁰⁰, versucht damit ein Bild ihrer Zwangslage zu vermitteln, jedoch aus einer emotional abgeklärten Distanz und mit spürbarer Wehmut in ihren Worten. Damit stärkt sie unbeabsichtigt die Position der Elektra, die sich nun – angesichts der sichtlichen Selbstzweifel der Kontrahentin – zu wahren Höhen ihrer selbstgerechten Verurteilung der Mutter aufschwingt, und sogar soweit geht, ihre Mordabsicht offen auszusprechen.²⁰¹ Darauf reagiert Klytaimnestra beinahe gleichgültig, so als würde ihr der Gedanke an den Tod nicht gar zu fremd sein, vorallem aber mit einer gütigen Nachsicht ihrer Tochter gegenüber, die wohl ihrer Mutterschaft zum einen, und einer gewissen Empathie Elektra gegenüber zum anderen immanent ist. Dies ist auch der Moment, wo sie offen gesteht ihre Tat zu bereuen:

„Mit Nachsicht will ich dir begegnen; macht mir doch, was ich getan hab, Kind, nicht allzu große Freud! Elende ich, was habe ich nur ausgeheckt, denn übers Maß riss mich der Zorn auf meinen Gatten fort!“²⁰²

¹⁹⁹ Hose, S. 98

²⁰⁰ Euripides. Elektra. V.1011 ff

²⁰¹ Euripides. Elektra. V. 1095

²⁰² Euripides. Elektra. V.1104

Durchaus versöhnliche Worte also, die Euripides hier der ehemals klar definierten Personifikation der engstirnigen, egoistischen Rächerin aus den Choephoren in den Mund legt. Umso bedenklicher entwickelt sich die strikt durchgehaltene Rachemotivation Elektras, an deren blindem Hass jegliche menschliche Reflexion ungeachtet abprallt, wie Steinmann richtig einschätzt:

„Klytaimestra erscheint bei Euripides nicht als die unversöhnliche Hasserin, sondern als gebrochene Frau, die Nachsicht mir den Anklagen ihrer Tochter zeigt und zu bereuen gelernt hat.“²⁰³

Insofern hat sich die Rollenverteilung zwischen Mutter und Tochter seit den Choephoren verkehrt; jetzt ist die Tochter die zutiefst verbitterte Hasserin, die eine gewisse Genugtuung aus dem blutigen Mord schöpfen wird. Gerade die schwache Gegenposition Klytaimnestras, die vor der Unerreichbarkeit der fanatischen Tochter zu resignieren scheint, reflektiert den an Fanatismus grenzenden Rachedurst Elektras, der sich für das Publikum dadurch selbst in Widersprüchlichkeit verliert, wenn sie ihrer eigenen Position zuwider moralisiert:

„Und schändlich ist dies doch, dass in dem Haus die Frau das Sagen hat und nicht der Mann (...)“²⁰⁴

Denn letztlich wird Elektra die treibende Kraft im Vollzug der Rache sein, und nicht der männliche Part der Familie, was wieder einen Widerspruch von ihrer Wertung zu ihrem tatsächlichen Handeln darstellt. Diese „verschobene Wahrnehmung“ charakterisiert - nach Hose - die Figur der Elektra, und verhindert „Peripetie“ im Sinne des Aristoteles²⁰⁵ für die Rächergeneration bei Euripides:

„Ein zweiter Blick zeigt jedoch, dass das Problempotential der „Elektra“ komplizierter geschichtet ist, dass keineswegs eine Peripetie vom Unglück ins Glück vorliegt. Zentral für diese Komplizierung ist die Titelheldin. Zunächst ist auffällig, dass Elektra die treibende Kraft der Rachehandlung ist. Sie zwingt ihren zögerlichen Bruder geradezu zum Mord an Aigist und Klytaimestra. Dies wäre in sich für Euripides keine radikale Innovation, sondern lediglich Ausdruck einer Umkehrung von Genderkonzepten nach dem Muster der „Medea“. Doch birgt dieses Drängen Elektras ein gravierendes Problem in sich, weil ihre Aussagen im Stück über ihre

²⁰³ Steinmann, S.108

²⁰⁴ Euripides. Elektra. V. 932

²⁰⁵ Hose, S.96

eigene Lage und ihre Widersacher teilweise erheblich von den entsprechenden Aussagen „neutraler“ Instanzen abweichen.“²⁰⁶

Natürlich ist der Gang der Dinge dem Publikum bekannt, und der Muttermord steht unausweichlich vor dessen Augen, dennoch untergräbt die Darstellung der Klytāimnestra die aus deren Sicht gerechtfertigte Vergeltung durch ihre Kinder und macht den Racheplan zu blindwütigem Morden. Denn zumindest für Elektra steht der Muttermord in keinem Moment in Frage, zumal er sich für sie als einzige logische Konsequenz aus dem Mord an ihrem Vater ergibt:

„Wenn Mord im Recht den Mord vergilt, dann werde ich mit deinem Sohn Orest erschlagen dich als Vaters Rächer. Denn wenn gerecht war jene Tat, ist´s unsere auch!“²⁰⁷

Es ist unschwer zu erkennen, welcher Rechtsauffassung hier Rechnung getragen wird, und wieder hat der Dichter eine weibliche Figur als Glied einer Rachespirale gewählt, um den fatalen Mechanismus eines Reliktes aus vor-staatlicher Zeit aufzudecken.

„Gleichwohl enthalten die zitierten Verse Elektras pointiert das zentrale Problem des Stückes: „Wenn du Agamemnon zurecht getötet hast, töten auch wir dich zurecht.“ Dies ist im zweiten Teil des Satzes der Verweis auf die lex talionis aischyleischer Prägung – aber da diese lex nicht als reine Vergeltung aufgerufen ist, sondern an das Kriterium des „Gerechten“ gebunden ist, stellt Elektras Satz insgesamt etwas gänzlich anderes vor: Hatte sie sich doch in ihrer Rede darum bemüht, Klytāimnestras Rechtfertigung zu widerlegen. Wenn aber diese Widerlegung stichhaltig ist, bedeutet das, dass Klytāimnestra Agamemnon eben nicht zurecht getötet hat. Das führt in die implizite Schlussfolgerung, dass auch Orest und Elektra ihre Mutter nicht „zurecht“ umbringen können.“²⁰⁸

Diese Erkenntnis jedoch gewinnt Elektra erst als die Tat begangen ist. Bei Euripides wirkt der gemeinsam begangene Muttermord kathartisch auf die Täter. Auf wundersame Weise zeichnet er das Bild der Elektra nach dem Mord völlig neu: der alles verzehrende Hass ist von ihr abgefallen, und vor dem Publikum steht plötzlich eine einfühlsame, emotionale junge Frau, der die Grausamkeit ihrer Tat mit einem

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Euripides. Elektra. V. 1094

²⁰⁸ Hose. S. 99

Schlag bewusst wird, und die der lebenslangen Bürde dieser Tat ängstlich und schwach gegenübertritt.

„Zu leidvoll Bruder – und die Schuld trage ich! Ich brannte vor Hass, ich Elende, auf meine Mutter da, die mich, ihre Tochter, geboren!“²⁰⁹

„O weh mir, weh! Wohin geh ich, zu welchem Tanze, zu welcher Hochzeit? Welcher Gatte nimmt auf mich ins bräutliche Lager?“²¹⁰

Denn anders als bei Aischylos hat Elektra bei Euripides auch Konsequenzen zu tragen; auch sie wird nach Kastors Spruch das Vaterland verlassen müssen, und ohne ihren Bruder (wohlbemerkt auch ohne Anspruch auf ihr Erbe) ihr Leben in der Fremde beschließen.²¹¹ Erst jetzt, da die Repressoren von außen aus dem Weg geräumt sind, wird Elektra offenbar klar, dass sie sich selbst ihren Lebensweg verbaut hat.

„In diesem Kommos²¹² werden also von Elektra just die Topoi aufgerufen, die üblicherweise die Opfer einer Katastrophe in der Tragödie beklagen Dies verdeutlicht, dass mit dem Mutttermord die Täter zu Opfern ihrer eigenen Tat geworden sind“²¹³

Mit der Wahnsinnstat des Mutttermordes löst sich offenbar der alles überdeckende Hass in Elektra, der über Jahre der Hauptinhalt ihres Denkens und Fühlens gewesen war, und hinterlässt eine große Leere und Unsicherheit, nachdem das ehrgeizige Ziel wider alle Unwahrscheinlichkeit erreicht wurde. Im Gegenteil, stürzt doch nun die Gewissheit der Blutschuld in ihrer ganzen Dimension auf die Täter herab. Das künstlich erschaffene Konstrukt der „gerechten Rache“ fällt spätestens im Urteil der Dioskuren in sich zusammen, denn bei Euripides gibt es keinen Gott, der die Menschen von ihrer persönlichen Schuld freizusprechen vermag. Der göttliche Richterspruch bleibt eine oberflächliche Anordnung, wie mit den Tätern weiter zu verfahren sei, ohne jedoch deren Schuld in Frage zu stellen. Der Nachhall der letzten Szene hat nichts mehr von der triumphalen Heroik bei Aischylos, der sein Vertrauen in die Gerichtsbarkeit und den fortschrittlichen Zeitgeist Athens noch glanzvoll und selbstbewusst an das Ende der Trilogie gesetzt hatte. Bei Euripides bleibt der

²⁰⁹ Euripides. Elektra. V. 1182

²¹⁰ Euripides. Elektra. V. 1199

²¹¹ Euripides. Elektra. V. 1249

²¹² Euripides. Elektra. V1177-1232

²¹³ Hose, S 100

Nachgeschmack der Willkür des Götterspruchs noch deutlich spürbar und erzwingt vom Zuschauer eine individuelle Beurteilung anstatt der pauschalen „Zeigefingermoral“, die Aischylos propagiert.

„Die Unnachsichtigkeit, mit der er das scheinbar selbstverständlich Große herabzieht in die Welt, wo Menschen leben müssen, hat, so scheint es, gerade hier, wo der Vergleich besonders krass erhellen musste, den Zweck, zum Denken, Prüfen, ja zum Grübeln anzuregen: Was bedeutet Muttermord? Was ist Rache? Und welcher Gott kann solche Taten fordern? - (...) - der Mythos von Orestens Mord an seiner eigenen Mutter war zu bedeutsam, um irgendeinen kalt zu lassen. Es scheint, Euripides will die Entscheidung – von jedem einzeln, still für sich, ganz ohne Götterhilfe.“²¹⁴

2.4.2.2 Der männliche Hoffnungsträger: Orest im Schatten Elektras

Ganz klar dominieren bei Euripides die Frauencharaktere die Handlung, wenn auch diese letztlich nur durch ihre Spiegelung im männlichen Ideal ihre Komplexität erhalten. Wie schon die Namensgebung der Tragödie erkennbar macht, ist dem Dichter mit der Aufwertung der Figur der Elektra eine Weiterentwicklung des aischyleischen Entwurfs ein Anliegen gewesen, welches er konsequent durch die gesamte Handlung verfolgt. Wie ich versucht habe in der vorangegangenen Betrachtung der Frauenfiguren bei Aischylos herauszuarbeiten, war der euripideischen Figur der Elektra bereits ein in den Choephoren ein Grundstein gelegt worden. Während Euripides beim Entwurf der Klytaimnestra konträre Wege geht, hält er sich bei Elektra an die Grundzüge, die Aischylos dieser Figur zwar nur rudimentär aber doch erkennbar festgelegt hat. In diesem Sinne entfaltet Euripides auch das Verhältnis der Geschwister zueinander nach den Anlagen aus den Choephoren.

In ihrer mitunter selbstgewählten Einsamkeit, in der Hass und Bitterkeit vom Wesen der Elektra Besitz ergriffen haben, schuf sie sich eine Art Idealbild ihres Bruders, den sie als Rächer und Befreier ähnlich hochstilisiert, wie den verlorenen Vater. Abgesehen davon, dass eine persönliche, emotionale Bindung in beiden Fällen ausgeschlossen werden kann, lässt sich dieses Verhalten aus der Polarität der Vorstellungswelt der Elektra erklären, in der dem verräterischen Paar Ägisth und Klytaimnestra der abgründigste Hass, Orest und dem verlorenen Vater dafür fast

²¹⁴ Latacz (1993), S. 365

fanatische Verehrung entgegengebracht wird. Ihre „schwarz – weiße“ Weltsicht bietet sich geradezu an, genau diese Art der Weltordnung, wie sie von Aischylos noch vertreten wird, ganz klar zu widerlegen, indem sie durch widersprüchliche Charaktere wie den der Klytaimnestra im sophistischen Sinne untergraben wird. Dem Publikum wird vorgeführt, dass diese Polarität, wie sie Elektra vertritt, so nicht aufrecht erhalten werden kann. In diesem Kontext ist - nach Hose - auch die vielbeachtete Textpartie um die „*gnorismata*“ am Grab Agamemnon.²¹⁵ Diese Textstelle ist zweifellos als Parodie der Entsprechung bei Aischylos zu lesen, wie Latacz²¹⁶ feststellt, während Lesky diese Stelle noch als: „*Element störender Polemik*“²¹⁷ bezeichnet und auf die Fragwürdigkeit der Echtheit der Verse verweist. Hose interpretiert die vehemente Ablehnung Elektras der aus den Choephoren zitierten Lebensweise ihres Bruders in eben beschriebener geistiger Haltung der Elektra wie folgt:

*„Sie kann mithin ihr Bild des Bruders, der heldisch- strahlend in seine Heimat zurückkehren wird, nicht mit den Indizien unvermerkter Heimlichkeit verbinden, und lehnt daher kategorisch ab, was nicht in ihr Bild passt.“*²¹⁸

Diese fast kindliche Überhöhung des ersehnten Rächers geht Hand in Hand mit der Glorifizierung des verlorenen Vaters und wächst im selben Maß wie Hass und Verachtung auf das Feindbild der Mutter und ihres Liebhabers unverhältnismäßig stark. Insofern erscheint die von Hose vorgeschlagene Interpretation durchaus glaubwürdig, zumal sie gegebenenfalls auch für eine – durchaus im Widerspruch zur Verklärung hinsichtlich ihres Bruders – Fähigkeit zur Rationalität Elektras spricht, die sie des Weiteren in Planung und Durchführung des Muttermordes unter Beweis stellt. Während die Elektra des Aischylos sofort die Verantwortung für den Vollzug der Rache an ihren Bruder abwälzt²¹⁹, spaltet Euripides den Mord bereits in der Planungsphase nach Geschlechtern auf; während der Plan für die Ermordung Ägisths vom Begleiter Orests vorgeschlagen wird²²⁰, liefert die Strategie für den Muttermord - bis ins kleinste Detail ausgearbeitet - Elektra selbst²²¹. Während der Zufall dem Plan zur Tötung des Ägisth den Tätern in die Hände spielt, handelt es sich bei der

²¹⁵ Euripides. Elektra. V. 507 ff

²¹⁶ Latacz (1993), S. 362

²¹⁷ Lesky, S.216

²¹⁸ Hose, S.98

²¹⁹ Vgl dz Kap: 2.3.1.2.

²²⁰ Euripides, Elektra. V. 612 ff

²²¹ Euripides, Elektra. V. 650 ff

Strategie zum Muttermord um ein reiflich überdachtes und längst schon vorbereitetes Komplott, welches augenscheinlich im Geiste der Elektra schon minutiös durchgespielt worden ist. Wir haben hier also durchaus eine kühl kalkulierende Rächerin vor uns, deren Vergeltungswahn über die Jahre ihrer Abgeschiedenheit und Einsamkeit konkrete Handlungsmotivation hervorgebracht hat.

Anders liegen die Dinge bei Orest. Zwar zeichnet Euripides den ersehnten Rächer bei weitem souveräner als dies bei Aischylos der Fall war; so tritt er weitaus selbstsicherer auf und beruft sich keineswegs auf den Zwang durch den göttlichen Auftrag, und es bedarf auch bei Weitem weniger Überredungskunst, ihn zur Tat zu motivieren, jedoch bleibt auch bei Euripides Zweifel an der tatsächlichen Intention seiner Rückkehr in die Heimat. Die Heimlichkeit seiner Rückkehr und das Versteckspiel mit seiner ahnungslosen Schwester²²² zeichnen gegenüber dem Publikum wohl auch nicht gerade das Bild heroischer Entschlossenheit zur Vergeltung des Mordes am Vater. Wie schon in der Vorlage der Choephoren ist die Entschlossenheit zu Handeln bei Orest nicht von Beginn an gegeben, obschon die Figur bei Euripides weitaus prädestinierter gestaltet ist, als in den Choephoren. Dennoch lässt erst das Zusammentreffen mit seiner Schwester, und deren offensichtliche Bereitschaft als Komplizin aktiv zu handeln, Orest seine Motivation offen bekennen.

„Ja, dein Kampfgenosse, ich allein! Doch ziehe ich den Fang an Land, auf den ich aus – darauf vertrau ich fest! Sonst dürfte man nicht mehr an Götter glauben, beugt Unrecht sich das Recht.“²²³

Aus diesen doch recht allgemein gehaltenen Worten spricht ein selbstbewusster, aber dennoch objektiv einschätzender junger Mann, gleichwie er sich sofort nach realen Fakten rund um die Tat – wie etwa weitere mögliche Komplizen aus dem Kreis der Freunde, oder den Grad der Loyalität der Bevölkerung zum Usurpatoren²²⁴ - erkundigt. Es bedarf hier keiner Beschwörung seitens des Chores oder Elektras. Noch erweist sich Orest als Mann der Tat, pflichtbewusst und ohne emotionale Bedenken. Im Gegensatz zum aischyleischen Entwurf der Figur, sieht sich der Orest des Euripides vorerst durchaus der Tat gewachsen, bzw. vermittelt das Gefühl der Unterschätzung der Dimension seines Vorhabens.

²²² Euripides, Elektra. V. 220 ff

²²³ Euripides, Elektra. V. 583

²²⁴ Euripides, Elektra. V. 605 - 645

Die Knappheit mit der Euripides im Folgenden das Gebet der Geschwister um Beistand der Götter²²⁵ gestaltet erinnert – im direkten Vergleich zum Kommos bei Aischylos – eher an eine Pflichtübung als um ein tragendes Element der Handlung. Es vermittelt die Eile, mit der das verschworene Trio zur Tat schreiten möchte, spürbar nüchterner und nicht im Taumel der gemeinsam beschworenen Affektivität wie in den Choephoren, sondern strategisch geplant und konzentriert. Denn die Aufteilung der Rachehandlung ist klar definiert, hatte sich Elektra zuvor unaufgefordert als Aktive in das Geschehen eingegliedert:

„Ich bin's die sich an Mutters Tötung machen will.“²²⁶

Mehr der Worte bedarf es nicht, auch wenn Elektra Orest noch mitgibt: *„(...) jetzt musst du dich als Mann beweisen!“²²⁷*, so hat das bei Weitem nicht den beschwörenden Charakter, den Aischylos der Szene gegeben hat, denn hier besteht kein Kompetenzgefälle zwischen einer hilfsbedürftigen Frau und ihrem Retter; vielmehr zeichnet Euripides ein ebenbürtiges, vom Geschlecht abgekoppeltes Verhältnis zwischen den Geschwistern.

Der Tathergang um die Ermordung Ägisths wird folgerichtig im Botenbericht wiedergegeben, und die Szene, die wir hier beschrieben bekommen, bezeichnet keinen fairen Zweikampf sondern einen blutigen Mord aus dem Hinterhalt an einem wehrlosen, überraschend sympathischen Mann, auf den die durchgehalten negative Darstellung durch Elektra²²⁸ nicht passt.

„Das hier entworfene Bild des Grabschänders und Trinkers Aigisth wird alsbald konterkariert durch die Schilderung eines Boten, der von Orests Mord an Aigisth berichtet (V.774 – 858): Der Aigisth, den Orest tötet, ist ein freundlicher Gastgeber, der, statt Rituale zu verhöhnen, sie behutsam achtet. Er nimmt Orest und Pylades, die sich als thessalische Reisende ausgeben, überaus freundlich auf und lässt sie sogar an einem Stieropfer teilhaben, das er zu vollziehen im Begriff ist. Dass Orest dies ausnutzt und mit dem Beil, das ihm als Helfer beim Opfer gereicht wird, Aigisth während des Opfers erschlägt (V.839-843), ist zunächst irritierend.“²²⁹

²²⁵ Euripides, Elektra. V. 671 ff

²²⁶ Euripides, Elektra. V.647

²²⁷ Euripides, Elektra. V. 693

²²⁸ Euripides, Elektra. V. 314-331

²²⁹ Hose, S.97

Im selben Ton fährt Euripides fort, wenn er Orest mit der Leiche des Ermordeten zurückkehren lässt, und es seiner Schwester zu wüsten Beschimpfungen überlässt²³⁰. Auch dies muss beim Publikum notgedrungen eine Distanzierung zu den Protagonisten hervorrufen, zumal der Dichter hier keineswegs mit grausamen, verachtenden Details spart, wenn er Orest sagen lässt:

„(...) Ich bringe dir den Toten selbst; setz, wenn du willst, den Bestien ihn zum Fraße vor, heft ihn als Beute für räuberische Vögel, des Himmels Brut, an einem Spitzpfahl fest, denn jetzt ist er dein Knecht, der früher dein Gebieter hieß.“²³¹

Damit trifft Orest vermutlich genau den Kern des Hasses seiner Schwester, denn hier ist nicht mehr die Rede von Rache für den Vater; hier geht es um die Umkehrung eines Machtverhältnisses. Dementsprechend gestaltet sich auch die folgende Schmäherede der Elektra, die sich hauptsächlich auf sexueller Ebene bewegt, wenn sie den Ehebruch, Ägists eigene sexuelle Ausschweifungen sowie unterschwellig dessen homosexuellen Tendenzen und androgynen Züge²³² thematisiert. Dem Publikum zeichnet Euripides damit alles andere als ein plausibles, moralisch vertretbares Motiv für einen Rachemord; vielmehr lässt er sexuelle Frustration als niedrigste menschliche Triebfeder aus seiner Elektra als Quelle des Hasses gegen den männlichen Repressor deutlich werden – eine eindeutig weiblich definierte Intention für Rachehandlungen.²³³

Die zweite Phase des Rachevollzugs entwirft Euripides in einem neuen Spannungsverhältnis, denn nach dem emotionslosen Mord an Ägisth wandelt sich plötzlich die männliche Stärke des Orest angesichts der geplanten Tötung der Mutter. Schlagartig, wenn auch für das Publikum nachvollziehbar, überkommen Orest moralische Bedenken und er zeigt Emotionen²³⁴, als er seine Mutter erkennt. Und nun ist es Elektra, die, wie getrieben, den Druck auf ihren Bruder ausübt, um diesen zweiten, noch schwerwiegenderen Mord auch wirklich durchzusetzen. Den Zweifel am Gottesspruch²³⁵ verwirft sie unargumentiert, die Frage Orests nach der Legitimität des Muttermordes begegnet sie mit einer Gegenfrage²³⁶; Euripides lässt

²³⁰ Euripides, Elektra. V.895 f

²³¹ Ebd.

²³² Euripides, Elektra. V.907 ff

²³³ Vgl. dz. Kap: 2.4. Ein Motiv, das Euripides auch für Klytimestra geltend macht, wenn er sie Cassandra als Rivalin und Motivation für den Mord an Agamemnon in ihre Argumentation aufnehmen lässt. (Anm.)

²³⁴ Euripides, Elektra. V.969

²³⁵ Euripides, Elektra. V.979 ff.

²³⁶ Ebd.

hier jegliche Rationalität zugunsten lüsterner Affektivität aussetzen. Elektra will töten, und sie ist durch nichts davon abzubringen, daher verzichtet sie auf jegliche Argumentation, sondern zwingt ihren Bruder mit der Unterstellung von Feigheit zum Handeln.

„Zeig dich nicht hasenherzig, fall in Feigheit nicht, nein, geh, umgarne mit der gleichen Arglist sie, mit der sie ihren Gatten totsclug mit Aigisth!“²³⁷

Auch hier wieder bringt Euripides die „lex talionis“ ins Spiel, die Elektra nun endgültig jeglicher moralischer Glaubwürdigkeit enthoben, dem Publikum erkennbar, verkörpert. Auch hier also – wenn auch in einer anderen Figur als bei Aischylos – wird die schrittweise Demontage der Legitimität von Blutrache anhand einer weiblichen Figur zum Ausdruck gebracht. Ganz klar steht am Ende der Tragödie diese weiblich definierte Form der Selbstjustiz einer aufgeklärten männlich definierten Rechtsauffassung gegenüber. Denn Orest lässt jegliche Überzeugung vermissen, als er sich widerwillig dem Druck von außen beugt, und zum Muttermord schreitet.

In der Reflexion der Wahnsinnstat, erfahren wir von Orest selbst, dass er aus eigener Kraft nicht fähig gewesen sei, den Mord zu begehen. Zu emotional erweist sich die Situation, und Orest wird von seinen Gefühlen gegenüber der eigenen Mutter überwältigt. Jetzt ist es Elektra, die seine Hand führt, als er selbst den Anblick der flehenden Mutter nicht erträgt.²³⁸ Nicht der Götterspruch richtet die Mutter, sondern der Hass ihrer unterdrückten Tochter. So bleibt die Frage Elektras:

„Doch welcher Apollon, welcher Spruch des Orakels, bestimmte zur Mörderin mich meiner Mutter?“²³⁹

vor den Dioskuren auch offen, und die Konsequenz aus Elektras Handeln wird in die rechtliche Verantwortung ihres Bruders gestellt, wie es die juristische Praxis für Frauen ohnehin vorsieht. Die tatsächliche Bürde der eigenen Schuld bleibt den Protagonisten selbst aufgetragen, wie Hose abschließend zusammenfasst:

„Die Geschwister haben, nach äußerlicher Rechnung, für ihr Ziel keinen Kollateralschaden zu verbuchen, Elektras Rechnung ist aufgegangen, und doch fühlen sie sich vernichtet. Anders als für Medea oder Hekabe ist am Ende ihre Tat

²³⁷ Euripides, Elektra. V. 982

²³⁸ Euripides, Elektra. V.1225

²³⁹ Euripides, Elektra. V. 1303

nur noch eine Tat gegen sich selbst. Euripides hat damit, so scheint es, eine so noch nie beschriebene Dimension eines Vergehen ins Licht gerückt: die seelische Traumatisierung der Täter.“²⁴⁰

2.4.3 Sophokles: Elektra

Die Frage, inwieweit die sophokleische und die euripideische Fassung des Stoffes jemals gleichzeitig zur Aufführung gekommen sein könnten, bzw. ob eine Wiederholung der Aufführung der aischyleischen Orestie unmittelbar vor deren Entstehung stattgefunden haben könnte, bleibt Spekulation und ist für die Betrachtungen an dieser Stelle auch nicht wesentlich. Dass eine auffallende zeitliche Nähe zwischen den beiden jüngeren Fassungen besteht lässt sich nicht leugnen, zumal das Aufführungsjahr der sophokleischen Tragödie mit 413 v.Chr. wissenschaftlich anerkannt ist. Damit fällt die „Elektra“ des Sophokles in eine Phase klarer politischer Brüchigkeit, in der sich die Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg bereits abzeichnet. Die Auseinandersetzung mit Sparta hatte nach dem trügerischen Frieden von 420 v. Chr. zu einer Erschöpfung auf beiden Seiten geführt, aus der Athen mit einem mutigen Vorstoß gegen Westen eine überlegene Position gegenüber dem nicht zu schlagenden Konkurrenten Sparta zu gewinnen versuchte.

„Die Festigkeit der Staatsform war in Wahrheit nur durch den einen Mann verbürgt, der Führer war (Perikles Anm.), schon wurden die Kräfte kenntlich, die sie nach seinem Abtreten zersetzen mussten. Und über allem stand die unausbleibliche Auseinandersetzung mit der zweiten griechischen Großmacht, mit Sparta, die restlose Erfüllung oder völligen Zusammenbruch bringen musste.“²⁴¹

Tatsächlich endet die Sizilianische Expedition 415 v. Chr. in einer katastrophalen Niederlage Athens, von der es sich letztlich militärisch nicht mehr erholen soll.²⁴² Sophokles selbst wird im hohen Alter Zeuge des Niedergangs des militärischen und kulturellen Machtzentrums Griechenlands und des Zerfalls der attischen Demokratie, in der er selbst hohe politische Ämter inne gehabt hatte, und wird schließlich mit 83 Jahren als Probulé die Abschaffung der Demokratie zugunsten einer oligarchischen

²⁴⁰ Hose, S.101

²⁴¹ Lesky, S.126

²⁴² Fox, S.164

Regierung Athens mitverantworten müssen.²⁴³ Der Krieg zehrt in dieser Zeit nicht nur militärisch an den Kräften Athens, auch die Zivilbevölkerung hat an den Folgen der Krise schwer zu tragen.

„Es muss in dieser Zeit in Athen viele Kranke und demzufolge einen großen Bedarf an Heilung gegeben haben. Da waren vielleicht noch Spätfolgen der Epidemie von 429 (die in den folgenden Jahren immer wieder aufflackerte); es ergaben sich aus der Zusammendrängung der in die Stadt evakuierten Landbevölkerung Krankheiten, und es wurden jetzt mit dem Friedensschluss (Frieden von 420 v. Chr. Anm.) Gefangene ausgetauscht, die naturgemäß geschwächt waren.“²⁴⁴

Der Druck durch die gesundheitlichen Belastungen auf die Zivilbevölkerung muss also sehr hoch gewesen sein, was zu einer Rückbesinnung auf traditionelle Verehrung von Heilgottheiten geführt haben soll. Sophokles dürfte eine nicht unwesentliche Rolle in der Wiederaufnahme eines solchen Kultes - dem Asklepioskult – gespielt haben, wie Flashar erörtert:

„ Es ist aber zugleich die Zeit, in der rationale und offizielle Medizin mit frühen Schriften des Corpus Hippocraticum einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Offenbar hat das traditionelle medizinische Angebot der Polis nicht ausgereicht; kranke Menschen hofften, vielleicht in ihrer Verzweiflung, auf ein Wunder und suchten einen alternativen, im Kult verwurzelten Heilungsweg, wie ihn der Asklepioskult zu verheißen schien.“²⁴⁵

In welcher Art genau die Beziehung des Dichters zum Kultusgeschehen ausgesehen hat, ist wissenschaftlich nicht eindeutig belegbar, jedoch wird er mehrmals mit der Einführung des Asklepioskultes in Athen zwischen 420 v. Chr. und 411 v. Chr. in Verbindung gebracht.²⁴⁶ Für die weitere Betrachtung in dieser Arbeit hat diese Verbindung Sophokles´ mit dem Heilgott Asklepios insofern Bedeutung, als dass sie einer Rückbesinnung auf die Theologie am Endpunkt menschlicher Handlungsmöglichkeiten Ausdruck verleiht. Sophokles ist nicht – wie Euripides – von der menschlichen Handlungsfreiheit überzeugt; er sieht auch keinen übergeordneten göttlichen Plan, der eine komplexe, logische Ordnung bedingt. Sophokles erkennt am Ende menschlicher Kompetenz eine göttliche Dimension, die

²⁴³ Flashar (2000), S.36

²⁴⁴ Ebd. S.38

²⁴⁵ Flashar, (2000) S.38

²⁴⁶ Vgl. dz. Flashar (2000) S. 37-38

jedoch für den Menschen nicht erfassbar, oder erklärbar bleibt. Dort wo menschliches Handeln an seine Grenzen stößt, ahndet die Götterwelt dessen Verfehlungen mit gnadenloser Grausamkeit.

„Dieses Leben voll Größe und Gefahr, das noch immer trotz aller äußerer Machterweiterung in den festen Bindungen der Polis blieb, hat Sophokles miterlebt, und seine Werke zeugen davon, dass er um seine beiden Seiten wusste: um die stolze Unbedingtheit menschlichen Wollens und um die Mächte, die seiner Unbändigkeit die Vernichtung bereit halten.“²⁴⁷

Die Spuren des Zerfalls des ehemals hochstrebenden kulturellen und politischen Machtzentrums Griechenlands ziehen sich deutlich erkennbar durch das Spätwerk des Dichters. Flashar sieht in der „Elektra“ des Sophokles einen Ausdruck der tiefen Resignation:

„Die Elektra mit ihrem abrupten, keinen Auswegweisenden Schluss, möchte man gern als Ausdruck einer bedrückenden Zeit sehen, wie sie besonders durch die für Athen katastrophal endende Sizilische Expedition (415) heraufkam.“²⁴⁸

Dass sich diese Resignation jedoch auf die Erfahrung von der Begrenztheit menschlicher Macht bezieht, und keineswegs auf einen verlorenen Glauben an die Existenz der Götter und ihr Eingreifen in das menschliche Schicksal, lässt sich nicht zuletzt an Sophokles Naheverhältnis zum Asklepioskult argumentieren; im Entwurf seiner tragischen Figuren steht die Götterwelt stets als letzte richtende Instanz über den inneren Konflikten des handelnden Menschen. Die Götter antworten mit gnadenloser Vernichtung des Individuums; Gnade hat der Mensch keine zu erhoffen. Es ist gerade diese pessimistische Haltung, die den Figuren bei Sophokles ihre charakterliche Tiefe verleiht. In seinem Werk steht der seelische Konflikt des Handelnden plötzlich im Mittelpunkt, und nicht mehr die Interaktion mit der Gesellschaft. Sophokles Helden sind einsam und sie suchen auch keine Hilfe bei den Göttern. Ihre Eigenverantwortlichkeit führt sie schließlich ins Verderben.

„In unerhörten Spannungen steht die Gestalt des tragischen Helden bei Sophokles. Weil dieser aber den Kampf gegen die Mächte des Lebens nur auf Grund der Kräfte

²⁴⁷ Lesky, S.126

²⁴⁸ Flashar (2000) S.36

in seinem eigenen Inneren aufnehmen kann, wird hier der Held zur Persönlichkeit und der tragische Mensch als ein in sich Geschlossenes gesehen und dargestellt“²⁴⁹

Dieses „auf-sich-allein gestellt sein“ der sophokleischen Figuren in ihrer Entscheidungskraft und ihrem Handeln macht es um so bemerkenswerter, dass die Überarbeitung des Orest-Themas 40 Jahre nach Aischylos´ Orestie wie auch schon bei Euripides die Figur der Elektra in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Ist bereits bei Euripides ein klarer Fokus auf diese gerichtet, so konzentriert sich nun bei Sophokles der dramatische Konflikt derart stark auf die Emotion dieser einen Figur, dass darüber hinweg der ursprüngliche Konflikt um die Legitimität des Muttermordes als gesellschaftlich relevante Thematik in den Hintergrund tritt.

„Schon an der Struktur des Dramas lesen wir das ab, was uns die Zeichnung von Elektras Persönlichkeit bestätigt: sie ist die Hauptgestalt des Stückes, auf ihr Fühlen und Denken und Planen sind alle Begebenheiten sinnvoll ausgerichtet. Aus einem Teil der Geschehnisse im Atridenhause als Schauplatz göttlichen Gerichtes bei Aischylos ist hier das Drama einer Menschenseele geworden, deren mutigen Weg aus Not und Verzweiflung in die Befreiung wir mitgehen.“²⁵⁰

Weit weniger positiv orientiert, als hier Lesky die Intention der sophokleischen Elektra zusammenfasst, interpretiert Schadewaldt die Stellung des Muttermordes bei Sophokles:

„Eine sich von Szene zu Szene steigernde, höchst präzise Leidens-Ekstatik wird fast zum Inhalt der Tragödie.>Fast< sagen wir. Denn ein großer Irrtum ist es das Elektra-Drama rein als sogenanntes >Seelendrama< zu verstehen, in dem der sühnende Muttermord an Klytāimnestra nur deswegen noch mitgeführt sei, weil er nun einmal zur Sage gehörte. Der Muttermord ist von Sophokles, wenn man das Drama recht liest, durchaus nicht >neutralisiert< oder >amoralisch< oder gar nur >theatralisch< behandelt worden. Er bleibt auch bei Sophokles das tief ernst genommene Ziel der Elektra- Handlung und empfängt aus den Leiden der Elektra seine neue zwingende Bestätigung.“²⁵¹

Im Konsens sind jedoch beide Autoren darüber, dass – seit der aischyleischen Trilogie - eine eindeutige Verschiebung der Thematik von einem öffentlich zu

²⁴⁹ Lesky, S.153

²⁵⁰ Lesky, S.154

²⁵¹ Schadewaldt, Wolfgang (Übers.): „Sophokles. Elektra.“ Frankfurt am Main, 1969. S.76

beurteilenden Rache-/Rechtsanspruch zu einem inneren, seelisch-emotionalen Konflikt einer Einzelperson stattgefunden hat, bzw. wie Flashar es formuliert:

„Aber Sophokles stand hier nicht nur vor der Aufgabe, eine Einzeltragödie aus dem trilogischen Handlungskontext herauszulösen und als autonomes Werk zu etablieren, sondern ein Orest- Drama in eine Elektra- Tragödie zu verwandeln. Das ist das eigentlich Neue, und daraus ergibt sich alles Weitere.“²⁵²

Geht man jedoch – so wie dies hier in dieser Arbeit getan wird - von einer Priorität der euripideischen Fassung aus, kann dem nicht vollends zugestimmt werden, zumal der formale Schritt vom Orest- Drama zur Elektra- Tragödie in diesem Fall ja bereits vorweg genommen worden ist. Dennoch, oder gerade deswegen, erscheint diese Chronologie plausibel, erkennt man eine Weiterentwicklung der von Euripides bereits herausgelösten Figur der Elektra durch eine verstärkte Konzentration auf den inneren Konflikt ebendieser bei Sophokles. So gesehen wäre die Entwertung des dramatischen Geschehens rund um die Rachehandlung zugunsten des Fokus auf die Emotio jener Figur, die durch Euripides bereits ins Zentrum der Tragödie gerückt worden war, plausibel. Sophokles kürzt somit die Handlung rigide auf das absolute Minimum, um den Charakter der Elektra, von äußeren Einflüssen separiert, in seiner Komplexität darstellen zu können.

„Der Kunstgriff des Sophokles besteht darin, nicht den Täter zum Protagonisten zu machen, sondern die passiv bleibende Elektra. Entsprechend verschwindet Orest nach dem Prolog von der Bühne , um erst nach über tausend Versen wieder aufzutauchen. Dadurch ist Raum geschaffen für das eigentliche Zentrum der Tragödie, für Elektra, deren Leiden mit einer Tiefe und Intensität als das Tragische dieser Tragödie dargestellt werden, wie es bei Aischylos undenkbar gewesen wäre.“²⁵³

Hatte Euripides also die Figur der Elektra aus dem Kontext des Mythos herausgelöst, um sie als dramatische Einzelperson in ihrem Handeln und Denken als selbstständige, eigenverantwortliche Figur zu etablieren, wäre eine Weiterentwicklung dieser Elektra durch Sophokles hin zu einer Projektionsfläche der seelischen Landschaft des Menschen in seiner Leidensfähigkeit und deren emotionaler Abgründe durchaus nachvollziehbar. Abgesehen von einer

²⁵² Flashar (2000), S.127

²⁵³ Ebd.

wissenschaftlich nicht eindeutig bestimmbar Chronologie der beiden Fassungen, bleibt zumindest inhaltlich eine klare Entwicklung der Psychologisierung der Figur der Elektra von Aischylos über Euripides zu Sophokles nachweisbar, die in dieser Arbeit Gegenstand der Betrachtung ist.

2.4.3.1 Rächerin im Geiste: Elektra bei Sophokles

Schon bei Euripides steht mit Elektra eine Figur Mittelpunkt der Tragödie, die weder im Mythos selbst, noch in den aischyleischen Choephoren eine tragende Rolle als aktiv handelnde Person beim Vollzug der Rache für den Mord an Agamemnon spielt. Gerade das macht die Entwicklung die diese Figur durchläuft zu einer Besonderheit, da sie die Wissenschaft sozusagen an einem Prozess teilhaben lässt, der Aufschluss über den Verlauf der Psychologisierung der dramatis personae der griechischen Antike gibt. Anhand der Abfolge von Entwürfen dieser Figur, wird die schrittweise Verfeinerung der Beschaffenheit dieses Charakters in seiner Widersprüchlichkeit und Polarität nachvollziehbar, ganz abgehoben von der nicht eindeutig belegbaren zeitlichen Abfolge der Stücke. Sophokles' Elektra stellt ohne Zweifel die exponierteste Darstellung dieser Figur im Vergleich zu den beiden besprochenen Fassungen dar, was schon allein formal unverkennbar seinen Ausdruck findet. Lesky fasst die Struktur des Dramas wie folgt zusammen:

„Um die Elektra des Sophokles zu verstehen, gehen wir von der Erscheinung aus, dass bei Aischylos wie bei Sophokles Klage und Not der Elektra und ihr befreiter Jubel bei dem Wiederfinden des Bruders geschildert werden. Aber bei Aischylos folgen die beiden Szenen im ersten Teil des Spieles unmittelbar aufeinander, während sie bei Sophokles in weiter Trennung in den Anfangs- und den Endteil gelegt sind.(...)Gehen wir von diesen beiden Szenen zu dem Mittelteil, so gelangen wir über lyrische Partien von annähernd gleichem Umfang (das Stasimon 472-515 und den Kommos 823-870) zu einem Szenenkomplex, der die beiden gegenwirkenden Kräfte des Dramas, Elektra und Klytimestra, im Gegenspiel zeigt. (...)Und in dem ganzen großen dramatischen Gefüge findet sich nach dem Gespräch der Männer am Grabe keine einzige Szene, in der Elektra nicht auf der Bühne wäre (...).“²⁵⁴

Aus diesem groben Gerüst der Handlung ließe sich abermals – wie schon bei Euripides – eine Peripetie der Hauptfigur vom Unglück ins Glück ableiten, wenn auch der Umschwung nach einer sehr langen Phase der Steigerung des Leides ganz

²⁵⁴ Lesky, S.153 ff

plötzlich durch die schicksalhafte Wendung im Auftauchen des totgeglaubten Bruders vollzieht. Dennoch erscheint auch bei Sophokles der Begriff nicht angebracht, da der Ausgang des Stückes im Vollzug der Rache alles andere als einen Umschlag ins Glück für die Protagonisten bedeutet; vielmehr verläuft der Leidensweg der Elektra lediglich auf eine Demaskierung ihres unrettbar verlorenen Charakters in eine bedrückende Ausweglosigkeit.

2.4.3.2 Elektra, eine Hysterikerin?

Beginnen wir aber die Analyse dieses Verlaufs an der Ausgangssituation, aus der Sophokles das Drama entwickelt. Der Schauplatz der Handlung wird von Sophokles wieder in den Königspalast, den das Usurpatorenpaar bewohnt, verlegt, wo seine Elektra ein Schattendasein fristet, wie Steinmann beschreibt:

„Elektra ist die schroff Klagende und Anklagende, eine „virgo dolorosa“, verkrochen in ihre Einsamkeit, maßlos in ihrer Erbitterung.“²⁵⁵

Im Vergleich zu der euripideischen Elektra ist hier Verzweiflung und nicht Hass die Emotion die vorrangig die Verse beherrscht. Es ist nicht jene unbändige Wut, wie sie dort nur durch Ermangelung einer Gelegenheit nicht längst in aktives Handeln kanalisiert werden kann; bei Sophokles besteht das Dilemma der Elektra darin, dass ihr ihre eigene Handlungsunfähigkeit angesichts ihrer demütigenden Lebenssituation mehr als schmerzlich bewusst ist. Denn die Unterdrückung durch Ägisth und Klytaimnestra hat bei Sophokles eine ganz andere Dimension.

„Dann lebe ich in meinem eigenen Haus zusammen mit des Vaters Mördern, werde beherrscht von ihnen, muss von ihnen mir geben so wie vorenthalten lassen!“²⁵⁶

Elektra wird also nicht – wie bei Euripides – dem Vaterhaus fern in sicherer Verwahrung als Rächerin unschädlich gehalten, sie ist permanent dem Druck ihrer Repressoren ausgesetzt, die sie, nach ihren Schilderungen, auf das Schlimmste demütigen.

„(...)Denn sie, die nach der Rede edelbürtige Frau, hebt an und schmäht heraus so üble Dinge: >Du gottlos Scheusal! ist nur dir der Vater gestorben und kein anderer

²⁵⁵ Steinmann, S.103

²⁵⁶ Sophokles, „Elektra“. V.263 ff

sonst in Trauer der Sterblichen? - Geh du zugrunde elend! Und mögen nie dich von den Jammerliedern, den jetzigen, befreien die unterirdischen Götter!< “²⁵⁷

Die sophokleische Elektra zeigt vorerst nichts von der aggressiven Wut, die diese Figur bei Euripides von Anfang an zu einer rasenden, unbändigen Rächerin macht. Diese junge Frau leidet zutiefst und ihr bleibt nichts anderes, als diese Verzweiflung und Trauer offen auszuleben. Nicht Widerstand und Hass, sondern ihr unverhohlen zur Schau getragenes Leid, wird zur Provokation für ihre Unterdrücker.

„(...) kindlos, ich Arme, und hochzeitlos immer dahingeh, von Tränen feucht, und trage dieses unendliche Schicksal der Leiden!“²⁵⁸

„Leb ich nicht? - übel wohl, ich weiß, jedoch mir hinreichend! Allein, ich kränke sie, so dass ich dem Gestorbenen Ehre schaffe.“²⁵⁹

Dennoch, obwohl Elektra hier bei weitem weniger kämpferisch konzipiert ist als bei Euripides, unterstellt ihr der Chor auch hier eine provokativ-trotzige Ader, die vom Herrscherpaar als Auflehnung wahrgenommen und der mit noch größerem Druck begegnet wird.

„Das meiste Teil von deinen Übeln erwarbst du dir im Übermaß, weil du in deiner unmutigen Seele immer Kriege gebierst! Doch so kann man den Mächtigen nicht im Streite nahen.“²⁶⁰

Auch wenn Elektras Protest auf den Ausdruck ihrer Verzweiflung beschränkt bleibt, so ist er offensichtlich auf diese abgewandelte Art deutlich artikuliert – ein Phänomen, das in der Geburtsstunde der Psychoanalyse als „hysterisch“ klassifiziert werden wird. Im Ausdruck ihres Leidens prangert sie die Missstände und die Unterdrückung ihrer Lebenssituation an, und bringt damit Klage an die Öffentlichkeit, die außer ihr niemand zu erheben wagt.

„Indem Elektra derartige Vorgänge (V.266-274 Anm.) von >drinnen< nach >draußen< trägt, durchbricht sie Konventionen der Zeit (auch des Sophokles). Eben deshalb will Aigisth sie in ein Lichtloses Gefängnis weit entfernt bringen lassen (378-383), ähnlich dem Verlies, in das Kreon Antigone abführen ließ.“²⁶¹

²⁵⁷ Sophokles, „Elektra“. V.288-293

²⁵⁸ Sophokles, „Elektra“. V.164-167

²⁵⁹ Sophokles, „Elektra“. V.356

²⁶⁰ Sophokles, „Elektra“. V.216-220

²⁶¹ Flashar (2000), S.129

Elektra ist bei Sophokles also ähnlichen Kräften ausgesetzt, die Freud in den Fallstudien der Studien über Hysterie bei seinen Patientinnen wiederfand, und die letztlich als Widerstand auf pathologischer Ebene artikuliert werden. So gesehen könnte man die Elektra bei Sophokles als eine antike Hysterikerin bezeichnen, die ihre unkontrollierbare, zwanghafte Trauer durchaus selbst als Bürde erkennt, ohne sich von ihr befreien zu können.

„Von Furchtbarem ward ich gezwungen, Furchtbarem! Ich weiß es wohl, verborgen ist mir nicht mein Ungestüm. Jedoch von Furchtbarem umgeben werd ich nicht aufhalten diese Unheilsgeister, solange das Leben mich behält!“²⁶²

Die Verzweiflung darüber, als Frau zur Tatenlosigkeit verurteilt zu sein, unterscheidet die sophokleische Figur grundsätzlich vom Entwurf des Euripides, dessen Elektra von Hass getrieben wie ein blutrünstiges Raubtier sofort zur aktiven Handlung bereit ist, sobald sich die Gelegenheit zur Rache bietet. Bei Sophokles finden wir eine Figur, die sich eine derartige Übertretung ihrer gesellschaftlichen Einschränkung vorerst nicht zutraut, jedoch an dem Konflikt über das Wissen des Verbrechens einerseits, und ihrer Handlungsunfähigkeit durch die Repression von außen andererseits, zu zerbrechen droht. Polemisch formuliert könnte dies heißen: Während Euripides Elektra als Mann inszeniert, finden wir bei Sophokles eine Frau, die sich dieser Rolle vollends bewusst ist.

„Wenn nun Sophokles in der ganzen ersten Hälfte der Tragödie die vor dem Königspalast über ihr Los klagende Elektra in den Mittelpunkt stellt, so ist mit dieser Umformung der mythischen Tradition zugleich die gesellschaftliche Struktur der Zeit berührt, in der die Frauen eingeschränkte Rechte hatten und von öffentlichen Funktionen (außer im Kult) weitgehend ausgeschlossen waren. So bleibt auch Elektra in dem traditionellen Rollenverständnis der Frau an das >Haus< gebunden, aber ihre Leiden im Hause, im Königspalast, gelangen jetzt sozusagen >regelwidrig< an die Öffentlichkeit, in einer Männergesellschaft, in der ja Elektra auch von einem Mann gespielt wird.“²⁶³

Vielleicht kann darin eine grundlegende Neuerung im Werk des Sophokles gesehen werden, dass er erstmals ein genderkonformes, weibliches Bild der Elektra zeichnet, wo die beiden anderen Dichter fiktive mythologische Figuren in ebensolcher

²⁶² Sophokles, „Elektra“. V.221-226

²⁶³ Flashar (2000), S.128

Umgebung hatten handeln lassen. Die Elektra des Sophokles denkt und fühlt nicht nur so, wie es - aus männlicher Sicht - eine zeitgenössische Frau in Athen tun würde, sie ist auch ähnlichen gesellschaftlichen Restriktionen verpflichtet. Dass ihr dennoch ein nicht an das Geschlecht geknüpfter, kämpferischer Charakter eigen ist, führt zu jenem unerträglichen inneren Konflikt, den sie mit den Hysterikerinnen aus Freuds Studien über Hysterie teilt, und der mitunter – wenn auch viel unerschwerter als in der euripideischen Fassung – auf sexuelle Ebene heruntergebrochen wird. Denn im Unterschied zu den Choephoren und der Elektra des Euripides ist bei Sophokles Ägisth der Täter und damit Subjekt der Racheintention, und Klytämnestra nur die Mittäterin des Mordes an Agamemnon.²⁶⁴ Hier hat der Dichter eine entscheidende Veränderung der Handlung vorgenommen, da das Feindbild der Rächer nun nicht mehr in erster Linie die eigene Mutter darstellt, sondern der zu Unrecht an die Macht gekommene Buhle. Daraus ergibt sich eine klare geschlechtliche Ordnung, die den Machtverhältnissen im Haus der Atriden für das Publikum logisch nachvollziehbare Strukturen gibt. Denn nun ist nicht Klytämnestra die Herrin, die einen schwachen Mann an ihrer Seite hält, um die Form nach außen zu wahren; jetzt nimmt ein machtgieriger Usurpator den Platz des verlorenen Vaters ein, der die Labilität der Klytämnestra nach dem Verlust durch die Opferung der Iphigenie zu nutzen wusste, um diese Position zu erreichen. Damit steht Elektra eine gegengeschlechtlicher Kontrahent gegenüber, was eine Auflehnung ihrerseits erheblich kompliziert. Sophokles verschärft diese Situation noch, indem er die Unterdrückung Elektras bildlich durch die Ankündigung ihrer bereits von Ägisth beschlossenen Verbannung „(...) *lebend in vergrabner Kammer* (...)“²⁶⁵ auf die Spitze der Unmenschlichkeit treibt. Angesichts dieser Zuspitzung des Martyriums ist eine Eskalation der Situation absehbar, und damit beginnt Sophokles die Wandlung der dominierenden Emotion der Figur von passiver Verzweiflung zum aktiven Widerstand aus eigener Entscheidung.

Die Einführung der Figur der Chrysothemis als Verkörperung der „Alternative“ in der Entscheidung über ihr zukünftiges Verhalten dem Unterdrücker gegenüber, ist eine dramaturgisch geschickte Lösung zur Abhandlung des Dilemmas. Die jüngere, angepasste Schwester ist von Sophokles eindeutig als Sympathieträgerin konzipiert, die die weiblichen Tugend kombiniert mit einer gewissen Naivität in sich vereint,

²⁶⁴ Vgl. dz. Steinmann, S.102

²⁶⁵ Sophokles, „Elektra“. V.382

und damit eine unprätentiöse Natürlichkeit einbringt, die uns die Schwermütigkeit der Elektra noch deutlicher macht.

„Chrysothemis dagegen, die bei Aischylos und bei Euripides ganz fehlt, in epischer Tradition aber bereits als Schwester der Elektra genannt ist, entspricht ganz der Ismene in der Antigone. Sie verkörpert wie diese die angepasste Vernunft des Kompromisses, die sich Mächtigen auch wieder die eigentliche Überzeugung beugt.(...) Wie Ismene ist auch Chrysothemis keine bloße >Mitläuferin<, sondern sympathisch in ihrer Sorge und Hilfsbereitschaft, ja sogar Mittäterschaft und damit Unbotmäßigkeit der Mutter gegenüber zuliebe der Schwester, sofern die Sache nicht herauskommt.(V.466-471)“²⁶⁶

Der Dichter hat nichts Heuchlerisches in ihr Wesen gelegt; er lässt sie in ihrer liebevollen Sorge um die Schwester von kindlicher Anpassungsfähigkeit geleitet handeln, wenn sie sich den Regeln des Hauses widerspruchslos fügt. Darin soll das Publikum nichts verwerfliches erkennen, auch wenn augenscheinlich klar wird, dass für Elektra jede Chance auf einen ähnlichen Kompromiss längst vergeben ist. So begegnet ihr diese mit Bitterkeit und Zynismus:

Chrysothemis: „Und dieses Leben hier gilt dir für nichts?“

Elektra: „Schön ist mein Leben, wahrlich! Zum Erstaunen!“

Chrysothemis: „Nein: wär' es! Wenn du klug zu sein verstündest!“

Elektra: „Lehr mich nicht, zu den Meinen schlecht zu sein!“

Chrysothemis: „Ich lehr dich's nicht! Nur: dich den Mächtigen zu fügen!“

Elektra: „Du krieche so! Doch dies ist nicht meine Art!“²⁶⁷

Die Bestimmtheit, mit der Elektra die durch ihre Schwester verkörperte Alternative zurückweist, spricht von einer fortschreitenden Festigung ihrer Persönlichkeit. In der Gewissheit, auf diese Art und Weise das eigene Verderben gewählt zu haben, bekommt ihre Haltung im Konflikt eine Tiefe und Fassung, die der Dichter im Folgenden an der Konfrontation mit Klytaimnestra perfektioniert.

²⁶⁶ Flashar (2000), S.129

²⁶⁷ Sophokles, „Elektra“. V.392 - 397

2.4.3.3 Klytaimnestra als psychopathologische Studie

Schon in den Schilderungen Elektras Lebenssituation zeichnet Sophokles ein weitaus monströseres Bild ihrer Mutter, als es in den beiden anderen Fassungen der Fall ist. Im Gegensatz zu Euripides ist dieses auch von Anfang an glaubwürdig vermittelt, und lässt damit bei Publikum keinen Zweifel darüber aufkommen, dass Elektras subjektiver Wahrnehmung durchaus zu trauen ist. Nicht nur ihr Verhalten der Tochter gegenüber ist weitaus gewalttätiger beschrieben, auch Klytaimnestras Verhalten nach der Ermordung grenzt an Obsession. So berichtet Elektra davon, dass ihre Mutter die Leiche des Ermordeten „ (...) *schlimm verstümmelt und ehrlos begraben!*“²⁶⁸ habe, und den Todestag monatlich ausgelassen feiere²⁶⁹. Weiters erfahren wir, dass die Mutter ihren eigenen Sohn im Kindesalter getötet hätte, hätte ihn Elektra nicht rechtzeitig in Sicherheit bringen können.²⁷⁰ Klytaimnestra wird als grausame Rasende dargestellt, deren Handeln nicht mehr von Kalkül sondern vielmehr von Wahnsinn zeugt. Genau in diesem Ansatz liegt bei Sophokles' Entwurf der Figur die Neuerung gegenüber den beiden anderen Fassungen: Klytaimnestras Handlung liegt nicht abgeschlossen in der Vergangenheit – sie dauert faktisch bis zum Zeitpunkt der dramatischen Handlung an. Demnach kann nicht von einer affektiven Handlung angesichts einer Eskalation der Situation gesprochen werden, wie sie bei Aischylos angesichts seiner Rückkehr mit Cassandra als Kriegsbeute ergibt. Auch ist jede Form der kritischen Reflexion ihres eigenen Handelns ausgeschlossen, wie Euripides sie Klytaimnestra zugestanden hat. Sophokles konzipiert die Figur der Klytaimnestra als offensichtlich nervlich stark in Mitleidenschaft gezogene Täterin, die zwischen Obsession und Todesangst zerrissen, gewalttätig gegen ihre eigenen Kinder vorgeht. Wie weit diese nervlichen Defizite tatsächlich fortgeschritten sind, führt Sophokles mit der Erwähnung des Traumes²⁷¹ der Klytaimnestra in aller Deutlichkeit aus. Spätestens an dieser Stelle drängt sich die Assoziation mit Freuds Patientinnen aus den Studien über Hysterie wieder auf, zumal der Inhalt des überlieferten Traumes abermals mehr als deutlich auf sexueller Ebene ansetzt.

„Das Motiv des Traumes hat Sophokles aus der Tradition übernommen; sowohl bei Stesichoros als auch bei Aischylos hat Klytaimnestra einen Traum. In beiden Fällen

²⁶⁸ Sophokles, „Elektra“. V.407

²⁶⁹ Sophokles, „Elektra“. V.278

²⁷⁰ Sophokles, „Elektra“. V.295 ff

²⁷¹ Sophokles, „Elektra“. V.415 ff

träumt sie, sie habe einen Drachen geboren (vielleicht: eine Schlange, das griechische Wort >drakon< lässt auch diese Übersetzung zu), ein Ungeheuer, das der Mutter gefährlich wird.(...) Bei Sophokles ist schon der Traum ein anderer. Klytimestra träumt, Agamemnon sei zurückgekehrt zu erneuter Vereinigung mit ihr. Dann habe er das Szepter – einst seines, jetzt aber das des Aigisth – an sich genommen und es in den Herd gepflanzt. Aus dem Szepter sei ein kräftiger Zweig emporgesprossen, durch den das ganze Land der Mykener beschattet worden sei. (V. 417 – 423)“²⁷²

Es ist doch hochinteressant, dass Sophokles den Inhalt des Traumes vollständig verändert, und ihn damit ebenso grundlegend umfunktioniert. War das Symbol des Drachens ein leicht zu deutendes Indiz für die Angst vor dem Rächer – und damit verbunden mit einem abgeschlossenen reflexiven Prozess und Schuldbewusstsein interpretierbar, so gewährt der Dichter dem Publikum hier Einblick in eine Dimension seiner Figur, die erst Freud als das „Vorbewusstsein“ definieren soll. Hier fehlt die explizite Bedrohung durch den Rächer und wird ersetzt durch ein sexuelles Szenario, welches die Vergangenheit, verkörpert durch Agamemnon, heraufbeschwört, anstatt eine Vision der Zukunft preiszugeben. In Kenntnis der Freudschen Schriften könnte hier ganz klar ein traumatisches, nicht verarbeitetes Erlebnis bzw. das repressive Verhältnis - auch auf sexueller Ebene – zu Agamemnon zu Ausdruck kommen. Wenn Sophokles das Traummotiv dahingehend abwandelt, dann könnte es seine Intention gewesen sein, die Labilität der Psyche seiner Klytaimnestra zu dokumentieren, anstatt ein gut lesbares handlungstragendes Element darin zu sehen. Und auch hier ist auffallend, dass die Figur der Klytaimnestra, gerade über diese Umformung des Traumes, eine klar definiert geschlechtsspezifische Konnotation erhält.

Die Begegnung der Mutter mit ihrer Tochter steht also bereits unter dem Vorzeichen der Ungleichheit der beiden Kontrahentinnen, zumal Elektra als die zunehmend gefasste, überlegt argumentierende, und vor allem todesverachtende Tochter ihrer nervösen, fahrig-aggressiven Mutter gegenübergestellt wird. Dementsprechend eröffnet bei Sophokles auch letztere unverhohlen gereizt den Redeagon, aus einer Haltung heraus, die bei Euripides eindeutig Elektra zugehört ist. Der bloße Anblick der Tochter ruft bei Klytaimnestra Aggression hervor, und sie fühlt sich bemüßigt,

²⁷² Flashar (2000), S. 130

der stummen Anklage dieser mit Rechtfertigung ihres Handelns zu begegnen²⁷³. Aus ihrer anfänglich fahrig-aggressiven Haltung entwickelt Klytaimnestra im Verlauf ihrer Rechtfertigung erstmals – und es soll das einzige Mal bleiben – menschliche Züge, wenn sie emotional und nachvollziehbar über die Ungerechtigkeit und Nutzlosigkeit der Opferung der Iphigenie berichtet, und hier durchaus plausibel argumentiert, dass eine Opferung eines der Kinder des Menelaos und der Helena ungerechter Weise nie in Erwägung gezogen worden war.²⁷⁴ Die Opferung ihrer Tochter für ein fragwürdiges Unterfangen wird hier als ernstzunehmendes Argument vorgebracht, zumal sich Klytaimnestras Anschuldigungen an Agamemnon einzig auf dessen vermeintlich gleichgültige Haltung seinen Kindern gegenüber bezieht, und keinerlei weitere persönliche Anschuldigungen von Klytaimnestra vorgebracht werden. Und damit setzt ein Prozess ein, der das Publikum völlig unerwartet mit einer schrittweisen Umkehrung der ursprünglichen Machtkonstellation zwischen den beiden Frauen konfrontiert, denn diese Rede wirft ein ganz anderes Licht auf die rasende Mörderin. In diesem kurzen Moment gewährt der Dichter einen Blick auf eine zerbrechliche, zartfühlende Frauenseele, die durch einen schrecklichen Verlust zutiefst erschüttert wurde. Nicht abgrundtiefen Hass, hat dieses Trauma heraufbeschworen; bei Sophokles ist Klytaimnestra Seele dadurch in eine Labilität geraten, die psychopathologische Dimension besitzt, und in diesem Moment beim Publikum vielleicht „*Eleos*“ im aristotelischen Sinne hervorrufen sollte.

So unerwartet emotional und mitleiderregend die Rede der Klytaimnestra aus ihrer denkbar schlechten Ausgangsposition entwickelt wird, so enttäuschend fällt die Entgegnung der Elektra aus. Gemäß der Erwartung behält diese anfangs ihre Fassung und begegnet der Aggression ihrer Mutter mit Gelassenheit und Sachlichkeit. Jedoch lässt Elektra im Falle der Opferung der Iphigenie ein schlagendes Argument vermissen, kontert mit einer mythologischen Episode, die den Zorn der Artemis begründet, um die Notwendigkeit der Opferung zu rechtfertigen, und umgeht die Frage nach der nie angedachten Alternative (den Kindern Menelaos) gleich ganz.²⁷⁵ Dieses Zitat der mythologischen Vorlage der Tragödie hat fast satirischen Charakter, wenn Sophokles Elektra von einem „*buntgefleckten Hirsch*“²⁷⁶ der Artemis erzählen lässt, dessen Tötung durch Agamemnon den Zorn der Göttin und die Forderung der

²⁷³ Sophokles, „Elektra“. V. 515 ff

²⁷⁴ Sophokles, „Elektra“. V. 540

²⁷⁵ Sophokles, „Elektra“. V. 560 ff

²⁷⁶ Sophokles, „Elektra“. V. 568

Opferung verursacht haben soll. Es kann sich hierbei wohl nur um einen Seitenhieb des Dichters auf die akribische, theologische Interpretation des Mythos in der „Orestie“ handeln, der auf die Fadenscheinigkeit des Opferungsmotivs und dessen Paradoxie abzielt.

Elektras Rede bekommt dort ihre Plausibilität zurück, wo sie die eigentlichen Verfehlungen der Mutter anklagt; ihr Verhältnis mit Ägisth und die Tatsache, dass sie den Mord an Agamemnon auf dem Talionsprinzip legitimiert.²⁷⁷ Bemerkenswert ist hier, dass sich bei Sophokles im Vergleich zu Euripides die Konstellation des Mutter-Tochter Konfliktes gleich auf mehreren Ebenen genau umkehrt: zum einen ist bei Sophokles Elektra in der überlegenen Ausgangsposition, da sie ihre Emotionen zu kontrollieren versteht, und weiters distanziert sich hier die Tochter von der Anwendung des Talionsprinzips als legitimes Instrument der Vergeltung. Das Konstrukt der Blutschuld, wie Klytaimnestra es für ihre Rechtfertigung beansprucht, wird von Elektra seiner Irrationalität überführt, und anhand der immanent logischen, rhetorischen Weiterführung seiner fatalen Konsequenzen für seine Vertreter (hier: Klytaimnestra) entlarvt.

„(...) Siehe zu, wofern du diese Satzung für Menschen setzest, dass du dir selbst nicht Leid und Reue setzt! Denn sollten wir den einen für den andern töten: Du, wahrlich, würdest als die erste sterben, wenn du dein Recht empfindest! (...)“²⁷⁸

Folgerichtig bricht die Mutter daraufhin den Redeagon abrupt ab, indem sie haltlos emotional wird:

Klytaimnestra: „Gezücht schamloses! Also <ich> und <meine> Worte und <meine> Werke, sie bewirken, dass du redest ohne Maß und Ziel?“

Elektra: „>Du< redest es, nicht ich! Du >tust< das Werk! Die Werke aber schaffen sich die Worte!“²⁷⁹

Für sachliche Argumentation ist an dieser Stelle kein Platz mehr, da das Talionsprinzip als Rechtsauffassung in Zeiten der Polis nicht mehr legitimierbar ist, und die Figur der Klytaimnestra nun fast am Höhepunkt ihrer Demontage angelangt ist. Nur fast, denn gleich darauf lässt Sophokles noch einen weiteren Schritt in der Wende des Überlegenheitsverhältnisses zwischen den beiden Frauen in das

²⁷⁷ Sophokles, „Elektra“. V. 562, V. 580 ff

²⁷⁸ Sophokles, „Elektra“. V.579-584

²⁷⁹ Sophokles, „Elektra“. V.621-626

Geschehen treten, der die anfangs gesetzten Vorzeichen im Mutter-Tochter Konflikt umzukehren scheinen. Bestach bis dahin Elektra durch ihre gelassene Überlegenheit, so schlägt, angesichts der Todesmeldung des Orest durch den Paidagogos, das Machtverhältnis ins Gegenteil. Nun gelangt Klytaimnestra durch äußere Faktoren und ohne eigenes Zutun in die überlegene Position, während Elektra jegliche Grundlage für Hoffnung entzogen wird.

Hier erstaunt Sophokles durch eine Kursänderung in der Charakterisierung der Klytaimnestra, die in der Konfrontation mit ihrer Tochter plötzlich und unerwartet menschliche Züge erhält, wenn sie offen ihr emotionales Dilemma ob des vermeintlichen Todes ihres Sohnes und gleichzeitig gefürchteten Rächers zeigt.

„O Zeus, wie soll ich dieses – soll ich´s glücklich nennen, oder zwar furchtbar, doch Gewinn? - Doch bitter ist es, wenn ich mit meinem eigenen Leid das Leben rette!“²⁸⁰

Orest gegenüber zeigt sie also ganz klar Muttergefühle, wohingegen ihre Tochter keine mütterliche Nachsicht zu erwarten hat, wie sie Euripides seiner Klytaimnestra zugestand.

„Jetzt aber – denn mit diesem Tage bin ich ledig der Furcht vor dieser und vor ihm – denn sie, mit mir im Hause, war die größte Plage für mich, die sie mir ausgesogen immer das reine Lebensblut! - jetzt aber werden wir wohl wegen >deren< Drohungen in Ruhe unseren Tag verbringen!“²⁸¹

Sophokles wirft hier ein Licht auf die schwer belastete Mutter-Tochter-Beziehung der Vergangenheit, die von einem ständigen Kräfteressen dominiert war, und deren Konfliktparteien in einer ausweglosen Verstrickung in einem gegenseitigen Repressionsverhältnis zueinander gestanden waren, welches nun scheinbar eine unverhoffte Auflösung zu Ungunsten Elektras erfährt. Damit scheint das Schicksal der Tochter besiegelt, deren Auflehnung gegen die Unterdrückung durch ihre Mutter gescheitert, und jegliche Hoffnung auf ein autonomes, selbstbestimmtes Leben (im Rahmen der zeitbezogenen Möglichkeiten) daher vernichtet. Dementsprechend bricht Elektra vorerst in tiefer Verzweiflung zusammen, während ihr ihre Mutter in erster Linie mit Zynismus begegnet, was den Hass der Elektra von neuem entfacht.

²⁸⁰ Sophokles, „Elektra“. V.767

²⁸¹ Sophokles, „Elektra“. V. 782

„Meint ihr, dass sie, von Schmerz und Weh durchdrungen, gewaltig weint und jammert um den Sohn – die Elende! - der so zugrunde ging? - Nein, drüber lachend ist sie auf und fort!“²⁸²

Dass diese Überzeichnung der Situation wiederum der subjektiven Sicht der Elektra entstammt, und nicht den Gegebenheiten entspricht, untermauert Sophokles in der durchaus realistischen, und nüchternen Argumentation der Mutter, die sich auf ihre emotionale Entfremdung des längst verlorenen Sohnes beruft.²⁸³ Die beiden Frauen haben nun endgültig ihre Rollen im Konflikt getauscht, denn hier reagiert nun Elektra haltlos emotional, während Klytaimnestra ihre Fassung wiedererlangt.

Die Psychologisierung der Frauenfiguren hat an dieser Stelle ihren Höhepunkt erreicht, da hier die Grundlage für die tragische Handlung des Stückes dem Publikum vollständig vorgebracht wurde: die Wandlung in der Psyche eines Menschen, der aus maximaler Repression heraus sein Recht auf Autonomie erkämpft. Kein Götterspruch kann von Elektra geltend gemacht werden; nicht die Wiederherstellung von Gerechtigkeit im göttlichen Sinn wird das Motiv zur Rache sein; in diesem Moment steht der gewaltsame Ausbruch eines Menschen aus den Fesseln seiner Unterdrückung im Vordergrund.

2.4.3.4 Die Umkehrung eines Genderkonzeptes – Elektra zwischen den Geschlechtern

Sophokles beginnt den Wandel der Elektrafigur ab Vers 800 mit der Wendung durch die Todesnachricht des Orest mit einer beispiellosen Steigerung des Leidens und der gnadenlos zur Schau getragenen Verzweiflung seiner Protagonistin, die das Publikum schonungslos am Schmerz über die verlorene letzte Hoffnung – die Errettung durch ihren Bruder – teilhaben lässt. Elektra ist nun allein auf der Bühne, was ihre Einsamkeit noch deutlicher zum Ausdruck bringt. Noch hat das Publikum eine gebrochene, junge Frau vor sich, deren Zukunft als quasi geschlechtsloses Mitglied der Gesellschaft besiegelt scheint, zumal ihr der Ausbruch aus der Gefangenschaft in ihrer vorpubertären Rolle nicht gelungen ist. Ihre Initiation zur Frau wird unter den vorgezeichneten Umständen nicht stattfinden, da sie aus der Unterdrückung durch das Usurpatorenpaar nicht durch den ersehnten Retter von außen befreit werden wird. Der Machtkampf zweier Frauen, die ein Recht auf Selbstbestimmtheit forderten, bzw. sich aneigneten scheint zugunsten Klytaimnestras

²⁸² Sophokles, „Elektra“. V.802ff

²⁸³ Sophokles, „Elektra“. V.775

entschieden worden zu sein.²⁸⁴ Das zeitgenössische Genderkonzept würde in dieser Situation bestenfalls Resignation der Protagonistin ob ihrer rollengebundenen Handlungsfähigkeit folgern, da die Assimilation mit dem Regime ja bereits in Vorfeld ausgeschlossen wurde. Für Elektra als „Frau“ im Sinne des Rollenverständnisses bliebe also eigentlich nur die Kapitulation. Sophokles geht hier jedoch einen Weg seiner Charakterführung, den Euripides in seiner Elektra ebenfalls eingeschlagen hat; nämlich die Loslösung der Figur aus dem geschlechtlichen Rollenbild. Hatte Euripides seine Elektra konsequent von Beginn an als in ihrer Handlungskompetenz in Bezug auf die Ausübung der Rache Orest gleichgestellt, also männliche Kompetenzen zugestanden, so behandelt Sophokles den Wandel der Figur aus ihrer rollenverankerten Handlungsunfähigkeit hin zur autorisierten Rächerin wesentlich differenzierter. War bei Euripides Elektras Verhalten von Beginn an männlichen Genderkonzepten näher als weiblichen, so vollzieht die Figur bei Sophokles erst allmählich eine Wandlung, und das Publikum verfolgt mit, wie sie aus ihrem ursprünglichen Rollenbild heraustritt, um in einem Bereich der Geschlechtslosigkeit gefangen, eine Annäherung an das männliche Rollenbild zu erleben. Die Notwendigkeit dahinter kann wohl dramaturgisch darin gesehen werden, dass eine Nachvollziehbarkeit der Handlung nur darin gegeben sein konnte, dass ein Dichter aus seiner persönlichen, geschlechtsgebunden männlichen Sicht, einem männlichen Publikum zwar deskriptiv weibliches Denken und Handeln vorzuführen, jedoch tatsächliche Identifikation bzw. „eleos“ im aristotelischen Sinne nur im geschlechtskonformen Handeln und Denken auszulösen vermochte.

Um eben diesen Schritt in der Charakterführung der Figur zu konterkarieren, bedurfte es einer weiteren Abhandlung an einer klar zuordenbaren weiblichen Figur, für die Sophokles eine weitere Szene mit Chrysothemis einbaut²⁸⁵.

„Da ist einmal der zweite Auftritt der Chrysothemis mit der Nachricht von den Fußspuren Orests am Grab des Agamemnon (also das aus Aischylos bekannte Motiv), von Elektra jetzt bei Sophokles als Zeichen der Anwesenheit nicht akzeptiert, sondern geradezu verworfen. Diese Wendung gibt dem Dichter die Möglichkeit, Elektra den Entschluss fassen zu lassen, aus dem Gefühl völliger Verlassenheit

²⁸⁴ Diese Konstellation einer pathogenen Mutter-Tochter-Beziehung fasst Halberstadt-Freud folgendermaßen zusammen: „In its many variations `Either my mother or I, one of us will die´. is a frequently expressed fantasy. The autonomy of one is lifethreatening for the other.“ Vgl. dz. Halberstadt-Freud, S.22

²⁸⁵ Sophokles: „Elektra“, V. 870 ff

heraus die Rache selber zu vollziehen, ein für Aischylos noch ganz unerhörter Gedanke.“²⁸⁶

Der Auftritt der Chrysothemis in ihrer herzlich-naiven Überschwänglichkeit ob ihrer Entdeckung am Grab des Vaters lässt erneut die Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere aufflammen. Elektra, in Kenntnis des vermeintlichen Verlustes, ist aus der Rolle der naiv hoffenden, leichtgläubigen jungen Frau bereits herausgetreten, hat jegliche Emotionalität der vorangegangenen Trauerszene abgelegt, und tritt ihrer Schwester nun in abgeklärter Entschlossenheit entgegen, als sie sie für die Mittäterschaft an der Rache gewinnen will. Die aufgeregte Freude über den Fund der Fußspuren Orests prallt an Elektra unreflektiert ab, denn deren ganzes Denken ist nun auf die Selbstjustiz an Ägisth fokussiert. Interessant ist daran, dass nun plötzlich ein Wechsel des Feindbildes vorgenommen wird, war doch der bisherige Konflikt zwischen Mutter und Tochter entsponnen worden; nun aber steht die Rache an Ägisth im Vordergrund. Erklärbar wäre dies wiederum mit der Verschiebung der Geschlechterrollen, der Sophokles hier wie die beiden anderen Dichter folgt: die Rache an Klytāimnestra ist vordergründig Anliegen der Tochter – Ägisth muss durch einen Mann fallen. Damit wäre ein weiteres Indiz für den Geschlechtswandel der Figur der Elektra gegeben, die im Moment des Entschlusses zur Selbstjustiz dem männlichen Genderkonzept untersteht. Chrysothemis - als Gegenpol – verweigert die Mittäterschaft als klare Kompetenzübertretung ihrer weiblichen Genderkonzeption gemäß, und thematisiert sogar den Geschlechtswandel ihrer Schwester mit den Worten:

*„Als Weib und nicht als Mann bist du geboren und schwächer bist du als die Gegner mit dem Arm!“*²⁸⁷

Elektra denkt und plant hier also tatsächlich als Mann, nachdem ihr ihre Autonomie als Frau nicht in dem Maß zugestanden wird, wie sich diese ihre Mutter angeeignet hat, und sie mit den Einschränkungen, wie sie Chrysothemis akzeptiert, nicht zu leben gewillt ist. Sachlich argumentiert Elektra ihrer Schwester gegenüber, was hier längst Gegenstand der Rachemotivation geworden ist; nicht mehr allein der Tod des Vaters ist Intention, sondern die eigene Zukunft steht auf dem Spiel.

²⁸⁶ Flashar (2000), S.132

²⁸⁷ Sophokles: „Elektra“, V. 998

„Doch folgst du meinem Rat, gewinnst du erstens den Ruf der rechten Scheu bei Vater drunten, dem toten, wie dem Bruder auch zugleich! Dann wirst du, so wie du geboren: eine Freie genannt sein künftighin und würdige Vermählungen erlangen!(...)“²⁸⁸

Die Beschwörungen Chrisothemis´ sich dem Regime des Usurpatorenpaares zu fügen, um zumindest das eigene Leben zu retten, verhallen abermals ungehört, da nun die Grundlage für einen solchen Kompromiss endgültig entzogen wurde, denn Elektra tritt nun nicht mehr als unterdrückte Tochter auf; sie definiert sich als Äquivalent des vermeintlich verlorenen Rächers, somit als Mann, und damit ist eine Kapitulation undenkbar. Ihre Wandlung von Frau zu Mann hat erst durch die dramatische Zuspitzung des Konfliktes nach der Todesmeldung Orests stattgefunden, was Chrysothemis auch kritisiert, wenn sie Elektra vorwirft, nicht gleich nach Agamemnons Ermordung gehandelt zu haben.²⁸⁹ Zu diesem Zeitpunkt jedoch – und das gibt Elektra offen zu – war sie in ihrer weiblichen Handlungsunfähigkeit gefangen.

„Im Wesen war ich es! Im Geist nur war ich damals noch zu schwach!“²⁹⁰

Nun aber ist sie aus dieser weiblichen Schwäche herausgetreten, um sich die männliche Handlungskompetenz anzueignen. Schließlich verkörpert Elektra hier das Ideal des griechischen Kriegers; im Körper einer Frau ²⁹¹vereint sie hier sämtliche Tugenden des attischen Bürgers.

„Elektra stilisiert sich als Heroine und als Retterin der Polis, wenn sie den Usurpator beseitigt. (...) An diese Situation knüpft der Chor in einem Lied (V.1058-1097) an, das sich zu einer allgemeinen Reflexion erhebt, die für den Zuschauer einen aktuellen Zeitbezug darstellen dürfte.“²⁹²

Flashar bezieht sich hier auf zwei Textstellen, in denen zum einen das Fehlen des Generationenvertrages²⁹³, und zum anderen die Freudlosigkeit einer Krisenzeit²⁹⁴ angeprangert wird. Beklagt wird hier aber auch am Beispiel der beiden von einander

²⁸⁸ Sophokles: „Elektra“, V. 967

²⁸⁹ Sophokles: „Elektra“, V. 1021

²⁹⁰ Sophokles: „Elektra“, V.1022

²⁹¹ ; nicht zu vergessen ist hier, dass es sich ja auch tatsächlich um einen männlichen Schauspieler in Maske handelt. (Anm.)

²⁹² Flashar (2000), S. 132

²⁹³ Sophokles: „Elektra“, V.1058-1062

²⁹⁴ Sophokles: „Elektra“, V. 1069

abfallenden Schwestern wie Zwietracht²⁹⁵ die Kräfte einer Gemeinschaft schwächt, was sicherlich auch als Zeitbezug angesichts der zerfallenden Demokratie gelesen werden kann.

Der Ausgang der Szene steht im Zeichen einer einsam, in ihrem Kampf um Selbstbestimmung verlassenen Elektra, die entschlossen ist, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, und in die Rolle des verlorenen Hoffnungsträgers zu schlüpfen, um als Rächer – im maskulinen Verständnis des Begriffes – in die Geschichte einzugehen. Wiedereinmal erreicht das Szenario einen Punkt, an dem für den Zuschauer klare Vorzeichen für den weiteren Verlauf der Handlung gesetzt sind, und doch erfordert die Kenntnis des Mythos eine weitere diametrale Wendung, um der Vorlage gerecht zu werden. Diese Richtungsänderung schlägt sich erneut in der Charakterführung der Elektra nieder, und lässt diese abermals zwischen den geschlechtlichen Polen zurück pendeln. Damit erfolgt der zweite große Umschlag der Handlung, und damit verbunden der Charakterzeichnung der Elektra. Im „Hin- und Hergerissen-Sein“ zwischen den extremsten menschlichen Leidenschaften, findet die Figur letztlich jene „Bestimmung“, die aus der Sicht des Dramatikers sowie des attischen Bürgers ihre geschlechtsspezifisch richtige Position in der Gesellschaft wäre.

„Die Intrige ermöglicht einen zweimaligen Umschlag der Handlung: von der stillen Hoffnung Elektras, die über dem ersten Teil liegt, zu ihrer tiefsten Hoffnungslosigkeit, die den zweiten Teil prägt, und dann noch einmal von der Hoffnungslosigkeit zur Hoffnungserfüllung des dritten Teils. Durch dieses zweimalige Umschlagen wird die Erregung des Zuschauers – zusammen mit der der handelnden Figuren – und die Dramatik des Bühnengeschehens noch stärker gesteigert als im >Oidipus Tyrannos<. Gleichzeitig ist dadurch aber ein Ausschöpfen des Seelischen möglich, wie es in den vorangegangenen Dramen noch nicht verwirklicht war..“²⁹⁶

Eben noch hat Elektra im Streit ihre Schwester von sich gewiesen, und sich ihr gegenüber kalt und emotionslos, fast schon verächtlich verhalten, um - zum Mord entschlossen - ihre männliche Stärke unter Beweis zu stellen. Der Umschlag in höchste, ergreifendste Emotionalität, den ihr Verhalten nun angesichts der Urne erfährt, wird von Sophokles wahrlich meisterhaft konzipiert. Die Asche ihres

²⁹⁵ Sophokles: „Elektra“, V. 1070

²⁹⁶ Latacz (1993), S. 240

totgeglaubten Bruders in Händen, zerbricht plötzlich die Maske der maskulin handelnden Kämpferin, und legt unpathetische, authentische Muttergefühle frei, die Elektra dem Kind Orest gegenüber hegt.

„(...)Denn nie hast du so sehr der Mutter angehört wie grade mir, noch waren die im Hause, nein >ich< war deine Pflegerin und >ich< ward >Schwester< dir gerufen immer!“²⁹⁷

Hier trauert Elektra nicht mehr um den Rächer, mit dem ihre Hoffnungen auf Befreiung und Selbstbestimmung gestorben sind; hier nimmt sie zärtlich Abschied vom „eigenen“ Kind. Der Richtungswechsel in ihrer Charakterführung hätte kaum extremer ausfallen können, denn in der Mutterrolle hat Sophokles seine Figur als Inbegriff der Weiblichkeit schlechthin inszeniert, und sie somit wieder zurück in die geschlechtliche Ordnung geführt. Die Notwendigkeit einer Wiederherstellung der Geschlechterordnung für die Stabilität einer Gesellschaft hat die Sozialanthropologin Françoise Héritier am Beispiel der Samo von Obervolta demonstriert:

„Die Frau, die ihrer biologischen Bestimmung entsagt hat, ist eine gefährliche Frau (...). Als Repräsentantin >weiblicher Anomalie< befindet sie sich in einer unglücklichen Lage, weil sie als Nicht-Frau gewissermaßen zum Mann wird.“²⁹⁸

Diese Rückkehr an den extremsten Pol weiblicher Genderkonzeption wirkt hier wie eine Erlösung der Protagonistin aus dem Irrgarten ihrer Suche nach Identität. Die Mutterschaft – wenn hier auch auf den kleinen Bruder bezogen, dem sie angesichts der Bedrohung selbst „das Leben geschenkt“ hatte – wird von Sophokles als die eigentliche Bestimmung Elektras, die ihre Seele zu retten vermag, dem Zuschauer erkennbar gemacht. In ihrer berührenden Abschiedsrede muss die Figur alle Sympathien für sich gewinnen, denn Sophokles zeigt sie hier so unverfälscht und selbstlos trauernd, wie nie zuvor. In dieser Darstellung muss das Publikum die Gewissheit erlangt haben, hier nun das „wahre“ Wesen der Elektra gezeigt zu bekommen, womit sich einerseits die Schuldfrage erübrigt haben musste, und andererseits der Höhepunkt der Tragödie als erreicht erkannt werden konnte. Die Entwicklung der Persönlichkeit der Elektra erlangt in dieser Szene ihren idealen Abschluss, womit sich der verbleibende Rest der Handlung durch den Dichter auf das absolute Minimum beschränken lässt.

²⁹⁷ Sophokles: „Elektra“, V. 1146

²⁹⁸ Lamott, S.169

Die nun folgende Wiedererkennungsszene der Geschwister rundet dieses Konzept insofern ab, als dass die überschwängliche, selbstvergessene Freude Elektras wie die wohlverdiente Belohnung für ihre harte Selbstfindungsreise wirkt. Eigentlich wäre in dieser glücklichen Fügung die Hauptaussage der Tragödie zu finden, wäre da nicht die mythologische Vorlage, die den Rachevollzug fordert.

Für die Entwicklung des Charakters der Hauptfigur Elektra wäre das Ziel – die Wiederherstellung einer gesellschaftlich anerkannten Ordnung - mit der Wiedererkennungsszene erreicht, denn Elektra hat zu ihrer weiblichen Rolle zurückgefunden, und wurde dafür mit der Rückkehr ihres Bruder belohnt. Damit ist alles wieder in seine Ordnung zurückgeführt, und Elektra die Bürde des Rachevollzugs von den Schultern genommen, sowie ein Weg in eine gesicherte Zukunft gebahnt. Ihr Freudentaumel fällt in ähnlich naivem Überschwang aus, wie Chriothemis' Bericht über ihre Funde am Grab, damit hat Elektra wieder die charakteristischen Züge der kindlichen Jungfrau angenommen, die ihrer Genderkonzeption entsprechen.²⁹⁹ Im Moment der Wiedererkennung werden alle Vorzeichen ihrer Identität vom Dichter wieder „berichtigt“, was formal durch die Gleichsetzung der beiden Geschlechterpole in der Götterwelt artikuliert wird, als Orest seine Schwester zur Mäßigung ruft:

Orest: „Besser du schweigst, damit nicht drinnen jemand hört!“

Elektra: „Nein! Nicht bei Artemis, der immer Unbezwungengen! Niemals eracht ich es für wert zu zittern vor dieser überflüssigen Last der Weiber drinnen im Hause immer!“

Orest: „Bedenk, wie auch in Weibern Ares lebt! Du weißt es gut, da du es doch erfahren!“³⁰⁰

Elektra beruft sich auf Artemis, der Schutzherrin der Jungfrauen und Erstgebärenden, der eine gewisse Streitbarkeit nicht abzusprechen ist, und nicht etwa auf Hera als Göttin der fügsamen Ehefrau, und Orest erinnert daran, dass auch der Kriegsgott Ares als Verkörperung der maskulinen Tugenden wie Furchtlosigkeit, Stärke, Entschlossenheit und Handlungsfreiheit einen Teil der weiblichen Identität

²⁹⁹ Zwar hatte sie ihre Fähigkeit zu Muttergefühlen vorab bewiesen, jedoch könnte auch dies als eine Ausdrucksform annähernd „hysterischer“ Einbildung gelesen werden, zumal fiktive Schwangerschaft oder Mutterschaft bei Hysterikerinnen nicht untypische Symptome darstellten. (Anm.)

³⁰⁰ Sophokles: „Elektra“, V. 1239 - 1244

beeinflusst. Dies könnte sozusagen als das Resümee aus der abgeschlossenen Suche nach Identität der Figur gelesen werden.

Der Fortgang der Handlung zeichnet sich durch äußerste Verknappung der Darstellung aus: Elektras Rachemotivation ist erloschen und auf Orest übertragen, der diese emotionslos als Pflichterfüllung auf sich nicht nimmt.

„Mit einer großen und weisen Ökonomie hat der Dichter die Elektra-Handlung so entwickelt, dass er den lang hingezogenen Leidensäußerungen der Elektra, die den Hauptteil des Dramas ausmachen, in größter versammelter Härte und Nacktheit die Darstellung des Muttermordes folgen lässt. Durch diese Verteilung des breiten strömenden Worts und der knappen, harten Tat gewinnt die gesamte Handlung ihr Gleichgewicht.“³⁰¹

Der Rachevollzug ist Männersache, daher tritt Elektra wieder auf, um – wie Flashar dies vermutet – den szenischen Vorgang des Rachemordes an Klytaimestra für das Publikum zu spiegeln.

„Elektra fungiert in der relativ kurzen Szene (V.1397-1441) als eine Art Spiegelbild des unsichtbaren Orest. Sie wird analoge Gesten ausgeführt und dadurch den hinterszenischen Vorgang auf der Bühne sinnfällig gemacht haben. Von dort hört man Schreie und Worte der Klytaimestra aber nichts von Orest, was auch mit dem technischen, unserem Empfinden fremden Umstand zusammenhängt, dass Orest und Klytaimestra vom gleichen Schauspieler gespielt wurden; sie begegnen sich ja nicht.“³⁰²

Bei Sophokles finden moralische Bedenken ob des Muttermordes keinen Platz mehr, und so kann Orest diese Tat an einer wehrlosen, um Gnade flehenden Frau, unreflektiert und emotionslos begehen. Auch Elektras Empfindsamkeit ist angesichts des kaltblütigen Mordes vollends erloschen, ebenso plötzlich, wie sie ihre Emotionalität zurückgewonnen hatte, kehrt sie nun wieder ihr diametral maskulines Wesen nach außen – noch einmal wird Elektra zum Mann. Sophokles könnte seinen Darsteller tatsächlich die Tat vor Publikum spiegeln haben lassen, zumindest entsprechen die knappe, von Zynismus gefärbte, emotionslosen Verse eindeutig der Gesinnung des Rächers selbst. Elektra begeht demnach den Mord nun tatsächlich mit eigenen Händen, wenn auch die räumliche Trennung die Ordnung der

³⁰¹ Schadewaldt, S. 76

³⁰² Flashar (2000), S. 134

Genderkonzeption wahr. Damit hat Sophokles eine geschickte Lösung der Kompetenzübertretung durch seine Frauenfigur – wie sie bei Euripides höchstwahrscheinlich befremdlich auf das Publikum gewirkt haben mochte – gefunden. Im Vollzug der Rache ist das Geschwisterpaar zu einer Person verschmolzen, wie es auch Euripides vorschlägt, und als solche muss es zwingend das männliche Geschlecht annehmen um handlungsfähig zu sein. Andererseits behält Sophokles das Spiel um Trug und Wahrheit in seiner Mehrdeutigkeit bei, als er das Geschwisterpaar Ägisth ins Haus locken lässt, um ihn dort an der Todesstelle Agamemnons zu töten, was als eine Reminiszenz an das typisch weiblich klassifizierte Verhalten der Klytaimnestra in Aischylos' Agamemnon gelesen werden könnte. Auch bei Sophokles kommt es nicht zu einem fairen Kampf Mann gegen Mann – Ägisth muss einem Hinterhalt zum Opfer fallen, wie Agamemnon zuvor, womit wir wieder das Talionsprinzip zur Anwendung gebracht finden. Bei Sophokles folgt jedoch keine Reflexion über dessen Legitimität, wie überhaupt ein Sog aus sich überstürzenden Ereignissen eine Art Eigendynamik entwickelt, die dem Publikum wohl eher das Gefühl des Kontrollverlustes als der Wiederherstellung einer göttlichen Ordnung wie bei Aischylos vermittelt haben mochte.

„Dabei wird oft und leicht übersehen, an welcher Stelle das Drama überhaupt endet. Es ist dies – anders als bei den beiden anderen Tragikern – noch vor der Tötung Aigisths, den Orest zuletzt als sein Opfer in das Dunkel des Hauses führt, also noch bevor er sein Rachewerk vollendet hat. Erst danach würde sich die Frage nach dem weiteren Schicksal stellen. Diese Technik des Abbruchs kurz vor Handlungsende (...) ist im erhaltenen Werk singulär und war wohl für den Zuschauer, der aufgrund seiner Kenntnis des Mythos mit einer Fortsetzung rechnete, überraschend.“³⁰³

Sophokles gesteht dem Publikum also nicht die Erleichterung der Vollendung eines notwendigen Verbrechens zu, er behält es in der Spannung der Ungewissheit, was hinter den Mauern des Atridenhauses passieren wird, wenn auch mit der unheilvollen Vorahnung der Geschehnisse. Nicht Erleichterung sondern Beklemmung muss aus dieser Konstellation resultieren, sowie der abrupte Schluss des Dramas generell eine düstere Stimmung kreiert.

„Den antiken und modernen Zuschauer (...) befällt am Schluss ein Gefühl nicht nur der Erleichterung, sondern zugleich der Beklemmung. Das Unternehmen ist

³⁰³ Flashar (2000), S.136

geglückt, aber es gibt keine Hindeutung auf eine Zukunft. Man erfährt nicht was aus Orest wird, aber auch nicht, ob Elektra eine Perspektive hat. Sie ist am Schluss so allein und einsam wie am Anfang. Keine der erhaltenen Tragödien des Sophokles hat ein so bitteres Ende“³⁰⁴

Flashar bezieht diesen Umstand auf die zeitgenössischen äußeren Umstände, aus denen die Tragödie entstanden ist. Als Spätwerk des damals 75 bis 80-jährigen Dichters, der Zeuge des Zerfall der attischen Demokratie werden muss, und unmittelbar in der Krisenzeit nach der Sizilischen Katastrophe³⁰⁵, spricht schon die Konzentration des Tragischen auf das individuelle Leiden einer Einzelperson, statt der Thematisierung einer gesellschaftspolitisch vakanten Fragestellung.

Zusammenfassend stellt Flashar dazu fest:

„(...) keine optimistische Wendung zur Polis (wie bei Aischylos), kein göttlicher Horizont, der alles umschließen würde, also kein kathartisch-befreiender Schluss, keine harmonische Abrundung, keine Perspektive für Elektra und Orest, und dies alles gegen der Erwartungshaltung des Publikums. Vielleicht ist es doch die Härte der Zeitumstände, die den greisen Dichter veranlasst hat, das Stück im Nichts enden zu lassen.“³⁰⁶

2.5 Hysterie und weibliche Sexualität in der Antike

Die Festlegung von Hysterie als rein weibliche Affektion, bzw. die erste Definition von hysterischen Symptomen unter dieser Bezeichnung, stammt aus der griechischen Antike. Hippokrates (ca.460 v. Chr. - ca. 350 v. Chr.) prägt den Begriff der „Hysterie“, und greift dabei auf altägyptische Beschreibungen von krampfartigen, konvulsiven Anfällen sowie Lähmungen und anderen typisch hysterischen Symptomen zurück, deren Ursprung bereits ca. 1500 v. Chr. auf eine Veränderung der Position der Gebärmutter im Körper zurückgeführt wurden.³⁰⁷ Hippokrates übernimmt diese Ansicht und integriert sie in seine 4 Säfte Theorie, und bezeichnet „Hysterie“ im „Corpus Hippocraticum“ als *„eine der am häufigsten auftretenden Frauenkrankheiten (...)“³⁰⁸.*

³⁰⁴ Ebd. S. 137

³⁰⁵ Steinmann, S.102

³⁰⁶ Flashar (1994), S.107

³⁰⁷ Kronberger, Silvia: „Die unerhörten Töchter: Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie“ Wien ,2002. S.34

³⁰⁸ Ebd. S. 35

„Entsprechend der etymologischen Tradition des Wortes war die Hysterie seit der Antike als ausschließliche Affektion des weiblichen Geschlechts betrachtet worden. Nicht selten hatten Ärzte ihre Ursache einer Gebärmuttermissbildung zugeschrieben, und die Therapie bestand bisweilen in der Entfernung der Gebärmutter oder in der Ablation der Klitoris.“³⁰⁹

Mit der Vorstellung der im Körper umherwandernden Gebärmutter, ist die Affektion dieser Erkrankung nicht nur ausschließlich an das weibliche Geschlecht geknüpft, sondern gleichzeitig im den Bereich der Sexualität verwurzelt. Als Ursachen für eine Veränderung der Position der Gebärmutter im Körper wird in der Antike *„geschlechtliche Abstinenz (Hippokrates), und „fehlende Schwangerschaft (Plato)“³¹⁰ angenommen, und die größte Disposition dafür wird „alten Jungfrauen, jungen Witwen und unfruchtbaren Frauen(...)“³¹¹ zugeschrieben.*

Dementsprechend kristallisiert sich eine ganz bestimmte Zielgruppe für die Anfälligkeit für „Hysterie“ heraus, die für die folgenden Betrachtungen von größtem Interesse sein wird: Frauen, die sich (freiwillig oder unfreiwillig) ihren Verpflichtungen der (patriarchalen) Gesellschaft entziehen. Dieses „Nichtentsprechen“ der sozialen Rolle, kann – sofern es aus eigenem Antrieb und Bestreben zustande kommt – als Auflehnung, bzw. Angriff gegen das männlich dominierte System aufgefasst werden, und bedarf – wiederum aus männlicher Sicht – einer Verurteilung. Nachdem jedoch eine Frau einerseits aus der Rechtsordnung ausgeschlossen (siehe Kap. 1.1), andererseits eine Rechtsgrundlage für Selbstbestimmungsbestrebungen des schwachen Geschlechts nicht gegeben ist, wird notfalls auf eine Erklärung aus der Pathologie des Verhaltens zurückgegriffen, wobei diese Klassifizierung nicht zwingend negativ belegt sein muss.

„Diese >unheimlichen<, und >theatralischen< Aspekte der Hysterie, die sie mit der Epilepsie gemein hat, haben dazu beigetragen, dass die Antike und später das Mittelalter ihr einen besonderen Status unter den Geisteskrankheiten zuwiesen (wenn sie als solche bewertet wurde) und sie in gewissem Sinne als Stätte der Begegnung

³⁰⁹ Traverso, Paola: „Psyche ist ein griechisches Wort...“Rezeption und Wirkung der Antike im Werk von Sigmund-Freud.“ Frankfurt am Main, 2003. S.49

³¹⁰ Kronberger, Silvia: „Die unerhörten Töchter: Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie“ Wien ,2002. S.34

³¹¹ Ebd.

zwischen magischen und dämonischen Mächten des Universums und der irdischen, physischen Welt des Menschen ansahen. ³¹²

Epilepsie wie Hysterie galten als Äußerung von Grenzerfahrungen der Betroffenen an der Schwelle zur Götterwelt, und hatten damit wahrsagerischen Charakter.

„Im antiken Griechenland galt die Epilepsie als >heilige Krankheit<, deren Manifestationen sich dem Eintritt eines Gottes oder Geistes (daimon) in den Körper des Kranken verdanken, der folglich >besessen< (katochos) war und einen Gott >in sich hatte<(entheos). Der Begriff des Wahnsinns (mania) hatte außerdem nicht unbedingt die negative Bedeutung, die ihm später von den sophistischen Schulen und dann vom Christentum zugeschrieben wurde, und war eng mit dem Glauben an wahrsagerische Kräfte verbunden (...). ³¹³

Alle diese Motive sind - wie in vorangegangenen Kapitel zu zeigen versucht wurde – in den Frauenfiguren der „Elekten“ bzw. der „Orestie“ nachweisbar; bei Aischylos werden sie explizit in Verbindung mit den Göttern, bzw. dem „daimon“ gesetzt, bei Euripides und Sophokles nehmen in unterschiedlichem Grade hysterische Verhaltensweisen an. Die Disposition zum „Wahnsinn“ ist dem weiblichen Wesen aus Sicht der Dichter „von Natur aus“ immanent, womit jeder Verstoß gegen normative Verhaltensmuster von Frauen automatisch seine Begründung einer solchen, meist durch einen Störfaktor in ihrer geschlechtlichen Identität bedingten, psychischen Abweichung vom weiblichen Ideal begründet ist.

Die überwiegend weibliche Definition von Hysterie führt damit wiederum auf das Mysterium der Fruchtbarkeit zurück, das gleichzeitig furchteinflößend und heilig – in jedem Fall aber aus männlicher Sicht nicht rational fassbar bleibt. Das Wunder der Reproduktion und die Mutterschaft in ihrer Kompetenz über Leben und Tod zu entscheiden, bleibt weitgehend von der rationalisierenden Philosophie ausgeklammert, womit das weibliche Denken und Handeln aus dieser Position heraus ebenfalls nicht rational erklärt werden kann. Jegliche Abweichung von normativen Abläufen im Bezug auf Reproduktion muss also zwingend zu einer Assoziation mit dem Einfluss des Göttlichen geführt haben. Zu bedenken gilt hierbei weiters, dass die Antike ein völlig anderes Verständnis von den Abläufen und Zusammenhängen der Vererbung hatte. Eine Schwangerschaft wurde als „Funktion“

³¹² Traverso, S. 65

³¹³ Traverso S. 64

der Frau gesehen, die der Entwicklung der ungeborenen Nachkommen des Mannes diene, aber weiter nicht auf das Kind Einfluss nahm, d.h. die Zeugung sah man als Weitergabe der rein männlichen Gene, die Mutterschaft lediglich als Funktion der Heranreifung des Nachkommens des Mannes. Insofern erklärt sich das strenge Vorgehen gegen Ehebruch bei Frauen, bzw. der hohe Stellenwert der Keuschheit der Ehefrau, da ja ein Vaterschaftsnachweis nicht existierte und daher die Legitimität der Nachkommen des Mannes vom Vertrauen in die Treue seiner Ehefrau abhing.

„Der Ehebruch galt als Verbrechen, welches die Integrität des >oikos<³¹⁴ in höchstem Maße aufs Spiel setzte, war doch in einem solchen Fall unklar, ob die von der Frau zur Welt gebrachten Kinder, die dereinst den >oikos< fortführen würden, legitime Nachkommen und Erben des Haushaltsvorstandes waren. Legitime Kinder konnten nur in der Ehe gezeugt werden; dies galt als der eigentliche Ehezweck, und es erklärt, warum auf die Keuschheit der Ehefrau so großer Wert gelegt wurde. Der Ehebruch richtete sich nicht nur gegen den Ehemann; es war ein öffentliches Anliegen, die Reinheit der Familien zu bewahren.“³¹⁵

Damit galt das weibliche Sexualleben in der patriarchalen Gesellschaft als Risikofaktor für die Reproduktion, das schwer zu kontrollieren war, und Vergehen gegen die eheliche Treue durch Frauen wurden dementsprechend schwer bestraft. Zwar oblag die Hauptschuld am Ehebruch dem männlichen Part, der ja auch als eigene Rechtsperson zur vollen Verantwortung gezogen werden konnte, jedoch bezog sich das Delikt auf das Eheverhältnis einer verheirateten Frau. Außereheliche Sexualkontakte von Männern mit unverheirateten Frauen eines minderen Standes wurden von der Gesellschaft akzeptiert.

„Demgegenüber galt ein Ehemann, der mit einer fremden Frau Geschlechtsverkehr hatte nicht als Ehebrecher – es sei denn, seine Geliebte wäre selbst verheiratet gewesen. Dies lag in der Logik des Grundgedankens, demzufolge allein der Ehebruch einer Ehefrau Probleme hinsichtlich der Legitimität von Kindern aufkommen lassen konnte.“³¹⁶

Die rechtlichen Konsequenzen für eine Ehebrecherin waren insofern schwerwiegend, als dass sie aus dem oikos und damit aus der Gesellschaft und aus sämtlichen

³¹⁴ „oikos“ ist nach Aristoteles die kleinste Einheit des Familienverbandes innerhalb der Polis. Vgl. dz. Krause, S. 40

³¹⁵ Krause, S. 40

³¹⁶ Ebd. S. 41

reiligiösen Zeremonien ausgeschlossen wurde, und damit jeglichen Rechtsanspruch verlor. Die Kinder blieben „Eigentum“ des Mannes, da ja eine direkte erbliche Verbindung zur Mutter nicht gesehen wurde, nach dem sie ihre Funktion der Mutterschaft erfüllt hatte. Damit wurden Ehefrauen hinsichtlich der Gewährleistung legitimer Nachkommenschaft beliebig austauschbar, was auch die Gewichtung der Vergehen von Kindern gegen ihre Mutter zwar moralisch verwerflich, aber immer noch geringer strafbar als Vergehen gegen den Vater machte.³¹⁷

2.6 Senecas „Agamemnon“ als Bindeglied zwischen Antike und Renaissance

Die römische Antike brachte hinsichtlich der Bearbeitung des Elektrastoffes mit Senecas „Agamemnon“ ein vorallem die Theatergeschichte der Renaissance maßgeblich beeinflussendes Werk hervor. Die Datierung ist bis heute nicht eindeutig belegbar, jedoch wird sie nach Fitch³¹⁸ vor die Herrschaft Neros angenommen, und damit zum Frühwerk Senecas gezählt.

„Two of the most perceptive modern students of Seneca, Leo and Stuart, thought the plays were youthful productions; this is inherently plausible, and nothing speaks against it, though it cannot be proven. What should be clear however, is that the fashionable interpretation of these works as >Neronian< has no secure basis in fact; they could with equal justification be regarded as Claudian, Gaian, or even Tiberian.“³¹⁹

Die Grundlage, auf der Senecas Bearbeitung des Atridenmythos beruht, ist ebenso ungeklärt wie das genaue Entstehungsdatum. Es ist fraglich, ob bzw. welche griechische Fassung dem Dichter neben dem Mythos als Vorlage diente, oder in wie weit die Tragödien der Republikanischen Zeit als Quelle angesehen werden können. Tarrant hält eine direkte Verbindung zu Aischylos´ Orestie für unwahrscheinlich, zumal keinerlei formale Ähnlichkeit vorliegt und selbst inhaltlich völlig andere Schwerpunkte gelegt werden.³²⁰ Auch Leo³²¹ und Bickel³²² halten ein jüngerer,

³¹⁷ Diese Haltung wird besonders in der moralischen Abhandlung des Muttermordes des Elektrastoffes handlungstragend. (Anm.)

³¹⁸ Fitch, John G.: „Sense Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakes.“ 1981, S. 303 u S. 307

³¹⁹ Tarrant, R.J (Hrsg.): „Seneca: Agamemnon.“ 1976 S.7

³²⁰ Ebd. S.10

³²¹ Leo, Friedrich: „Geschichte der römischen Literatur.“ 1958 S.70

³²² Bickel, Ernst: „Geschichte der römischen Literatur.“ 1937 S. 487

verloren gegangenes Werk als Quelle für wahrscheinlicher als eine Modelfunktion der aischyleischen Orestie. Die Republikanische Tragödie muss nach Tarrant durchaus ihren Einfluss auf Senecas Werk ausgeübt haben; dieser darf jedoch nicht überbewertet werden.

„The influence of Republican Latin tragedy must also be considered, although in my view Seneca is not likely to have used Republican tragedies as his immediate models. The tragedians of Republic did not restrict their repertoire to the works of Aeschylus, Sophocles and Euripides; it is clear that they also adapted plays by other writers of the fifth century and by major figures of the fourth, but the role (if any) played by Hellenistic tragedy is still debated. Even if the Romans did not use Hellenistic plays as models, though, they could hardly have escaped the influence of Hellenistic literary criticism and attitudes (...).”³²³

Tarrant sieht den Einfluss der griechischen Tragödie also durchaus, wenn auch indirekt, gegeben und schließt lediglich den direkten Rückgriff auf Aischylos´ Orestie als Vorlage für Senecas Agamemnon aus. Für Joachim Dingel wiederum besteht durchaus die Möglichkeit eines solchen Rückgriffs auf die griechischen Originale durch Seneca :

„Es ist von vornherein wahrscheinlich, jedenfalls aber gut möglich, dass Senecas ästhetisches Programm den Rückgriff auf griechische Tragödien einschloss, die noch nicht in einer >modernen< lateinischen Nachbildung vorlagen.“³²⁴

Für weit wahrscheinlicher hält Tarrant allerdings die Existenz einer Quelle aus Augustinischer Zeit, unter deren Einfluss Senecas Werk entstanden sein könnte:

„(...) many aspects of Senecan dramatic procedure probably derive from Augustan precedent and inspiration, and the Augustans may have been responsible for the synthesis of classical myth, Hellenistic canons of form, elements of archaic diction, and great stylistic refinement which we associate with Senecan drama. No Augustan treatment of the Agamemnon-story is known, but this is no reason to doubt the existence of such work.“³²⁵

Auch in diesem Ansatz lässt sich ein – wenn auch indirekter – Rückschluss auf griechische Muster nicht leugnen, und nicht zuletzt kann hinter der Wahl des Stoffes

³²³ Tarrant, S. 12

³²⁴ Dingel, Joachim: „Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte.“ 1985 S. 1053

³²⁵ Ebd. S. 14

eine Intention des Dichters vermutet werden, deren Entwicklung die griechischen Vorgänger in den Elektra-Tragödien bereits angelegt hatten: die fortschreitende Psychologisierung der Figuren.

Seneca gilt als Vertreter der Stoa³²⁶, womit die Perspektive, aus die er die dramatischen Personen zeigt, zielgerichtet auf den menschlichen Willen und seine Selbstbestimmungskraft im Gegensatz mit den menschlichen Affekten den Prozess der Psychologisierung der Figuren weiterführt. Wobei hier zwischen den philosophischen Werken Senecas und dessen Tragödiendichtung deutlich differenziert werden muss, wie Joachim Dingel berechtigter Weise fordert³²⁷, denn Seneca selbst schien der Dichtung keinerlei erzieherischen Wert zuzugestehen, womit die stoische Lehre nur indirekt - eben als Perspektive des Dichters – und nicht explizit in seine Tragödien eingeflossen sein kann.

„In den Äußerungen Senecas über das Ziel der Dichtung tritt denn auch nirgends der Aspekt des Lehrhaften und Nützlichen hervor. (...)Ziel der Dichter ist danach lediglich das Vergnügen des Publikums, und zwar hier ein oberflächliches Vergnügen (...).“³²⁸

Wenn also keine moralphilosophische Botschaft in der Handlung vermittelt werden soll, so müssen die Charakterentwürfe in der Tragödie als „bildhaft“ verstanden werden, und damit das reale Einschätzung des Dichters gelten.

„Wer die Tragödien Senecas mit dieser Moral in Verbindung bringt, kann die Stücke jedenfalls nicht mehr im Sinn stoischer Protreptik deuten, sondern muss sie als Spiegel menschlichen Unglücks ansehen, der dem Menschen zu seinem Trost vorgehalten wird.“³²⁹

Dennoch fließt die Entdeckung der menschlichen Leidenschaften, und deren Einfluss auf das Handeln, ganz eindeutig in die Interpretationen der Mythen ein, wenn auch als Demonstration der Subjektivität des Menschen in seinen affektgesteuerten Entscheidungen. Kurt von Fritz sieht hier eine Weiterführung der Schwerpunktverlagerung auf den inneren Konflikt der Figuren, wie sie bei Euripides vorgezeichnet ist.

³²⁶ Hiltenbrunner, Otto: „Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965-1995.“ 1985 S. 1002

³²⁷ Dingel, Joachim: „Seneca und die Dichtung.“ Heidelberg, 1974, S.39ff

³²⁸ Dingel, Joachim, 1974, S. 38-41

³²⁹ Ebd. S. 43

„Am meisten zeichnen sich die Dramen Senecas aus durch die bis aufs äußerste getriebene Darstellung der wildesten, rasendsten und grausamsten menschlichen Leidenschaften. Das ist bis zu einem beträchtlichen Grade in einigen Tragödien des Euripides vorgebildet, der überhaupt der späteren Tragödie und Seneca näher steht als die anderen beiden älteren Tragiker. Aber Seneca geht in der Darstellung der wilden Zerrissenheit des mit sich selbst uneinigen Menschen, des Schwankens zwischen Gut und Böse, der allmählichen Steigerung des Affektes und der Leidenschaft bis zum vollen Paroxysmus, in der grellen und düsteren Schilderung der Leidenschaften und des daraus folgenden Unheils noch weit über Euripides hinaus.“³³⁰

In diesem Zusammenhang drängt sich im Rahmen dieser Arbeit besonders die Betrachtung der Entwürfe der weiblichen Figuren in ihrer Affektivität und Motivation in den Mittelpunkt des Interesses, zumal Senecas Schaffen die Brücke zwischen der Antike und der Renaissance darstellt, und damit als an der Weitertradierung der in der Antike angelegten Muster maßgeblich beteiligt angesehen werden kann.

„Aber was immer die ästhetischen Vorzüge oder Mängel der Dramen Senecas sein mögen³³¹, daran kann jedenfalls kein Zweifel sein, dass seine Tragödien in der Zeit der Renaissance außerordentlich viel gelesen und bewundert worden sind, und dass sie auf die Entstehung und die frühe Entwicklung der modernen Tragödie einen ganz entscheidenden Einfluss ausgeübt haben, einen sehr viel größeren Einfluss als die Tragödien der drei griechischen Tragiker.“³³²

Vor allem in der Rezeptionsgeschichte der weiblichen Figuren des Atridenmythos spielt Senecas Entwurf der affektgesteuerten Rächerinnen eine maßgebliche Rolle. Die Tendenz zur Hysterie im Sinne der Studien Freuds, ist bei Seneca weit deutlicher ausgeprägt, als in den Anlagen der griechischen Tragiker, und nicht zuletzt die psychologisierte Betonung der Frauenfiguren, gegenüber den eher stereotyp gehaltenen Männern, prägt die Charakterführung der Rächerinnen durch die Theatergeschichte maßgeblich. Die Renaissancedramen übernehmen, neben nachweislich dramaturgischen Elementen, offensichtlich auch die Grundelemente

³³⁰ von Fritz, Kurt: „Tragische Schuld in Senecas Tragödien.“ in Lefèvre, Eckard (Hrsg.): „Senecas Tragödien.“ 1972, S.71

³³¹ von Fritz bezieht sich dabei auf den Vorwurf, Senecas Tragödien wären überwiegend „rethorisch“. Anm.

³³² Ebd. S. 70

der Charakterentwürfe, wenn auch nicht immer explizit referenzierbar. Erst das 19./20. Jhdt. beruft sich - im Bezug auf Freuds Arbeiten über Hysterie – ausdrücklich auf Senecas Rächerinnen, wie Leopold von Ranke 1888 über Senecas Frauenfiguren trefflich formuliert:

„Die Untiefen namentlich des weiblichen Gemüths hat vielleicht Niemand mit größerem psychologischen Scharfsinn ergriffen (...).“³³³

2.6.1 Die Rächerinnen Senecas - Klytaimnestra als Opfer ihrer Affekte

In einer beeindruckenden Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten wurde immer wieder ein Vergleich der beiden namensgleichen Tragödien der griechischen und der römischen Antike angestellt, zumeist mit dem Ergebnis, dass die beiden „Agamemnon“-Tragödien weit mehr von einander trennt, als sie gemeinsam haben.³³⁴ Schon rein äußerlich unterscheidet sich die römische Fassung des Mythos in ihrer Personenkonstellation sowie in der Gewichtung der einzelnen Rollen drastisch vom griechischen Vorgänger. So stellt Seneca das Dilemma der Klytaimnestra an den Beginn der Handlung, also faktisch VOR die Tat selbst, also zu einem Zeitpunkt an dem der Zuschauer zwar schon über den Verlauf Bescheid weiß, aber dennoch die Figur noch kein Verbrechen begangen hat. Diese Veränderung ermöglicht naturgemäß eine maximale Betonung des emotionalen Spannungsfeldes, in dem sich die Figur bewegt, ähnlich jenem, in dem in der griechischen Elektra-Tragödie der Rächer Orest gefangen ist. Klytaimnestra ist bei Seneca alles andere als jene zutiefst rachsüchtige und zur Tat entschlossene Figur, die Aischylos in seiner Agamemnon-Tragödie darstellt. Im Eingangsmonolog des ersten Epeisodion reflektiert sie hier offensichtlich in größter seelischer Not ihre selbstverschuldete Lage angesichts des Ehebruchs, den sie begangen hat. Schon in diesem ersten Auftritt zeichnet Seneca ein gänzlich anderes Bild der rachsüchtigen Ehefrau; Klytaimnestra ist hier sichtlich in Bedrängnis geratene Ehebrecherin, die weit mehr durch Fehleinschätzung der Lage – die Rückkehr Agamemnons aus Troja kommt nach 10 Jahren und großen Verlusten im griechischen Heer eher überraschend – auf Abwege geriet, als durch Berechnung. Wehmütig erinnert sie sich an die Zeit ihrer Unbescholtenheit³³⁵, als nun verloren gegangene Werte ihr Eheleben prägten. Nun

³³³ Ranke, Leopold von: „Tragödien Seneca's“, Leipzig, 1888, S.71

³³⁴ Vgl. dz. Theodorakis, Alkis: „Die Agamemnon-Tragödien des Aischylos und Senecas. Ein Vergleich.“ 2001

³³⁵ Seneca: „Agamemnon.“ V.112/113

sieht sie sich mit den Konsequenzen ihres Ehebruchs konfrontiert und erwägt ihre Handlungsoptionen, um ihrem Schicksal zu entgehen. Keineswegs steht hier der Gattenmord als einziger Ausweg zur Wahl. Sogar die Flucht ins Exil erscheint ihr eine Option³³⁶. Dennoch bleibt dieser Monolog eher nüchterne Einschätzung, als emotionaler Notstand. Klytaimnestra wirkt distanziert und beinahe zynisch, wenn sie die Möglichkeit ihrer Flucht erwägt.

„Man empfindet Klytämnestras Erwähnung ihrer eigenen Unentschlossenheit, ihres moralischen Falls, der zu ihrer Untreue ihrem Gatten gegenüber führte, als eigenartig anonym und indirekt. Eine Rede dieser Art zeigt sehr deutlich, dass die Elemente des griechischen Dramas (...) bei Seneca kaum vorhanden sind. Was wirklich geschieht, ist unwichtig; Handlung und Gedanke bleiben gesondert und manchmal sogar ohne Beziehung zu einander. Die Gemütsbewegung wird sondiert und ausgebeutet, aber kaum jemals individualisiert. Ereignis und Person dienen dazu eine Reihe von moralischen Situationen und Themen zu illustrieren.“³³⁷

In dieser verfänglichen Situation stellt Seneca seiner Klytaimnestra zwei divergente Opponenten gegenüber, an deren Position die Figur ihren inneren Konflikt abarbeiten wird; einerseits die Figur der Amme, die Klytaimnestra auf den Weg der Rechtschaffenheit zurück zu bringen versucht, und andererseits Ägisth, der sie letztlich für die Mittäterschaft am Mord gewinnt. Diese beiden Figuren decken somit die beiden Pole des Handlungsspielraumes Klytaimnestras ab, zwischen denen sie, von ihren Affekten getrieben, pendelt.

Am Ausgangspunkt dieses Prozesses beschreibt Klytaimnestra ihren seelischen Zustand selbst als äußerst labil; im Bild der Abfolge von Ebbe und Flut³³⁸ fasst sie die emotionalen Schwankungen zusammen, die durch einen Wechsel von Furcht³³⁹, Eifersucht³⁴⁰, und Scham³⁴¹ geprägt sind.

„Wenn nach einem Einwurf der Amme Klytämnestra ihren eigenen geistigen und seelischen Zustand weiter analysiert (...), dann beschreibt sie eine psychologische Gegebenheit an sich selbst, die sich nicht in Handlung entladen kann. Die Worte,

³³⁶ Seneca: „Agamemnon.“ V. 121/122

³³⁷ Henry, Denys/Walker, B.: „Seneca und der >Agamemnon<“ in Lefèvre, Eckard (Hrsg.): „Senecas Tragödien“, 1972, S.80

³³⁸ Seneca: „Agamemnon.“ V. 138ff

³³⁹ Seneca: „Agamemnon.“ V.123, 133

³⁴⁰ Seneca: „Agamemnon.“ V. 134

³⁴¹ Seneca: „Agamemnon.“ V. 139

obwohl so verallgemeinernd formuliert und in solch nervösem Stakkato sich von einem physischen Anzeichen der Spannung zum anderen bewegend, haben beträchtliche Intensität und Leidenschaft. ³⁴²

Diese detaillierte Beschreibung ihrer psychischen Verfassung, in allen nachvollziehbaren Affekten, lässt eine Vorverurteilung der Figur erst gar nicht zu. Das Publikum ist wohl über deren Täterschaft informiert, jedoch relativiert sich ihre Schuld durch die Erläuterung der seelischen Qualen, die sie im Vorfeld durchlebt.

*„Clytemestra’s account of her emotional state is remarkable for its precision and for the complexity of feelings involved. The combination of emotional chaos and detached intellectual analysis is a distinguishing feature of Seneca’s characters.”*³⁴³

In einer nüchternen Reflexion argumentiert Klytaimnestra der Amme gegenüber ihre eigene Mitschuld an der verfahrenen Situation in der sie sich befindet, als diese sie an das Ehegelübde erinnert, das sie Agamemnon gegeben hatte. Seneca relativiert hier die Schwere des Vergehens des Ehebruchs, zumal die jahrelange Abwesenheit und die relativ geringe Perspektive auf Rückkehr des Feldherrn aus dem Trojafeldzug thematisiert wird.³⁴⁴ Die Untreue der Ehefrau wird damit in fast plausibler Art und Weise dargestellt, und nicht - wie in der griechischen Version – der Person der Klytaimnestra als Charakterschwäche allein angelastet, sondern aus den Lebensumständen heraus erklärt, welche nun in der Folge ihre Konsequenzen für die Figur im Handlungsszenario nach sich zieht, und Klytaimnestra zum Handeln zwingt. Im Gegenzug auf die Ermahnung der Amme beschuldigt Klytaimnestra ihren Ehemann des Betrugs, der ihr die Hochzeit Iphigeniens mit Achill vorgetäuscht hatte, um ihre gemeinsame Tochter für die Opferung aus dem Elternhaus zu führen.³⁴⁵ Damit eröffnet Seneca die Rechtfertigungsrede der Klytaimnestra gegenüber der Amme – als Vertreterin der Rechtschaffenheit und Moral – in der er ein sehr prägnantes Bild ihrer Motive zeichnet. Das Stichwort „Iphigenie“ ist bereits gegeben, und damit eröffnet Klytaimnestra ihre Rede mit der Klage über die Opferung der Tochter und die Art und Weise, wie sie hintergangen worden war, um diese freizugeben³⁴⁶, wobei auch hier der Schwerpunkt auf die Vorgehensweise des Agamemnon gelegt ist, und nicht so sehr auf dem Tatbestand selbst liegt, den die

³⁴² Henry/Walker, S.80f

³⁴³ Tarrant, S. 199

³⁴⁴ Seneca: „Agamemnon.“ V. 156

³⁴⁵ Seneca: „Agamemnon.“ V. 162ff

³⁴⁶ Ebd.

Amme bereits im Vorfeld als unverzichtbar für das Heil der Flotte argumentiert hatte³⁴⁷. Nach dieser einleitenden Reminiszenz an den Mythos, fokussieren sich die Affekte der Figur jedoch ganz klar weiter in die bereits vorgegebene Richtung; Klytaimnestras genannte Motive sind sexueller Natur.

“Clytemestra’s >Affektrede< has elements in common with the >post factum< defence of Clytaemestra in Euripides’ Electra (1011ff) and with Ovid’s treatment of the story in Ars 2.399ff. In contrast to Aeschylus, all three writers make Agamemnon’s infidelities and not the sacrifice of Iphigenia the most important cause for Clytemestra’s resolve to kill her husband.”³⁴⁸

Den Hauptteil der Rede stellt die hasserfüllte Beschreibung der skrupellosen, sexuellen „Eroberungen“ des Feldherrn, während seiner Abwesenheit. Damit steht fest, dass ihre Beweggründe sich auf den aufgestauten Hass und die Frustration über die sexuelle Freizügigkeit ihres Ehemanns gründen, und jetzt lediglich zur Eskalation gebracht werden, zumal ihre Zukunftsperspektive – selbst wenn sie schuldlos geblieben wäre – angesichts der Ankunft Kassandras ohnehin vernichtend ausfällt³⁴⁹. In der Affektrede Klytaimnestras begründet Seneca also durchaus in der Tradition des Euripides und des Sophokles die Racheintention der Figur vielmehr auf sexueller Frustration als auf einer Traumatisierung durch den gewaltsamen Tod ihrer Tochter. Sie ist sogar offenkundig bereit, für ihr Rachevorhaben am verhassten Ehemann und dessen Geliebter selbst zu sterben³⁵⁰, worin Tarrant eine weitere Parallele zu Sophokles „Elektra“ sieht³⁵¹. Das Plädoyer der Amme, dem Bezwinger Trojas gebühre Ehre und Respekt zu erweisen, zumal die persönlichen Verfehlungen diesbezüglich nicht ins Gewicht fielen³⁵², bildet den Schlusspunkt der Argumentation GEGEN die Rachetat Klytaimnestras und wird im Folgenden durch den Auftritt Ägists in der Gegenposition zur Amme konterkariert.

Hier ist nun sehr interessant, wie inkonsistent Seneca den Charakter der Rächerin weiterführt, denn nun wechselt Klytaimnestra die Seite innerhalb des Konfliktes, um dem Befürworter der Tat plötzlich Gegenargumente zu bringen, wo sie bis dahin offenkundig FÜR die Schuld des Agamemnon plädiert hatte. Jetzt, wo Ägisth sie als

³⁴⁷ Seneca: „Agamemnon.“ V. 160

³⁴⁸ Tarrant, S. 205

³⁴⁹ Seneca: „Agamemnon.“ V. 193

³⁵⁰ Seneca: „Agamemnon.“ V. 201

³⁵¹ Tarrant, S. 211

³⁵² Seneca: „Agamemnon.“ V. 203ff

Mittäterin und Komplizin der blutigen Tat anspricht, weicht sie zurück und zieht den „Weg der Wahrheit“³⁵³ sogar angesichts der damit verbundenen Konsequenzen vor. Wodurch dieser plötzliche Gesinnungswandel der eben noch hasserfüllten, betrogenen Ehefrau so unvermutet ausgelöst wird, ist nicht plausibel erklärbar. Tarrant bemerkt dazu:

*„Clytemestra’s sudden convention is usually explained as the result of the Nutrix’s final appeal. It would be consistent with Senecan dramatic technique for a character stubbornly to resist efforts at persuasion and then suddenly to abandon that position (...). Even in Seneca, however, such changes of heart are not delayed and then introduced at a later point without explanation. The dramatic lacuna between the Clytemestra of the earlier scene and the character who speaks these lines is a powerful argument for regarding the scenes as unconnected.“*³⁵⁴

Tatsächlich bezeichnet diese Stelle einen ungewöhnlich abrupten Umschlag der Affekte, wenn Seneca Klytaimnestra von „*amor iugalis*“³⁵⁵ sprechen lässt, wo doch gerade deren Enttäuschung kurz zuvor den Entschluss zur Tat begründet hatte. Die Argumentation der Amme, Klytaimnestra müsse angesichts der ruhmvollen Taten Agamemnons über dessen „privaten“ Verfehlungen hinwegsehen, sind wenig überzeugend, um einen so drastischen Gesinnungswandel zu begründen; vielmehr dürfte hierbei ein Rückbezug zur emotionalen Ausgangsposition hergestellt werden³⁵⁶, der durch eine plötzliche heftige Aufwallung eines Affektes unterbrochen, nun wieder den, durch eigene Schuld in Bedrängnis geratenen Charakter, in den Mittelpunkt stellt. Die These, die beiden Szenen wären als zwei Entwürfe parallel zueinander zu betrachten, erscheint plausibel, zumal der Dichter hier vor die Herausforderung gestellt ist, den emotionalen Beweggründe der Figur möglichst viel Raum zu bieten. Um der Situation jedoch gerecht zu werden – schließlich ist die Tat ja noch nicht begangen – und mit Sicherheit auch, um die Macht menschlicher Affekte über rationales Denken und ethische Normen wirksam zum Ausdruck zu bringen, bedient sich der Dichter einer Gegenüberstellung der beiden polarisierenden Kräfte, die auf die Figur einwirken, und dies lässt sich in der zeitgenössischen Dramentradition noch nicht in einen einzigen großen, inneren Monolog verpacken, sondern bedarf noch des Dialogs mit physischen Diskussionspartnern.

³⁵³ Seneca: „Agamemnon.“ V. 242

³⁵⁴ Tarrant, S. 217

³⁵⁵ Seneca: „Agamemnon.“ V.239

³⁵⁶ Vgl.dz. Tarrant, S. 217

„Ungleich den Gestalten der mittelalterlichen Moralitäten sind die Gestalten Senecas nicht das ganze Stück hindurch Sprecher für eine einzige Idee oder Haltung; ihre Rollen wandeln sich mit der Bewegung der Themen, und das wirklich für die Form des Dialogs bestimmende Moment ist die Entwicklung und das Wechselspiel der Ideen, nicht die Begegnung von Personen oder symbolischen Gestalten. Man kann sagen, dass in der Form des Konflikts in einer Dialogszene oft eher ein Zusammenprall zweier Ideen als zweier Personen dargestellt wird, wenn es sich auch nicht um statische und leidenschaftslose Diskussionen handelt wie diejenigen, die traditionell im philosophischen Schrifttum zur Darstellung entgegengesetzter Standpunkte konstruiert werden.“³⁵⁷

Nun also übernimmt Ägisth die Argumentationslinie, die zuvor Klytaimnestra der Amme gegenüber vertreten hatte: er ermahnt sie, nicht naiv an Agamemnons Treue sein Eheversprechen betreffend zu glauben³⁵⁸, und weist sie auf die Rolle Kassandras hin, die diese künftig in ihrem Eheleben spielen wird. Damit zielt er unmittelbar auf jenen Affekt, der Klytaimnestra eine Szene zuvor den Entschluss zum Doppelmord fassen ließ. Auch hier steht wieder der sexuelle Aspekt eindeutig im Vordergrund, wobei Ägisth geschickt auf ein zukünftiges Szenario anspielt, und nicht nur die bereits begangene Untreue des Ehemannes in Spiel bringt.

Interessanterweise relativiert hier nun Klytaimnestra ihre eigenen Hauptanklagepunkte mit den Argumenten der Amme – die somit für die Rezipienten nochmals wiederholt werden - und die Tarrant wie folgt zusammenfasst:

„Two arguments appear to be combined in Clytemestra’s apologia for Agamemnon: as a husband, he is permitted occasional intercourse with slaves (263 nec coniugem hoc respicere nec dominam decet), and as a public man and a triumphing commander he has prerogatives not granted to ordinary husbands (264). Clytemestra’s toleration of her husband’s affairs reflects an attitude commended for different reasons by Plutarch (Coni.Praec.p140B). Seneca (...) felt it unjust for a husband to be allowed affairs while a wife was held to strict fidelity; Seneca, at least, would have concluded that both parties should be faithful. The inequity of the traditional view was seen by other enlightened writers as well, cf. Menander, Epitr. 530ff. (cf. Eur. El. 1035ff.)“³⁵⁹

³⁵⁷ Henry/Walker, S. 87

³⁵⁸ Seneca: „Agamemnon.“ V. 243

³⁵⁹ Tarrant, S. 221

Es handelt sich hier also eindeutig um einen durchaus emanzipierten Diskurs über die Rechte einer Ehefrau, die Seneca passenderweise einen Mann argumentieren lässt, und damit den Geltungsanspruch dieser Argumentation weitgehend verbessert, als wenn er dieselbe Position durch die weibliche Figur selbst hätte vertreten lassen, womit unter anderem eine Erklärung für den Positionswechsel der Klytaimnestra gegeben wäre. Denn diese bleibt beharrlich auf der Seite des angegriffenen Feldherrn, wenn sie auf ähnliche Gnade hofft, wie sie Helena offenbar durch Agamemnon gewährt worden war³⁶⁰. Aus ihrem eher kleinlauten als trotzigem Einwand gegen Ägists ausführliche Schilderungen Tyrannischer Willkür³⁶¹, spricht vielmehr naive Hoffnung als rationale Einschätzung ihrer Situation, wie sie die Auftrittsszene prägten. Auch hier also ein Reaktionsmuster, welches bereits in der griechischen Charakterführung der sophokleischen Elektra angelegt worden war. Es zeichnet sich ab, dass Ägisth die eigentliche treibende Kraft hinter der Tat ist, und Klytaimnestra hier argumentativ an Boden verliert, wenn dieser ihr ein wenig erfreuliches Zukunftsszenario als Vertriebene im Exil ausmalt. Ihre Wortmeldungen werden zunehmend knapper und seltener, während Ägisth jedes ihrer Argumente sofort wortreich zu widerlegen weiß. Die Situation spitzt sich zu, und für den – bereits über den Ausgang informierten Rezipienten – ist absehbar, dass Ägisth die Triebfeder für die blutige Tat sein wird, jedoch Klytaimnestra unweigerlich zur Mittäterin gemacht werden wird. Die manipulativen Attacken des machtgierigen Geliebten weiß sie schließlich nicht mehr argumentativ zu parieren, und schlägt mit einem sehr persönlichen Angriff auf diesen zurück, indem sie dessen „niedere“ Herkunft im Vergleich zu ihrer gesellschaftlichen Position ins Spiel bringt. Eine ganz ähnliche Abfolge findet sich im Dialog der Klytaimnestra mit Elektra bei Sophokles, wo diese – wie bereits gezeigt wurde – am Ende ihrer Argumentation auf sehr persönlicher Ebene ihren Affekten freien Lauf lässt.

„She recognises the evil of Aegisthus’ plan (260f.) and her >pudor< is not yet extinct (137f.), but she is not as clever as Aegisthus and so is worsted in argument (244-87). At this point it is quite plausible that she should express her frustrated desire for repentance by denouncing the sophist who stands between her and the >boni mores< she sincerely, though vainly, wishes to recover.”³⁶²

³⁶⁰ Seneca: „Agamemnon.“ V. 273 ff

³⁶¹ Seneca: „Agamemnon.“ V.269 ff

³⁶² Tarrant, S. 226

Interessant ist hier, dass den emotionalen Ausbruch Klytaimnestras, im Zuge dessen sie Ägisth sogar des Hauses verweist³⁶³, eigentlich ihr eigener Sarkasmus auslöst, welcher in seiner Thematik, wie seiner Formulierung, der Provokation der sophokleischen Elektra durchaus gleich kommt. Denn Klytaimnestra stellt ganz unverhohlen Ägisths „Männlichkeit“ in Frage und zwar in explizit sexuellem Kontext³⁶⁴.

„>*Tantum*< carries the sarcasm: >*whom we know to be a man only in unlawful love*<.“³⁶⁵

Dieser Unterstellung folgt im selben Satz eine Glorifizierung Agamemnons im direkten Vergleich zu Ägisth, wenn sie diesen mit den Worten „*haec regi ae viro*“³⁶⁶ - bezogen auf dessen Rückkehr in das Haus – beschreibt, womit impliziert wird, dass diese beiden Bezeichnungen „König“ und „Mann“ auf Ägisth nicht zutreffen³⁶⁷. Senecas Klytaimnestra wird – wie auch bei Sophokles - verletzend, wenn sie sich angegriffen fühlt. Ägisth reagiert erwartungsgemäß getroffen, erkennt aber Klytaimnestras Überlegenheit an, und beendet den eskalierenden Streit mit einer taktisch klugen Richtungsänderung; er droht mit Selbstmord, sollte der Plan der Usurpation nicht aufgehen.

“*Aegisthus skilfully adapts his tactics to Clytemestra’s changed mood. In place of hic hectoring superiority comes almost abject recognition of his partner’s position (>si tu imperas, regina, iussu tuo<). The offer of suicide is so phrased as to place entire responsibility for it in Clytemestra (...).*“³⁶⁸

An dieser Stelle erfolgt ein weitere abrupter Umschlag in Klytaimnestras Verhalten, denn nun lenkt sie plötzlich in die Mittäterschaft ein, offenbar als Reaktion auf Ägisths Selbstmorddrohung, jedoch nicht Sorge um das Leben ihres Liebhabers, sondern aus ihrer gesellschaftlichen Verantwortung heraus, wie sie mit den Worten: „*Siquidem hoc cruenta Tyndaris fieri!*“³⁶⁹ ausdrückt, was Tarrant nach Studley und Miller³⁷⁰ richtig mit: „*if only I were to allow this, cruel daughter of Tyndaris that I*

³⁶³ Seneca: „Agamemnon.“ V. 295ff

³⁶⁴ Seneca: „Agamemnon.“ V. 299

³⁶⁵ Tarrant, S. 228

³⁶⁶ Seneca: „Agamemnon.“ V. 301

³⁶⁷ Vgl. dz. Tarrant, S. 229

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Seneca: „Agamemnon.“ V. 306

³⁷⁰ Vgl. dz.: Studley, John: „The Eighth Tragedy of L. Annaeus Seneca.“ In: Newton, Thomas (Hrsg.): „Seneca His Tenne Tragedies.“ 1581 und: Miller, Frank Justus, London – Cambridge 1917

am.³⁷¹ übersetzt. Aus dieser Aussage spricht bereits jene zunehmende Härte des Charakters, der sich bei Seneca als Faden durch die Handlung zieht. Denn im Fortlauf des Geschehens komprimiert der Dichter den Charakter der Klytaimnestra als Folge der Tat auf diese Art der emotionalen Kälte. Die Momente der aufflackernden Empathie beschränken sich auf den ersten Akt des Stückes; ab der Einwilligung in die Mittäterschaft Klytaimnestras fällt jede Form von menschlichem Mitgefühl von ihr ab, und sie wird zur gefühlskalten, hasserfüllten, verbitterten Rächerin.

In dieser Grundhaltung stellt Seneca die Mutter-Tochter-Konfrontation nach der begangenen Tat in die Tradition der sophokleischen Elektra-Fassung. Schon die Anrede, mit der die Mutter die Szene eröffnet, lässt keinen Zweifel über das Ungleichgewicht des Verhältnisses zwischen den beiden Frauen, denn Klytaimnestra setzt Elektra von vorneherein verbal unter Druck, was ihre Angst vor deren Widerstand und Auflehnung zum Ausdruck bringt. Die Mutter versucht der Tochter deren Unglaubwürdigkeit als nicht vollwertiges Mitglied der Gesellschaft – da ja unverheiratet - gegenüber der Öffentlichkeit vor Augen zu führen, und ihr damit die Aussichtslosigkeit ihrer Anklage gegen das Usurpatorenpaar zu verdeutlichen.³⁷² Aus ihren Worten spricht durchaus ihre Angst, und die Anrede mit „(...) *impium atque audax caput*“³⁷³ drückt eine unkontrollierte Affektivität Klytaimnestras aus.³⁷⁴ Elektras Entgegnungen fallen knapp und präzise aus, und es ist hier ganz deutlich erkennbar, dass diese sich ihrer Überlegenheit bewusst ist, und die Art und Weise, wie sie die wachsend aggressiven Attacken ihrer Mutter pariert, entsprechen der gelassenen Überlegenheit der sophokleischen Elektra. Während sich Klytaimnestra zunehmend in Beschimpfungen und Drohungen verliert, behält Elektra die Fassung einer Heldin im maskulinen Sinn, was Seneca sogar explizit zum Ausdruck bringt, wenn er Klytaimnestra die Verfehlung Elektras in ihrer Rolle als Frau anklagen lässt.³⁷⁵ Sie unterstellt ihr eine „*animos viriles*“³⁷⁶ also eine „*männliche Seele*“, und fordert sie auf, ihrer Rolle als Frau gerecht zu werden und nicht ihre Kompetenz zu überschreiten. Diese Anklage findet sich bei Sophokles im Dialog zwischen Elektra

³⁷¹ Tarrant, S. 230

³⁷² Seneca: „Agamemnon.“ V. 953

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ „>Caput< is most often a term of affection, (...). Tarrant, S. 351

³⁷⁵ Seneca: „Agamemnon.“ V. 958

³⁷⁶ Ebd.

und Chrysothemis in ganz ähnlicher Formulierung, womit die Thematisierung der Geschlechterrolle bei Seneca hier ganz im Sinne der griechischen Fassung erfolgt.

*„Sophocles´ Elektra and Antigone are accused of forgetting the properly submissive role of women by their weaker sisters.(...) Clytaimnestra´s description is accurate, but we are not to accept her valuation.“*³⁷⁷

Im Disput der Frauen steigert sich Klytaimnestras Aggression zusehends, angestachelt durch Elektras abschätzige Bemerkungen über Ägisth in dessen Rolle als unrechtmäßiger König³⁷⁸, bis schließlich das Todesurteil der Elektra durch ihre eigene Mutter ausgesprochen wird, welches letztlich von Ägisth in lebenslängliche Einkerkering umgewandelt wird, um den Leidensdruck der Strafe zu erhöhen.³⁷⁹

Klytaimnestra befindet sich hier in äußerster affektiver Raserei, die sie dazu hinreißt, Ägisth dazu aufzufordern, ihre Tochter vor ihren Augen zu töten³⁸⁰, als diese Ägisth - auf dieselbe Weise wie Klytaimnestra selbst im ersten Akt, nämlich in Anspielung auf dessen Geburtsstatus – provoziert. Hier fordert sie den Tod für eine Respektlosigkeit, die ihren eigenen Worten des ersten Aktes um nichts nachsteht. Die Vehemenz mit der Klytaimnestra ihrer Tochter den Tod wünscht, und gleich im nächsten Vers Cassandra zur Hinrichtung abführen lässt, spricht für den psychischen Ausnahmezustand, in dem Seneca seine „rasende“ Mörderin darstellt. Während die sophokleische Klyaimnestra erst durch die Anschuldigungen Elektras diese gesteigerte Aggression zeigt, bringt Seneca dieses Verhalten als direkte Folge der blutigen Tat in die Konfrontation der beiden bereits von Beginn an ein.

„The scene is clearly influenced, though probably indirectly, by the encounter between Electra and her mother in Sophocles (El. 516-633). Sophocles´ Clytaemestra begins by upbraiding Electra for appearing in public (516 ff.), provokes a debate which Elecrea decisively wins, and feebly threatens her daughter with Aegisthus (626f.) The brevity of Seneca´s dialogue, however, and the new position of the scene immediately after Agamemnon´s murder, preclude any subtlety of characterisation. In Sophocles both women are flawed and vulnerable, and their relationship is shown to be mutually degrading; Senecas Electra is a blameless

³⁷⁷ Tarrant, S. 352

³⁷⁸ Seneca: „Agamemnon.“ V.963

³⁷⁹ Seneca: „Agamemnon.“ V. 988

³⁸⁰ Seneca: „Agamemnon.“ V. 987

heroine who defies with wit and courage an hysterical and murderous adulteress.”³⁸¹

Senecas Klytaimnestra weist weit aus deutlichere psychische Folgen der Bluttat auf, als die Figur bei Sophokles. Abgesehen davon, dass der Mord an Agamemnon bei Seneca weit blutiger, und detaillierter beschrieben wird³⁸², übernimmt hier Klytaimnestra nicht nur die Aufgabe der Fesselung, wie in der griechischen Fassung und dem Mythos, sondern führt den Todesstreich – die Enthauptung des Gefesselten mit einer Doppeltaxt³⁸³ - selbst aus. Damit ist sie hier die Hauptakteurin des Mordes, und spielt eine expliziter „männlich“ definierte Rolle, als die griechische Figur³⁸⁴. Es ist also nachvollziehbar wenn Seneca die Figur als schwer traumatisiert - spricht: „wahnsinnig/hysterisch“ - darstellt. Die psychische Verfassung Klytaimnestras wird zusätzlich noch in der Konfrontation mit Cassandra verbalisiert, und letztlich zum prägenden Nachhall des Dramas, dessen letzte Verse bezeichnender Weise um den Begriff „*Wahnsinnige/Rasende*“ sowohl für Cassandra als auch für Elektra und Klytaimnestra kreisen.³⁸⁵

Das Bild der „hysterischen“ Mörderin, die der psychischen Belastung ihrer Tat nicht gewachsen ist, und schließlich dem Wahnsinn verfällt, ist hiermit bei Seneca grundlegend angelegt. Die Klytaimnestra Senecas macht damit eine Entwicklung durch, wie wir sie beispielsweise bei Shakespeares Lady Macbeth wiedererkennen, wenn auch sich eine direkte Verbindung Shakespeares zur Antike nicht herstellen lässt. Eine weitere assoziative Brücke zu Shakespeares Macbeth lässt sich durch die Darstellung der Folgen der Bluttat auf die Täter schlagen, wie sie bei Seneca intensiv betont wird; Klytaimnestra ist nicht – wie in den griechischen Vorläufern – bereits vor der Tat eine durch und durch kaltblütige Rächerin, sie wird erst durch das Trauma des Mordes zunehmend härter, bzw. durch Angst getrieben zur mehrfachen Mörderin. Eine Entwicklung, wie sie Macbeth bei Shakespeare durchläuft, wie an späterer Stelle noch Gegenstand der Betrachtung sein wird.

³⁸¹ Tarrant, S. 351

³⁸² Seneca: „Agamemnon.“ V. 890f

³⁸³ Seneca: „Agamemnon.“ V.897 ff

³⁸⁴ Eben diese Form der Übertretung ihrer geschlechtsspezifischen Rollenkompetenz wirft sie jedoch wenig später der öffentlich anklagenden Elektra vor. Vgl. dz. : V.958

³⁸⁵ „furibunda virgo“ - „rasende Jungfrau“ Aegisth über Elektra, V. 981; „Furiosa, morere!“ - „Wahnsinnige, stirb!“ Klytaimnestra zu Cassandra V.1012 „Veniet et uobis furor!“ - „Auch über Euch wird Raserei kommen!“ Cassandra V.1013

2.6.2 **Kassandra : weiblicher „furor“ als Folge einer Traumatisierung?**

Eine bemerkenswerte Neuheit in Senecas Bearbeitung des Atridenmythos ist unumstritten die Aufwertung der Figur der Kassandra. Im Unterschied zu Aischylos, der Kassandra in der Opferrolle darstellt, in die sie sich, ob ihrer seherischen Fähigkeiten von der Unentrinnbarkeit des göttlichen Plans überzeugt, widerstandslos fügt³⁸⁶, stellt Seneca die Figur in ein völlig anderes Licht; hier erlebt eine nicht minder hasserfüllte Rächerin mit Genugtuung den Untergang des Siegers über Troja, und ihre Visionen sind vielmehr furchteinflößende, blutige Wahnvorstellungen, als demütige Fügung in ein göttlich vorbestimmtes Schicksal. Schon die Einführung der Figur definiert Kassandra nicht als „Kriegsbeute“ Agamemnons, wie es der Auftritt im Gefolge des Feldherrn bei Aischylos tut³⁸⁷; Seneca schickt Kassandra mit dem Chor der gefangenen Troerinnen der Ankunft Agamemnons voraus³⁸⁸. Damit tritt sie klar erkennbar als Vertreterin der besiegten Großmacht auf, und nicht als schwache Einzelperson in einem fremden Königshaus. Der Klage des Chores hält sie ihr eigenes Schicksal als in ihrem Glauben tief erschütterte Botschafterin der Götter entgegen, und spricht sich von ihrer Profession der Priesterin los, indem sie ihre geweihten Binden abwirft³⁸⁹. Auch wenn ihre Worte, von den schrecklichen Erlebnissen der Eroberung Trojas geprägt, von Leid und Trauer beherrscht werden, so handelt es sich bei dieser Tat doch um einen Ausdruck des stummen Protestes und Widerstandes, und hat eher den Charakter der Auflehnung gegen das Schicksal, als den demütiger Fügung. In unmittelbarer Folge beschreibt der Chor eine äußerliche Veränderung der nun für einen Moment schweigenden Frau, der unweigerlich als die Beschreibung eines „hysterischen Anfalls“ verstanden werden muss:

*„Cassandra’s eyes droop (nutant lumina), then are violently rolled upwards (uersi retro torquentur) before returning to a fixed stare (rursus immites rigent); the phenomenon (...) was observed in ecstatic, epileptic, and other paranormal states.“*³⁹⁰

Bemerkenswert ist dabei noch, dass dieser „Anfall“, wie ihn der Chor beschreibt, in unmittelbarer Folge auf die Schilderung des Schicksals und der Verwandlung der

³⁸⁶ Aischylos: „Agamemnon“, V. 1322ff

³⁸⁷ Aischylos: „Agamemnon“, V. 783ff

³⁸⁸ Seneca: „Agamemnon“, V. 650-807

³⁸⁹ Seneca: „Agamemnon“, V.693

³⁹⁰ Tarrant, S.304

Hekuba³⁹¹ eintritt, die als Sinnbild der Leiden und Ohnmacht von Frauen im Krieg in die Rezeptionsgeschichte eingeht, und in dieser zitierten Form ebenfalls zur Rächerin wird. Es folgt nun die erste Vision Kassandras, in der sie den Tod Agamemnons im Bild des Löwen, der durch die Löwin attackiert wird³⁹², und ihren eigenen Tod voraussagt, sowie eine grauenvolle Szenerie der Unterwelt beschreibt.³⁹³ In der sehr bildreich formulierten ersten Vision Kassandras findet Tarrant mehrfach Anklänge an Shakespeares „Hamlet“, wie zum Beispiel in der Formulierung „*reserare fauces*“³⁹⁴, welche der Chor in der Beschreibung der äußeren Symptome des „Anfalls“ Kassandras verwendet, die Tarrant kommentiert:

„*The effect aimed at may be illustrated by comparing >Hamlet I. iv.48ff.: why the sepulchre... / hath ope'd his ponderous and marble jaws / to cast thee up<.*“³⁹⁵

Dieses Zitat stammt aus der Geisterszene, in der Hamlet gewissermaßen in einer ganz ähnlichen Situation dargestellt wird: auch er hat eine Vision, und sieht Dinge, die den anderen Anwesenden verborgen bleiben.

Kassandras Beschreibung der Unterwelt in ihrem Schrecken endet mit dem Wunsch, es möge sich das Tor zur Tiefe öffnen, um den Toten den Blick auf den Untergang des Siegers zu ermöglichen, und ihnen damit Genugtuung zu verschaffen³⁹⁶. Mit diesem Bild der Anklagenden Unterwelt, der sie Gerechtigkeit verschaffen möchte, ist ihr tiefes Verlangen nach Rache zum Ausdruck gebracht. Auch zu diesem Bild findet Tarrant eine Parallele zu Shakespeares Hamlet:

„*There may be expressive hyperbole in >strepunt*³⁹⁷*<, as in Hamlet's citation from an earlier revenge-play, >the croaking raven doth bellow for revenge<(III.ii.267)*“³⁹⁸

Hinter der dichten Aneinanderreihung von Schreckensbildern, die Seneca hier in Kassandras Wahnvorstellung einbaut, steht eine intensive Bebilderung eines menschlichen Affektes, dessen Darstellung dem Dichter offensichtlich ein wichtiges Anliegen gewesen sein muss, und der eine ganz spezielle Begleiterscheinung des

³⁹¹ Seneca: „Agamemnon“, V. 706 Seneca hält sich dabei an Ovid, nachdem Hekuba an Polymestor Rache nimmt indem sie ihn blendet, und sich danach in eine Hündin verwandelt. Vgl.dz: Ovid:

„Metamorphosen“ XIII, V. 439-575

³⁹² Seneca: „Agamemnon“, V.738ff

³⁹³ Seneca: „Agamemnon“, V. 759-68

³⁹⁴ Seneca: „Agamemnon“, V. 718

³⁹⁵ Tarrant, S. 305

³⁹⁶ Seneca: „Agamemnon“, V. 765ff

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Tarrant, S. 316

Racheverlangens darstellt, wie er aus der Position einer handlungseingeschränkten Person resultiert: der Genugtuung über Leiden und Tod eines Unterdrückers. Dass diese Emotion spezifisch weiblich definiert ist, ergibt sich bei Seneca aus Kassandras individueller Situation als Gefangene ebenso, wie sie das Bild der Hysterikerin komplettiert; selbst jeglicher Handlungsmöglichkeit enthoben, bleibt ihr nichts als Genugtuung über die fremd verursachte Vergeltung der Gräueltaten Agamemnons. Damit ist der Grundstein für Kassandras Haltung gelegt, und Trauer und Angst sind im Folgenden trotzigem Stolz und bitterer Häme gewichen. Die erste Vision Kassandras stellt die Genese dieses Affektes dar, zu dem die Figur aus ihrer trostlosen Ausgangssituation findet, und durch den sie fortan als ebenbürtige, weil ebenfalls traumatisierte, jedoch furchtlose Gegenspielerin Klytaimnestras ihrem Tod entgegen geht. Den Ausgang der Szene bezeichnet das abrupte Ende der fast schon euphorischen Wahnvorstellung durch eine „Ohnmacht“ Kassandras, die - dramatisch notwendig - den Auftritt des ahnungslosen Agamemnon in Begleitung Klytaimnestras voran gestellt wird, um die Konfrontation der beiden Parteien nicht vorweg zu nehmen.

Nach ihrem Erwachen ist die Wahnhaftigkeit Kassandras Erkenntnis verflogen, und der durchaus versöhnliche Ton, indem Agamemnon ihre Prophezeiung des Unheils zu entkräften versucht, lässt auf ein respektvolles Verhältnis zwischen den beiden schließen. Wiederholt bezeichnet Cassandra ihren eigenen Tod als Befreiung³⁹⁹, und in kryptischen Andeutungen setzt sie das Schicksal Agamemnons mit dem des Priamus gleich⁴⁰⁰, aber ihre Worte sind knapp und der Affekt scheint verebt zu sein. Agamemnon missversteht die Warnungen und tritt in den Palast, gefolgt von Klytaimnestra, die während der gesamten Szene als stumm gebliebenes Mahnmal des Nahen Verbrechens anwesend gewesen war.

Kassandra bleibt zurück, und dem Chorlied der Argivischen Frauen folgt ihre zweite Vision, die den Tathergang hinter der Bühne wiedergibt⁴⁰¹. In der selben Weise wie die Sophokles Elektra den gewaltsamen Tod ihrer Mutter als „Medium“ beschreibt, lässt Seneca Cassandra die Ermordung Agamemnons wiedergeben, und aus ihrer persönlichen Sicht – nämlich der Befriedigung ihres Racheverlangens ohne ihr eigenes Zutun - kommentieren. Es erscheint durchaus möglich, dass Seneca, der

³⁹⁹ Seneca: „Agamemnon“, V.797

⁴⁰⁰ Seneca: „Agamemnon“, V.793

⁴⁰¹ Seneca: „Agamemnon“, V. 867ff

Wirkung dieser Technik bewusst, in der zweiten Vision an Sophokles orientierte⁴⁰². Die sophokleische Elektra⁴⁰³ und Senecas Cassandra befinden sich dabei in der selben Situation, in der sie selbst zur Untätigkeit verurteilt, dennoch die Genugtuung des Rachevollzugs erleben. Diese höchst effektvolle dramatische Technik bietet sich im Fall der Cassandra natürlich an, nachdem ihr bereits eine derartige „Vision“ gegeben worden ist.

„It seems quite probable that Cassandra is relating a clairvoyant vision of Agamemnon’s death, not describing what she can see by looking into the palace. The surprised exclamation >eheu quid hoc est?<(868) is better suited to onset of preternatural vision (...).”⁴⁰⁴

Die Wirkung, die mit dieser Szene in beiden Fällen beabsichtigt ist, geht klar in Richtung Dämonisierung der Frauenfigur, denn sowohl Sophokles Elektra als auch Senecas Cassandra zeigen in dieser Situation die tiefsten Abgründe ihrer Seelen, und rufen damit im Publikum Entsetzen über die unerwartete Dimension ihres Hasses und dessen alle Menschlichkeit ausschaltende Gewalt, wie man sie diesen beiden zarten, vor kurzem noch tief emotionalen Frauen nicht zugetraut hätte.

Kassandra eröffnet die Beschreibung des blutigen, hinterhältigen Mordes an Agamemnon mit jubelndem Worten des Triumphes über Mykene, wobei sie einleitend das Gesehene als „Schätze des Wahnsinns“⁴⁰⁵ bezeichnet. Damit ist bereits im Voraus die Perspektive, die sie vertritt klar positioniert; was nun geschieht, rächt den Untergang Trojas.

„More than once in her account Cassandra draws back to set Agamemnon’s death in a larger framework: at the start of her vision (867ff.), it is recompense for the sufferings of the Trojans; at the end (906f.), it is the result of the murderers’ evil ancestry. Both interpretations are already familiar to the audience; the reminders give an impression of coherence, of the unity of past and present, and of crude justice.”⁴⁰⁶

Die Beschreibung des Tatherganges, die nun folgt, erspart dem Rezipienten kein noch so blutiges Detail, wenn Cassandra beschreibt wie die Täter über ihr wehrloses

⁴⁰² „Seneca’s source for a clairvoyant vision of Cassandra cannot be indentified, but such a theatrical stroke would suit a post- Euripidean tragedy.” Tarrant, S.336

⁴⁰³ Sophokles: „Elektra“, V.1398ff

⁴⁰⁴ Tarrant, S. 335-336

⁴⁰⁵ „anime, consurge et cape pretium furoris“ Seneca: „Agamemnon“, V. 869

⁴⁰⁶ Tarrant, S. 334

Opfer herfallen und noch die Leiche selbst zerstückeln. Hier fällt wieder das Wort „furens“, „rasend/wahnsinnig“⁴⁰⁷ in der Beschreibung Klytaimnestras, die dem verfehlten ersten Schlag Ägists folgend, eine Doppelaxt ergreift, und ihren Ehemann enthauptet. Die Schändung der Leiche wird hier von Seneca noch zusätzlich als Verstärkung der außer Kontrolle geratenen Affekte der Mörder eingeflochten, um dem Wahnsinn der Tat ihre schreckliche Dimension zu verleihen.

*„Attacking a dead enemy is traditionally the act of the timid or cowardly. (...) It is also a commonplace that men most gladly abuse in death those whom they most feared in life.“*⁴⁰⁸

Das Licht, dass Cassandra damit auf die Täter wirft, unterstreicht die Zuspitzung der Situation, denn nun ist klargelegt, dass diese vor weiteren Morden nicht zurückschrecken werden. Interessanterweise unterbricht Seneca an dieser Stelle die Fokussierung auf Cassandra im Handlungsverlauf abrupt, und lässt sie – relativ unmotiviert – den Schutz des Altars suchen, um Platz für eine ungewöhnlich dichte Folge an Auftritten nicht eingeführter Personen zu schaffen. Die Szene zwischen Elektra und Stroiphus zur Errettung Orestes wirkt damit nur mühsam in den Handlungsverlauf eingefügt. Der Auftritt der Täter, und die Mutter-Tochter-Konfrontation lenken das Geschehen völlig von Cassandra/Agamemnon auf die junge Generation und damit auf die Zukunft. Dennoch kehrt Seneca in den letzten Versen zum Schicksal der Cassandra zurück, wenn er sie freiwillig und trotzig stolz in den Tod gehen lässt. Bezeichnenderweise fordert Klytaimnestra ihren Tod aus niedrigsten, emotionalen Beweggründen; Cassandra muss für den Ehebruch sterben, den sie - als Kriegsbeute Agamemnons – ganz bestimmt nicht freiwillig begangen hatte. Am Ende von Senecas Tragödie stehen also wieder sexuelle Motive als Intention weiblicher Rache im Vordergrund. Der Nachhall des Exodus ist also ganz klar vom „furor“ geprägt, der - salopp formuliert - die Frauen blind wüten lässt, und den Männern das Leben kostet. Es handelt sich hierbei um ein Konstrukt, das die Theatergeschichte bis in die Neuzeit begleiten wird.

⁴⁰⁷ „Tyndaris...furens“ Seneca: „Agamemnon“, V. 898

⁴⁰⁸ Tarrant, S. 344

2.6.3 Der Schatten des Thyestes – Senecas Geisterszene und ihre Bedeutung für das Drama der englischen Renaissance

Für die Spurensuche nach antiken römischen/griechischen Elementen im Werk Shakespeares, und - damit in Zusammenhang - einer konsistenten Entwicklung und Tradierung des Charakterbildes der Rächerinnen, soll an dieser Stelle eine kurze Betrachtung der Figur des Schatten des Thyestes bei Seneca folgen, die als Model für die Geisterszene des elisabethanischen Theaters gesehen werden kann.

Seneca gestaltet den Prolog dieser Tragödie, wie Tarrant feststellt, nach dem Vorbild Euripides⁴⁰⁹ mit einem einführenden Monolog, der dem Zuschauer - in diesem Punkt unterscheidet sich Seneca von Euripides - bereits im Vorfeld einen Abriss der folgenden Geschehnisse liefert, ehe die tatsächliche Handlung einsetzt. Die Tatsache, dass der Sprecher des Prologes, wie auch der Zuschauer/Leser über den Handlungsverlauf, dessen Vorgeschichte und dessen Folgen informiert ist, erklärt die Wahl eines übernatürlichen Wesens, welches über Kenntnis der Zukunft wie der Vergangenheit verfügt, und damit das Geschehen in den Komplex des Mythos einzuordnen versteht. Der Schatten des Thyestes tritt aus der Unterwelt um seinem Sohn Ägisth die Rückkehr Agamemnons und damit die Stunde der Rache im Haus der Pelopiden anzukündigen⁴¹⁰. Dabei schildert er neben dem schaurigen Inventar der Unterwelt und seiner Sünder, und der Freveltat seines Bruders, sein eigenes Verbrechen des Inzests als Teil des Vergeltungsplans, dessen Hauptagent nun Ägisth - Spross dieser Verbindung Thyestes´ mit seiner Tochter - werden soll. Es erscheint ungewöhnlich, dass es sich bei diesem Rachegeist eines Verstorbenen selbst um eine schuldbeladene Seele handelt, die nicht zur Ruhe kommt, selbst wenn sein ungesühntes Schicksal gerächt würde. Aber als Teil des Geschlechterfluches erklärt sich die Spirale der Gewalt, die von einer Generation zur nächsten weiter hantelt, und im Sinne einer Rachespirale zu keinem Ende gelangen kann. Die Ausführliche Beschreibung des eigenen Schicksals in der Vergangenheit dient bei Seneca dazu, das Geschehen in einen weiteren Kontext mit dem Mythos zu stellen, und die, mehrfach in der Handlung angesprochene, schmachvolle Abstammung Ägisths in Erinnerung zu rufen, auf die sich seine Motivation Agamemnon zu töten stützt. Als weiteren dramatischen Nutzen dieser detaillierten Ausführungen des Schattens über die Gräueltaten der Vergangenheit, nennt Tarrant die Möglichkeit,

⁴⁰⁹ Tarrant, S. 157

⁴¹⁰ Seneca: „Agamemnon“, V. 1-56

darin der Beschaffenheit eines Charakters bzw. dessen Affekte Ausdruck zu verleihen.

„In Seneca the >affectus< of the speaker rather than the information he can impart is the centre of interest.(...) The >Agamemnon< prologue deals at length with Thyestes' misdeeds not for the meagre light they shed on the action, but because Seneca found Thyestes a vehicle for the rhetorical expression of character which most interested him as a dramatist.“⁴¹¹

Der Geist aus der Unterwelt zeigt also durchaus menschliche Züge, auch wenn er längst nicht mehr als Mensch unter den Menschen weilt und daher auch über das nötige Wissen aus Vergangenheit, Gegenwart aber eben auch der Zukunft verfügt. Als Nicht- Mensch eignet sich ein Geist also hervorragend, um die theoretisch gegebenen Informationsdefizite des Publikums auszugleichen; besonders um eine Verknüpfung der Handlung mit den Geschehnissen der Vergangenheit herzustellen, und damit der Fabel ein plausibles, dem Publikum zugängliches Fundament zu geben, welches der Intention des Dichters entspricht. Bei Seneca findet sich diese „Interpretationshilfe“ in der Positionierung des Agamemnon- Stoffes als Teil des Geschlechterfluches der Pelopiden, die durch den Prolog des Schattens des Thyestes hergestellt wird, womit dem Zuschauer der Sinnzusammenhang sozusagen auf den Weg durch das Drama mitgegeben wird.

„Demnach liegt, neben der exponierenden Funktion die Hauptaufgabe der Geisterszene bei Seneca darin, das Thema des bevorstehenden Dramenvorgangs zu erläutern und ihm durch die Figur des Geistes besondere Anschaulichkeit zu verleihen. Die Geisterszenen beziehen sich folglich auf das Publikum. Ihm wollen sie die Maßstäbe für das Verständnis der Handlung an die Hand geben, damit es mit der vom Dramatiker gewünschten >richtigen< Haltung dem Spiel gegenüberstehen kann.“⁴¹²

„In >Agamemnon< the prologue-speaker is a non-human character chosen because he knows the background of the action; his function may be compared with that of Hermes in >Ion< and the ghost of Polydorus in >Hecuba<. These speakers, like the

⁴¹¹ Tarrant, S. 158

⁴¹² Dahinten, Gisela: „Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare. Zur Seneca- Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethanismus.“ Göttingen, 1958.S. 23

ghost of Thyestes, have extensive knowledge of both past and future events, abut are powerless to influence them."⁴¹³

Genau diese Einschränkung der Handlungsunfähigkeit im gegenwärtigen Geschehen macht Senecas Wahl des Schattens als Sprecher des Prologes hinsichtlich seiner Ähnlichkeit mit Shakespeares Geist des Vaters in „Hamlet“ verdächtig, zumal eine ganze Reihe von englischen Renaissancedramen, sich nachweislich an Senecas Model orientierten und Geisterszenen im Theater vor Shakespeare ein wichtiger Bestandteil des dramatischen Aufbaus darstellten. Diese Wiederentdeckung der Geisterszene als ideales technisches Mittel der Exposition der Handlung, fällt unmittelbar in Folge der englischen Übersetzungen der antiken römischen Tragödien im 16. Jhdt.

„Im Jahre 1558 übersetzt Jasper Heywood Senecas >Troas<. Ein Jahr später folgt eine Übersetzung des >Thyestes< durch den gleichen Verfasser. Nachdem Nevyle 1560 den >Oedipus< und Heywood 1561 noch den >Hercules Furens< übersetzt hatte, veröffentlicht Studly 1566 seine Übersetzung des >Agamemnon<, Nuce die der pseudosenecaschen >Octavia<. Damit liegen um Mitte der 60er Jahre unter den erstens sechs Übersetzungen von Senecas Dramen die vier Tragödien auf Englisch vor, in denen Geisterszene eingefügt sind, während erst 1581 eine vollständige englische Ausgabe von >Seneca His Tenne Tragedies< erscheint. Diese Tatsache scheint literaturhistorisch von großer Bedeutung zu sein; denn die Übersetzungen von >Troas<, >Thyestes<, >Agamemnon< und >Octavia< bilden den Anfang einer auffallend langen Reihe von elisabethanischen Dramen, in denen Geister vorkommen.“⁴¹⁴

Die Geisterszene nach dem Vorbild Senecas findet als Mittel der Exposition der Handlung im elisabethanischen Drama Verwendung, und wird schließlich zum festen Bestandteil des dramatischen Aufbaus. Hier treffen sich zwei maßgebliche Einflussfaktoren, wie Gisela Dahinten in ihrer Forschung zu den Geisterszenen des elisabethanischen Zeitalters aufzeigt, zumal der mittelalterliche Volksglaube stark von Rachegeistern Verstorbener geprägt war, und sich somit in den antiken Vorlagen bestätigt fand⁴¹⁵. Damit ist der Weg der Geisterszene in das Drama der

⁴¹³ Tarrant, S. 157

⁴¹⁴ Dahinten, Gisela: „Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare. Zur Seneca- Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethanismus.“ Göttingen, 1958. S.9

⁴¹⁵ Dahinten, S. 13

englischen Renaissance geëbnet, wo sie sich schnell etabliert, und zu einem Charakteristikum des elisabethanischen Theaters avanciert.

„Zunächst übernimmt das lateinische Universitätsdrama das Motiv. >Herodes< (1567-1588), >Solymannuns< (1581/82), >Dido< (1583) bieten dafür Beweise. In den 80er Jahren erobert sich die Geisterszene aber auch das Volksdrama, wo sie sich bald größter Beliebtheit erfreut. Kyds >Spanish Tragedie< leitet diese Phase ein; ihr folgen etwa ein Jahr später >Misfortunes of Arthur< und >Lochrine<, In den 90er Jahren steigt die Zahl der Geisterszenen noch beachtlich, Beispiele dafür geben sowohl das akademische als auch das populäre Drama an die Hand. Obgleich die chronologische Reihenfolge vieler Dramen innerhalb dieses Jahrzehnts noch nicht fixiert werden konnte, ist Anfang der 90er Jahre auf jeden Fall >Roxana< anzusetzen (ca. 1592). Um die Mitte des Jahrzehnts folgen ihr >Woodstock<, >Caesar´s Revenge<, gegen Ende des Jahrhunderts wahrscheinlich die anonymen Tragödien >Carcalla, Fatum Vortigerni< und >Perfidus Hetruscus<. Shakespeare, der in >Richard III< 1593 zum erstenmal eine Geisterszene verwendet, ist um die Jahrhundertwende mit Recht der bekannteste und genialste Verfasser von Dramen mit Geisterszenen (>Julius Caesar<, >Hamlet<, >Macbeth<).“⁴¹⁶

Während das elisabethanische Drama vor Shakespeare sich größtenteils auf das Modell der „isolierten Geisterszene“ stützt, d.h. ein übernatürliches, oder auch allegorisches Wesen als Kommentator der Handlung meistens in langatmigen Monologen dem Publikum den Kontext aus der Sicht des Autors „erklären“ lässt, entwickelt Shakespeare die Geisterszene in eine andere Richtung.

„Es ist besonders aufschlussreich für sein dramatisches Schaffen, dass er sich in keiner seiner Geisterszenen dem stärker an Seneca orientierten isolierten Typ anschließt, sondern von Anfang an die dramatisierte Form - die Gegenüberstellung von Geist und Mensch in einer Bühnensituation – vorzieht.“⁴¹⁷

In dieser Form gestaltet Shakespeare die Geisterszene in Hamlet durchaus in der Tradition Senecas, wenn auch offensichtlich bereits in einem ironischen Unterton, der auf die Popularität der Geisterszene im elisabethanischen Theater abzielt. Zwar benutzt Shakespeare die Technik der Exposition durch ein Übernatürliches Wesen im selben Maß für die Fabel, jedoch wertet er in der Gegenüberstellung des Geistes

⁴¹⁶ Dahinten, S. 10

⁴¹⁷ Ebd. S. 182

mit der Hauptfigur den „Realitätsanspruch“ der Geistererscheinung ab.

Offensichtlich kalkuliert Shakespeare den Wiedererkennungswert der Szene mit in sein dramatisches Konzept, was ihm ermöglicht, die Figur des Geistes weitgehend auf ihre Symbolwirkung zu reduzieren, ohne dabei ihre dramatische Funktion in der Handlung herabzusetzen.

„In >Hamlet< hält sich auch Shakespeare an die traditionelle Möglichkeit, mit Hilfe der Geistererscheinung die stofflichen Hintergründe des Dramas aufzudecken, wiewohl in einer ungleich geschickteren und dramatisierten Weise, weil die Exposition weder zu Beginn des Dramas in Form eines Prologs noch in langatmiger, monologischer Aussage, sondern im Dialog mit Hamlet gegeben wird (I,5,38ff).“⁴¹⁸

Die tatsächliche Neuerung der Geisterszene bei Shakespeare liegt jedoch in der deutlichen sprachlichen Differenzierung der nicht-menschlichen Erscheinung zur menschlichen dramatis persona. Während das vor-shakespearsche Drama in der Tradition Senecas den Geistern überlange Monologe zugesteht, reduziert Shakespeare die Wortmeldungen auf das notwendige Minimum an Information für den Zuschauer. Damit schafft er eine beklemmende Distanz zwischen den beiden Sphären, welche in erster Linie der Dämonisierung der Geisterfigur zuträglich ist.

„Während sonst im elisabethanischen Drama die langen monologischen Reden die abstrakt -überpersönliche, „literarische“ Qualität der Geister bedingten, vermeidet Shakespeare von Anfang an zu redselige Äußerungen der Geister. Wenn Geisterauftritte überhaupt eine gewisse Länge haben, so löst Shakespeare die Reden entweder auf, indem er sie auf verschiedene Geister verteilt, oder er spaltet sie durch den Dialog mit einem menschlichen Wesen auf. Die allgemeine Tendenz drängt dabei auf eine wachsende Verringerung der sprachlichen Äußerungen des Geistes, so dass die Geister in >Hamlet< I,1 und I,4 und in >Macbeth< überhaupt wortlos erscheinen. In dem Maße, wie die Reden der Geister sich in Shakespeares Dramen aber verkürzen, gewinnen die bereits erwähnten, aus dem Volksaberglauben entlehnten Züge an Bedeutung.“⁴¹⁹

Charakteristisch für Shakespeares Verwendung der Geisterszene ist weiters die Thematisierung des inneren Konfliktes, der sich aus der Erscheinung für die jeweilige Figur in der Handlung ergibt, denn hier sind die handelnden Personen nicht

⁴¹⁸ Dahinten, S. 44

⁴¹⁹ Ebd. S.182

mehr die unreflektierten Pflichterfüller der auftretenden Geister; vielmehr ergibt sich aus der Skepsis der Figur gegenüber der Geistererscheinung wiederum selbst ein Konflikt, der der Verdichtung des menschlichen Charakters dienlich ist.

„Den Höhepunkt bildet in dieser Beziehung >Hamlet<, weil in ihm durch den Auftrag des Geistes und die charakterliche Veranlagung Hamlets ein das ganze Drama tragender Konflikt erwächst. Er zeigt zugleich, bis zu welchem Grade Shakespeare das „plot“ bestimmt durch die seelischen Wirkungen der Geistererscheinungen und nicht – wie seine Zeitgenossen – durch tätliche Handlungseingriffe oder bloße Forderungen und Ratschläge der Geister, die sofort befolgt werden.“⁴²⁰

Die nähere Betrachtung der Geisterszene bei Shakespeare in ihrer Weiterführung aus der senekistischen Tradition des elisabethanischen Dramas, führt unweigerlich zu der Vermutung, dass sich die Entwürfe der weiblichen Rachefiguren aus der Antike auf ganz ähnliche Weise, nämlich auf dem Weg über das vor-shakespearsche Drama in Anlehnung an die römischen und griechischen Vorläufer, im Werk Shakespeares wiederfinden. Wenn auch weit weniger explizit wie in den Geisterszenen, lassen sich in Shakespeares Charakterführung durchaus Züge der antiken Entwürfe wiedererkennen, die darauf schließen lassen, dass Shakespeares Figuren in ihrer Komplexität unter Umständen nicht gänzlich neu geschaffen werden mussten, zumal Abdrücke der antiken Vorbilder auf - unter Umständen sehr verschlungenen - Umwegen in die Tragödien Shakespeares Eingang fanden. Da sich eine direkte Verbindung zur Antike definitiv nicht herstellen lässt, bedarf es einer Spurensuche, die im Folgenden ausgehend von den Fakten rund um Shakespeares Antikebezug rückläufig einige vereinzelte Beispiele des elisabethanischen Dramas vor Shakespeare beleuchten soll.

⁴²⁰ Dahinten, S. 185

3. „Rache“ bei Shakespeare – ein Wechselspiel der Geschlechter

3.1 Shakespeare und die Antike

„Shakespeare hat die griechische Tragödie nicht gekannt, sie hat auch indirekt kaum auf seine Werke eingewirkt. Der Einfluss Senecas, der für viele Zeitgenossen Shakespeares die antike Tragödie schlechthin verkörperte und der als Vermittler der Konzepte, Gestaltungsweisen und Stoffe der attischen Tragiker fungierte, ist bei ihm so gering und so unspezifisch, dass man ihn schwer nachweisen und noch schwerer als wesentlich ansehen kann.“⁴²¹

Mit diesen einleitenden Worten steckt Surbaum in seinen Betrachtungen zum Antikebezug in der Shakespeare- Rezeption die Ausgangsposition der Shakespeareforschung klar ab. Abgesehen von abenteuerlichen Spekulationen, die sich bis heute um die Person William Shakespeare ranken, und originelle aber leider nicht belegbare Ansätze zur Urheberschaft der uns bekannten Werke desselben liefern, bleibt Suerbaums Zusammenfassung Kanon der Forschung. Eine Mittelschulbildung im elisabethanischen Zeitalter, wie sie für Shakespeare nachweisbar ist, schließt eine Kenntnis der griechischen Originale definitiv aus. Erst die Rezeptionsgeschichte Shakespeares versucht eine Verbindung zur Antike herzustellen, jedoch ohne eine Kenntnis derselben zu unterstellen, wie Suerbaum im Weiteren anhand einer Reihung Shakespeares als bedeutender Autor durch Francis Meres im Jahre 1598⁴²² darstellt:

„Bei einer Betrachtung von zeitgenössischen Texten als Literatur ist es um 1600 noch unerlässlich, dass man auf die Alten Bezug nimmt. Literaturhaftigkeit heißt Vergleichbarkeit mit den antiken Autoren, Einordnung in das System und in die historische Reihe. (...) Die griechischen Tragiker sind ferne und fast unbekannte Größen, bedeutende Namen (...) sonst nichts.“⁴²³

Die Existenz der griechischen Tragödien wird als Tatsache hingenommen, jedoch wird das Literaturgeschehen allgemein – und Shakespeares Werk im Besonderen – nicht als eine Weiterentwicklung derselben, sondern als eigenständig entwickeltes, in

⁴²¹ Surbaum, Ulrich: „Shakespeare und die griechische Tragödie.“, in: Flashar, Hellmut [Hrsg.] : Tragödie : Idee und Transformation.“ 1997. S. 122

⁴²² Ebd. S. 123

⁴²³ Ebd. S. 124

seiner Genialität einzigartiges Schaffen gelesen, dem letztlich die Antike nicht einmal als Maßstab gerecht wird, wie Quellen der Rezeptionsgeschichte unmittelbar nach seinem Tod es formulieren. Hier bezieht sich Suerbaum vor allem auf Ben Jonsons Nachrufgedicht aus dem Jahr 1623: „To the memory of my beloved, the author Mr. William Shakespeare, and what he hath left us.“⁴²⁴ Wie es ein Nachruf verlangt, prägt Überhöhung und Pathos die Einschätzung seines Lebenswerkes, und ist daher nicht unbedingt als objektive Beurteilung zu lesen. Was jedoch, trotz aller blumiger Übertreibung, deutlich zum Ausdruck gebracht wird, ist die Selbstständigkeit des Shakespeareschen Werkes in Bezug auf die antike Tragödie, die ihm zeitgenössisch zugesprochen wurde. Wie Suerbaum es zusammenfasst, sieht Jonson das Werk Shakespeares als: „(...)geschichtsfreies Analog zu den antiken Tragikern. Er ist ihnen ebenbürtig, aber er ist nicht von ihnen hergeleitet. Die in einer Eloge ganz ungewöhnliche Betonung der Mängel seiner klassischen Bildung, soll ja vor allem demonstrieren, dass seine Werke nicht durch schöpferische Imitation antiker Vorbilder entstanden sind, sondern ganz aus Eigenem. Shakespeare ist sozusagen >anima naturaliter classica<.“⁴²⁵

Da sich eine direkte Verbindung zur Antike nicht herstellen lässt, beginnen wir die Suche nach den Spuren der antiken Tragödie im Werk Shakespeares nicht in der Person Shakespeare selbst, sondern im unmittelbaren Umfeld seines Schaffens. Aller zeitgenössisch zugestandenen Genialität seines Werkes zum Trotz, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade Shakespeare als Autor auf die Bühnenwirksamkeit seiner Stücke und damit ihren kommerziellen Wert angewiesen war. Seine Politik der Wiederverwertung erfolgreicher Elemente früherer Stücke, ist nicht nur innerhalb seines eigenen Werkes deutlich nachweisbar, der Einfluss zeitgenössischer Autoren auf sein Schaffen ist ebenso unverkennbar. Die bühnenbeherrschenden Vorgänger Shakespeares – u.a. Marlowe und Kyd – müssen zweifellos ihre Spuren im Werk des genialen Tragödiendichters hinterlassen haben, umso mehr, wenn man bedenkt, dass Shakespeare in deren Tradition auf der Bühne Fuß zu fassen hatte.

„Christopher Marlowe and Thomas Kyd are generally represented as the two premier English tragedians before Shakespeare, and the influence of Kyd upon

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Suerbaum in Flashar (1997), S. 128

Shakespeare's theatrical technique considered no less, by most Marlowe's upon Shakespearean verse."⁴²⁶

Über eben deren Werk lässt sich nun wiederum doch eine – wenn auch indirekte – Verbindung zur antiken Dichtung herstellen. Denn Shakespeares Vorgänger bzw. Zeitgenossen verfügten sehrwohl über klassische Bildung, die ihnen - wieder über den Umweg der römischen Bearbeitungen - einen Zugang zu den griechischen Dramen ermöglichte.

3.1.1 Christopher Marlowe

Eine entscheidende Rolle hierbei muss mit Sicherheit dem Werk Christopher Marlowes zugestanden werden, dessen „Tamburlaine“ von 1587 prägenden Einfluss auf das Theater des Elisabethanischen Zeitalters ausübte.⁴²⁷ Die Tatsache, dass Marlowe nicht nur Zeitgenosse war, sondern auch im selben Alter wie Shakespeare als Autor Beachtung fand, legt einen die Vergleich der beiden Karrieren nahe, zumal davon ausgegangen werden kann, dass Shakespeare sich mit Marlowes Arbeit aktiv auseinandergesetzt haben muss. Marlowes Ausgangsposition für seine Autorenlaufbahn war der Shakespeares nicht unähnlich; auch er entstammte bürgerlichem Haus, und hatte keine Privilegien des Adels vorzuweisen, die ihm den Zugang zu akademischen Kreisen hätte erleichtern können. Dennoch wird er nach seiner Schullaufbahn 1580 in das Corpus Christi College aufgenommen, wo er 6 Jahre später den Titel „Master of Arts“ erhält.⁴²⁸ Den Einfluss, den sein Studium – und damit das Studium der antiken Tragödien – auf sein Werk hatte, legt schon die zeitliche Nähe seines Schaffens dazu nahe.

„What also makes Marlowe one of the most extraordinary young men that ever went down from a university is that before he took his Master's degree he had already written the first part of >Tamburlaine<, if not the second, had transformed the nature of English dramatic verse, and had provided the public stage with the passion and poetry it was in need of."⁴²⁹

Es erscheint also durchaus plausibel, und gilt als wissenschaftlich anerkannt, dass Marlowes „Tamburlaine“, der als Inbegriff des elisabethanischen Heldendramas in

⁴²⁶ Freeman, Athur: „Thomas Kyd: facts and problems.“ Oxford, 1967. Preface

⁴²⁷ Wilson, Frank P.: „Marlowe and the early Shakespeare.“ Oxford, 1953. S. 25 ff

⁴²⁸ Ebd. S.15

⁴²⁹ Wilson, S.17

die Theatergeschichte eingegangen ist, durchaus aus dem Geist der antiken Tragödie entwickelt worden war. Wie hoch der Stellenwert einer „klassischen“ Bildung in dieser Zeit für das Schaffen der Bühnenaufsteller geschätzt wurde, dokumentiert u.a. jener kryptisch formulierte Angriff auf die Praxis derselben von Thomas Nash im Vorwort des „*Menaphon*“ aus dem Jahr 1589, welcher in dieser Arbeit an späterer Stelle in Zusammenhang mit Thomas Kyd noch näher besprochen werden wird. Thomas Nashe, selbst zeitgleich mit Marlowe Student am St. John´s College, bringt Marlowes Werk größtmögliche Bewunderung entgegen, und soll persönlich in freundschaftlichem Verhältnis zu diesem gestanden haben. Ob tatsächlich eine Zusammenarbeit der beiden an Marlowes „*Dido Queen of Carthage*“ zur Nennung Nashes Namen auf dem Titelblatt des Stückes geführt hat, oder ob es sich hierbei nur um eine Widmung handelte, ist bis heute nicht belegbar – kann jedoch als ein Indiz für ein Naheverhältnis gewertet werden.⁴³⁰ Gerade Marlowes „*Tamburlaine*“ trägt die Züge der tragischen Figuren der griechischen Antike, und deren römischer Bearbeitungen deutlicher als Marlowes Protagonisten späterer Werke, wenn auch dort, nach Wilson, ein Einfluss spürbar bleibt.

„His addiction to classical mythology in >Tamburlaine< is not so obviously appropriate to his theme, and is perhaps a sign that he was writing with all his learning, and especially all his Ovid, in his head: it does not disappear from his later plays, but there less prominent.“⁴³¹

„*Tamburlaine*“ prägte das Theatergeschehen seiner Zeit, vorallem was die Charakterführung der tragischen Figuren betrifft, maßgeblich. Über eine Generation hinweg bleibt Marlowes Stil prägend, wenn auch der Hang zur Pathos und Übertreibung in Folge Angriffsfläche für Kritiker und Autorenkollegen bilden sollten.⁴³² Nichtsdestotrotz erscheint die Heldenfigur des „*Tamburlaine*“ mit jener Eigenschaft ausgestattet, die in ihrer Komplexität für Shakespeares Charakterführung unentbehrlich werden sollte: Leidenschaft.

„ Aristotle observed that hyperbole by reason of its vehemence was a figure more appropriate to the young than to the old, but the style of >Tamburlaine< is vehement and hyperbolic not so much because Marlowe was young as because he was

⁴³⁰ Ebd. S. 15

⁴³¹ Wilson, S. 31

⁴³² Wilson, S. 31

keeping decorum. He was writing in passion of a man of passion.(...) And if declamation sometimes roars, passion does not sleep.”⁴³³

Die Motivation Marlowes seinem Titelhelden ein herausragendes Maß an Leidenschaft zuzugestehen, und damit eine Bühnenpersönlichkeit zu schaffen, die sich von den Vorgängern auf der elisabethanischen Bühne durch seine Extravaganz abhob, kann sicherlich mehrfach auf dessen Entstehungszeit im Einfluss der Studienzeit des Autors zurückgeführt werden. Zum Einen spiegelt der Kampfgeist und Ehrgeiz des Tamburlaine mit Sicherheit Marlowes eigene Erfahrungen an der Universität, zum Anderen sah sich dieser als Revolutionär der Bühne und als „Zerstörer des alten und Schöpfer eines neuen Stils und neuer Werte.“⁴³⁴ In seiner Hauptfigur fand Marlowe sein Ideal des ehrgeizigen Karrieristen, dem trotz denkbar schlechter Voraussetzungen der Aufstieg in höchste Kreise der Macht gelingt.

„The Tamburlaine who first attracted Marlowe was the man of humble birth who rises from victory to victor to the noon or meridian of his fortunes, where the dramatist leaves him a happy warrior and a happy lover.(...) A young man of humble birth, who had already done some service to the State, who knew that to make his way in the world in which he lived he must be both >a great doer and a great speaker<, could have found no more congenial subject for the first-fruits of his genius than this greatest example in the modern world of the successful conqueror, the man of action whose eloquence is a part of success as a man of action.”⁴³⁵

Die Kombination aus Ehrgeiz, Eloquenz und Intellekt, die Marlowe seiner Hauptfigur gab, ließ Tamburlaine aus dem Arrangement der handelnden Figuren eindeutig hervorstechen, gab ihm eine Individualität, wie sie das elisabethanische Theater nicht kannte, und ließ ihn zum Prototypen des Helden in der Geburtsstunde des englischen Heldendramas werden. Eigenschaften also, die die Charaktere Shakespeares im Folgenden herausragend machen sollten.

Während Marlowe mit den beiden Teilen des „*Tamburlaine*“ bereits 1587 neue Maßstäbe in der Theaterpraxis setzte, existieren von Shakespeare keinerlei Zeugnisse dramatischen Schaffens. Die Datierung der frühesten Werke Shakespeares ist bis heute umstritten, was zweifellos auch mit einer biographischen Lücke über die

⁴³³ Wilson, S. 30

⁴³⁴ vgl. dz. Hüttner, Johann: „Englisches Theater.“ Hauptvorlesung an der Universität Wien,

⁴³⁵ Wilson, S. 19-25

Zeitspanne von 1585 und 1592 in heutiger Überlieferung zusammenhängt⁴³⁶ Die Theorie, dass Shakespeare in dieser Zeit als Schulmeister am Land tätig war, gehen auf Christopher Beeston zurück, einem Zeitgenossen Shakespeares, der als Agent Schauspieler vermittelte.⁴³⁷ Auch der Zeitpunkt seiner Ankunft nach London ist nicht gesichert, zumal die erste offizielle, wenn auch wenig schmeichelhafte Erwähnung durch Robert Greene in dessen „*Groatsworth of Wit*“ von 1592 belegt ist.⁴³⁸ Demnach – aufgrund der darin enthaltenen Anspielung auf eine Passage aus dem dritten Teil des „*Henry VI*“ - kann diese Trilogie mit 1590/91 datiert werden⁴³⁹, womit sich erstens eine rege dramatische Tätigkeit Shakespeares vor 1590 bestätigt, und weiters eine Ankunft zur Blüte des „*Tamburlaine*“ durchaus plausibel macht. Schon wenige Monate nach der Bemerkung Greenes, relativiert eine Bemerkung Henry Cheetles in „*Kind-Harts Dreame*“ die abschätzigste Darstellung desselben⁴⁴⁰, in durchaus lobenden Worten auf das Objekt des Green'schen Angriffs, (ohne jedoch Shakespeare namentlich zu erwähnen⁴⁴¹) was für eine unerwartet große Popularität seiner frühen Stücke spricht. Es liegt also durchaus Nahe, dass Shakespeare sich im Entwurf seiner Charaktere an Marlowes Erfolg orientierte, wenn auch er sich vorerst an historische Persönlichkeiten hielt, deren Geschichte nicht nur ihm, sondern auch seinem Publikum zugänglicher waren, als Marlowes mythologischer Held. Auch Bloom vertritt die Meinung, dass Shakespeare von der Figur des Tamburlaine stark beeindruckt gewesen, und durch diesen zur Entwicklung seiner Hamletfigur – in diesem Fall spricht Bloom vom Ur-Hamlet, dessen Autorenschaft er auch Shakespeare zuschreibt - inspiriert worden sein muss:

„Ich vermute, dass der junge Shakespeare, überwältigt von dem Erlebnis des >Tamburlaine< (beide Teile des Dramas waren 1587 auf der Bühne zu sehen) und entschlossen, etwas Ähnliches zu schaffen, 1588 mit der Arbeit an seinem >Hamlet< begann und das Stück im Jahr darauf, nun ganz im Bann des >Juden von Malta< stehend, vollendete.“⁴⁴²

Der Erfolg seiner Historiendramen bestätigte dieses Konzept der Charakterführung ausgesprochen rasch, womit Shakespeare einen Schritt aus der Sicherheit der

⁴³⁶ Wilson, S. 111

⁴³⁷ Reese, M.M.: „William Shakespeare.“ in Collier's Encyclped. Vol.24, New York, 1997. S.632

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Wilson, S. 113

⁴⁴⁰ „(...)supposes he is as well able to bumbast out of blank verse as the best of you: and being an absolue >Johannes fac totum>, is in his owne conceit the only Shake-scene in a countrie.“ vgl. dz. Reese, S.632

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Bloom, Harold: „Shakespeare: die Erfindung des Menschlichen.“ Peter Knecht (Übers.), 2000. S. 607

Geschichte hinaus in die Welt der Sagen und Märchen wagen konnte, um dort aus der Fülle der phantastischen Elemente und aus dem Reich der Mythologie zu schöpfen, und seinen Erfolg auf der Bühne damit weiter auszubauen. An dieser Stelle könnte die Kontaktfläche zu den antiken Dramen und deren Charakteren angesiedelt sein.

Es ist durchaus vorstellbar, dass jene Elemente der antiken Tragödien, die für die Betrachtungen in dieser Arbeit relevant sind, auf diesem Weg Eingang in Shakespeares Werke gefunden haben, auch wenn er selbst die Dramen der Antike nicht gekannt haben mag; die dort geschaffenen Charaktere, sowie die handlungstragenden Umstände und deren Genese, dürften durch die Theatergeschichte durchaus weitertradiert worden sein, wenn auch größtenteils ohne das entsprechende Quellenbewusstsein der Autoren. Wenn also die Rezeptionsgeschichte Shakespeare immer wieder auf Assoziationen mit der Antike aufbaut, so könnte das für eine Empfindsamkeit gegenüber solchen unbewussten Zitaten Shakespeares an Elemente antiken Ursprungs sein, die jedoch viel jüngerer Quelle entnommen worden waren, ohne dass Shakespeare selbst über die Herkunft derselben reflektiert hätte. Vermutlich bediente er sich an den Vorlagen seiner Zeitgenossen ebenso unbekümmert, wie er im Laufe seiner Karriere aus seinem eigenen Potential an Charakteren zu schöpfen wusste, um diese Dank seiner Begabung zu jenen einzigartigen Erscheinungen zu formen, die uns heute als Shakespeare-Charaktere bekannt sind. In der Kenntnis der Antike hat die Rezeptionsgeschichte bei Shakespeare vielleicht den tieferen Ursprung dieser genialen Charakterzeichnung richtig gedeutet, wenn sie eine zufällige Wiederholung antiker Muster für unwahrscheinlich hält.

3.1.2 Thomas Kyd und der Ur-Hamlet

Wenn Christopher Marlowe im Geiste der Antike einen bedeutenden Beitrag in der Genese der Charaktere Shakespeares geleistet hat, so ist es naheliegend auf der Spurensuche einen weiteren Schritt zurück in die Geschichte des elisabethanischen Theaters zu gehen, und sich den unmittelbaren Vorläufern Shakespeares und Marlowes hinsichtlich deren Antikebezugs zu widmen. Hierbei fällt unmittelbar das Phänomen der Rachedramen der Englischen Renaissance ins Auge, deren berühmtester und wohl erfolgreichster Vertreter - Thomas Kyd - ebenfalls als Zeitgenosse Shakespeares gilt, wenn auch sein dramatisches Werk dem „alten“

präzifizierenden Stil zugerechnet wird. Thomas Kyds Werk ist bis heute aufgrund seiner quantitativen Unterlegenheit gegenüber Christopher Marlowes erhaltenen Werken weit weniger Aufmerksamkeit in Hinblick auf seinen Einfluss auf Shakespeare geschenkt worden. Grund dafür mag die Tatsache sein, dass neben der „Spanischen Tragödie“ von 1592⁴⁴³, die als sein Hauptwerk erhalten geblieben ist, kein weiteres eindeutig Kyd zuzuordnendes Bühnenstück überliefert worden ist. Nichtsdestotrotz handelt es sich hierbei um das populärste Bühnenstück seiner Zeit.

*„While the artistic excellence of *The Spanish Tragedy* is perhaps inevitably open to debate, there is no questioning the theatricality of the piece, the >stage force< which made it the most popular dramatic entertainment of its era, and might still move audience in ours.“⁴⁴⁴*

So sperrig das Stück aus heutiger Sicht zu lesen ist, so erfolgreich muss es auf der Bühne des elisabethanischen Theaters gewesen sein, zumal es als Prototyp des englischen Rachedramas in die Theatergeschichte eingegangen ist. Die Charakterführung in der „Spanischen Tragödie“ spielt eine herausragende Rolle in diesem monströsen Bühnenstück, und prägte mit Sicherheit den Publikumsgeschmack nachhaltig.

„Kyd’s characters balance, at their best, the weight of their lineage against the immediate appeal of their eccentricity, their traditions against their traits.“⁴⁴⁵

Der Zwiespalt zwischen moralischer Verpflichtung und persönlicher Neigung der Protagonisten steht im Mittelpunkt der Handlung, welche äußerlich durch den raschen Wechsel von breiten, pathetischen Monologen und knappen, fast überstürzten Handlungen geprägt wird. Dieses Spiel mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten macht die große Neuerung auf der Bühne der Elisabethanischen Zeit aus, und macht die Spanische Tragödie zu einem Maßstab für zeitgenössische und nachfolgende Autoren, wie Freeman zusammenfasst:

„I think that if we recognize Kyd’s technique of pace-setting or manipulation of tempo, and compare it with the achievements of earlier, more ‘consistent’ playwrights, or even contemporaries like the Marlowe of >Tamburlaine<, we will

⁴⁴³ Freeman, S.49

⁴⁴⁴ Freeman, S.101

⁴⁴⁵ Ebd. S.103

be struck above all with sophistication in this respect of the The Spanish Tragedy, and its importance once again as a precedent for later dramatists.”⁴⁴⁶

Die Frage, die sich angesichts der Bedeutung Kyds in Hinblick auf Shakespeares Tragödien stellt, ist die nach dem Ursprung dieser dramatischen Errungenschaften. Stammen diese markanten Elemente ursprünglich aus den antiken Dramen?

Für Thomas Kyd ist im Gegensatz zu Shakespeare eine klassische Bildung überliefert. Im Alter von 7 Jahren wird er von seinem Vater – einem Notar – in die „Merchant Taylors´ School“ eingeschrieben, die als relativ junge Institution als eine der weniger konservativen Mittelklasse Schulen Londons gilt.⁴⁴⁷ Direktor dieser Schule ist während Kyds Schulzeit Richard Mulcaster, der als „(...)excellent Latinist and Greek scholar (...)“⁴⁴⁸ eine bedeutende Rolle im englischen Erziehungswesen der elisabethanischen Zeit spielte, und der selbst für das Theater bei Hof und für die Merchant Taylors´ Hall tätig war. Auch wenn Kyd nach verlassen der Merchant Taylors´ School keine Universitäre Ausbildung anschloss, so sollte ihm doch diese Grundschulbildung das nötige Rüstzeug bzw. den ersten Zugang zu den antiken Dramen ermöglicht haben. Der Kanon der Forschungen über Kyd bestätigt ihm eine solide Kenntnis derselben wie Boas zusammenfasst:

„Kyd, moreover, had a certain faculty of classical composition. (...) He is familiar with fairly wide range of classical authors but probably did not enjoy a >methodical University training<.”⁴⁴⁹

In wie weit sich eine Kenntnis der antiken griechischen Dramen im Original auf Grund seiner Schulbildung voraussetzen lässt, bleibt hier offen, zumal er seine Griechischkenntnisse leider nicht überliefert unter Beweis stellt, obschon davon ursprünglich in der Spanischen Tragödie Zeugnis gelegt worden sein soll, was aber leider mit der Originalfassung verloren ging. Dazu Freeman:

„What Kyd did learn, apparently, was Latin, fluently enough to compose in at some length, French and Italian, both of which languages he translated from, and possibly composed in. Perhaps he knew Greek, if Soliman´s speeches in The Spanish Tragedy were really written originally in that language.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Ebd. S. 106

⁴⁴⁷ Freeman, S.7

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Boas, Frederick (Ed.): „The works of Thomas Kyd.“ Oxford, 1901. S.18

⁴⁵⁰ Freeman, S. 8

Wenn auch die griechischen Dramen vielleicht nicht im Original zu Kyds Lektüre gezählt haben, so steht zumindest fest, dass er die römischen Klassiker studiert hatte, und hier allen voran Seneca in der Spanischen Tragödie aufleben ließ.

*„He had Seneca’s dramas at his fingers ends. In >The Spanish Tragedy< almost every one of them is drawn upon. (...) Still he knew his Seneca thoroughly in the original.“*⁴⁵¹

Der Einfluss Senecas auf das elisabethanische Theater ist unleugbar, und beschränkt sich natürlich nicht nur auf die elitäre, universitär gebildete Autorenschaft die Cambridge oder Oxford entsprang, auch wenn diese mit Sicherheit den Hauptanteil der Überlieferung in ihren Werken verantworteten. Jedoch übertrug sich mit Sicherheit auch ein nicht zu unterschätzendes Maß an struktureller Eigenheit und nicht zuletzt an Methodik der Charakterführung indirekt über deren Werke auf nachfolgende Stücke jener Autoren, die sich der Bühnenwirksamkeit dieser Elemente bewusst waren, und sie daher für ihr eigenes Werk adaptierten – ohne das Original selbst studiert zu haben.

Ein interessantes, und viel besprochenes Dokument dieser Konstellation von „klassisch gebildeten“ Autoren aus den Universitäten einerseits, und erfolgreichen Stückeschreibern aus weniger gebildeten Schichten, die vorbehaltlos auf Materialien vorangegangener Stücke zurückgriffen und damit entsprechende Popularität erlangten, ist zweifellos der bereits erwähnte Kommentar Nashes im Vorwort zu Greenes „Menaphon“ aus dem Jahr 1589.⁴⁵² Hierbei handelt es sich um einen mehrdeutigen Angriff auf eben jene Autoren, denen Nashe unzureichende Bildung, und gnadenlose Ausbeutung der Klassiker vorwirft, wobei er hierbei mit Kritik an den Übersetzungen derselben nicht spart.

„(...)I’lle turne backe to my first text, of studies of delight, and talke a little in friendship with a few of our triviall translators. It is a common practise now a daies amongst a sort of shifting companions, that runne through every arte and thrive by none, to leave the trade of Noverint whereto they were borne, and busie themselves with the indevors of Art, that could scarcelie latinize their neck-verse if they sholud have neede; yet English Seneca read by candle light yeeldes manie good sentences, as : Bloud is a begger, and so foorth: and if you intreate him faire in a frostie

⁴⁵¹ Boas, S.17- S.24

⁴⁵² Freeman, S. 39

*morning, hee will affoord you whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speaches. But ô grieve! tempus edax rerum, what's that will last alwaies? The sea exhaled by droppes will in continuance be drie, and Seneca let bloud line by line and page by page, at length must needes die to our stage; which makes his famisht followers to imitate the Kidde in Aesop, who enarmored with Foxes newfangles, forsooke all hopes of life leape into a new occupation; (...)*⁴⁵³

Die Tatsache, dass dieser Kommentar mit zahlreichen Anspielungen gespickt ist, jedoch keinen konkreten Namen nennt, lässt bis heute folgenreiche Interpretationsmöglichkeiten zu, und wurde in der Wissenschaft mehrfach für, bzw. wider eine Anspielung Nashe's auf Thomas Kyd gedeutet. Frederick Boas erkannte vor allem in der Erwähnung des Berufsstandes „*Noverint*“ sowie im Wortspiel des „*Kidde in Aesop*“ einen eindeutigen Hinweis auf Kyd⁴⁵⁴, sowie Philip Edwards – ein Herausgeber der „Spanischen Tragödie“ in seinem Vorwort ebenfalls Kyd als den Adressaten der Anspielungen sieht, jedoch J.W. Cunliffe oder G.I. Duthie in jüngeren Arbeiten wieder Abstand von dieser These nehmen⁴⁵⁵. Gegenargument hierbei bleibt, dass Kyd's Kenntnisse Senecas unzweifelhaft fundiert gewesen sein mussten.

„We know that Kyd read his Seneca very closely, perhaps more so than other surviving popular dramatist whose reading came out in his writing. And several of the obscurer points Nashe makes can be explained by references to >The Spanish Tragedy<; here, however, the scholarly dispute thickens.“⁴⁵⁶

Tatsächlich lässt sich bei genauerer Betrachtung des Textes nicht wirklich eine bestimmte Person als Objekt für Nashe's Kritik ausmachen, sondern es handelt sich vielmehr um die durchaus überhebliche Distanzierung eines Vertreters der klassischen Schule vom zunehmend an Popularität gewinnenden Bühnengeschehen abseits der universitären Literaturszene, mit der wehmütigen Betonung eines Qualitätsverlustes aufgrund mangelnder Bildung der Autoren und Übersetzer, wie Albert E. Jack zusammenfasst:

„To say the point of the paragraph consists in an attack upon a dramatist of rather low birth who, after vainly seeking success in other callings, adopts the literariy

⁴⁵³ Nashe zit. in: Jack, Albert E.: „Thomas Kyd and the Ur- Hamlet.“ PMLA Vol. 20, No. 4 pp 732. 1905

⁴⁵⁴ Boas, S. 28 – 29. nach Fleay, Frederick Gard: „A Chronicle History of Life and Work of Shakespeare.“ London, 1886

⁴⁵⁵ Vgl. dazu: Freemann, S.41

⁴⁵⁶ Freeman, S. 44

profession, writing his plays under the influence of an English translation of Seneca, obliges one to make a very violent transition at Nash's second paragraph which begins; >But least in this declamatorie vaine I should condemne all and condemne none, I will propound to your learned imitation, those men of import, that have labored with credit in this laudible kind of translation.<"⁴⁵⁷

In diesem Sinne fährt Nash im Folgenden fort, indem er nach dem harschen Einstieg in weiterer Folge insgesamt 24 Namen von seiner Einschätzung nach „ehrbaren“ Vertretern der Literaturszene nennt, wovon wiederum 9 explizit als Übersetzer der antiken Klassiker genannt werden⁴⁵⁸, was Zeugnis einer regen Auseinandersetzung mit der Antike allgemein liefert. Der Angriff Nashe's bezieht sich also weniger darauf, dass keine adäquaten Übersetzungen existierten, sondern vielmehr darauf, dass der Erfolg jener „ungeschulter“ Autoren auf dem willkürlichen und beliebigen Zugriff auf diese Übersetzungen basierte, ohne als solcher erkennbar zu werden. Diese Art von „Ausbeutung“ der antiken Klassiker – in diesem Fall Senecas – bezieht Nash jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit nicht auf die Arbeiten Kyds oder gar Marlowes; selbst wenn er keinen bestimmten Autor im Sinn hatte, als er seinen Unmut darüber formulierte, so sah er tatsächlich eine Trendwende voraus, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits abzuzeichnen begann: das Ende der Renaissance der Antike.

„Senecan influence had been dominant on the English stage for thirty years, but beginning with 1590, i.e. with the career of Shakespeare, Seneca's influence is clearly on the rapid decline. Italian influences rather than Latin were from the start powerful with the bard of Avon.“⁴⁵⁹

Damit scheiden sowohl Thomas Kyd als auch Christopher Marlowe als Zielscheibe für Nashe's Angriff eindeutig aus, denn Ersterer vertritt – mit Nashe's Werten gemessen – ganz klar den klassischen, an Seneca orientierten Stil, und Letzterer genoss als Universitätsabsolvent ohnehin Nashe's Achtung.

„Any attempt to place Kyd among the unschooled literary journeymen of London, apart from those discriminating intellectuals of Oxford and Cambridge, must also ignore Kyd's unambiguous statement that Marlowe lived with him in 1591.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Jack, Albert E.: „Kyd and the Ur-Hamlet.“ PMLA, Vol.20, No.4, 1905, S.744

⁴⁵⁸ Ebd. S. 743

⁴⁵⁹ Ebd. S. 748

⁴⁶⁰ Freeman, S. 48

Die Verantwortlichkeit Kyds Seneca gegenüber prägt genau jenen Stil, den Marlowe in seinem „*Tamburlaine*“ bereits zu überwinden versuchte, was für Wilson für eine chronologische Präzedenz der „*Spanischen Tragödie*“ spricht, wenn auch eine genaue Datierung derselben nicht möglich ist.

„Between >The Spanish Tragedy< and >Tamburlaine< there is nothing in common except the choice of blank verse. The one is a tragedy of revenge – Seneca turned Elizabethan and adapted to Elizabethan ears and the Elizabethan theatre – written by a man who was but a small poet yet had a talent for conceiving strong situations in terms of the theatre, and a gift for rhetoric, which reveals the competent craftsman working upon materials available to his age. The other is no tragedy at all but an heroic play, written by a poet who is already master of rhetoric, not his slave, in verse which matches in power the energy of the conception (...)>surprises us by its fine excess<.“⁴⁶¹

Keinem dieser beiden Autoren wäre Nashes Kritik also gerecht geworden, und dementsprechend unwahrscheinlich ist es, dass sie auf eben diese gemünzt war. Wen aber hatte Nashe tatsächlich vor Augen, als er seinen harschen Angriff publizierte? Harold Bloom sieht darin einen pauschalen Angriff auf jene Autoren, die das Theatergeschehen seiner Zeit dominierten und prägten, jedoch allesamt von der „klassischen Schule“ abgewichen waren, um ihren eigenen Stil zu definieren:

„Thomas Nashe machte in einer Huldigungsadresse an seinen glücklosen Freund Robert Greene dunkle Andeutungen, deren wahrer Charakter von den meisten Kollegen verkannt wurde, da sie sich nicht klar machten, dass Nashe hier gleichermaßen auf Marlowe, Shakespeare und Kyd losschlug, die er (und mit ihm Greene) der Marlowe-Schule zurechnete.“⁴⁶²

Die wirklich relevante Information, die Nashes Kommentar enthält, und die Anstoß zur großen wissenschaftlichen Debatte um den Adressaten gab, ist die Dokumentation einer frühen Fassung „*Hamlets*“, und die Frage nach deren Autor. Harold Bloom zitiert Peter Alexander zu Nashes bedeutsamer Erwähnung folgendermaßen:

⁴⁶¹ Wilson, S. 27

⁴⁶² Bloom, Harold: „Shakespeare: die Erfindung des Menschlichen.“ Peter Knecht (Übers.) Berlin, 2000, S. 578

„Es ist schwer, diesem Wust von polemischen Reden irgendwelche präzisen Informationen zu entnehmen. Immerhin scheint doch wenigstens klar, dass unter den Machwerken ungebildeter Dramatiker eines ist, das den Titel >Hamlet< trägt und, wie Nashe meint, vieles enthält, was aus dem englischen Seneca geborgt ist.“⁴⁶³

Die Tatsache, dass ein fragliches Wortspiel in der Rezeptionsgeschichte des Kommentars irgendwann einmal Thomas Kyd ins Spiel brachte, gab der Assoziation, dieser könnte der Autor jenes mysteriösen Stückes gewesen sein, welches fortan als Ur-Hamlet für Diskussionen sorgte, Nahrung. Zweifellos fiel die Entstehungszeit dieses Stückes in die Blütezeit Kyds „Spanischer Tragödie“, was unter Umständen eine gewisse stilistische Ähnlichkeit vermuten lässt, jedoch hält Bloom eine Autorenschaft Kyds für unglaubwürdig.

„Der Ur-Hamlet scheint nach allem, was wir wissen, 1588 oder in den ersten Monaten des Jahres 1589 entstanden zu sein, also vor allen sicheren Frühwerken Shakespeares, einschließlich des dreiteiligen >Heinrich VI.< (1589-1591), des >Richard III.<(1592-1593) und des >Titus Andronicus<(1593-1594). Wir wissen nicht wann Kyd seine >Spanische Tragödie< schrieb, wir können lediglich sagen, dass es zwischen 1588 und 1592 gewesen sein muss. Ich habe nie verstanden, wie und warum Philologen die These verfechten können, der >Hamlet< sei von diesem Stück irgendwie schwerwiegend beeinflusst worden.“⁴⁶⁴

Die Quellenlage für dieses verlorengegangene Stück ist relativ eindeutig belegt; ausgehend von einer dänischen Sage niedergeschrieben von Saxo Grammaticus aus dem 12. Jhd., veröffentlicht Francois de Belleforest 1570 eine französische Fassung dieser Sage im 5. Band der „Histoires Tragiques“ deren Inhalt bereits weitgehend der Handlung des Shakespeareschen Dramas entspricht.⁴⁶⁵

„Es ist nicht ausgeschlossen, dass Shakespeare Saxos Geschichte direkt kannte; es ist viel leichter möglich, dass er Belleforests Version benutzte oder konsultierte; am Wahrscheinlichsten aber entstand sein >Hamlet< auf der Grundlage, zunächst vielleicht als Überarbeitung, dieses älteren englischen Hamlet-Dramas.“⁴⁶⁶

Die Frage nach dem Autor des Ur-Hamlet beantwortet Bloom nach Alexander mit tiefer Überzeugung; das Stück könnte ein erster, früher Entwurf eines

⁴⁶³ Bloom, S.579

⁴⁶⁴ Bloom, S.581

⁴⁶⁵ Klein, S. 13

⁴⁶⁶ Ebd. S. 14

Historiendramas „im Gefolge der Senecaschen Rachetragödien“⁴⁶⁷ aus Shakespeares Feder gewesen sein. Wie dieser erster Entwurf ausgesehen haben könnte, bleibt Spekulation. Überliefert ist lediglich eine Aufführung im Juni 1594 im Newton-Butts-Theater⁴⁶⁸, sowie die Tatsache, dass bereits die Rolle eines Rache fordernden Geistes eine zweifelhafte Berühmtheit unter den Theaterbesuchern erlangte:

*„Was den Geist von 1588-1589 betrifft, den wir der Einfachheit halber Horwendil nennen wollen, so ist festzustellen, dass dieser in das Stück von 1600-1601 schlicht nicht mehr passte. Das Gespenst Horwendil besaß nach allem, was wir wissen, einen recht beschränkten Wortschatz, sein penetrant wiederholter Ruf: >Hamlet! Rache!< war offenbar zu einem Witz unter Theaterbesuchern geworden.“*⁴⁶⁹

Abgesehen von der Frage nach der Autorenschaft des Ur-Hamlet lässt sich aus dem Wissen über die zeitgenössischen Praktiken der elisabethanischen Theaterautoren doch ein gewisses Konstrukt für dieses Stück erstellen. Angelehnt an Belleforests französische Übersetzung der dänischen Sage, und mit Sicherheit am Erfolg der Kydschen „Spanischen Tragödie“, und Marlowes „Tamburlaine“ orientiert, wird die Urfassung wohl eher eine turbulente Mischung aus klassischer Rachetragödie im Sinne Senecas, in Verbindung mit einer rhetorisch-intellektuell konzipierten Heldenfigur im Vorfeld der Historiendramen des neuen Stils, gewesen sein. Auch Bloom geht davon aus, dass die Hauptfigur der Urfassung – nach seiner Meinung durch Shakespeare selbst – im Stil Marlowes gehalten war.

*„Man darf wohl davon ausgehen, dass Shakespeares erster Hamlet noch viel Ähnlichkeit mit Belleforests Amleth hatte; ein listenreicher archaischer Heros, der mehr über die Gefahren, denen es zu entrinnen galt, nachdachte als über sich selbst. (...) Shakespeares erster Hamlet war bestimmt eine Figur à la Marlowe, wohl ein Mann der zu großen Gebärde, ein von sich selbst entzückter Machiavellist, ein Rhetoriker, der es verstand, andere zu Taten anzustacheln.“*⁴⁷⁰

Die Kombination aus einer actionreichen Rachehandlung mit den Vorzügen der rhetorikorientierten Hochstilisierung einzelner Heldencharaktere birgt aus zeitgenössischer Sicht so ziemlich alles, was auf der elisabethanischen Bühne Erfolg verspricht. So erprobt das Genre der Rachetragödie dem Autor des Ur-Hamlet eine

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 14

⁴⁶⁹ Bloom, S. 566 ff

⁴⁷⁰ Bloom, S. 565, 573

gewisse Sicherheit hinsichtlich Vermarktung bot, so innovativ ließ sich wohl der Rahmen der „Histoires Tragiques“ in Richtung Heldenepos ausgestalten, zumal obendrein auch noch ein gewisser historischer Bezug in der Vorlage Belleforests hergestellt wird.

„Der Amleth der Tradition, von dem Belleforest berichtet, heiratet die Tochter des Königs von Britannien und rächt dann seinen Vater an seinem Onkel. Er wird dadurch ein gewissermaßen britischer Heros (...).“⁴⁷¹

Dieses Potential des Hamlet- Stoffes muss Shakespeare erkannt und verwertet haben, wenn nicht als Autor des Ur-Hamlet, dann auf jeden Fall in seiner Überarbeitung desselben. Was die erste Fassung dem Stil Kyds verpflichtet, ist hingegen mit großer Wahrscheinlichkeit seine Verwurzelung in der Antike, die schon allein durch Belleforests Vorlage gegeben ist, der seinen Helden als: *„in den Norden verirrtten Rächer im Stil Senecas.“⁴⁷²* konzipierte. Damit könnte über den Umweg der Vorläufer, bzw. Zeitgenossen Shakespeares also doch jene Verbindung in die Antike geschlagen werden, die die Wissenschaft dem Genie – vor allem aber dem Theaterpraktiker – William Shakespeare nicht zuerkannte.

3.1.3 Rückgriff auf die Antike – John Pickerings „Horestes“

Gehen wir einen weiteren Schritt zurück und verfolgen den „roten Faden“ der uns von Shakespeare ausgehend zurück in die Antike führt, so bleibt die Aufmerksamkeit eindeutig am Phänomen der Rachethematik als Bindeglied in die Frühzeit des Theaters im Fokus. Was Kyd in der „Spanischen Tragödie“ als elisabethanische Rachetragödie etablierte, war eine Entwicklungsform jener Vorläufer, die bereits vor der Wiederentdeckung Senecas für die elisabethanische Bühne Rache mehr oder weniger in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens stellten. Bradley J. Irish widmete seine Aufmerksamkeit diesen unmittelbaren Vorläufern Kyds auf den Spuren der Antike:

„Well before the Kydian revenge play blossomed into a genuine dramatic type, playwrights variously embraced the theatrical potential of revenge, with equally various levels of commitment and interest: in some plays, revenge is essential to an

⁴⁷¹ Bloom, S. 569

⁴⁷² Ebd. S. 584

overall thematic and atmospheric agenda, while in others, it is a casual anomaly, deployed only to punctuate a particular dramatic moment or episode."⁴⁷³

Ausgehend von einer Welle von Seneca-Übersetzungen in den 1560er Jahren im Gefolge Jasper Haywards⁴⁷⁴, die durch Zusätze und Ausschmückungen seitens der Übersetzer verändert worden waren, fand Rache als tragisches Element den Weg auf die elisabethanische Bühne.

„At the same time that university men were translating Seneca, the gentlemen of the Inns of court sponsored the first great burst of Elizabethan tragedy. Though these plays show little affinity with the popular Senecanism of the 1590s, they were self consciously modeled on Senecan form, and they accordingly provide ample evidence of revenge themes on the mid-century Tudor stage."⁴⁷⁵

Zu den bedeutendsten Beispielen solcher Vorläufer der Rachedramen des elisabethanischen Zeitalters, und gleichzeitig als höchst interessanter Verweis hinsichtlich der Überlieferung antiker Motive, zählt John Pickering's „*The Interlude of Vice*“ - besser bekannt als „*Horestes*“ - (1567) eine Bearbeitung des Elektra-Stoffes, in der Pickering die Handlung auf die Problematik des vatermörderischen Muttermörders konzentriert.

Auffallend an Pickering's Bearbeitung ist seine radikale Umgestaltung der dramatischen Personenkonstellation. Nicht nur, dass er den Konflikt auf einen Mutter-Sohn – Konflikt beschränkt, und damit die Figur der Elektra ebenso wie die des Ägisth ersatzlos streicht, fügt er der Handlung die Allegorie des „*Vice*“ hinzu, die schließlich zur Schlüsselfigur in der moralischen Problematik wird. In zahlreichen Nebenhandlungssträngen, die allesamt Konfliktsituationen unterschiedlicher Schweregrade unter dem Rache-Aspekt thematisieren, erscheint diese Allegorie immer wieder aufs Neue – für den Zuschauer längst als Allegorie der „Rache“ erkennbar – unter falscher Identität, um die Konfliktgegner zu täuschen, und letztlich Chaos statt Gerechtigkeit zu hinterlassen.⁴⁷⁶ In diesen insgesamt 4 Nebenhandlungssträngen ganz unterschiedlicher Konstellation, liefert Pickering die moralische Sicht auf das Thema Rache, mit der das Publikum nun im Folgenden an die Problematik der ursprünglich antiken Satzung – nämlich Klytaimnestras Rache

⁴⁷³ Irish, Bradley J.: „Vengeance, Various: Revenge Before Kyd in Early Elizabethan Drama.“ 2009, S.119

⁴⁷⁴ von Haywards stammen folgende Seneca-Übersetzungen: „Troas“ (1559), „Thyestes“ (1560) und „Hercules Furens“ (1561) vgl.dz. Irish, S. 119

⁴⁷⁵ Irish, S.120

⁴⁷⁶ Knapp, Robert S.: „Horestes. The Uses of Revenge.“ ELH, 1973 S. 209

auf der einen, und Orestes Rache auf der anderen Seite – heranzugehen hätte. Knapp fasst diese Grundaussage Pickerings wie folgt zusammen:

*„Revenge is an amoral passion, ready to be released as soon as amity is destroyed, but capable of either virtuous or vicious use. The true cause of vengeance is injustice, real or apparent; the neglect of amity and duty in Clytemnestra’s crime which calls up Revenge like Senecan spirit, creating the conditions in which people pursue vengeance, for better or worse. Her crime causes a war, (...)inciting relatives of the defeated to counter-revenge.“*⁴⁷⁷

Innerhalb des gesamten Gefüges der unterschiedlichen Handlungsstränge um das Thema Rache macht letztlich der Anteil der Verse zum Titel gebenden Konflikt – nämlich der Frage um die Legitimation Horestes – nur mehr knappe 5% des gesamten Textes aus⁴⁷⁸, und konzentriert sich dabei auf die Bestätigung dieser von außen, ohne nähere Reflexion.

*„ All the authorities in the play except Nature simply assume that Horestes has the requisite power and right; none ever attempts to prove it, any more than Hamlet tries to prove his own authority.(...) No one adequately answers the crucial question of who should be the agent of justice.“*⁴⁷⁹

Die Frage nach der Legitimation wird eigentlich gar nicht gestellt, und das der Antike entlehnte Szenario des Muttermordes bleibt weitgehend als plakative Demonstration des talionischen Prinzipes seiner ursprünglichen Tiefe enthoben. Dementsprechend undefiniert bleiben auch die handelnden Charaktere; Klytaimnestra wird als Mörderin Agamemnons bestraft, und ihr Motiv bleibt überhaupt unkommentiert. Horestes gilt als der „Wiedereinsetzer der Ordnung“, handelt auf Befehl der Götter – auch hier tritt die Allegorie der Rache als personifizierter Botschafter der Götter in Aktion – und seine Tat wird als notwendiges Übel dargestellt. Der Konflikt wird dadurch gegenüber der antiken Vorlage weit oberflächlicher und allgemeiner verhandelt, und erhält sich dadurch den Charakter, der dem Genré der „moral interludes“ eigen ist.

„Moreover (...) this Vice exists both in the microcosm of the hero and the macrocosm of the play; he not only embodies Horestes’ passion, he also acts the gods’ scourge

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 212

⁴⁷⁹ Ebd. S. 213

*and messenger. In both spheres, Revenge is necessary if unlovely: without passion, Horestes could not act; without some form of divine intercession, Horestes' natural (and potentially political) allegiance to his mother would prevent justice from being done.*⁴⁸⁰

Pickerings „*Horestes*“ wird mit 1567 datiert, und fällt damit in eine höchst brisante politische Zeit, wie Robert S. Knapp anhand der Ereignisse rund um die Entmachtung Maria Stuarts hervorhebt:

*„The year 1567 is also remarkable in British political history, for it marks the deposition of Mary Queen of Scots. She had been accused of abetting the garish murder of her consort, Henry Darnley, and her speedy remarriage to the suspected assassin, James, Earl of Bothwell, had completely undone her politically.*⁴⁸¹

Die Frage nach Pickerings politischer Intention bei der Wahl des antiken Motivs um Klytaimnestra/Orest wurde in der Wissenschaft intensiv diskutiert, und hat angesichts der zeitgeschichtlichen Parallelen sicher ihre Berechtigung. Auch diesbezüglich vertritt Knapp eine plausible Position, wenn er das Maß der politischen Motive mit der Intensität der gezeigten Konflikte gleichsetzt: Pickering liefert bewusst eine sehr unspezifische und allgemeine Moral zum Thema Rache, wenn auch eine Assoziation zur zeitgenössischen Problematik um Maria Stuarts Absetzung durchaus beabsichtigt gewesen sein muss.

*„Like many other playwrights, Pickering probably meant to exploit a contemporary scandal.(...) We can easily imagine an audience noting the parallel, and being relieved to see a situation neatly resolved in ancient Greece that was in the sixteenth century so fraught with the religious struggle figured by the >In Hoc Signo< of the Protestant lords' standard.*⁴⁸²

Knapp sieht Pickerings mutige Wahl des antiken Stoffes weitaus unpolitischer als oft behauptet⁴⁸³, und vielleicht auch weniger, als darin potentiell enthalten wäre. Die Oberflächlichkeit mit der Pickering den Tatbestand des Racheaktes durch Horestes behandelt – vielleicht aus Vorsicht, um keine zu expliziten Anspielungen auf die politischen Wirren seiner Zeit zu liefern - schließt jedoch nicht eine spürbare Positionierung innerhalb des dramatischen Konfliktes aus. So unreflektiert er die

⁴⁸⁰ Knapp, S.211

⁴⁸¹ Ebd. S. 205

⁴⁸² Knapp, S. 216

⁴⁸³ Vgl. dz.: Phillips, James: „Images of a Queen.“

Last der Schuld der „Täter“ - also Klytaimnestra und Ägisth samt den leicht zu assoziierenden Pedants am schottischen Hof - lässt, so vergleichsweise intensiv rechtfertigt er das rächende Verbrechen durch Horestes, dem von Außen legitimierten, zur Wiederherstellung von Gerechtigkeit beauftragten, wenn auch durch persönlich, emotionale Verbindung mit den Tätern gehemmten Rächer. Eine Position, die der Elisabeths I. im Fall Maria Stuarts entspricht, was vielleicht die auffallend intensive Bestätigung der Legitimität von Horestes Handeln in Pickering's Stück erklärt.

Dass Pickering's Motivation bei der Wahl der antiken Vorlage weiter reichte, als lediglich stimmungsbefindliche Parallelen zur zeitgenössischen Politik zu ziehen, muss Spekulation bleiben. Dennoch verdient „*Horestes*“ gerade in Bezug auf seine Bedeutung für die Weiterentwicklung einer antiken Rachefigur und deren indirekte Tradierung in Shakespeares Werk genauere Betrachtung. Denn trotz der plakativen Bestätigungen seitens sämtlicher allegorischer wie figuraler Instanzen - letztlich krönen „*Truth*“ und „*Duty*“ Horestes für seine mutige Tat⁴⁸⁴ - bleibt doch ein fraglicher Tatbestand, samt dem dahinterstehenden inneren Konflikt des Protagonisten.

*„Horestes occupies a unique and terrible position: his legal right to kill Clytemnestra is grounded in the same relationship that in its natural aspect simultaneously urges and forbids revenge. As his father's heir, he has the right to revenge usurping murder; as his mother's son, he shrinks from matricide.“*⁴⁸⁵

Dieser menschliche Zwiespalt zwischen Pflichtgefühl und Emotion eines – wohlgerneht männlichen – Helden, erschien Pickering geeignet, um aus der Antike, wo er bereits in dramatischer Form thematisiert wurde, in der Form des „moral interludes“ auf der elisabethanischen Bühne womöglich beide Funktionen zu erfüllen; eine allgemeine moralische Beurteilung des Phänomens menschlicher Rachebedürfnisse im Verhältnis zum Begriff der Gerechtigkeit zu zeigen, und ein Stimmungsbild der Situation der Englischen Königin zu vermitteln, ohne dabei gefährlich explizit zu werden. Es ist gerade dieser Konflikt, den der antike Orest, wie Pickering's Horestes, mit Shakespeares Hamlet gemeinsam hat, mit dem Unterschied, dass die beiden erstgenannten jeweils eine dramatische Figur an ihrer Seite haben, die diese Bürde mitträgt; Orest teilt ihn mit seiner Schwester, Horestes

⁴⁸⁴ Knapp, S. 205

⁴⁸⁵ Ebd. S. 218

hat mit dem „Vice“ eine Allegorie wechselnder Identität als eigenverantwortlichen Teil seines Wesens, die ihn zur Tat drängt. In Shakespeares Hamlet trägt der Held dieses Dilemma allein auf seinen Schultern, wie Knapp zusammenfasst:

“Horestes’ >cruel revengement of his Fathers death, upon his one naturall Mother< is finally a mystery: the use of an ambigious >Vice< in a terrible punishment that Truth and Duty applaud. Unlike Hamlet, Horestes never agonizes over the nature of his >divine< warrant, but his more personal dilemma is sharp enough, and the double nature of Revenge is made plain by the structure of the play. Ultimately, and also like >Hamlet< >Horestes> is a drama of the fallen world, of the Iron Age that succeeded Saturn’s reign, of the world in which justice and mercy are sometimes fearfully and mysteriously incompatible. And just such stories as these are best fitted to exemplify that mystery, for their heroes fall in the gap between definitions in law and theology. Horestes and Hamlet are midway between the king’s two bodies; each more than a private person, but less than the magistrate.(...)Being magistrates only >in potentio<, Horestes and Hamlet lack the mantle of delegation that would permit them to disguise the private man’s passions and sorrows, and keep them from soiling themselves with the dirty business of execution.”⁴⁸⁶

Es ist also diese Sorte von innerem Zwiespalt, die auf der elisabethanischen Bühne zum Merkmal des Helden/Historiendramas wird, und aus deren antiken Wurzeln letztlich Shakespeares Helden ihre tragische Dimension schöpfen.

Ein durchaus berechtigter Einwand gegen diese Rückführung auf den klassischen Elektra- Stoff über Pickering’s „Horestes“ ist die Tatsache, dass sich letzterer sehr frei an der antiken Vorlage bedient, bzw. die Konstellation der handelnden Personen einschneidend verändert. Auffallend hierbei ist im Bezug auf das Thema dieser Arbeit vor allem das Fehlen der Figur der Elektra. Gerade hinsichtlich der hier vertretenen These, die Figur der weiblichen Rächerin, die in der griechischen Antike entworfen wurde, hätte maßgeblichen Einfluss auf die Charaktere Shakespeares, scheint an genau dieser Fragestellung ein starkes Gegenargument aufgeworfen zu haben. Denn die Figur der Elektra fällt Pickering’s Kürzung offensichtlich zum Opfer, wo hingegen der männliche Rächer Orest zum titelgebenden Held des Stückes gemacht wird.

⁴⁸⁶ Knapp, S.219

Die Frage nach dem Verbleib der Figur der Elektra in Pickerings Bearbeitung lässt sich vielleicht dennoch die behandelnde These stützend beantworten: die Funktion, die diese Figur in der antiken Tragödie inne hat, übernimmt hier die Allegorie des „Vice“. In wechselnder Identität treibt diese Horestes Rachevorhaben voran, mitunter in Form von Personifizierungen Elektras Erwartungen Orest gegenüber. So stellt sich die Allegorie der Rache bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Horestes als „*Courage*“ dar, und gibt vor, als Bote der Götter zu fungieren.⁴⁸⁷ Erinnern wir uns an die Funktion, die Elektra in der Antike übernimmt, so finden wir sie hier zwar nicht unmittelbar als „Botschafterin der Götter“ aber dennoch als eine Art Gerechtigkeit forderndes „Mahnmal“ während der Abwesenheit Orests. Elektra bleibt – pauschal für alle antiken Bearbeitungen des Stoffes gesprochen – sozusagen als Stellvertreterin des „Rächers in göttlicher Mission“ zurück, um das Verbrechen nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Insofern steht die Figur der Elektra ebenso als Personifizierung der „ausharrenden Rache“, wie Pickering die Allegorie des „Vice“ in sein Stück einführt.

„Revenge has its own truth, and uses both bad and good. This double aspect grows more apparent when Revenge appears to Horestes as the messenger of the gods, urging war and introducing himself as “Courage”. (...)That prince had already decided to avenge Agamemnon, provided only that the gods send him a sign.”⁴⁸⁸

Die Ausgangssituation entspricht also durchaus dem antiken Stoff, wo Orest aus der Wiedervereinigung mit seiner Schwester den Mut zur Umsetzung der Rache schöpft, bzw. von Elektra - teils explizit, teils indirekt, wie bereits gezeigt wurde - zur Umsetzung des gefassten Entschlusses ermutigt wird. Auch bei Pickering kommt es zu einem Moment des Zögerns Horestes beim Anblick seiner Mutter, und hier vertritt „the Vice“ ebenfalls die Position Elektras, wenn auch hier nur auf Kommentarebene und nicht in direkter Einflussnahme auf Horestes Handeln.

„Only once does the Vice seem to influence Horestes, and then we have no temptation, but another dramatization of the essential conflict between nature and justice. Having just seen his mother, Horestes is directed in the margin to sigh hard, whereupon the Vice laments:

⁴⁸⁷ Knapp, S. 207

⁴⁸⁸ Ebd.

>Jesu god how still he syttes, I think he be a saynt. O oo oo, you care not for me, nay sone I have don I warrant ye.<.”⁴⁸⁹

Als „innere Stimme“ Horestes kommentiert „the Vice“ dessen emotionalen Zwiespalt, in dem sich der Rächer angesichts seiner angeborenen Rolle als Sohn befindet, ohne dabei auf denselben beeinflussend einzuwirken, auch wenn das im „eigenen“ Interesse läge. Dieses Verhalten ergibt sich aus der Tatsache, dass „the Vice“ im Gegensatz zu Elektra ja bereits integraler Bestandteil der Psyche des Protagonisten ist, nur in diesem Fall vom Autor als eigenständige Figur auf die Bühne gestellt. Und genau darin besteht die dramatische Leistung Pickerings, der aus der dramatischen Figur der antiken Vorlage durch Abstraktion eine Fusion der Figur des Orestes mit der der Elektra schafft, wenn auch noch in physischen Trennung in zwei Rollen – die des Helden, und die der Allegorie. Ein Schritt der hinsichtlich der Weiterentwicklung der Charaktere auf der elisabethanischen Bühne folgenreicher gewesen sein könnte, als bisher angenommen.

Eine weitere, und vielleicht die aussagekräftigste Parallele der Figuren zwischen Pickerings „Vice“ und der antiken Elektra ist deren Rolle als Personifizierung des Talionsprinzips, und damit deren Verwurzelung in der Tradition jenes Vergeltungsprinzips, das – wie bereits darzustellen versucht wurde – seit der griechischen Antike weiblich assoziiert wurde. Dazu Knapp:

„Although the Vice is no kind of moral guide (...) Pickering’s figure may more truly embody the >lex talionis<, or at least the natural inclination lying behind it.“⁴⁹⁰

Wie klar Pickering sich an dieser weiblichen Definition von Rache orientiert, wird im Ausklang des Stückes noch einmal explizit. Denn nach der vollbrachten Rachetat durch Horestes wird die Funktion der Allegorie überflüssig, und diese wird nicht mehr gebraucht. Wie auch im Falle der Figur der Elektra der Punkt in der Handlung erreicht ist, an dem dem weiteren Schicksal der Figur keine weitere Beachtung mehr geschenkt wird, entlässt Pickering „the Vice“ hier als „masterless beggar“⁴⁹¹ auf der Suche nach einem neuen Wirkungskreis, den die Allegorie der Rache nach eigenen Angaben fortan unter Frauen finden wird „who, for the most part, are borne malicious (1288).“⁴⁹²

⁴⁸⁹ Knapp, S. 208

⁴⁹⁰ Ebd. S.211

⁴⁹¹ Ebd. S. 208

⁴⁹² Knapp, S. 209

So betrachtet ist Pickering's „Horestes“ also durchaus eine Bearbeitung des Elektra-Stoffes, wenn auch die antike Figur der Elektra nicht als solche auf der Bühne stand. Mit der Abstraktion derselben in der Allegorie der Rache könnte Pickering jedoch einen Entwurf geliefert haben, der durchaus Eingang in die zwiespältigen Charaktere der Helden/Historiendramen des elisabethanischen Zeitalters Eingang gefunden haben könnte, als aus den Allegorien der „moral interludes“ immanente Bestandteile der Psyche der Protagonisten gemacht wurden. Eine derartige Genese wäre durchaus auch für Shakespeares Hamletfigur denkbar, deren Komplexität auf diese Art gelesen, erstaunliche Anklänge an eine Synthese aus Orest/Elektra in sich birgt, wie im Folgenden näher auszuführen versucht werden wird.

3.2 Wieviel Elektra steckt in Hamlet?

1709 konstatiert Nicholas Rowe in seiner Besprechung der Shakespeare Dramen erstmals eine Vergleichbarkeit der „Elektra“ des Sophokles mit „Hamlet“, obwohl auch er davon ausgeht, dass Shakespeare die griechische Tragödie nicht bekannt war.⁴⁹³ Abgesehen von der Übereinstimmung der Ausgangssituation der Handlung, bezieht er sich auf die Charakterführung in den beiden Tragödien, wobei er sich auf die Konsistenz der gezeigten Charaktere in deren sozialem Rollenbild konzentriert. Seine Wertung fällt natürlich zugunsten des Shakespeare Werkes aus.

„Rowe geht es aber nicht nur darum, einem der griechischen Tragiker etwas am Zeuge zu flicken. Er will auch zeigen, dass das Kunstgebot der Übereinstimmung zwischen der Anlage der Figur und deren Verhaltensweisen im Drama bei Shakespeare, dem Charakterdramatiker, besser eingehalten wird und dass seine Tragödien daher eine andere, höhere Wirkung auszulösen vermögen; nicht >horror<, bloßes Gruseln und Bangemachen, sondern >terror<, Schrecken, der erschüttert.“⁴⁹⁴

Die Grundlage, auf der Rowe zwei Dramen völlig unterschiedlicher – und auf den ersten Blick auch unüberbrückbar von einander getrennter – Epochen miteinander vergleicht, wirkt ziemlich leichtfertig gewählt; Rowe vergleicht hier die Beschaffenheit der Charaktere zwischen deren Dramatisierung knappe 2000 Jahre liegen. Was jedoch hinter der Idee des Vergleichs stecken könnte, ist die auffallende Fokussierung auf die Titelfigur, die die beiden Tragödien gleichermaßen aus dem

⁴⁹³ Suerbaum, S. 132

⁴⁹⁴ Ebd.

Kontext ihrer Entstehungszeit heraushebt. Wie bei Sophokles Elektra bereits im Sinne einer Psychologisierung zum eigentlichen Inhalt des antiken Dramas wird, stellt Shakespeare die Seelenlandschaft seiner Hauptfigur in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Mit dieser Konzentration auf die psychischen Vorgänge und Reaktionen eines Menschen in einer Extremsituation, degradiert der jeweilige Autor die (nicht unspektakuläre) Handlung der Tragödie zur Peripherie, und fördert damit die Empathie des Publikums der Titelfigur gegenüber. Schon rein Quantitativ ist in beiden Stücken die Gewichtung der Hauptfigur erkennbar. Wie Sophokles seine Elektra das Bühnengeschehen dominieren lässt⁴⁹⁵, beansprucht Hamlet und dessen Innen- wie Außensicht das Hauptaugenmerk des Publikums.

„Warum hat sich die Kritik so lange vorwiegend mit dem Titelhelden beschäftigt?(...) Warum fesselte Hamlet die Phantasie eines ungeheuren Theater- und Lesepublikums? Auf diese (miteinander verknüpften) Frage gibt es zunächst eine einfache Antwort: Das Drama ist in ungewöhnlichem Maße auf diese Figur hin organisiert; (...) Weiterhin ist >Hamlet< Shakespeares längstes Stück, und Hamlet spricht rund die Hälfte des gesamten Textes.“⁴⁹⁶

Aber nicht die Ausführlichkeit allein mit der der jeweilige Charakter dargestellt wird, machen die einnehmende Wirkung der Hauptfiguren aus; deren exponierte Lage in einer – für den einzelnen Zuschauer nicht real erlebbaren – Extremsituation, intensiviert das Identifikationspotential der Titelfiguren in beiden Fällen.

„Noch wichtiger ist vielleicht die Art seiner Rolle und seine Lage im Stück als passiver, den Einwirkungen der Umwelt und des Geschicks ausgesetzter Held. Dies macht ihn, wie Goethe in seiner interessanten Unterscheidung der beiden Gattungen (Lehrjahre V.7) bemerkt, zur >romanhaften< Hauptfigur; es vermehrt auch die Ansatzflächen für Anteilnahme und teilweise Identifizierung.“⁴⁹⁷

An dieser Stelle findet sich jedoch der erste „Stolperstein“ in der Konzeption der Hamletfigur gegenüber der der antiken Elektra. Die Ausgangssituation der beiden ist oberflächlich betrachtet dieselbe: beider Väter waren Könige und wurden ermordet. In beiden Fällen lebt der Usurpator in Ehe mit der leiblichen Mutter, und letztlich wurden beide Hauptfiguren in ihrem Elternhaus aufgenommen und könnten dort ein

⁴⁹⁵ Vgl. dz.:Lesky, S. 153 ff

⁴⁹⁶ Klein, S. 17

⁴⁹⁷ Klein, S. 18

friedliches Leben führen⁴⁹⁸, wenn sie nicht auf der Ahndung des Verbrechens bestehen würden. Den Unterschied, der hier schlagend wird, macht das jeweilige Geschlecht der Hauptperson aus, und zwar in zwei Punkten: erstens der Rachemotivation und zweitens der Handlungsmöglichkeit. Und hier bedarf es einer detaillierteren Betrachtung vor dem Hintergrund eines hypothetischen Antikebezugs in Shakespeares Charakterführung.

Die Frage nach der Rachemotivation Hamlets wäre auf den ersten Blick rasch beantwortet: der Geist seines Vaters erscheint ihm und fordert seinen Sohn auf, das Verbrechen zu rächen. Wäre diese Erklärung ausreichend, hätte wissenschaftliche Literatur nicht ungezählte Seiten mit Analysen der Beschaffenheit dieses Geistes gefüllt, und dies mit Recht. Denn die Figur des Geistes ist – ähnlich wie die Figur des „Vice“ in Pickerings „Horestes“ sicherlich ein Schlüssel zum Verständnis der Komplexität des Shakespeareschen Charakterkonzeptes Hamlets. Natürlich ließe sich der Ursprung der Figur des Geistes ebenso banal mit der Vorlage der „Amleth“-Sage Belleforests erklären, die wiederum Saxos Version zitiert, in der ebenfalls bereits ein Geist diese Funktion erfüllt. Letztlich entstammt diese Figur der Not des Erzählers, menschliches Racheverlangen und Gerechtigkeitsempfinden als Teil der Psyche dramatisch darzustellen. Die Lösung, ein transzendentes Wesen ins Spiel zu bringen, die diese Funktion übernimmt, und dem Rezeptor der Geschichte – sei es nun dem Zuhörer eines Erzählers oder dem Theaterbesucher – deutlich macht, was die Rachehandlung eigentlich verursacht, ist so einfach wie alt. Im antiken Mythos übernimmt diese Rolle Apollon, der Orest als Rächer in die Heimat schickt; Seneca setzt die Schatten des Thyestes dazu ein; bei Saxo und Belleforest ruft der Geist des toten Königs zur Rache. Diese Motivation von „außen“ hat zusätzlich dramatisch den großen Vorteil, dass der Abstand zwischen Auftraggeber und Ausführendem zu einer gewissen Handlungsgebundenheit des Rächers führt, und dessen Verantwortlichkeit deutlich vermindert. Diese Konstellation finden wir beim aischyleischen Orest ganz offensichtlich, in den späteren antiken Bearbeitungen dann abgeschwächt, jedoch immer noch in der nachvollziehbaren Form der Befehlsbefolgung in militärischem Sinne. Es liegt daher klar auf der Hand, dass es sich hier um einen deutlich männlich definierten Handlungsmechanismus im Drama handelt, der so auch in der epischen Vorlage Saxos und Belleforests funktioniert, und

⁴⁹⁸ im Fall der Elektra finden wir einen Entwurf eines solchen Arrangements in der Figur der Chrysothemis. siehe. Kap.2.3.3.1

vermutlich auch im Ur-Hamlet so übernommen worden war. Um diesen Mechanismus wirksam zu erhalten, bedarf es jedoch einer Voraussetzung, die Shakespeare in der Figur des Hamlet bricht; ein hierarchisches Verhältnis zwischen Auftraggeber und Befehlsempfänger.

„Peter Alexander bemerkt in seinem >Hamlet, Father and Son< (1955), dass der Geist ein Krieger sei, der einer isländischen Saga entsprungen sein könnte, der Prinz dagegen ein akademisch gebildeter Intellektueller, Vertreter eines neuen Zeitalters: Zwei Hamlets, die kaum mehr als den Namen gemeinsam haben, treffen aufeinander. Der Geist erwartet von Hamlet, dass dieser sich als jüngere Version seines Vaters erweist, so wie der junge Fortinbras als Neuauflage des alten Fortinbras. Die Begegnungsszene ist durch und durch ironisch: es ist, als ob die Welt der Edda und die Montaignes einander gegenüberstünden, die archaische Frühzeit und die Ära der Renaissance, ein Effekt, der so sonderbar ist wie nur irgend denkbar.“⁴⁹⁹

Hinzu kommt, dass Shakespeare bei der Ironisierung der Situation mit Sicherheit auf die Rezeptionsgeschichte des Ur-Hamlet bauen konnte, dessen Gespenst in seiner naiven Darstellung wie erwähnt traurige Berühmtheit erlangt hatte. Das Argument, die Rachemotivation Hamlets würde also durch die Figur des Geistes von außen an ihn herangetragen, wie es bei Orest oder Amleth der Fall ist, verliert darin seine Gültigkeit.

Bleibt also die Frage, ob die Motivation zur Rachehandlung Hamlets von Shakespeare aus dessen äußeren Lebensumständen heraus entwickelt wird. Und auch hier finden sich keine schlüssigen Motive für den blutigen Feldzug Hamlets, wie sie auch der Figur der Elektra des Sophokles versagt bleiben, denn die Lebensumstände könnten für beide, wie eingangs angedeutet, durchaus friedlich und versöhnlich gestaltet sein, wären die beiden Hauptfiguren anpassungswillig. Hier gestaltet sich Hamlets Lebenssituation als noch weit weniger Repression unterworfen, als die der sophokleischen Elektra, wie Bloom zusammenfasst.

„Dort ist Claudius nur allzu glücklich darüber, in seinem Neffen einen Erben zu haben; mag auch vieles faul sein im Staate Dänemark, so besitzt doch Claudius alles, was er wollte, Gertrude und die Macht. Hätte Hamlet nach der Erscheinung des Geistes nichts unternommen, dann wären Pollonius, Ophelia, Laertes, Rosenkranz, Guildenstern, Claudius, Gertrude und Hamlet selbst keines

⁴⁹⁹ Bloom, S. 565

gewaltsamen Todes gestorben. Alles in dem Stück hängt von Hamlets Reaktion auf sein nächtliches Erlebnis ab, eine Reaktion, die wie es seinem ganzen Wesen entspricht, hochgradig dialektisch ist. ⁵⁰⁰

Ebenso wie bei der Elektra des Sophokles entspringt das Racheverlangen bei Hamlet nicht aus der Notwendigkeit seiner Lebenssituation, vielmehr wählen beide Figuren bewusst, und aus ihrer inneren Überzeugung heraus den letztlich für beide ins Verderben führenden Weg der Rache. Im Gegensatz zu Saxos „Hamlet“ und Belleforests „Amleth“ besteht für Shakespeares Hauptfigur am Ausgangspunkt der Tragödie auch keine Lebensgefahr, die ein unmittelbares Handeln erfordern würde, und die Begegnung mit dem Geist hinterlässt für die Wahrnehmung des Publikums einen nicht gerade überzeugenden Rachewunsch des Protagonisten. Hinzu kommt noch dessen zweifelhaftes Verhältnis zu seinem Vater, mit dem ihn eher Ehrfurcht und Pflichtgefühl verbindet, als Liebe.

„Hamlets Kindheit könnte, wie die jedes Menschen, einiges an Nachbesserung vertragen. Der Prinz hat in seinem ganzen Leben mit seinem Ersatzvater, dem Hofnarren Yorick, mehr Küsse ausgetauscht als mit seiner Mutter oder mit Ophelia, von seinem Furcht und Ehrfurcht einflößenden Krieger-Vater nicht zu reden. >Nehmt alles nur in allem<, sagt Hamlet einschränkend, wenn er seinen Vater rühmt – offenbar hat er doch einige Vorbehalte, die er nicht aussprechen will, wenn auch außer Zweifel steht, dass er >nimmer seinesgleichen sehn< wird. ⁵⁰¹

Dennoch hängt der Prinz von Dänemark in nahezu fanatischer, in jedem Fall aber für sein Umfeld unangenehm penetranter Weise seiner tiefen Trauer um den ermordeten König nach, und das in einem Maß der Verbitterung, dass dem der Elektra um Nichts nachsteht, ohne in irgendeiner Form tätig zu werden. Die Beschreibung seiner Ausgangsposition am Hof des Claudius könnte durchaus in dieser Form auch für die Elektra des Sophokles gelesen werden:

„(...) Hamlet erscheint als verbahrter, isolierter Außenseiter, dessen Verhalten unangenehm auffällt und von der Höhe befestigter Macht aus gerügt wird. Er ist notwendig in der Defensive und gibt eine in jedem Sinne >traurige< Figur ab. ⁵⁰²

⁵⁰⁰ Bloom, S. 565

⁵⁰¹ Ebd. S. 613

⁵⁰² Klein, S. 48

Mit ähnlicher Vehemenz und Verachtung dem Usurpatoren gegenüber wie Elektra, verurteilt Hamlet letztlich das „*blutschänderische*“ Verhältnis seiner Mutter⁵⁰³. Auch wenn im Falle Hamlets keine aktive Mittäterschaft Gertrudes am Mord, und schon gar keine Anstiftung dazu – wie im Fall Klytaimnestras – anzunehmen ist, so schürt Hamlets Bemerkung zumindest den Verdacht eines ehebrecherischen Verhältnisses derselben zu Claudius, bereits vor dem Tod des Königs. Interessant ist diesbezüglich auch ein Vergleich der Protagonisten/Antagonisten Konstellation in beiden Tragödien; stellt Sophokles in Orientierung an den Mythos der Hauptschuldigen (Klytaimnestra) eine weibliche Protagonistin gegenüber, so finden wir bei Hamlet in Claudius einen gleichgeschlechtlich männlichen Antagonisten. Natürlich ergibt sich das aus der Handlung der dänischen Sage, aber dennoch ist bemerkenswert, dass das Racheverlangen Hamlets sich keineswegs auf seine Mutter bezieht. Ihr gegenüber empfindet er lediglich fast mitleidige Verachtung, zumal er ihr geheuchelte Trauer und gespielte Naivität in Bezug auf den Tod ihres Mannes unterstellt.⁵⁰⁴ In Claudius hingegen findet er einen ebenbürtigen Gegner, wenn auch nicht allein dessen verwandtschaftliches Verhältnis zu Hamlet und dessen Wohlwollen seinem Neffen und Erben gegenüber, den berufenen Rächer in einen inneren Konflikt stürzt. Denn Shakespeare konzipierte den Usurpator nicht als einen verhassten Tyrannen, sondern als durchaus beliebten und fähigen Staatsmann.

„Wir erleben, vor allem zu Anfang, und noch weit bis in die Mitte des Stücks reichend, einen leutseligen, kraftvollen und offenbar fähigen und geschickten Herrscher. So, wie der Protagonist aus Saxos und Belleforests gewitzter und brutaler Rächerfigur in einen zwar kräftigen, aber ebenso intelligenten, gebildeten und sensiblen Mann verwandelt wurde, hat auf der anderen Seite der Antagonist, der Giftmörder, Ehebrecher und Blutschänder, Profil gewonnen, manche lobenswerten Eigenschaften und vor allem eine Seele und ein Gewissen.“⁵⁰⁵

Die antike Parallele dazu findet sich in der bereits behandelten Wandlung der Figur der Klytaimnestra, die in der Konfrontation mit einer differenzierter geführten Persönlichkeit Elektras bei Euripides menschliche Züge, und bei Sophokles schließlich ein Gewissen erhält.⁵⁰⁶ Insgesamt verhält sich die Gewichtung der Protagonisten/ Antagonisten Paarung bei Shakespeare ähnlich wie bei Sophokles,

⁵⁰³ Shakespeare: „Hamlet“ V.129-160

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Klein, S.22

⁵⁰⁶ Vgl. dz.; Kap.:2.3.2 und Kap. 2.3.3

denn im selben Maße, wie die menschlich wertvollen Seiten des Täters gezeigt werden, offenbart die Hauptfigur im Laufe der Handlung mehr als zweifelhaft charakterliche Züge. Sowohl Hamlet als auch Elektra zeigen eine Gefühlskälte und Egozentrik ihren Mitmenschen gegenüber, die sie beide nur zum Schein ablegen, um diese für ihren Racheplan zu benutzen.

„Hamlet ist unduldsam, oft unbeherrscht, ja hysterisch, er kann kalt und recht grausam sein.“⁵⁰⁷

Mit dem Begriff „*hysterisch*“ lässt Klein hier ein Charakteristikum anklingen, dass in dieser Arbeit später noch thematisiert werden soll; die psychoanalytische Deutung der „*hysterischen*“ Merkmale der Figur, die diese zweifellos mit der Figur der Elektra gemeinsam hat. In der Glorifizierung der verlorenen Vaterfigur, die nicht auf einer zwischenmenschlichen Beziehung basiert – wie bereits festgestellt – steht Hamlet der antiken Elektra mit Sicherheit näher als dem dänischen Vorgänger, der in erster Linie sein eigenes Leben zu retten hat, und nur in zweiter Linie den Tod des Vaters rächt. Das Verhalten Elektras in Bezug auf ihre Verehrung des eigentlich unbekanntem Vaters kann durchaus als „von Projektion bestimmt“ bezeichnet werden. Die übersteigerte Vaterliebe nimmt auch bei Hamlet angesichts seiner Emotionslosigkeit die Dimension von Fanatismus an.

„Hamlet seinerseits liebt bis zum 5. Akt den toten Vater (oder doch wenigstens dessen Bild), aber nichts lässt darauf schließen, dass er sonst noch irgendeinen Menschen liebe oder je geliebt habe. Völlig kaltblütig ersticht der Prinz den Polonius, ebensowenig Bedauern hat er für Ophelia übrig, die er in den Wahnsinn und den Selbstmord triebt, oder für Rosencrantz und Guildenstern, die ihm nichts zu Leide getan haben, und die er ohne Not in den Tod schickt. Wir glauben ihm nicht, wenn er Laertes gegenüber behauptet, er habe Ophelia geliebt, denn seiner Charismatikernatur ist Reue ganz offensichtlich fremd – allenfalls kann er Unterlassung bedauern. Nicht mit Trauer sondern mit Abscheu blickt er auf den Schädel des armen Yorick, und der letzte Gruß des Sohns an die tote Mutter lautet kurz und herzlos:>Arme Königin, fahr wohl!<“⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Klein, S. 20

⁵⁰⁸ Bloom, S. 598

Bei Hamlet ist diese Kaltblütigkeit in seinen an Willkür grenzenden „*casual slaughters*“⁵⁰⁹ in einem Maß ausgeprägt, dass Elektra faktisch nicht erreichen kann, wenn auch in ihrer Vorstellung letztlich die Bereitschaft dazu gegeben wäre. In ihrem Versuch Chrysothemis als Mittäterin zu gewinnen, findet sich keine herzliche Geschwisterliebe, sondern vielmehr die Chance den Erfolg ihrer Rache auf sichereres Fundament zu stellen. Wie Hamlet verliert sie jegliches Interesse am weiteren Schicksal ihrer Schwester, als sich dieser Plan nicht umsetzen lässt. Wobei an dieser Stelle Bloom nicht ganz beizupflichten ist, denn wie auch die Elektra des Sophokles durchläuft die Figur des Hamlet ein Stadium, das diese Kaltblütigkeit für einen Moment aussetzt, und auch bei Shakespeare handelt es sich dabei um den Moment der Rückblende in die Vergangenheit anlässlich des Verlustes eines nahestehenden Menschen; in der Friedhofszene. Diese Szene als Einführungsszene in den 5. Akt steht an einer Position, an der Hamlet für das Publikum am absoluten Tiefpunkt jeglicher Form von Sympathie angelangt sein muss. Ausgehend von seiner durchaus empathiefordernden Ausgangssituation, zeichnet sich Shakespeares Titelheld durch eine kontinuierliche Abfolge von befremdlichen Taten und Bemerkungen aus, die ihm bis zu seiner Abreise nach England im Publikum, wie im dramatischen Kontext wachsende Antipathie bescheren muss. Sämtliche Morde, einschließlich dem verschuldeten Selbstmord Ophelias, liegen bereits hinter ihm, und auch wenn die restlichen Opfer nicht schuldlos in den Tod geschickt werden, so fällt mit Polonius zumindest ein Sympathieträger des Stückes ziemlich willkürlich und vor allem – wenn auch durch eine Fehlleistung - durch die Hand des Prinzen. Die Gleichgültigkeit dieses Mordes gepaart mit dem sehr emotional gezeichneten Schicksal Ophelias, müssen zwangsweise den Status an Sympathie dem Protagonisten gegenüber auf den absoluten Tiefpunkt innerhalb des Handlungsverlaufes drücken.⁵¹⁰ Eine Entsprechung dieses Punktes im dramatischen Gefüge der sophokleischen Elektra-Tragödie, findet sich an jener Stelle, als in der Folge der Konfrontation mit Klytaimnestra uneinsichtig und starrköpfig, jeder menschlicher Argumentation unzugänglich, ihre Mordabsichten gegenüber der eigenen Mutter ausspricht. In beiden Fällen folgt an diesem Punkt eine Szene, die die Protagonisten in ihrer Menschlichkeit rehabilitiert; Elektra trauert um den vermeintlich verlorenen Bruder, und Hamlet zeigt in der Friedhofszene erstmals

⁵⁰⁹ Horatios Beschreibung der Bluttaten Hamlets. Vgl. dz. Bloom, S. 606

⁵¹⁰ Eines der verstörendsten Bilder hierfür ist sicher das Ende des 3. Aktes, als Hamlet die Leiche des Polonius völlig gleichgültig hinter sich her von der Bühne schleift. Vgl. dz. Shakespeare: „Hamlet“ 3.4.

Pietät und Emotion. Der gleichgültige Mörder des harmlosen Polonius empfindet den singenden Totengräber pietätlos, und – auch wenn Bloom hier anderer Meinung ist – in seinen Kindheitserinnerungen an Yorick liegt durchaus so etwas wie Zärtlichkeit⁵¹¹. Schon allein die Tatsache, dass sich der kaltblütige Prinz überhaupt an seine Kindheit zu erinnern vermag, und der Zuschauer aus seinen Worten eine – wenn auch verblasste – kindliche Zuneigung anklingen hören kann, muss das Bild des emotionslosen Zynikers wieder ein Stück Richtung Menschlichkeit rücken. So wie Elektra in einem besonderen Moment der Abgeschiedenheit von ihrer Umwelt, die Asche ihres totgeglaubten Bruders in Händen, plötzlich unpathetische, zutiefst emotionale Regung zeigt, lässt Shakespeare seinen Helden in einer fast identischen Szene – den Schädel Yoricks in Händen - für einen kurzen Moment die Welt um sich vergessen, und in seine Kindheit zurückkehren. Dieses Verhalten – wenn auch es nicht ganz frei von Zynismus ist – muss doch ein gewisses Maß an Sympathie wieder zurückgewinnen, ebenso wie der überraschende Temperamentsausbruch Hamlets am Grab Ophelias, über dessen genaue Beschaffenheit Shakespeare den Zuschauer in bewährter Zweideutigkeit im Unklaren lässt. Bloom bezweifelt die Wahrheit hinter der Behauptung, Hamlet hätte Ophelia geliebt⁵¹², aber was genau spricht dagegen? Auch wenn die Reaktion Hamlets auf Laertes offen zur Schau getragene Trauer um seine Schwester überraschen mag, so fällt sie doch in einer Heftigkeit aus, die dessen gewohnter Gleichgültigkeit eindeutig zuwider läuft und doch ein gewisses Maß an Emotionalität dahinter vermuten lässt, oder zumindest den Prinzen von einer weitaus menschlicheren Seite zeigt, als sein Werdegang bis dahin. Am Beginn des 5. Aktes – dem „Anfang vom Ende“ - kehrt ein veränderter Hamlet nach Helsingör zurück, und das wird dem Publikum gleich am Eingang der Szene klar vor Augen geführt.

Wie die Elektra des Sophokles erst alle menschlichen Tiefen durchläuft, um zurück zur Menschlichkeit zu finden, und damit eigentlich der tragische Höhepunkt erreicht wäre, was aber natürlich die losgetretenen Rache Mechanismen in ihrer Unerbittlichkeit und Konsequenz für alle Beteiligten nicht aufzuhalten vermag, stellt der gesamte 5. Akt Hamlets einen gereiften Helden in den Mittelpunkt, der auf diese Mechanismen bestenfalls noch „reagiert“, aber eigentlich – wie Elektra – das

⁵¹¹ Vgl. dz. Shakespeare: „Hamlet“ V. 179 ff

⁵¹² Shakespeare: „Hamlet“ V. 263 ff

Geschehen nur noch als Außenstehender kommentiert, wiewohl er untrennbar darin eingebunden ist.

„Im 5. Akt befindet er sich kaum noch in der Welt des Stücks; wie Whitmans >reales Ich<, sein >me myself<, ist der vollendete Hamlet gleichzeitig im Spiel und draußen, Beteiligter und staunender Beobachter.“⁵¹³

Letztlich siegt die Eigendynamik des in Gang gesetzten Mechanismus einer Rachespirale und fordert unzählige Opfer – die Rächer miteingeschlossen – sowohl im antiken Drama als auch in Shakespeares Tragödie. Die Grundaussage bleibt dieselbe: wo Verbrechen mit Gegenverbrechen geahndet werden, setzt sich die Spirale über Generationen hinweg fort, bis entweder eine Partei vollständig ausgelöscht ist, oder ein Gesetzesspruch Einhaltung gebietet. Einzig in Sophokles „Elektra“ bleibt das Schicksal der Rächer völlig offen, wobei hier die letzten Bilder, die der Dramatiker dem Publikum bietet, in tiefste Abgründe der menschlichen Seele blicken lässt, und damit die individuelle Ahnung des Schicksals wahrscheinlich noch unerträglicher macht, als jegliche Inszenierung es darzustellen vermocht hätte. Shakespeare wählt eine Variante, die zwar das größte Ausmaß an Opfern und Schrecken fordert, aber zumindest den tröstlichen Aspekt beinhaltet, dass der Mechanismus mit dem Tod aller Beteiligten zum Stillstand gebracht worden ist, und Hamlet seinen eigenen Tod als Held sterben kann, während Elektra als verstörendes, abschreckendes Mahnmal im Bewusstsein des Zuschauers weiterlebt.

„Durch diese (...) Strategie wird möglich, was unter den gegebenen ideellen Bedingungen der Umwelt Shakespeares zunächst fast als Unding erscheinen musste: einen Rachevollzug auf der Bühne vorzustellen, bei dem die Rächerfigur als Held erscheint, für den wir Furcht und mit dem wir Mitleid (...) empfinden können. Denn wenn die Endszene, im Drama der exponierteste Punkt überhaupt, etwas deutlich macht, so ist es die Aufforderung zu einer solchen Reaktion.“⁵¹⁴

Dieses Phänomen – nämlich der Sympathie, die der Figur „Hamlet“ entgegengebracht wird – wirft nun die Frage auf, inwiefern für die Rezeption das Geschlecht des Protagonisten, bei aller Ähnlichkeit der Charakterführung und der äußeren Handlungsszenarien, tatsächlich zwischen Sympathie und Antipathie

⁵¹³ Bloom, S. 631

⁵¹⁴ Klein, S. 31

dem/der RächerIn gegenüber ausschlaggebend ist., bzw. ob eine geschlechtliche Zuordnung überhaupt eindeutig erfolgt.

3.2.1 Hamlet – eine Synthese der antiken Figuren?

Für die Elektra des Sophokles wurde in dieser Arbeit bereits versucht, eine Analyse ihrer Genderkonzeptionen und deren Wandel im Handlungsverlauf der Tragödie durchzuführen⁵¹⁵. Im Zuge der Annäherung an die Figur Shakespeares unter der hypothetischen Annahme, die antiken Tragödien, bzw. deren Figuren wären über Umwege sehr wohl in die Charakterführung Shakespeares eingeflossen, ist es unerlässlich, auch die Figur des Hamlet einer solchen Betrachtung zu unterziehen. Vorab fällt dabei natürlich ins Gewicht, dass der Grad der Psychologisierung der Figur Shakespeares eine völlig andere Dimension erreicht hat, als sie sie in der Antike je erlangen hatte können. Damit steht einer der komplexesten Bühnencharaktere der Geschichte im direkten Vergleich einer tragischen Figur gegenüber, die einer Epoche entstammt, in der individualpsychologische Züge kaum herausgearbeitet wurden, was in der Rezeptionsgeschichte zu fragwürdigen Klassifizierungsversuchen à la Rowe⁵¹⁶ führte und an dieser Stelle bewusst vermieden werden soll. Der Versuch, Shakespeares berühmtesten Charakter einmal nicht als vorbildlosen Geniestreich seines Schöpfers zu verstehen, sondern doch auf Spuren antiker Figuren zu untersuchen, mag wissenschaftlich nicht haltbar, jedoch unter Umständen der Rezeption der Shakespeare-Figur zuträglich sein, denn in deren vielzitiertester Komplexität liegt nach wie vor nicht nur ihre Faszination sondern auch ihre dramatische Isolation. Auffallend dabei ist die kaum fassbare Inkonsistenz des gezeigten Charakters, wie Bloom formuliert:

„(...) Hamlet repräsentiert von einem gewissen Punkt an nicht mehr nur sich selbst und verwandelt sich in etwas anderes als ein vereinzeltes Ich – aber dieses Etwas ist nicht eine zusammengewürfelte Mehrzahl von Ichs, sondern ein universaler Charakter. Shakespeare erreichte einzigartige Größe, indem er andere Menschen darstellte; Hamlet bezeichnet das Maß, in dem er alle überragt.“⁵¹⁷

Was Bloom hier anspricht, könnte durchaus eine Ausdrucksform jener Entwicklung des elisabethanischen Theaters sein, die in vorangegangenen Kapiteln bereits

⁵¹⁵ Vgl. dz. Kap. 2.3.3.2

⁵¹⁶ Vgl. dz. Kap. 3.6

⁵¹⁷ Bloom, S. 42

angesprochen wurde; die Assimilation der Allegorien aus der Tradition der „moral interludes“ in die Charaktere der Protagonisten. Was damals in Zeigefingerpädagogik explizit als eigene Figur auf der Bühne stand, um dem Publikum auch tatsächlich den „richtigen“ Weg zum Verständnis zu zeigen, wird nun in die Persönlichkeit des Protagonisten integriert, wenn auch immer noch spürbar widersprüchlich. Weiter gedacht, bzw. zurückverfolgt finden sich die Vorgänger dieser Allegorien in den sozusagen „zweidimensionalen“ Figuren der antiken Tragödie, welche die Eigenschaften isoliert in Aufspaltungen verkörperten, und so der tragische Konflikt entsponnen werden konnte. So gesehen, könnte Shakespeares Hamlet aus einer Assimilation jener aufgespaltenen Elemente menschlicher Leidenschaften generiert worden sein, die in der Antike noch nötig gewesen waren, um einander zu konterkarieren, und den Konflikt zu entfalten.

In der Positionierung der Figur Hamlets innerhalb der dramatischen Figuren Konstellation überwiegen die Parallelen zur Stellung Orests im Elektrastoff. Rein handlungsbedingt ist die Situation entsprechend der im Atridenmythos, von der Rolle der Mütter einmal abgesehen. Hamlet wird wie Orest von außen (er ist ja Student im Ausland) an seine Aufgabe als Rächer herangeführt, und zwar durch eine Instanz, die eine Mittelposition zwischen Transzendenz und Realität einnimmt. Klein beschreibt Hamlets Lage im Stück als: *„(...) passiver, den Einwirkungen der Umwelt und des Geschicks ausgesetzter Held.(...) Ein Erkennen der Kombination von Position als Zentralgestalt, Ausführlichkeit ihrer Darstellung und Schuldlosigkeit an den Übeln der gezeigten Welt hilft weitgehend, das ungeheure Interesse an der Gestalt zu erklären.“*⁵¹⁸

Die Funktion des Geistes berührt nun zwei Dimensionen gleichzeitig, einerseits das Rachemotiv, das in der Antike durch den göttlichen Auftrag legitimiert ist; andererseits den realen Bezug bzw. die faktische Anklage, denn Hamlet war ja selbst nicht Zeuge des Mordes, und durch seine Abwesenheit konnte er nicht selbst Zeuge etwaiger Verdachtsmomente sein, welche in der Antike die Figur der Elektra übernimmt. Hamlet selbst verkörpert äußerlich also die Position des männlichen Rächers Orest.

„Hamlet ist, wie Orest, zunächst widerstrebender Ahnder; Hamlet lernt im Verlauf der Tragödie, wie George Roy Elliott hervorgehoben hat, sich in die Fügung zu

⁵¹⁸ Klein, S. 18

schicken - >O cursed spite< weicht als Reaktion dem Bild von >scourge and minister<. Ein wichtiger Unterschied ist, dass Hamlet ausdrücklich nicht die Tat der Mutter ahnden soll, während Orestes auch diese Last aufgebürdet wird; ein noch wichtigerer Unterschied ist, dass im >Hamlet< nicht die problematische Natur der fügenden Gottheit existiert, die Sophokles in seiner >Elektra< durch den frühen Cut-off point ausklammert (im Gegensatz zu Aischylos und Euripides) (...).“⁵¹⁹

Die „fügende Gottheit“, wie Klein es formuliert, ist also bereits bei Sophokles dem Selbstverantwortlichen Handeln des Menschen gewichen, und hinterlässt Protagonisten, die weder Rückhalt im Glauben, noch ausreichend Motivation aus ihrer eigenen Lebenssituation heraus für ihre Rache tat geltend machen können. Über die spezifische Rolle des Geistes, und Shakespeares durchaus ironische Verwendung desselben als Anspielung auf die Tradition der Allegorien als praktische Alternative für fehlende dramatische Möglichkeiten auf der elisabethanischen Bühne, wurde im vorangegangenen Kapitel bereits Stellung genommen. An dieser Stelle sei auf dessen allmähliche Assimilation in den Charakter Hamlets selbst hingewiesen. War die Begegnung mit dem Geist zu Beginn der Handlung mit Sicherheit auch dramaturgische Notwendigkeit – denn nur so konnte die Vorgeschichte um den Vätermord komprimiert in Erinnerung gerufen werden – so wandelt der Geist in seinem zweiten Auftritt⁵²⁰ immer mehr seine Funktion hin zu einem ausgelagerten Gewissen Hamlets, das ihn gemahnt, seine Aufgabe zu Ende zu bringen. Der bloße Anblick des Geistes genügt, um Hamlet selbst seine Nachlässigkeit kommentieren zu lassen:

„Kommt Ihr nicht, Euren trägen Sohn zu schelten, der, unrechter Gelegenheit und seiner Leidenschaftlichkeit verfallen, die drängende Vollführung Eures erhabenen Gebots versäumt? Oh, sagt’s!“⁵²¹

Hier spricht seine eigene, innere Stimme, die ihn zurück auf den Weg des Rachevollzugs bringen soll. Interessanterweise findet diese 2. - und letzte - Begegnung mit dem Geist im Moment statt, als Hamlet seiner Mutter in einer verhältnismäßig intimen Situation seine eigene Enttäuschung über ihr Verfehlen und seine Trauer über den Verlust des Vaters offenbart. Dies ist eine der seltenen, durchaus emotionalen Szenen, in denen Hamlet menschliche, sensible und fast

⁵¹⁹ Klein, S. 24

⁵²⁰ Shakespeare: „Hamlet“, 3.4

⁵²¹ Shakespeare: „Hamlet“, 3.4. V.105 ff

schutzbedürftige Züge erweist, in die der Geist folgerichtig, als Ermahnung an seine männliche Stärke, einbricht. Hier erfüllt der Geist in fast identem Szenario die Aufgabe, die Elektra inne hat, als sie den zögernden, schwachen Orest wieder zur „Ordnung“ ruft. Das „Bild“ in seiner Personenkonstellation und tragischen Bedeutung zeigt also frappante Ähnlichkeit mit der antiken Version des Rächerdramas, auch wenn die Handlungsoberfläche nicht übereinstimmt. Eine weitere interessante Parallele in der Entwicklung der Figur des Geistes zu der dramatischen Funktion der Elektra ist, neben seiner Instrumentalisierung als ausgelagertes Gewissen, seine zunehmende Verinnerlichung und damit schwindende Präsenz.

„(...)aber der gloriose >Hamlet< ist ein kosmologisches Drama vom Schicksal des Menschen, und die Rache ist nur ein dramatischer Vorwand und nicht der eigentliche Motor des Stücks. Vergessen wir Hamlets >Entscheidungsschwäche< und seine >Pflicht<, den thronräuberischen Onkel umzubringen. Hamlet selbst braucht eine Weile, um all das zu vergessen, aber am Anfang des 5. Aktes hat er es endgültig hinter sich gelassen: der Geist, das Gespenst des Vaters ist fort, das Schreckbild hat keine Macht mehr über ihn, und wir fangen an, zu erkennen, das Innehalten und Innewerden in diesem gewaltigen Stück ein und dasselbe sind.“⁵²²

Wie auch die Elektra als (fehlender) Teil des Bewusstseins Orests agiert, und letztlich als *eine* Person mit ihm die Tat vollbringt, verschwindet der Geist als Mahnmal der moralischen Verpflichtung des Sohnes Hamlet im Laufe der Handlung von der Bühne, um in der Figur selbst weiter zu wirken.

3.2.2 Der zögernde Held - Die politische Dimension

Das Argument Kleins, die Shakespearesche Rächerfigur hätte dem antiken Vorgänger Orest gegenüber ein leichteres Los zu tragen, zumal ersterem die „*Last des Muttermordes*“⁵²³ erspart bliebe, bedarf ebenfalls einer genaueren Betrachtung. Orest ist in dem Dilemma gefangen, einerseits einen Königsmord, als auch den gewaltsamen Tod seines eigenen Vaters ahnden zu müssen, andererseits dafür aber einen Mord an seinem Stiefvater zu verantworten. So unterschiedlich findet sich die Situation bei Shakespeare daher gar nicht, denn immerhin ist Claudius Hamlets Onkel und hat ihn an Sohnes statt adoptiert.

⁵²² Bloom, S. 592

⁵²³ Klein, S. 24

„Wie auch andere Tragödien Shakespeares, steht >Hamlet< (...) ungefähr in der Mitte. Es ist zugleich Staats- und Familientragödie. Der Rächer rächt nicht irgendeinen Vater, sondern den Vater des Staates, und rächt ihn nicht an irgendeinem Onkel, sondern am Bruder des Herrschers, der durch seinen unentdeckt gebliebenen Mord nun selber König ist. Es geht um >cease of majesty<.“⁵²⁴

Wenn auch die Rolle der Gertrud bei Weitem nicht das Profil der Rächerin Klytaimnestra hat, so unterstellt ihr Hamlet zumindest ein unglaubliches Maß an Naivität, was die Umstände des Todes ihres Ehemannes betrifft, und die moralische Bürde des Muttermordes, die Hamlet erspart bleibt, wird durch die des Königsmordes kompensiert.

„Der Dramatiker hat also nicht nur das ethische Grundproblem, einen eigenmächtigen Rachevollzug zu gestalten, bei dem die Seele des Rächers keinen Schaden nimmt; er hat zusätzlich das politische Problem, einen Königsmord so zu legitimieren, dass der >Mörder< als gerechter Vollstrecker keinen Schaden an seiner Ehre nimmt.“⁵²⁵

Wie heikel dieses Unterfangen für Shakespeare angesichts der wachsamen Zensur des elisabethanischen Hofes gewesen sein muss, lässt sich leicht nachvollziehen. Als Pickering seinen „Horestes“ auf die Bühne brachte, war das politische Klima durch die Entmachtung Maria Stuarts geprägt; die Assoziation der Schottischen Königin mit der antiken Gattenmörderin kann wohl angenommen werden. 1601 ist die Exekution der Maria Stuarts durch die widerstrebende englische Monarchin, nach jahrelangem Hinauszögern dieser Entscheidung, längst Geschichte, aber dennoch liegt die Vermutung nahe, dass aus dem Dilemma des Verwandten/Königsmordes Hamlets durch die Zensurbehörde durchaus Parallelen zu Elisabeths Situation herausgelesen hätten werden können. Umso deutlicher musste wohl die „Reinhaltung“ des Rächers Hamlet in seiner Rolle als Wiedereinsetzer von Recht und Ordnung gestaltet werden, und umso weiter entfernt von der äußerlichen Erscheinung Elisabeths musste die Figur konzipiert sein. Die Figur des dänischen Prinzen aus Belleforestes „Amleth“ eignete sich hierfür natürlich bestens, jedoch gibt Shakespeare seinem Helden neben herausragenden Intellekt eine Eigenschaft, die so bestimmt nicht in der dänischen Sage vorgesehen war, und die Shakespeares Hamlet

⁵²⁴ Klein, S. 32

⁵²⁵ Ebd.

näher an die Figur des Orest rückt, als an Belleforests Amleth oder Saxos Amlethus: seine Zögerlichkeit.

„Das als private Rache und Königstötung doppelt schwere >crimen< erscheint als dem Helden schließlich aufgedrungen, die Umstände drücken ihm buchstäblich die Waffe in die Hand, die Bluttat wird zur öffentlich wahrgenommenen Handlung der Selbstverteidigung und gleichzeitigen Befreiung der Welt von einem schweren, zerstörerischen Übel.“⁵²⁶

Aus dem gewitzten dänischen Prinzen, der sich verrückt stellt, um sein eigenes Leben zu retten, und zielstrebig sein Rachevorhaben voran treibt, wird ein zögernder, unentschlossener Hamlet, der sich letztlich von der Eigendynamik des ausgelösten Mechanismus treiben lässt, und nur noch reagiert. Diese *„Tatunlust oder Tatunfähigkeit“⁵²⁷* stammt ganz klar nicht aus der Anlage der Figur der Quelle, die für Shakespeares Tragödie anerkannt wird.

„Belleforests Amleth besitzt durchaus vorbildliche Qualitäten; er ist nicht umzubringen, verfolgt konsequent geradlinig seinen Racheplan und gelangt schließlich auf den dänischen Thron.“⁵²⁸

Über die tatsächliche Intention des Dramatikers seine Figur so schwerwiegend zu verändern, kann natürlich nur spekuliert werden, und lässt unterschiedlichsten Erklärungsmodellen freien Raum. Naheliegend ist hier natürlich das Argument, das auch Klein in diesem Aspekt vorbringt:

„Der Aufschub ist eine kompositorische Notwendigkeit des Dramatikers. Dies kann man in einer frivolen Spielart vorbringen: Rache nach 1.5 ergäbe kein Stück, der Aufschub ist schlichte technische Bedingung; damit erübrigt sich natürlich jede weitere Diskussion.“⁵²⁹

Dagegen bringt Bloom die Frage nach dem handlungstragenden Charakterzug Hamlets auf den Punkt:

„Wir können nicht aufhören zu staunen, dass Shakespeare eine Figur, die so sehr Theatraliker ist, wie keine zweite im ganzen Werk, ins Zentrum eines Stücks gestellt hat, das von ängstlichen Erwartungen beherrscht wird und dessen Handlung aus

⁵²⁶ Klein, S. 34

⁵²⁷ Klein, S. 26

⁵²⁸ Bloom, S. 584

⁵²⁹ Klein, S. 28

lauter Aufschüben besteht, die geradezu parodistisch wirken, weil es mit der Rache in diesem Rachedrama einfach nicht klappen will.“⁵³⁰

Sollte diese grundlegende Veränderung der Charakterführung im Vergleich zur anerkannten Quelle tatsächlich aus Shakespeares eigener Intention entsprungen sein, so muss sie – angesichts der Parallelen zur Stellung Elisabeths I. in der Causa um Maria Stuart – als gelinde ausgedrückt: „mutig“ bezeichnet werden, zumal das Ansehen der englischen Monarchin gegen 1600 aufgrund der Verluste in Irland und gegen Spanien angeschlagen war. 1601 – im angenommenen Prämierenjahr „Hamlets“ ließ Elisabeth I einen Aufstand durch die Exekution des Earl of Essex im Keim ersticken und das Spitzelwesen sowie die Zensur trugen zur wachsenden Unpopularität der Königin bei. In diesem politischen Klima allzu deutliche Anklänge an eine bewiesene Schwäche ihrer Führungspersönlichkeit zu wagen, hätte für einen Dramatiker wie Shakespeare vermutlich lebensbedrohliche Konsequenzen gehabt. Letztlich wäre also der Rückgriff auf eine bereits bestehende Konzeption einer dramatischen Figur aus der Antike in dieser Art von Konflikt naheliegender als eine Neuschöpfung aus eigener Kreativität, die Verdachtsmomente unweigerlich nach sich ziehen hätte müssen.

„Wie die anderen Tragödien Shakespeares zeigt Hamlet eine tiefgreifende Störung der Gesellschafts- und Weltordnung; und auch hier wird sie am Ende wiederhergestellt. Das Unrecht bleibt nicht ungestraft, das Böse obsiegt nicht; (...)Aber es bleibt eine Tragödie, weit mehr geht unter als nur das Böse.(...) Der Strafende ist zugleich gestraft, wie er es selbst voraussah (3.4. 173-175). Unter anderem wird damit auch, trotz der besonderen Ausformung, letztlich eine Kongruenz mit dem dominierenden Konzept der Zeit hergestellt.“⁵³¹

Ein interessantes Faktum ist diesbezüglich auch die Verschiebung des Konflikthabes in Shakespeares Rachedrama weg vom Grundkonflikt der Legitimation von eigenmächtigem Rachevollzug an sich, denn genau dieser Punkt wird im Stück nicht thematisiert, wie Klein richtig bemerkt:

⁵³⁰ Bloom, S. 630

⁵³¹ Klein, S. 34

„Die Zweifel, die Hamlet hat und ausspricht, beschäftigen sich mit vielem – nur nicht damit. Die Legitimität des Rachevollzugs, zu dem ihn der Geist aufruft, wird nicht problematisiert, sondern umgangen.“⁵³²

War diese Frage nach der Legitimität in der Antike noch der Brennpunkt der Handlung, so wird sie bei Shakespeare interessanterweise trotz des großzügigen Raumes für Philosophie, der dem Prinzen zugestanden wird, umgangen. Die Notwendigkeit der Wiederherstellung von Recht und Ordnung steht außer Frage – insofern entspricht Hamlets Position im weitesten Sinne der der Englischen Monarchin - und letztlich wird dieses Ziel auch erreicht. Hamlets Autorisierung zur Wiedereinsetzung von Recht und Ordnung scheint klar zu sein, und erhebt ihn und seine Tat über jeglichen moralischen Zweifel. Damit wird die Problematik einer allgemein gültigen humanitären Frage auf die Ebene der „Staatlichkeit“ gehoben, zu deren Stellvertreter Hamlet gemacht wird, und Elisabeth I. selbst Inbegriff derselben ist.

„In Shakespears Umwelt wie in seinem Werk spielt die Frage des Königsmordes, verbunden mit dem Konzept vom >Divine Right of Kings<, eine bedeutende Rolle. Es ist im Rahmen von >Hamlet< bezeichnend, dass selbst Claudius, dem im Grunde usurpierenden, königsmörderischen Bösewicht, in der kritischen Situation von 4.5 würdige und gewichtige Worte in den Mund gelegt werden, die jeder zeitgenössische Monarch geäußert haben würde, und die Elisabeth I., wenn man der anekdotischen Überlieferung glauben darf, tatsächlich recht ähnlich formuliert hat.“⁵³³

Hamlet übertritt also im Gegensatz zu Orest keinesfalls seine Kompetenz, wenn er das Leben des Königs fordert; er verfügt auch – im Gegensatz zu Elektra - über die nötige Handlungsfreiheit die Rache zu vollziehen. Es besteht also kein erkennbarer Grund, für sein Zögern, außer seiner persönlichen Abneigung zu handeln. Auf diese Weise löst er die Gegeninitiativen des Claudius aus, die den verlustreichen Mechanismus in Gang setzen. In wie weit Shakespeare tatsächlich auf die Rolle Elisabeths I. anspielen wollte, bleibt natürlich Spekulation. Immer wieder versuchte die Wissenschaft dem Dramatiker ein politisches Engagement zu unterstellen, wo es sich nicht beweisen ließ, und so bleibt es auch in diesem Fall. Dennoch bin ich der Meinung, dass der wohl berühmtesten Dramenfigur Shakespeares durchaus „bildhafte“ Vorlagen zugrunde liegen, die unter den Eindrücken der zeitgenössischen

⁵³² Klein, S. 30

⁵³³ Klein, S.32

Umwelt in die Figur einfließen, und mit ihr verschmolzen wurden. Auch wenn die griechische Antike Shakespeare nicht im Original zugänglich gewesen sein mochte, so könnten doch jene markanten, bildhaften Elemente der Personenentwürfe assimiliert worden sein, die die griechischen Dramen aus der Mythologie entnommen, und erstmals in Bühnenfiguren gegossen und verewigt hatten, wenn sie auch über Umwege ihren Platz in Shakespeares Werk fanden. Eine solche „Verwandtschaft“ zwischen den Figuren der Elektra und Hamlet wird 1797 von Novalis in einem Brief an August Wilhelm Schlegel angesprochen:

„Sind nicht Hamlet und Elektra Pendants? Meinem Gefühl nach (...) scheidet sich griechische und moderne Poesie hier äußerst anschaulich.“⁵³⁴

Dennoch ist Hamlet sicher nicht das plakativste Beispiel für eine solche Synthese einer antiken Figur; bleiben wir bei den exponierten Frauenfiguren und den zögernden Helden der Orestie bzw. Elektradramen, so finden sich Parallelen in einem weiteren Werk Shakespeares, die in der Tradition der antiken Charakterentwürfe stehen; die titelgebenden Hauptrollen in Macbeth.

3.3 Der „tote Bluthund“ und „seine höll'sche Königin⁵³⁵“ - Parallelen und antike Motive in der Charakterführung in „Macbeth“

Die grundlegende Tatsache, dass es sich bei diesem Werk Shakespeares nicht um ein Rachedrama handelt, stellt einen Vergleich der Charaktere mit jenen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, auf ein vages Fundament. Dennoch gleichen Shakespeares Protagonisten in ihrer Charakterzeichnung, wie auch in einzelnen Motiven ihres Handelns in vieler Hinsicht den antiken Vorgängern, sodass ein Vergleich an dieser Stelle durchaus berechtigt scheint. Wie schon die Betrachtung „Hamlets“ gezeigt hat, kann über eine Beziehung von Shakespeares Figuren zu den antiken Entwürfen nur gemutmaßt werden, da von einer direkten Überlieferung der Originale nicht ausgegangen werden darf. Jedoch spricht die frappante Ähnlichkeit der Figuren, sowie Elemente des dramatischen Aufbaus in vieler Hinsicht für einen Rückgriff des Autors auf zeitgenössisch erfolgreiche Konzepte des elisabethanischen Theaters bzw. seiner unmittelbaren Vorläufer, und somit indirekt auf deren Quellen, die – wie zu zeigen versucht wurde – sehr wohl über antike Wurzeln verfügen. Eine intensivere

⁵³⁴ Mähl, H. -J. (Hrsg), Samuel, R. : „Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.“ München, 1978, S.649

⁵³⁵ Shakespeare: „Macbeth“ Tieck, Dorothea (Übers. 1843), Klose, Dietrich (Hrsg.) Stuttgart, 2001, Aufz.5. Sz.7

Wechselwirkung zwischen dem lateinischen Universitätsdrama des ausgehenden 16. Jhdts. und dem Volksdrama der elisabethanischen Bühne führt zu einer regen gegenseitigen Befruchtung, wie Gisela Dahinten anhand der Geisterszenen feststellt:

„Wenn die behandelten akademischen Tragödien sich auch inhaltlich durch ihre durchgehend lehrhaften Intentionen von den Volksbühnenstücken unterscheiden, so überrascht doch, dass sie sich dramentechnisch dem populären Drama anschließen und sich in dieser Beziehung folglich von ihrem akademischen Vorbild Seneca schnell freimachen. So vollzieht sich anscheinend gleichzeitig im Volks- und Universitätsdrama z. B. im dramatisierten Typ die Bindung der Geistererscheinung an Handlung, Charakter und Situation. Die inhaltliche und formale Bindung beider zum >Mirror for Magistrates< den sie häufig als Stoffquelle benutzen, verstärkt den Eindruck gemeinsamer literarischer Ziele. Belegbare gegenseitige Übernahmen sowie das gleichzeitige Aufgreifen derselben Motive bestätigt wechselseitig aufeinander ausstrahlende Anregungen.“⁵³⁶

In diesem Sinne ist eine ebensolche Übernahme der Charakterentwürfe und bestimmter Motive des Atridenstoffes durchaus auch für Shakespeares „Macbeth“ vorstellbar, wie im folgenden näher ausgeführt werden soll.

Auf den ersten Blick fällt bei der Betrachtung „Macbeths“ diesbezüglich wieder der Gebrauch der Geisterszene ins Auge. Wie bereits ausgeführt, erlebt die Geisterszene im elisabethanischen Theater eine Renaissance und wird von Shakespeare in zunehmend dramatisierter Form der Psychologisierung seiner Hauptfiguren dienlich. Die Geisterszenen in „Macbeth“ weisen eine weitere Entwicklungsstufe im Werk Shakespeares auf, die bereits angesprochen wurde; die zunehmende Verschmelzung der überirdischen Figuren nach Vorbild der Antike mit Elementen des Volksglaubens.

„Zum anderen gewinnt die Beziehung der elisabethanischen Geisterszenen zur Dämonologie gegen Ende des Jahrhunderts eine Bedeutung, deren Ausmaße jedoch besonders bei Shakespeare fassbar werden. Ohne sie wären die zunehmenden Handlungseingriffe und „Tätlichkeiten“ der Geister und ihre bühnenwirksame Verwendung im ausgehenden 16. Jahrhundert nicht denkbar. (...) Vor allem aber ist es Shakespeares Verdienst, statt der stofflichen Bindung der Geisterszenen an die

⁵³⁶ Dahinten, S. 180 f

antike Mythologie den herrschenden Volksaberglauben als lebendigen Faktor einbezogen zu haben. ⁵³⁷

Damit wird implizit eine Technik Shakespeares angesprochen, die in ähnlicher Weise auch für dessen Charakterführung geltend gemacht werden könnte: Shakespeare schöpft durchaus aus den Quellen der antikebezogenen Universitätsdramen, um die überzeugenden Elemente in überarbeiteter Form möglichst publikumswirksam auf die Bühne zu bringen. Was für die Geistererscheinungen die Annäherung an den Volksaberglauben darstellt, kann nun für die Charaktere eine Neuschöpfung des Kontextes bedeuten, wie wir sie in „Macbeth“ wiederfinden. Denn die beiden Hauptfiguren der Tragödie weisen klar erkennbare Züge der Personenpaarungen der antiken Dramatisierungen des Atridenmythos.

Schon die Personenkonstellation des Usurpatorenpaares Macbeth, und dessen kaltblütiger, hinterhältiger Mord am eigenen Mentor – dem König Duncan – als Träger der Handlung, provoziert auf den ersten Blick eine Assoziation mit den Meuchelmördern Klytaimnestra/Ägisth in Senecas „Agamemnon“. Dennoch verläuft sich ein Vergleich relativ schnell in den Details der psychologischen Differenzen zwischen dem römischen Mörderpaar und Shakespeares Hauptfiguren. Lediglich die Fokussierung auf die psychologischen Auswirkungen dieser Wahnsinnstat auf die Täter, und deren moralisch nicht zu rechtfertigenden Motive dahinter, die bereits bei Seneca intensiver behandelt werden, könnten hier einen Bezugspunkt darstellen. Besonders das Verhältnis der beiden Täter zueinander weist Anklänge an Senecas Personenkonstellation auf. Denn eben dieses erfährt einen klaren Wandel, der in der römischen Fassung des Agamemnonstoffes bereits angelegt wurde; eine zunehmende Entfremdung des vormals verschworenen Usurpatorenpaares. Scheint die Intimität zwischen Klytaimnestra und Aigisth bei Seneca bereits im Moment des Entschlusses zur Tat empfindlich erschüttert – schließlich bereut sie offenherzig ihren Ehebruch und lässt keine Zweifel über ihre Verachtung seiner Herkunft gegenüber – so nimmt die Entfremdung der Eheleute Macbeth erst nach der Tat ihren unaufhaltsamen Lauf.

„The uneasy intimacy with which they plan the murder of Duncan does not last. Communication between them is impeded because of the different effects the murder has on them. While he is painfully aware of the significance of what they have done,

⁵³⁷ Ebd. S. 182

she seems to be unmoved by it. They confide little in one another although both are under strain.”⁵³⁸

Im zunehmenden Maße verliert die Lady Macbeth ihre Achtung vor ihrem Mann, sowie er ihr unter dem Einfluss der sich häufenden Wahnvorstellungen immer fremder wird. Sie selbst – die ja vorerst nicht unter den Erscheinungen der Geister der Toten zu leiden hat – trägt dabei durchaus die Züge der verachtenden, gefühlskalten Klytaimnestra Senecas, die Ägisth ebenfalls Schwäche und Unmännlichkeit unterstellt, und ihre Verachtung bewusst auf sexuelle Ebene herunterbricht.

Klytaimnestra: „(...) Des fremden Bettes Freuden zu stehlen hast vom Vater du gelernt und dich in unerlaubtem Lustgenuss allein als Mann erprobt.“⁵³⁹

Die Lady Macbeth reagiert demgemäß zunehmend ungehalten und verächtlich auf das Verhalten ihres Mannes in der Bankett-Szene, als dieser angesichts des Geistes des ermordeten Banquo in Panik verfällt.

*Lady Macbeth: „Schönes Zeug! Das sind die wahren Bilder deiner Furcht; (...) Dies Starr’n, Nachäffung wahren Schreckens, sie passten zu einem Weibermärchen am Kamin, bestätigt von Großmütterchen. - Oh, schäme dich! (...)“*⁵⁴⁰

Die Lady macht kein Hehl aus ihrer Verachtung für Macbeths Verhalten, und bezeichnet ihn schließlich als „(...) ganz entmannt von Torheit!“⁵⁴¹, woraus sich durchaus eine Anspielung auf sexuelle Unzulänglichkeit ableiten lässt, wie Townshend nach Barmazel feststellt:

“Her sense of her husband’s >unmanning< is surly founded upon an intimate knowledge of her husband’s body, a body that, variously through overt description or tacit metaphorical implication, is consistently signified as sexual underperforming, weak and even literally impotent in the play: as Julie Barmazel has pointed out, the play is in numerous respects an >elaborate network of puns about and allusions to

⁵³⁸ Davis, Derrek, Russel: „Hurt minds.“ in: Brown, John, Russel (Hrsg.): „Focus on Macbeth.“ London, 1982

⁵³⁹ Seneca: „Agamemnon“. V.298 f

⁵⁴⁰ „(...)would well become a woman’s story at winter’s fire, authoris’d by her grandam’(...)“ Shakespeare: „Macbeth“, 3/4 V.63-65

⁵⁴¹ „unmann’d in folly“ Shakespeare: „Macbeth“, 3/4 V.73

Macbeth's sexual dysfunction', forms of impotence that have implications for the organic body and the body politic alike.<''⁵⁴²

Das Ziel der Angriffe ist also bei beiden Frauen ganz deutlich das sexuelle Selbstbewusstsein der männlichen Komplizen; die Reaktion darauf in beiden Fällen ein gekränktes Anerkennen der Superiorität der Frauen.

Ägisth: „(...) Wenn du gebeutst, O Königin, verlass´ ich dieses Haus und Argos alsogleich. Ich bin bereit, Die Brust von langen Leiden wund, auf dein Geheiß mit diesem Schwerte zu durchstoßen.“⁵⁴³

Macbeth: „(...)Ihr entfremdet mich meinem eignen Selbst, bedenk ich jetzt, dass Ihr anschaut Gesichte solcher Art, und doch die Röte Eurer Wangen bleibt, wenn Schreck die meinen bleicht.“⁵⁴⁴

Die Anspielung trägt in beiden Fällen die Spuren enttäuschter Erwartungen der Frauen in ihren Beziehungen zu den Männern, die sich auf mehreren Ebenen unbefriedigend für diese entwickelt zu haben scheinen. Während Klytaimnestra bei Seneca mit der Betonung der Tugenden des Ehemanns dem Geliebten seine eigene Unzulänglichkeit vor Augen führt⁵⁴⁵, setzt die Lady Macbeth ihren Ehemann unter Druck, indem sie den Mord als Kompensation für unausgesprochene Defizite in ihrer Beziehung fordert. Davis spricht hier – ganz in der Tradition der Freudschen Psychoanalyse - die Kinderlosigkeit der Ehe als mögliches Motiv für die belastete Beziehung der Eheleute Macbeth an:

„Not having fathered children makes him more sensitive to her taunts when he vacillates in his decision to murder Duncan, and she is the more able to arouse in him the fears that his love for her is worthless and of being >a coward in [his] own esteem< and not doing >all< that becomes a man. Playing on his doubts about his manliness, she gives him the motive >to be the same in thine own act and valour as thou art in desire<(1/3 V.35-45) (...) The murder on Duncan would help her to break

⁵⁴² Townshend, Dale: „Unsexing *Macbeth*, 1623-1800“ in: Drakakis, John/ Twonshend, Dale (Hrsg.): „*Macbeth: a critical reader*.“ London, 2013. S. 193

⁵⁴³ Seneca: „*Agamemnon*.“ V.306f

⁵⁴⁴ Shakespeare: „*Macbeth*“: 3/4 V. 112 ff

⁵⁴⁵ „(...) Auf, hebe dich von hinnen! geh´aus meinen Augen, fort! Und mit dir zieh´des Hauses Schmach hinaus, dem Mann, dem König offen steht das Haus.“ Seneca: „*Agamemnon*“, V.300-304

out of a situation in which, because of his weakness and insecurity, she has felt unfulfilled."⁵⁴⁶

Die Tatsache, dass die Ehe Macbeth kinderlos entworfen wird, bildet demnach die Assoziationslinie zur Pathologisierung des Verhaltens der Lady in Richtung Hysterie. Sexuelle Frustration bzw. unerfüllter Kinderwunsch tauchen damit aus dem Nebel um deren Motivation, die blutige Tat zu begehen, um die angesprochenen Defizite in ihrer Beziehung durch Machtgewinn und Ansehen zu kompensieren. Während also die Klytaimnestra Senecas noch aus dem Zwang der Situation und den drohenden Konsequenzen ihrer Vergehen zur Tat gedrängt wird, handelt die Lady Macbeth aus rein egoistischen Gründen, wenn auch diese auf das klassische Schema der psychopathogenen Ausformungen von Hysterie zurück geleitet werden können.

Der völlig neue Kontext, in den Shakespeare seine Figuren einbettet, verwischt die Spuren der antiken Vorläufer auf den ersten Blick. Wird aber die psychologische Entwicklung der Figuren isoliert betrachtet, findet sich derselbe Konflikt wie im antiken Mythos: ein hinterhältiger Königsmord, initiiert durch eine von egoistischen Interessen getriebene Frau. Die Abänderung des Motivs von Rachegefühlen einer betrogenen Ehefrau hin zur puren Machtgier der Lady Macbeth kann hier nur oberflächlich als Gegenargument gebracht werden, zumal das Motiv der Klytaimnestra bereits in der Antike hinlänglich demontiert wird, und Machtgier neben sexueller Frustration auch im Falle Klytaimnestras als Motiv in Frage kommt. Die Lady Macbeth ist im Unterschied zu Klytaimnestra gleich von Anbeginn definitiv keine Rächerin, sondern die berechnende, ehrgeizige Triebfeder des Mordplans. Was die beiden Frauenfiguren jedoch wieder einander näher bringt, ist die Darstellung der psychischen Folgen ihrer Tat. Beide Figuren leiden unter den Folgen der Traumatisierung durch den blutigen Mord an einem wehrlosen Opfer. Hier führt die Verwendung des Bildes der von Alpträumen geplagten Täterin jedoch eindeutig weg von Senecas Einfluss auf das elisabethanische Drama und führt in die griechische Antike und ihre Frauenbilder zurück; die Klytaimnestra Senecas zeigt zwar psychische Folgen einer Traumatisierung, jedoch ist das Alptraummotiv im römischen „Agamemnon“ nicht enthalten, sehrwohl jedoch bei Sophokles und Aischylos. Hier werden die schrecklichen Alpträume der Klytaimnestra zur Vorahnung des eignen Schicksals, tragen jedoch inhaltlich ganz eindeutige

⁵⁴⁶ Davis, Derrek Russel: „Hurt minds.“ In: Brown, John Russel (Hrsg.): „Focus on Macbeth.“ London, 2005 S. 214

Reminiszenzen an das Trauma der eigenen Tat, wie sie auch in der Schlafwandelszene der Lady Macbeth gezeigt werden. Die Bilder des Mordes bzw. des Opfers kehren in beiden Fällen im Traum wieder und setzen Ängste vor der Vergeltung des verborgenen Verbrechens frei⁵⁴⁷. Beide Frauenfiguren zeigen damit im Traumbild klare Anzeichen einer Psychose, wie Davis für die Lady Macbeth feststellt:

„The recall of so many painful memories in these ways and while sleep-walking is a sign of a serious breakdown of psychological defences and the development of a psychosis, which the doctor calls >a great perturbation in nature< (1.9).“⁵⁴⁸

Sie zeigt in dieser nächtlichen Offenbarung der inneren Spannungen, die in ihr toben, und die sie letztlich in den Tod treiben, zwanghafte Verhaltensweisen, die durchaus als Symptome von Hysterie galten. Ursache für diese psychotische Veränderung ist jedoch nicht allein das Trauma der Tat selbst; Davis macht aus psychoanalytischer Sicht den Kontrollverlust über die Situation und das Handeln ihres Ehemanns verantwortlich:

„However, her gentlewoman gives as the onset of the acute illness:>since his Majesty went into the field<(5/1, V.3). This suggests two factors: a further disengagement from his affairs and, more important, the loss of whatever support she has had from him.“⁵⁴⁹

In dieser Situation jeglichen Einflusses auf das weitere Schicksal enthoben und in „a dark state of madness“⁵⁵⁰ gefangen, sowie auf ungewisse Zeit vom einzigen Vertrauten in dieser verfahrenen Situation getrennt, verleiht Shakespeare seiner Figur die Züge einer Hysterikerin, wie sie situativ wie dramatisch bereits in den antiken Bearbeitungen des Elektrastoffes entworfen worden waren. Und damit wird nun eine zweite Assoziationslinie schlagend; nämlich die Ähnlichkeit der beiden Hauptfiguren mit der antiken Paarung Elektra/Orest. Denn interessanter Weise legt Shakespeare in seiner Personenkonstellation um den Mord einen Generationensprung an. Während Duncan als der väterliche Mentor Macbeths sozusagen der Elterngeneration zuzurechnen ist, gehören Macbeth und seine Frau der nächsten Generation an. Die moralischen Skrupel, die Macbeth quälen ergeben sich

⁵⁴⁷ Vgl. dz.: Sophokles: „Elektra.“ V. 417ff Shakespeare: „Macbeth.“ 5/1

⁵⁴⁸ Davis, S. 224

⁵⁴⁹ Davis, S. 225

⁵⁵⁰ Townshend, S. 192

nicht zuletzt aus seinem fast verwandtschaftlichen Verhältnis zu seinem König. Damit sind sie von der Natur der moralischen Bedenken, die Orest vor dem Mord an seiner – ihm unbekanntem, und feindlich gesonnenen – Mutter hegt. Königsmord und Muttermord kann als durchaus vergleichbares Verbrechen angesehen werden. Der Charakterentwurf der Lady Macbeth unterscheidet sich, bis auf das Motiv der Tat, kaum von der Elektras. Sie ist durch und durch erfüllt von ihrem Vorhaben, und dabei handelt es sich nicht um eine Affekthandlung sondern vielmehr um einen über lange Zeit geplanten und vorsätzlichen Mord. In ihrer kaltblütigen Entschlossenheit erinnert sie nicht nur an die euripideische Elektra, sie schließt sich auch in der Verneinung ihres Geschlechts zur Überwindung ihrer Handlungsunfähigkeit dem antiken Vorbild an.

Lady Macbeth: „Kommt, Geister, die ihr lauscht auf Mordgedanken, und entweibt mich hier; Füllt mich vom Wirbel bis zur Zeh’, randvoll, mit wilder Grausamkeit! verdickt mein Blut: Sperrt jeden Weg und Eingang dem Erbarmen, dass kein anklopfend Mahnen der Natur den grimmen Vorsatz lähmt; noch friedlich hemmt von Mord die Hand! (...)“⁵⁵¹

Auch hier wendet Shakespeare das Wechselspiel der Geschlechter auf seine Hauptfiguren an, um deren Handlungen und Motivationen erklärbar zu gestalten, denn wie anders wäre eine Kompetenzübertretung durch eine Frau auf der elisabethanischen Bühne plausibel zu machen?

„To be unsexed as a woman, of course, is also simultaneously to be resexed as a man, just as a glove or a garment changes superficial appearance but not deep structure or shape when it is turned inside out.“⁵⁵²

Die Verteilung der Handlungskompetenzen zwischen den Eheleuten Macbeth entspricht hier nämlich dem klassischen Vorbild der Elektra/Orest Konstellation. Eine starke, hochmotivierte aber handlungseingeschränkte Frau steht einem zögernden, von moralischen Bedenken gequälten aber handlungsfähigen Mann gegenüber. Wie Orest fürchtet Macbeth die Folgen eines derartigen Verstoßes gegen die Ethik, und seine eigene Motivation ist viel zu gering, um den Mord an seinem väterlichen Mentor zu begehen.

⁵⁵¹ Shakespeare: „Macbeth“ 1/6

⁵⁵² Townshend, S. 183

„(...) Doch immer wird bei solcher Tat uns schon Vergeltung hier: dass, wie wir ihn gegeben, den blut'gen Unterricht, er, kaum gelernt, zurückschlägt, zu bestrafen den Erfinder. Dies Recht, mit unabweislich fester Hand, setzt unsern selbstgemischten, gift'gen Kelch an unsre eignen Lippen. -“⁵⁵³

Was hier ganz offen angesprochen wird, ist ein Vergeltungsprinzip, welches dem Geschlechterfluch der Atriden entspricht, und dessen sich Macbeth wie auch der euripideische Orest bereits vor der Tat bewusst sind. Die Situation die sich aus dieser Konstellation ergibt, ist nun sowohl in Shakespeares wie auch in Euripides Tragödie ein Konfrontation zwischen den Hauptfiguren, die nach dem selben Prinzip gestaltet ist: die hochmotivierte Frau sieht das Unterfangen unmittelbar vor dessen Gelingen durch das Zögern des Vollstreckers gefährdet, und setzt diesen unter Druck, indem sie seine männliche Ehre vom Gelingen abhängig macht. Bei Euripides heißt es:

Elektra: „(...) jetzt musst du dich als Mann erweisen! (...)“⁵⁵⁴

und als Orest zögert auch seine Mutter zu töten:

Elektra: „Hat Mitleid dich gepackt, als du die Mutter sahst?“

Orest: „Wehe! Wie kann ich töten sie, die mich ernährte und gebar?“

Elektra: „Wie deinen Vater sie und meinen mordete! (...)“

Elektra „Zeig dich nicht hasenherzig, fall in Feigheit nicht, (...)“⁵⁵⁵

Shakespeare gestaltet die Szene wie folgt:

Macbeth: „Wir woll'n nicht weitergehen in dieser Sache; Er hat mich jüngst belohnt, und goldne Achtung hab ich von Leuten aller Art erkauf, die will getragen sein im neuesten Glanz und nicht so plötzlich weggeworfen.“

Lady Macbeth: „(...) Bist du zu feige, derselbe Mann zu sein in Tat und Mut, der du in Wünschen bist? Möchtest du erlangen, was du den Schmuck des Leben schätzen musst, und Memme sein in deiner eignen Schätzung? (...) Welch Tier hieß dich von deinem Vorsatz mit mir reden? Als du es wagtest, da warst du ein Mann; und mehr sein, als du warst, das machte dich nur umso mehr zum Mann. (...)“⁵⁵⁶

⁵⁵³ Shakespeare: 'Macbeth' 1/7

⁵⁵⁴ Euripides: 'Elektra', V. 693

⁵⁵⁵ Euripides: 'Elektra' V.968-970, 982

⁵⁵⁶ Shakespeare: 'Macbeth', 1/7

Auch die Gestaltung der Tat selbst bleibt in beiden Fällen diesem Interessenverhältnis der Hauptakteure treu. So widerwillig wie Euripides Orest den Muttermord begehen lässt, so widerwärtig ist Macbeth seine eigene Tat.

Dementsprechend ähnlich klingen die Kommentare der beiden männlichen Akteure unmittelbar nach ihrer schrecklichen Tat:

Orestes: „Io!Erde und Zeus, der alles du siehst, was die Sterblichen tun, blickt hier auf die blutigen Taten, die abscheulichen Leichen Seite an Seite, hingegossen am Boden vom Doppelschlag meiner Hand, zur Sühne für meine Leiden <“⁵⁵⁷

Macbeth: „Ich gehe nicht mehr hin, ich bin entsetzt, denk ich, was ich getan: es wieder schaun – ich wag es nicht!(...) Was sind das hier für Hände? Ha, sie reißen mir meine Augen aus – kann wohl des großen Meergotts Ozean dies Blut von meiner Hand rein waschen?“⁵⁵⁸

Und nicht zuletzt die Umstände rund um den Mord zeigen Parallelen wenn beide Frauen selbst Hand anlegen müssen, um die Tat zum Ende zu bringen. Wo Elektra im Moment des Zögerns ihres Bruders eingreift, um mit Orest gemeinsam das Schwert zu führen⁵⁵⁹, ist es die Lady Macbeth, die die blutigen Dolche an den Ort des Verbrechens zurückbringt, und ihre Hände damit ebenfalls mit dem Blut des Opfers beschmiert⁵⁶⁰. Damit werden beide letztlich doch noch zu aktiven Mittäterinnen und damit schuldbeladen wie die Männer, die sie zu ihren Werkzeugen gemacht hatten. In diesem Sinne sind auch beide Frauenfiguren mit der Last der Schuld konfrontiert. Euripides lässt Elektra geläutert aus dem Trauma der Mordszene hervorgehen, doch wird sie vom Chor als Hauptschuldige verurteilt:

Chor: „Es schlug um, schlug um dein Denken nach dem Wehen des Windes: Denn rein ist es jetzt, doch damals unheilig, und entsetzlich hast du gehandelt, du Liebe, an deinem sich sträubenden Bruder.“⁵⁶¹

Orest ereilt jenes Schicksal, dass Shakespeare sowohl Macbeth als auch seiner Frau bestimmt; die Schreckensgeister der Toten nehmen Besitz von den Gedanken der Täter und rauben ihnen den Verstand. Es ist weiters interessant zu beobachten, dass auch in „Macbeth“ die bis dahin treibende Kraft der Handlung – die Lady – einen

⁵⁵⁷ Euripides: „Elektra“, V. 1177-1180

⁵⁵⁸ Shakespeare: „Macbeth“, 2/2

⁵⁵⁹ Euripides: „Elektra“, V. 1225

⁵⁶⁰ Shakespeare: „Macbeth“, 2/2

⁵⁶¹ Euripides: „Elektra“, V.1200-1205

Gesinnungswandel erlebt, und ganz unvermutet in eine typische Frauenrolle zurückfällt, wo sie davor eindeutig die ebenbürtige, wenn nicht sogar überlegene, maskuline Position inne hatte. Die Elektra Euripides´ erweist sich im Exodos plötzlich als zartfühlende, liebende Schwester, deren abgründiger Hass gegen ihre Mutter plötzlich spurlos verschwunden ist. Bezeichnend für dieses extrem feminine Rollenbild, welches die Schlussszene prägt, sind Elektras letzte Worte in Euripides Tragödie:

Elektra: „Ich gehe, mein zartes Auge mit Tränen benetzend.“⁵⁶²

Aus dem Mund der hasserfüllten Rächerin, die den Mord an ihrer Mutter mit eigener Hand vollbringt, klingen diese Worte eher befremdlich. Und ebenso befremdlich wirkt die Wandlung der kaltblütigen Lady zur von Wahnvorstellungen geplagten Schlafwandlerin⁵⁶³ in „Macbeth“. Denn vor der Tat zeigt diese eine wilde Entschlossenheit, die selbst Macbeth indigniert staunen lässt:

Lady Macbeth: „(...)Ich hab gesäugt und weiß, wie süß, das Kind zu lieben, das ich tränke; Ich hätt, indem es mir entgegenlächelte, die Brust gerissen aus den weichen Kiefer und ihm den Kopf geschmettert an die Wand, hätt ich´s geschworen, wie du schwurst.“⁵⁶⁴

(...)

Macbeth: „Gebär mir Söhne nur! Aus deinem unbezwungenen Stoffe können nur Männer sprossen.“⁵⁶⁵

Und doch erfährt sie eine Läuterung durch das Trauma der Tat, welches sie in eine klar feminin definierte Rolle – nämlich die der fast kindlichen, mitleiderregenden Schlafwandlerin – zurück drängt.

Lady Macbeth: „Fort, verdammter Fleck! fort, sag ich! - Eins, zwei! Nun, dann ist es Zeit, es zu tun. - Die Hölle ist finster! Pfui, mein Gemahl, pfui! ein Soldat und furchtsam! Was haben wir zu fürchten, wer es weiß, da niemand unsre Gewalt zur Rechenschaft ziehen darf? - Aber wer hätte gedacht, dass der alte Mann noch so viel Blut in sich hätte?“⁵⁶⁶

⁵⁶² Euripides : „Elektra“, V. 1339

⁵⁶³ Shakespeare: „Macbeth“ 5/1

⁵⁶⁴ Shakespeare: „Macbeth“, 1/7

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Shakespeare: „Macbeth“ 5/1

Letztlich stimmt auch das plötzliche Ausscheiden der Figur aus der dramatischen Handlung und er Fokus auf den männlichen Protagonisten mit dem Aufbau der antiken Bearbeitungen des Elektrastoffes überein. Über den Tod der Lady Macbeth erfährt das Publikum keine näheren Details, wie die Zukunft der Elektra generell in allen antiken Bearbeitungen bestenfalls angedeutet bleibt.

Die Nähe der antiken Motive aus dem Elektrastoff sowohl zu Shakespeares düsteren Charakterzeichnung in „Macbeth“, als auch in der psychologischen Tiefe „Hamlets“ wird Jahrhunderte später von Hugo v. Hofmannsthal in seine Neudichtung der sophokleischen Bearbeitung einfließen, um dort ein Frauenbild mitzubestimmen, welches in seiner Ausformung den Höhepunkt der Pathologisierung weiblichen Racheverhaltens darstellt.

„In addition to the Orestes and Electra plays of Aeschylus, Sophocles and Euripides and Goethe’s adaption of Euripides’ Iphigenia play, >Elektra< has affinities to >Hamlet< and >Macbeth< as well. Concerning the classical and neo-classical plays, Hofmannsthal changed the female characterizations, degrading and dooming Elektra compared to her portrayal in Sophocles and that of her sisters Iphigenie in Goethe’s >Iphigenie auf Tauris<. The elements of adultery, regicide and revenge in >Hamlet<, including Hamlet’s familial dilemma and delay, influenced Hofmannsthal. Likewise, the night-black and blood-red imagery of >Macbeth< and its dream-haunted queen drew him to Shakespeare’s other most famous tragedy, even though he mentions only >Hamlet< as an influence on >Elektra< .”⁵⁶⁷

Die Nähe des Charakterentwurfs der Lady Macbeth zu den Frauenfiguren der antiken Versionen des Elektrastoffes greift Hofmannsthal auf, um daraus jene weiblichen Charaktere zu formen, die - letztlich bestätigt durch Freuds und Breuers „Studien über Hysterie“ - die Genese der „hysterischen Rächerin“ auf der Bühne des anbrechenden zwanzigsten Jahrhunderts auf ihren absoluten Höhepunkt führte.

⁵⁶⁷ Michael, Nancy C.: „Elektra and her sisters: three female characters in Schnitzler, Freud and Hofmannsthal.“, New York, 2001, S.85

4. Ist Wahnsinn weiblich? Elektra im 20. Jhdt.

4.1 Hugo von Hofmannsthal: „Elektra“

Der Entstehungsprozess von Hofmannsthals „Tragödie in einem Aufzug“ füllt mehr als ein Jahrzehnt der frühen Schaffensperiode des Dichters. Die ersten Zeugnisse einer intensiven Beschäftigung mit Sophokles datiert er im Rückblick auf die Entstehungsgeschichte seiner „Elektra“ mit 1892⁵⁶⁸. Was ursprünglich als eine „Übersetzung der Elektra des Sophokles für die moderne Bühne“⁵⁶⁹ konzipiert ist, entwickelt jedoch im Laufe der Jahre eine gewisse Eigendynamik, die Hofmannsthal immer weiter von der eigenen Übersetzung wegführt. Unter dem Einfluss der Lektüre Shakespeares entsteht die Idee der Neubearbeitung des antiken Stoffes, welche er in einer Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904 dokumentiert:

„Der erste Einfall kam mir Anfangs September 1901. Ich las damals, um für die >Pompilia< gewisses zu lernen den Richard III. und die Elektra von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. (...) Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mir vor, etwas gegensätzliches zur Iphigenie zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: >dieses gräcisierende Product erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human.< (Goethe an Schiller.)“⁵⁷⁰

Offensichtlich steht für Hofmannsthal die Intention, eine anticlassizistische⁵⁷¹ Bearbeitung des antiken Elektrastoffes abzuliefern, im Vordergrund seiner Arbeit. Dabei bezieht er sich in erster Linie auf die Umkehrung der „klassischen“ Vorzeichen und Inhalte, die - im Sinne Goethes – auf patriarchaler Gesinnung und edler, heroischer Werte beruhen. Mit der Darstellung der diametralen Ausformungen der menschlichen Psyche ergibt sich daraus eine ganz klare Unterscheidung in „positiv“ und „negativ“, die an Begriffspaarungen wie „männlich“ und „weiblich“, sowie an „normal“ und „abnormal“ geknüpft werden. Diese Auffassung von hierarchischer, patriarchaler Gesellschaftsordnung ist Bestandteil einer Gesinnung, die den Zeitgeist der Jahrhundertwende zum Nährboden des Antisemitismus werden lässt. Die Klassifizierung in „normale“ und

⁵⁶⁸ Thomasberger, Andreas (Hrsg.): „Hugo von Hofmannsthal. Elektra.“ Stuttgart, 2001, S. 71

⁵⁶⁹ Ebd. S. 74

⁵⁷⁰ Mayer, Mathias: „Elektra. Entstehung.“ in: Hirsch, Rudolf (Hrsg.), u.a.: „Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929: Sämtliche Werke: kritische Ausgabe.“ Frankfurt a.M. 1997. S. 401

⁵⁷¹ Im Sinne der anticlassizistischen Konzepte Hölderlins und Nietzsches. Vgl. dz. Thomasberger, S. 75

„abnormale“ menschliche Verhaltensmuster, wie sie im Zuge der Erforschung der menschlichen Psyche als Leitbild für die Kunst etabliert wurden, erweist bereits hier deutliche Tendenzen in Richtung einer Klassengesellschaft, deren Klassifikation eindeutig hierarchisch organisiert ist. Der überraschend große Erfolg Hofmannsthals Bearbeitung des Elektrastoffes, lässt weitgehend auf dessen Rezeption in einem ganz radikalen Sinne schließen: was die Kritik enthusiastisch als : „modern“ und „exotisch/orientalisch“ feierte, muss letztlich als ein fragwürdiges Zugeständnis an die eigene – männlich, abendländische - Superiorität gelesen werden.

„At the beginning of the twentieth century, the words >modern< and >oriental< were code words for >Jewish< and >Jew<, just as >hysteric< and >hysteria< were associated with >female sexuality< and >female men<, namely homosexuals and Jews. Like Oscar Wilde´s >Salome< before it (publ. 1893) and Richard Strauss´s later version of both plays (>Salome< ,1905; >Elektra<, 1909), Hofmannsthal´s >Elektra< is a socially repressive play whose encoded language and icons Hofmannsthal and his contemporaries both understood and, in the case of Hofmannsthal and others among the ruling male elite, applied with punitive intent.“⁵⁷²

Denn die Tatsache, dass Hofmannsthal in seiner „Elektra“ ein nach zeitgenössischen Maßstäben „modernes“ Frauenbild zeichnet, ist unbestritten. Diese Modernität jedoch bezieht sich auf die zeitgenössische Diskussion um die Beschaffenheit der menschlichen Psyche, demonstriert an den psychopathologischen Fallstudien der weiblichen Patientinnen Breuers und Freuds, sowie um öffentlich zur Schau getragene Sexualität in eben diesen krankhaft veränderten Befindlichkeiten.

„The popular success of >Elektra< was, however, another thing dependent largely upon the sensational portrayal of Elektra by Hofmannsthal and Eysoldt as an >hysteric< or <unnatural< woman, the decadent and demonized >femme fatale< made famous in art, literature, and music crowding fin-de--siècle salons and stages.“⁵⁷³

Die Reduktion der Frauenfiguren auf ihr erotisches Potential und somit deren Herabwürdigung als Lustobjekte eines voyeuristischen, männlichen Publikums gehörte damit ebenso zur „Modernität“, wie eine unverhohlene Befürwortung eines

⁵⁷² Michael, Nancy: „Elektra and her sisters: three female characters in Schnitzler, Freud and Hofmannsthal.“ N.Y./Wien, 2001, S.78

⁵⁷³ Ebd. S. 82

Klassensystems, welches dem wachsenden Antisemitismus ausreichend Raum zur Entfaltung bot. Hofmannsthals „Elektra“ trägt ebendiese Merkmale der „Modernität“, die den Nerv der Zeit punktgenau trafen, was den unerwartet großen Erfolg einerseits, und die Erschütterung und Ablehnung, die das Stück besonders in Reihen der angesprochenen Zielgruppen hervorrief, erklären würde.

*„The outcome (...) was a finished playscript politicized and sensationalized by the incorporation and exploitation of contemporary patterns of racial and sexual prejudice. Those patterns, or codes, include the >naturalistic< ghetto setting, the visual >symbolist< atmosphere of blood shadows betokening inevitable violence, and characters who represent, at one extreme, Semitic effeminacy and, at the other, Aryan- Greek virility. Between the two poles moves the desperate Elektra, Aryan but female.“*⁵⁷⁴

Dass diese Konstellation der zwischen den Polen der Geschlechtlichkeit pendelnden Hauptfigur keine Erfindung Hofmannsthals ist, sondern bereits in der Antike so angelegt worden war, wurde bereits zu zeigen versucht; der Beitrag Hofmannsthals zur Wandlung des Elektrastoffes in ein gesellschaftspolitisch hochgradig tendenziöses Stück besteht darin, diese Anlagen sehr genau in die zeitgenössischen Schemata der Diskriminierung einzupassen.

*„In contemporizing his adaptation, Hofmannsthal created an Elektra who embodies the biologically imagined inferiority of her gender and displays the physical symptoms attributed to repressed sexuality, thereby reflecting turn-of-the-century Viennese rather than classical misogyny, regardless of the comparably inferior position of women within the Athenian patriarchy.“*⁵⁷⁵

Diese Schemata fand Hofmannsthal offenbar in hinlänglich ausgearbeiteter literarischer Vorlage in der psychiatrischen Literatur seiner Zeit. Ihm selbst blieb die Arbeit der Anwendung dieser zeitgenössisch intensiv diskutierten „drei großen Nervenkrankheiten um 1900 – Hysterie, Neurasthenie (plus Degeneration) und Psychopathia sexualis (plus Degeneration)“⁵⁷⁶ auf die antike Vorlage.

⁵⁷⁴ Michael, S. 83

⁵⁷⁵ Michael, S. 88

⁵⁷⁶ Bergengruen, Maximilian: „Mystik der Nerven: Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des >Nicht-mehr-ich<.“ Wien, 2010, S. 15

4.1.1 Symptome von Hysterie: Anna O. und Elektra

Die hysterischen Züge seiner Elektra sind daher weitaus expliziter als sie die genannte antike Vorlage bei Sophokles birgt. In Kenntnis der zeitgenössischen Forschungsergebnisse zum Ursprung von Hysterie, ergibt sich für Hofmannsthal vermutlich eine logische Basis für die Anlage der Figur der Elektra als Hysterikerin. Charcot hatte aus seinen Beobachtungen auf einen „*choc nerveux*“⁵⁷⁷ als Auslöser der Krankheit geschlossen. Diese Ausgangssituation lässt sich nun für Hofmannsthal Hauptfigur gerechtfertigter Weise übernehmen; der gewaltsame Tod des Vaters hat wohl ausreichend traumatisierenden Charakter. Die Assoziation der Figur mit einer der wohl bekanntesten Fallstudien der „Studien über Hysterie“ - mit Bertha Pappenheim alias Anna O. - dürfte sich daher angeboten haben: wie Bergengruen nach Worbs u.a. richtig feststellt:

„Es ist nun in der Forschung zu Recht darauf hingewiesen worden, dass Elektra einige Ähnlichkeiten mit Anna O. (d.i. Bertha Pappenheim), der berühmten (in den Studien über Hysterie beschriebenen) Patientin von Josef Breuer aufweist: In beiden Fällen handelt es sich um Hysterie, die von einem >psychische[n] Trauma<, zu verstehen im Sinne der >Charcot'schen Theorie< herrührt. Gegenstand der traumatischen Erinnerung ist in beiden Fällen identisch: der >Tod des Vaters<. Die >traumatische Hysterie< kann sich bei den beiden Frauen deswegen entwickeln, weil sie gleichermaßen ein >höchst monotones Leben< führen, in denen ihnen keine >geistige Nahrung< außerhalb des Hauses bzw. des Hofes zukommt.“⁵⁷⁸

Eine Anlehnung der Charakterkonzeption der Elektra an die reale Krankengeschichte Anna O.'s ist daher naheliegend. In ihrer Symptomatik gleichen die beiden Frauen einander ebenso wie in der Beschaffenheit des auslösenden Traumas; beide werden von Schlaflosigkeit und nächtlichen Wahnvorstellungen geplagt, und beide zeigen sich ihrer Umwelt gegenüber unverhohlen aggressiv⁵⁷⁹. Hofmannsthal beschränkt sich jedoch nicht nur auf diese eine Figur, wenn er die Krankheitsbilder von Hysterie auf seine Frauenfiguren überträgt; tatsächlich tragen alle drei weiblichen Hauptrollen hysterische Merkmale in unterschiedlicher Ausprägung. Klytaimnestras Alpträume und die Beschreibung ihrer Schlaflosigkeit stehen der Symptomatik Elektras um

⁵⁷⁷ Charcot; Jean Martin: „Poliklinische Vorträge 1888. Anhang I: „Hysterie und traumatische Neurose.“ Wien, 1892, S.116

⁵⁷⁸ Bergengruen, S. 42

⁵⁷⁹ Vgl. dz. Bergengruen, S. 43 und Freud/Breuer : „Studien über Hysterie. Frl. Anna O.“ S. 18

nichts nach.⁵⁸⁰ Hinzukommt eine angedeutete Amnesie, die ihre Erinnerung an den Mord weitgehend gelöscht hat, bis auf den Anblick des brechenden Blicks ihres Opfers.

„Auch die Königin vermag den Namen ihres Gatten nicht auszusprechen. Sie hat ihm keine Identität übrig gelassen; der Lebende – Ägisth – behält das Recht. Die Mordtat hat sie aus ihrer Erinnerung fortgeskamontiert; was sie jedoch nicht aus ihrem Gedächtnis zu entfernen vermag, ist die gräßliche Wandlung im Augenpaar des Gemeuchelten; der Blick des Toten weigert sich, das Aug der Frau freizugeben; er bleibt im Gedächtnis der Frau haften; (...) Hier verrät die Königin ihre Pathologie: die Tat, die sie verübt hat, bleibt ihr unverständlich und wird weggewischt; das Bild der toten Augen jedoch besitzt für die Primitive die höhere Wirklichkeit der Träume.“⁵⁸¹

Mit dieser Konzentration auf ein bestimmtes Bild, auf das Klytämnestra im Traum zwanghaft zurückkehren muss, könnte Hofmannsthal ebenso ein Zitat an den schlafwandlerischen Zwang der Lady Macbeth mitgedacht haben, denn der Zustand dieser beiden Frauenfiguren, der zur Imagination des zwanghaft wiederholten Bildes führt, ist identisch.

„Spätestens hier wird deutlich, dass die Träume Klytämnestras den von Breuer – mit Rekurs auf die französische Psychiatrie – sogenannten >hypnoiden Zustände[n]< entsprechen. Gemeint sind damit ein >hypnose-ähnliche[r]< Status, der aber nicht künstlich hervorgerufen wird, sondern psychointern abläuft. Hypnoide Zustände, so Breuer, sind zwischen dem >Niveau des hellen Wachens< und der >Schläfrigkeit< angesiedelt. In diesem Zustand sind Hysterikerinnen (wie Klytämnestra) in der Lage, >suggestierte[] Vorstellungen<, also Träume oder traumähnliche Ideen, aus dem Bereich des Unbewussten (...) aufzunehmen (...).“⁵⁸²

Schlafentzug als Auslöser von Somnambulismus bzw. Wahnvorstellungen, wird auch für Hofmannsthals Elektra in Anspruch genommen.⁵⁸³ Chrysothemis erwähnt die Schlaflosigkeit ihrer Schwester als Begleiterscheinung ihres Hasses⁵⁸⁴, und

⁵⁸⁰ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 424ff

⁵⁸¹ Politzer, S. 82

⁵⁸² Bergengruen, S. 53

⁵⁸³ Letztlich ließe sich ein solcher Zustand sogar für die Geistererscheinung Hamlets annehmen, denn der „Geisterstunde“ müssen wohl viele Stunden des einschläfernden „Wachhaltens“ vorangegangen sein, was einen, dem beschriebenen ähnlichen Zustand, im Falle Hamlets plausibel machen würde.

⁵⁸⁴ „(...) Wär´ nicht dein Hass, dein schlafloses, unbändiges Gemüt vor dem sie zittern, ah, so ließen sie uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester! (...)“ Hofmannsthal: „Elektra“ V.168f

Elektra selbst liefert eine beklemmende Beschreibung eines solchen Zustands, indem sie Symptome eines hysterischen Anfalls zeigt:

„(...) Nachts hab´ ich nicht geschlafen, hab´ mein Lager mir auf dem Turm gemacht und hab geschrieen im Hofe und gewinselt mit den Hunden. (...)“⁵⁸⁵

Die Schlaflosigkeit bedeutet jedoch bei Elektra einen Machtgewinn und eigentlich auch eine Genugtuung im Bewusstsein, damit den Schuldigen – und hier in erster Linie ihrer Mutter – die Tat präsent zu halten, wenn auch diese wiederum nur im Zustand der quälenden Schlaflosigkeit dahin zurückzukehren gezwungen ist. Interessanterweise gestaltet Hofmannsthal aus dem Zustand der Schlaflosigkeit der beiden Frauen ein Machtverhältnis zwischen ihnen, wie es bereits in der Antike angelegt worden war. Der Schlafentzug wird zum Druckmittel Elektras gegen die ursprünglich überlegene Mutter.

„Diese geistige Schwäche der Mutter (...) bietet gegenüber den suggestiven Angriffen ihrer Tochter nicht genug Widerstand, so dass diese ohne größere Probleme die Grenzen der mütterlichen Persönlichkeit überwinden und ihr die eigenen Wachvorstellungen als Träume introduzieren kann.“⁵⁸⁶

Im Prinzip funktioniert Hofmannsthal dazu den Schlafentzug zum manipulativen Eingriff Elektras um. Naheliegender ist dabei die Wahl des hypnoiden Zustandes zwischen Schlaf und Wachen, zumal dieser bereits bei Sophokles angelegt wurde, jedoch möglicher Weise auch in Anlehnung an Shakespeares traumatisierte Täterin in „Macbeth“.

Wie die Lady Macbeth im somnambulen Zustand gezwungen ist, sich den Bildern ihrer Tat zu stellen, so kehren auch für Klytaimnestra Hofmannsthals die Szenen des Mordes immer wieder, auch wenn sie in wachem Zustand keine Erinnerung mehr daran erlaubt.

„(...)da stand er, von dem du immer redest, da stand er und da stand ich und dort Aegisth und aus den Augen die Blicke trafen sich: da war es doch noch nicht geschehn! und dann veränderte sich deines Vaters Blick im Sterben so langsam und gräßlich, aber immer noch in meinem hängend – und da war´s geschehn:

⁵⁸⁵ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 1085, interessant ist hier auch das Bild des nächtlichen „Lager(s) auf dem Turm(...)“ als mögliches Zitat an „Hamlet“ zumals Elektra fortfährt: „(...) und hab alles gesehen, alles hab´ ich sehen müssen wo wie der Wächter auf dem Turm (...)“ V.1088

⁵⁸⁶ Bergengruen, S. 54

dazwischen ist kein Raum! Erst war´s vorher, dann war´s vorbei – dazwischen hab´ ich nichts getan.“⁵⁸⁷

Der Mord selber wird hier also ausgeblendet, und selbst der Name des Opfers wird ihr unaussprechlich – beides Hinweise auf eine schwere Traumatisierung der Täterin.

„Klytaimnestra >verdrängt< ihre Mordtat, für die es keine metaphysische Rechtfertigung mehr gibt. Die sophokleische Klytaimnestra konnte den Gattenmord noch als >Blutrache im Namen Dikes< für Agamemnons Opfer Iphigenies rechtfertigen.“⁵⁸⁸

Denn das Fehlen eines moralisch nachvollziehbaren Motivs – wie es Worbs anspricht – macht sie erst zum Monster. Hofmannsthal gesteht seiner Mörderin kein „*humanes*“ Motiv für die Tat zu; seine Klytaimnestra mordet um ihrer sexuellen Selbstbestimmung Willen. Keine Anspielung mehr auf den Tod der Tochter, nicht einmal mehr der Versuch einer Rechtfertigung ihres Handelns wird hier angeboten. Dem gegenüber steht der unaufhaltsame Sturm von Anfeindungen, und Hasstiraden Elektras, deren äußerst anschauliche Beschreibungen des sexuellen Verhältnisses ihrer Mutter zu Ägisth kein anderes Motiv für den Mord zulassen als sexuelle Begierde.

4.1.2 Sexualität statt Götterwillen: Handlungsmotivation bei Hofmannsthal

Elektras Einstellung zu Sexualität – und hier vorherrschend das Sexualeben ihrer Mutter – lässt keinen Zweifel an einer extremen Erschütterung in ihrer eigenen sexuellen Erfahrung.

„(...) Die Höhle zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist; das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie, presst ihre Brüste ihm auf beide Augen und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil hervorkriecht hinter´m Bett.“⁵⁸⁹

Was Hofmannsthal in seinem Entwurf der Klytaimnestra ganz klar in den Vordergrund stellt, ist deren sexuelle Identität. In der Überzeichnung durch die – aus Eigenwahrnehmung - „*asexuell*“ definierte Figur der Elektra, gestaltet er eine

⁵⁸⁷ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 537ff

⁵⁸⁸ Worbs, Michael: „Psychoanalyse in der modernen Literatur: Kooperation und Konkurrenz.“ Anz, Thomas (Hrsg.), Würzburg, 1999, S.12

⁵⁸⁹ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 211f

Frauenfigur ganz im Stil der „*femme fatale*“, die in der Literatur der Jahrhundertwende eine vielzitierte Erscheinung darstellte.

„Im Vergleich zur Vorlage spielt die >Sexualität< in Hofmannsthal's Bearbeitung eine herausragende Rolle. Elektra verleugnet ihre Sexualität, weil sie sich ganz der Erinnerung an den Vater gewidmet hat (...). Chrysothemis ersehnt das >Weiberschicksal< (...) und Klytämnestra hat Agamemnon sexueller Begierde umgebracht (...). Die Beziehung der Dramenfiguren sind durch ihre Sexualität bestimmt, der tragische Konflikt zwischen Mensch und Gott findet nicht mehr statt.“⁵⁹⁰

Und hier konzentriert sich Hofmannsthal eher zweideutig auf die Darstellung einer sexuellen Freizügigkeit und Selbstbestimmtheit seiner Mörderin, die zwar auf der verbalen Ebene - durch Elektras Anklagen - verurteilt wird, jedoch gleichzeitig zweifellos voyeuristischen Charakter zeigt. Diese Zweideutigkeit zeugt von einem durchaus zeitgenössisch markanten Interesse an Sexualität und deren extremer Ausformungen, wie sie in der „*Psychopathia sexualis*“ von Krafft-Ebing beschrieben werden.

„Von hoher Anziehungskraft für die Literatur – auch hier vermittelt über Fallgeschichten – sind erstens die in der >Psychopathia sexualis< hergestellte Verknüpfung von Sexualität und >Gewalttätigkeit<, (...) zweitens die fetischistischen Ordnungsmuster nach Schlüsselreizen, die sich, literarisch adaptiert, in verwegenen Motivkombinationen (...) niederschlagen.“⁵⁹¹

Die Bandbreite der von Hofmannsthal angedeuteten sexuellen Themenkomplexe reicht von Sadismus (im Verhältnis zwischen Klytämnestra und Ägisth) über Homosexualität (zwischen den Schwestern), Autoerotik, bis hin zum sexuellen Missbrauch und alles in der Beschreibung durch Elektra, die sich selbst geschlechtlich wie sexuell nicht zu definieren vermag, wenn sie den unerkannten Orest mit ihrer Selbstbeschreibung abzuschrecken versucht:

„Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter, bin kein Geschwister, habe kein Geschwister, lieg´ vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund, (...) hab´ langes Haar und fühle doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen(...)“⁵⁹²

⁵⁹⁰ Worbs, S. 12

⁵⁹¹ Bergengruen, S. 14

⁵⁹² Hofmannsthal: „Elektra“. V. 900 - 906

Auch Hofmannsthal lässt also Elektra ihr biologisches Geschlecht verneinen, wie schon Euripides in der selben Situation – dem Entschluss zur Eigeninitiative angesichts des vermeintlichen Todes des erwarteten Rächers – Elektra aus ihrer weiblichen Rolle treten hatte lassen, um als geschlechtliches Zwischenwesen männliche Kompetenzen für sich beanspruchen zu können. Allein, Hofmannsthal behauptet die euripideische Elektra nicht gekannt zu haben.⁵⁹³ Wenn also diese Quelle tatsächlich wegfällt, so könnte wiederum Shakespeares Lady Macbeth als Vorbild gestanden haben, deren bewusstes Abschwören von der eigenen Weiblichkeit mehrfach bildliche Anklänge bei Hofmannsthal findet. So könnte das neu eingeführte Bild des Beils, welches Elektra erst zum Eigengebrauch, dann für Orest als Tatwaffe auszugraben versucht, durchaus ein Zitat an die Dolche des Mordes an Duncan gelesen werden, welche beide Frauenfiguren zu den strategisch planenden, treibenden Kräften hinter den emotional labilen Männern macht. Elektra und die Lady Macbeth funktionieren sich „ihre“ Männer zu Werkzeugen ihrer Interessen um, und die Rekrutierung der Mordwaffen ist in beiden Fällen das Geschäft der Frauen. Im Zuge dessen lässt Hofmannsthal Elektra - wie schon Shakespeare seine Lady Macbeth – ihre Kaltblütigkeit mit dem Bild eines – in beiden Fällen hypothetischen – Kindsmordes unterstreichen:

„(...) Ich grab' nichts ein, ich grab' was aus. Und nicht das Totenbein von einem kleinen Kind, das ich vor Tagen verscharrt hab'. Nein, mein Bursch, ich hab kein Leben, so brauch' ich auch kein Leben zu ersticken, noch zu vergraben. Wenn der Leib der Erde einmal aus meinen Händen was empfängt, so ist's woraus ich kam, nicht was aus mir kam.“⁵⁹⁴

In diesen Worten lässt sich die erfolgreiche „Entweibung“ - wie sie die Lady Macbeth so mysteriös zu vollziehen anstrebt – in der Figur der Elektra wiedererkennen. Das bei Shakespeare beschriebene Phänomen des „Ablegen des biologischen Geschlechts“ verbunden mit einer Ablehnung der eigenen Sexualität, erkennt Hofmannsthal wahrscheinlich in Breuers Fallbeschreibung der Anna.O. wieder, woraus der Arzt erstmals eine Verknüpfung von Sexualität und psychischer Erkrankung ableitet.

⁵⁹³ Worbs, S. 14

⁵⁹⁴ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 883- 888

„Josef Breuer nennt >das sexuelle Moment weitaus das wichtigste und pathologisch fruchtbarste< bei der Entstehung der Hysterie; die Hysterischen erkrankten größtenteils >gerade durch ihre Bekämpfung, durch die Abwehr der Sexualität<.“⁵⁹⁵

Dieses Ablegen des biologischen Geschlechts ist bei Hofmannsthal jedoch durch eine starke Ausprägung Elektras Sensibilität für Sexualität konterkariert. Denn auch wenn sie von sich selbst behauptet, nicht zu fühlen *„was Weiber, heißt es, fühlen“⁵⁹⁶*, so beweist sie unmittelbar nach dieser Aussage dem wiedererkannten Bruder gegenüber, dass sie sehr wohl über eigenes sexuelles Empfinden verfügt, in einer nicht minder deutlichen Anspielung auf ihre autoerotischen Erfahrungen:

„(...)diese süßen Schauer hab' ich dem Vater opfern müssen. Meinst du, wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht bis an mein Bette?(...)“⁵⁹⁷

Was in diesen Worten mitschwingt, ist nicht nur das Bekenntnis zur eigenen Sexualität; Hofmannsthal hat hier offenbar im Sinne der Fallbeschreibung der „Studien“ eine inzestuöse Phantasie seiner Hysterikerin unterlegt, wie Politzer feststellt.

„(...) Nur soviel wird sich sagen lassen, dass der Dichter hier mit ebensoviel Takt wie Tiefenpsychologie die inzestuösen Wünsche seiner Heldin in Aller Ambiguität verhüllt und zugleich verraten hat.“⁵⁹⁸

Ähnliche Phantasien von Inzest als Auslöser hysterischer Symptome beschreibt Freud in seinen Beobachtungen in den „Studien“⁵⁹⁹. Die Assoziation mit dem verstorbenen Vater in einer offensichtlich autoerotischen Situation kippt bei Hofmannsthal unmittelbar in ein Missbrauchsszenario, das in seiner Zweideutigkeit trotz allem unmissverständlich traumatischen Charakter aufweist.

„(...) Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Haß, den hohläugigen Haß als Bräutigam. Da musste ich den Gräßlichen, 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.(...)“⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ Breuer, Freud „Studien über Hysterie“ S. 266, zit. in. Worbs, S. 11

⁵⁹⁶ Hofmannsthal: „Elektra“. V. 900 - 906

⁵⁹⁷ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 1030ff

⁵⁹⁸ Politzer, S. 85

⁵⁹⁹ Vgl. dz. Freud: „Gesammelte Werke I. (Katharina...)“ London, 1952. S.189-195

⁶⁰⁰ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 1034ff

Politzer weist darauf hin, dass Hofmannsthal in der orthographischen Betonung des „Gräßlichen“ aus dem Adjektiv ein Substantiv macht, und damit den Fokus auf eine „Person eigenen Anspruchs“⁶⁰¹ verschiebt, die in Elektras Beschreibung unweigerlich eine Assoziation mit Ägisth hervorruft.

*„Vieles spricht dafür, dass sich Elektra in ihrem atemnahen, körperhaft spürbaren Angstgesicht von dem Mann ihrer Mutter heimgesucht und vergewaltigt wähnt. Er liegt ja auch im Bette Klytämnestras an der Stelle Agamemnons; was der Mutter recht ist, muss auch der Tochter billig sein (...)“*⁶⁰²

Auch hier reicht die Vorstellungskraft aus, um für die Hysterikerin zur realen Begebenheit und damit zum Auslöser hysterischer Symptome zu werden, wie Freud es anhand seiner Beobachtungen demonstriert. Und damit nicht genug; in diese eine Sequenz der Preisgabe Elektras durch und durch traumatisierter Sexualerfahrung, komprimiert Hofmannsthal das gesamte Spektrum sexueller Störungen, die er der psychiatrischen Literatur seiner Zeit entnehmen konnte: als Folge dieser mehrfach traumatischen Erlebnisse ihrer Phantasien, beschreibt sich Elektra selbst als frigide.

*„(...)Die Nächte, weh, die Nächte, in denen ich´s begriff! Da war mein Leib eiskalt und doch verkohlt, im Innersten verbrannt.(...)“*⁶⁰³

Politzer verweist hier explizit auf Hofmannsthals Nähe zu den klinischen Beobachtungen der „Studien über Hysterie“⁶⁰⁴, in denen ein Zusammenhang zwischen traumatischen Erlebnissen sexueller Natur und Frigidität als hysterischem Symptom hergestellt wird. Jedoch handelt es sich bei der Selbstbeschreibung Elektras nur um ein sehr subjektives Bild, welches sie dem wiedererkannten Retter zeichnet, mitunter nicht ohne Hintergedanken. Denn in ihrer hoch manipulativen Konzeption lässt Hofmannsthal seine Elektra skrupellos auf jedes psychische Druckmittel ihren „Handlangern“ gegenüber zur Erfüllung ihres Racheverlangens zurückgreifen. Sowie sie Orest auf diese drastische Weise zu tiefem Mitgefühl und damit zum Gehorsam verpflichtet, so wendet sie ihrer Schwester gegenüber eine nicht minder psychologisch ausgefeilte Taktik an.

Hofmannsthal stattet seine Elektra weiter bewusst mit einer - für zeitgenössische Verhältnisse - aufsehenerregend stark ausgeprägten homosexuellen Tendenz aus,

⁶⁰¹ Politzer, S. 86

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Hofmannsthal: „Elektra“, V.1050

⁶⁰⁴ Politzer, S. 86

einerseits um dem klassizistischen Bild der heroischen, aber asexuellen griechischen Heldin ein abgrundtief triebhaftes Gegenstück auf die Bühne zu bringen, andererseits wohl auch, um auf die voyeuristischen Ausprägung des Stückes zu setzen. Die Geschwisterszenen mit Chrysothemis sind getränkt mit homoerotischen Anspielungen, abseits der vermeintlichen Frigidität Elektras aus der Selbstbeschreibung Orest gegenüber, verstärkt noch durch die fast schon sexistische Reduktion der Figur der jüngeren Schwester auf eine sehr naive, fast romantische Auffassung eines weiblichen Genderkonzepts.

„(...)Eh' ich sterbe, will ich auch leben! Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt, und wär's ein Bauer, dem sie mich geben, Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie wärmen in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte zusammenschüttelt! (...)“⁶⁰⁵

Die Konzeption der Chrysothemis gelingt Hofmannsthal in Anlehnung an das antike Vorbild als extremer Gegenpol zu Elektra. In der Entsprechung zu Breuers Definition der „*Dissociation der geistigen Persönlichkeit*“⁶⁰⁶ im Falle von Hysterie, konzipiert Hofmannsthal die Jüngere der beiden Figuren als die „weibliche Norm“, die seiner Elektra völlig abhanden gekommen ist. Bergengruen verwendet hierzu das von Breuer in der Beschreibung der zweiten Persönlichkeit Anna O's verwendete Vokabular, wenn er dieses Konzept auf Hofmannsthals Charakterentwurf der Schwestern als zwei Teile einer gespaltenen Persönlichkeit schließt:

„Und diese Haltung Chrysothemis' lässt sich auch mit Breuers Vorgaben in Einklang bringen: Wenn es eine Beobachterin des bösen Ich der Elektra gibt, die zugleich >traurig<, >ängstlich<, und >normal< ist, dann ist es ihre Schwester Chrysothemis.“⁶⁰⁷

Wenn Chrysothemis also alles das an Weiblichkeit verkörpert, was Elektra fehlt, so ist es nur naheliegend, dass diese über jenes Maß an weiblicher Sexualität verfügt, dem Elektra abgeschworen hat. Und diese versteht Elektra für ihre Manipulationsversuche zu nutzen. Um sie für den Doppelmord zu gewinnen, spricht sie die Erotik der Schwester an.

⁶⁰⁵ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 175 f

⁶⁰⁶ Breuer/Freud: „Studien über Hysterie. (Frl. Anna O.)“ S.33, 36

⁶⁰⁷ Bergengruen, S. 46

„(...) Wie stark du bist! dich haben die jungfräulichen Nächte stark gemacht. Wie schlank und biegsam deine Hüften sind! (...) Du könntest erdrücken, was du an dich ziehst. Du könntest mich, oder einen Mann mit deinen Armen an deine kühlen festen Brüste pressen, dass man ersticken müsste (...)“⁶⁰⁸

Den fortlaufenden Huldigungen der Erotik der jungen Frau folgen Versprechungen, die genau auf deren sexuelle Defizite abzielen.

„(...) Ich will mit dir in deiner Kammer sitzen und warten auf den Bräutigam, für ihn will ich dich salben und ins duftige Bad sollst du mir tauchen wie der junge Schwan und deinen Kopf an meiner Brust verbergen, bevor er dich, die durch die Schleier glüht wie eine Fackel, in das Hochzeitsbett mit starken Armen zieht.“⁶⁰⁹

Schließlich lässt Hofmannsthal die schwülstigen Beschwörungen Elektras in eine sadomasochistische Phantasie auslaufen, die selbst die dramatische Person der Chrysothemis befremdet:

„(...) wenn man unter dir gebunden liegt, und so an dir hinaufsieht, an deinem schlanken Leib mit starrem Aug emporschau'n muss, so wie Gescheiterte emporschau'n an der Klippe, eh' sie sterben.“⁶¹⁰

Als Chrysothemis den Manipulationsversuch ihrer Schwester durchschaut, kommt es beinahe zu Gewaltanwendung durch die dominante Schwester, der die Jüngere sich nur mit Mühe entziehen kann. Letztlich hat Hofmannsthal dieser Szene den Charakter einer weiteren (versuchten) Missbrauchshandlung gegeben.

„(...) Nichts ist Elektra geblieben als die Schwester, und sie besitzt Intuition genug, um zu ahnen, dass auch Chrysothemis sie enttäuschen wird. Darum greift sie zum Äußersten: zum Mittel der Verführung. Sie kennt die Süchte der Jüngeren, den Hunger ihrer Sinnlichkeit. Es ist unmöglich, die Erotik dieser Szene zu übersehen, mit der verglichen Arthur Schnitzlers >Reigen< lediglich aus bunten Bildern besteht. Das Gesicht der Schwester aber, das über Elektra schwebt, verwandelt sich in die medusenhafte Maske einer Todesgöttin. Elektra scheitert, selbst in der Liebe zu ihrer Schwester, weil diese merkt, dass sie sie handhaben will. Die >Idée fixe< der Rache, die durch Elektra hintreibt, ohne dass sie sie zu rufen brauchte, schließt nicht nur die Liebe, sondern auch die Lust aus, selbst wenn diese Lust im Bruche

⁶⁰⁸ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 790ff

⁶⁰⁹ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 814

⁶¹⁰ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 848

eines doppelten Tabus bestünde: der Vereinigung von Frau und Frau im Akte des Inzests. ⁶¹¹

Spätestens hier wird die Opferrolle in der sich Elektra selbst beschreibt, unglaublich, denn nach und nach kristallisiert sich heraus, wohin Hofmannsthal seine Elektra führen wird; in die Rolle der psychopathischen, triebhaften, skrupellosen „femme fatale“, die ihre Mitmenschen zu Werkzeugen ihres Fanatismus zu machen versteht – mit einem Wort: zum Monster.

4.1.3 „Nun denn allein!“⁶¹² : Handlungseinschränkung und Handlungskompetenz bei Hofmannsthal

Die bereits angesprochene Dissoziation der Persönlichkeit in ihrer Eigenschaft als Symptom für Hysterie, die Hofmannsthal gleich mehrfach für seine Elektrafigur in Anspruch nimmt, entstammt ursprünglich der französischen Psychiatrie und ist auf Charcot zurückzuführen, dem Breuer und Freud in ihren „Studien über Hysterie“ verpflichtet bleiben⁶¹³. In seiner Zusammenfassung der Ergebnisse seiner Fallstudie über Anna O. bezeichnet Breuer diesen psychischen Zustand seiner Patientin als: „(...)in zwei Persönlichkeiten zerfallen, von denen die eine psychisch normal und die andere geisteskrank(...)“⁶¹⁴. Wie Bergengruen ausführlich dokumentiert, wendet Hofmannsthal dieses Konzept der gespaltenen Persönlichkeit auf die Paarung Elektra/Chrythemis an, womit er einen inneren, psychischen Konflikt nach außen trägt und dort in dramatisierter Weise seinen Machtkampf gegeneinander austragen lässt. Wobei in diesem Machtkampf bereits die Ausgangssituation ein starkes Gefälle zugunsten Elektras aufweist. Diese Ungleichgewicht ergibt sich nicht zuletzt aus der konträren Einstellung der Schwestern zum Mord an ihrem Vater.

*„Dass die beiden Schwestern agieren, als wären sei das Produkt einer psychischen Dissoziation, darauf verweist auch die explizit mnemische Differenz von Chrysothemis und Elektra: Erster ist deswegen so sanft, weil ihr Gedächtnis auf eine ihr selbst unerklärliche Weise schwach ist, während Elektra, zumindest was die Mordtat und alle damit zusammenhängenden Ereignisse anbetrifft, über ein brillantes Erinnerungsvermögen verfügt.“*⁶¹⁵

⁶¹¹ Politzer, S. 88

⁶¹² Hofmannsthal: „Elektra“, V. 868

⁶¹³ Bergengruen, S. 45

⁶¹⁴ Breuer/Freud: „Studien über Hysterie. Frl. Anna O...“, S. 65

⁶¹⁵ Bergengruen, S. 46

Auch dieses Phänomen der „*Amnesie*⁶¹⁶“ die Chrysothemis befallen hat, und der ihr zum Status der „Normalität“ verhilft, entlehnt Hofmannsthal offenbar der psychiatrischen Literatur – in diesem Fall Pierre Janet, der als einer der Referenzautoren Breuers/Freuds gilt. Hofmannsthal lässt Chrysothemis über diese „Lücke“ in ihrer Erinnerung sagen:

„(...) Mein Kopf ist immer wüst. Ich kann von heut auf morgen nichts behalten.(...)“⁶¹⁷

Kombiniert ist diese Leere im Kopf mit einer Unruhe, die sie - im Gegensatz zu Elektra – ständig in Bewegung hält, bzw. auf eine Suche nach den vergessenen Inhalten ihrer Erinnerung schickt:

„Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren wie du. Ich hab’s wie Feuer in der Brust, es treibt mich immerfort herum im Haus, in keiner Kammer leidet’s mich, ich muss von einer Schwelle auf die andre, ach! treppauf, treppab, mir ist, als rief’ es mich, (...)“⁶¹⁸

Im Gegensatz dazu zeichnet Hofmannsthal seine Elektra zu Beginn des Stückes als passiv Lauernde, die jedoch auf rätselhafte Weise „gelähmt“ und „handlungsunfähig“ gezeigt wird. Hier greift er offenbar einerseits auf die Symptomatik von Hysterie zurück, jedoch nicht ohne gleichzeitig jede Nähe zu Shakespeares Hamlet mitzudenken, die er selbst schon im Entstehungsprozess des Stückes thematisiert⁶¹⁹.

„Ihr Verhältnis zur Tat, ihr Zögern und Warten, bildet den Kern ihres Leidens und die Ironie ihrer Tragödie. Sie ist eine, die will und nicht kann. Hierin ist sie, wie Hofmannsthal selbst bemerkt hat, dem Hamlet verwandt.“⁶²⁰

Diese Verwandtschaft zeigt sich nicht allein in Elektras Ausgangssituation bei Hofmannsthal; dieser nimmt im Laufe der Handlung weiterhin großzügig Anleihen bei Shakespeares verhandeltem Rächer. So stattet er sie mit einem frappant

⁶¹⁶ ein Begriff aus der zeitgenössischen Psychiatrie nach Pierre Janet: „*État mental des hystériques.*“ zit. in Bergengruen, S.45

⁶¹⁷ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 208

⁶¹⁸ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 151ff

⁶¹⁹ Vgl.dz. Hofmannsthal: „Brief an Christiane Thun- Salm. 12.10.1903.“ in Mayer, S. 376

⁶²⁰ Politzer, S. 84

ähnlichem Sinn für Sprache und zynischem Wortwitz aus, wie Politzer nach Alfred Kerr⁶²¹ festhält.

*„Ihr Sprachbewusstsein ist Teil ihres verfeinerten und gesteigerten Bewusstseins; ihre Sprachkritik ein Teil des Widerstandes gegen ihre Umwelt; und ihre Sprachnot ein Teil ihrer kritischen Verfassung, ihrer Krankheit.“*⁶²²

Letztlich teilt sich Hofmannsthals Elektra auch ihre hoch manipulative Ader, die ihr den skrupellosen Zugriff auf ihre Mitmenschen erlaubt, wie sie auch den dänischen Prinzen rücksichtslos über Leichen gehen lässt, und schließlich verstummen beide Figuren zunehmend im Laufe des fatalen Handlungsverlaufes.

*„Wie Hamlet kann auch Elektra die Absurdität der äußeren Missverhältnisse geißeln; sie weiß, dass etwas faul ist im Staate ihres Vaters; zu ändern vermag sie´s so wenig wie der Dänenprinz. (...) Sie steht dem Fremden Antwort, wengleich eine geheimnisvoll raunende; sie lebt, und weiß doch, dass sie sterben muss. So lügt sie und sagt die Wahrheit, gibt Aufschluss, indem sie sich verschlüsselt.“*⁶²³

Die grundlegende Handlungsunfähigkeit Elektras unterscheidet sich jedoch insofern von der Hamlets, als dass sie bei Hofmannsthal sowohl an die antike Vorgabe, als auch an die geschlechtsspezifische Symptomatik von Hysterie gebunden ist. Denn die Unfähigkeit zu Handeln ergibt sich auch in den Fallbeschreibungen der psychiatrischen Literatur der Jahrhundertwende aus der genderdefinierten Passivität der weiblichen Patientinnen, und erfährt in der Krankheit ihre Verstärkung in Form von „>Abulie< - also die Herabsetzung der Willenskraft (...).“⁶²⁴ Hofmannsthal nimmt dieses Symptom jedoch nicht für Elektra selbst in Anspruch, sondern lässt Chrysothemis davon gezeichnet sein, was das Bild der Jüngeren als die „weibliche Norm“ im Gegensatz zu Elektras Abweichung vom weiblichen Genderkonzept, komplettiert. Chrysothemis ist diejenige, die nicht zu handeln vermag, auch wenn Elektra sie noch so sehr unter psychischen Druck setzt, um mit ihr gemeinsam die Tat zu begehen, zu der diese alleine auch faktischen Gründen nicht fähig ist. Am Ende der fast schon gewalttätigen „Verführungsszene“ zwischen Elektra und ihrer Schwester scheint der psychische Widerstand gegen die Übermacht der besessenen

⁶²¹ Kerr, Alfred: „Elektra. Das neue Drama. Die Welt im Drama I.“ Berlin, 1917

⁶²² Politzer, S. 91

⁶²³ Politzer, S. 98-99

⁶²⁴ Janet, Pierre: „État mental.“ S. 122, 147 zit. in: Bergengruen, S. 48

Elektra längst gebrochen; was aus Chrysothemis' kraftlosen Worten spricht, ist nicht mehr Widerstand, sondern tatsächlich symptomatische Lähmung.

Elektra: „*Sein nicht feige! Was du jetzt an Schaudern überwindest, wird vergolten mit Wonneschauern Nacht für Nacht -*“

Chrysothemis: „*Ich kann nicht!*“

Elektra: „*Sag, dass du kommen wirst!*“

Chrysothemis: „*Ich kann nicht!*“

Elektra: „*Sieh, ich lieg' vor dir, und küsse deine Füße!*“

Chrysothemis (zum Haustor entspringend): „*Ich kann nicht!*“

Elektra (ihr nach): „*Sei verflucht!*“ (vor sich, mit wilder Entschlossenheit) „*Nun, denn allein!*“⁶²⁵

Für Elektra gilt auch bei Hofmannsthal jene Konzeption, die schon bei Euripides angelegt worden war: Elektra eignet sich männliche Handlungskompetenzen an. Nachdem Hofmannsthal – wie schon erwähnt – angibt, die Tragödie des Euripides nicht gekannt zu haben, könnte es wieder der Entwurf der Lady Macbeth sein, der hier in seine Charakterführung hineinspielt. Denn die „*Entweibung*“ - sprich: die beabsichtigte Ablegung des weiblichen Geschlechts zwecks Aneignung männlicher Handlungskompetenzen – wird bei Hofmannsthal beinahe physisch umgesetzt; im Moment des Racheaktes durch Orest, dem sie tatenlos und ausgesperrt als Ohrenzeugin beiwohnt; „*(...) allein und in entsetzlicher Spannung. (...) wie das gefangene Tier im Käfig.*“⁶²⁶, wird sie von den herbeieilenden Bediensteten für einen Mann gehalten.

Erste (Magd): „*Seht ihr denn nicht, dort an der Tür steht einer!*“

Chrysothemis: „*Das ist Elektra! das ist ja Elektra!*“⁶²⁷

Hier ist die Verwandlung in den ersehnten Rächer, dem die Genugtuung des Rachevollzugs vergönnt ist, physisch umgesetzt, und die Mittäterschaft Elektras im Sinne der euripideischen Elektra, die tatsächlich Hand anlegt, besiegelt. Denn Elektras Bereitschaft zur Tat und ihr brennendes Verlangen selbst aktiv zu Handeln,

⁶²⁵ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 852- 868

⁶²⁶ Regieanweisung Hofmannsthals, vgl. dz. Mayer, S.106

⁶²⁷ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 1177

wird lediglich durch die hauchdünne Konvention des zeitgenössischen weiblichen Genderkonzepts verhindert, dem Hofmannsthal verhaftet bleibt.

„(...) abgesehen davon, dass Hofmannsthal von der maskulinen Geschlechtsmoral seiner Zeit beeinflusst war, dass er die auf den Primat des Männlichen gerichteten Schriften August Strindbergs, Otto Weiningers und unzweifelhaft auch Karl Kraus´ gelesen hatte, mag ihm der Umstand aufgefallen sein, dass die meisten Fälle, deren Krankengeschichten Freud in den >Studien über Hysterie< berichtet hatte, Patientinnen waren und nicht Patienten.“⁶²⁸

Selbst der einzige, verschwindende Beitrag zur Tat, der Elektras Handschrift tragen sollte – nämlich die Wahl der Tatwaffe – bleibt ihr durch ihre eigene Fehlleistung versagt, als sie vergisst, Orest das Beil zu geben. Damit lässt Hofmannsthal seine Elektra gnadenlos scheitern, denn erst in der Wiederverwendung der Mordwaffe ihres Vaters im Racheakt hätte sich der Kreis für Elektra geschlossen, und gleichzeitig demonstriert Hofmannsthal mit dieser Fehlleistung ihre Unfähigkeit in ein männlich definiertes Rechtssystem einzugreifen. Elektra ist als Frau zum Scheitern verurteilt, weil sie eben doch nicht vollständig zum Mann mutieren kann. Diese Schwachstelle wird ihr selbst zur bitteren Erkenntnis ihrer geschlechtsgebundenen Inferiorität.

„Ich habe ihm das Beil nicht geben können! Sie sind gegangen und ich habe ihm das Beil nicht geben können. Es sind keine Götter im Himmel!“⁶²⁹

Interessanter Weise findet sich hier eine Analogie zur Situation der Lady Macbeth; diese wird ungeplant durch eine Fehlleistung (Macbeths) zum Handeln gezwungen, wodurch sich ihr Trauma (das beflecken mit dem Blut des Opfers) erst ergibt. Elektra steht kurz davor ihr erlittenes Trauma *„abzureagieren“⁶³⁰* und wird durch eine Fehlleistung daran gehindert, selbst tätig zu werden. Beiden Frauen bleibt damit das gleiche Schicksal bestimmt: in ihrem Trauma gefangen zu bleiben und daran zugrunde zu gehen. Dementsprechend ähnlich gestaltet sich das Stimmungsbild der beiden Figuren unmittelbar vor ihrem Tod. Wo die Lady Macbeth in ihrem Somnambulismus ihren labilen psychischen Zustand preisgibt, der den Arzt auf ihre suizidale Gefährdung schließen lässt, verfällt Elektra in ein ekstatisches Delirium,

⁶²⁸ Politzer, S. 98

⁶²⁹ Hofmannsthal: „Elektra“, V.1152

⁶³⁰ im Sinne der *„Entladung der Affecterregung“* wie Breuer sie beschreibt. vgl.dz. Breuer/Freud: Studien über Hysterie. Theoretisches.“ S. 196, 181

welches dem Zustand der Lady Macbeth um nichts nachsteht. Hofmannsthal hatte hierfür – in Addition zu Shakespeares Entwurf – die klinischen Beschreibungen Charcots als Modell für seine Neuerung des Handlungsausgangs, die Politzer für die Quelle der Tanzszene Elektras bei Hofmannsthal vorschlägt:

„Freilich bleibt der Geisteszustand Elektras noch immer psychiatrisch stimmig. Er vereinigt alle vier Stadien von Charcots Symptomatologie, wobei das zweite, das der >großen Bewegungen<, des Tanzes also unmittelbar in das vierte, die Phase des >abschließenden Deliriums<, übergeht. (...) Sie halluziniert (Charcots Phase drei). Zugleich führt dies Beschränkung auf das Ich zum Bewusstsein ihrer Schranken, und das ist: zur Ohnmacht zurück (...).“⁶³¹

Michael Worbs verweist hier - nach Mayer - zusätzlich auch auf einen möglichen Einfluss Nietzsches, sowie auf „(...) zahlreiche Parallelen in der Literatur der Jahrhundertwende (unter anderem Gerhard Hauptmann: >Pippa tanzt<, Oscar Wilde: >Salomé<) (...).“⁶³². Wie auch immer die Idee für die Tanzszene entstanden sein mag; sie passt perfekt in das Konzept von Kontrollverlust über Körper und Psyche, wie sie das Krankheitsbild der Hysterie demonstrierte.

Der Tanz in den Tod, den Hofmannsthal für seine Elektra vorsieht, hat nur wenig versöhnliches für die gescheiterte Rächerin zu bieten. Sie ist - wie Hamlet - an einen Punkt angelangt „wohin Wort nicht mehr dringt“⁶³³, und ebenso wie der Dänenprinz, wird sie Opfer einer Rachedynamik, auf die sie selbst keinen Einfluss hatte, und die ihr ihre eigene Schwäche und Hilflosigkeit vor Augen führte. Wie Hamlet, wird auch in Elektras Fall ein anderer den Ruhm ernten, die Gerechtigkeit wieder hergestellt zu haben, und wie Hamlet, wird auch Elektras Andenken zweifelhaft bleiben.

Unverkennbar daher auch die Anklänge an Shakespeare in den letzten Worten bei Hofmannsthal:

„(...) Ich trag' die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!“⁶³⁴

Der Zynismus in Elektras Worten ist unüberhörbar, und tatsächlich bestätigt sich Elektras Prophezeiung, die „Last“⁶³⁵ der Tat von den Schultern des Rächers

⁶³¹ Politzer, S. 100

⁶³² Worbs, S.14

⁶³³ Ebd. S.102

⁶³⁴ Hofmannsthal: „Elektra“, V. 1207

⁶³⁵ Ebd.

genommen zu haben. Auch wenn sie unfreiwillig schuldlos geblieben ist – ein bitteres Paradoxon, das Hofmannsthal seiner Elektra auferlegt – ; die letzten gesprochenen Worte der Tragödie wiederholen den Namen des Bruders, Orest.

In Hofmannsthals Bearbeitung des Elektrastoffes wirken also die Konzepte der Antike ebenso stark, wie deren Derivate in Shakespeares Tragödien. Darüber hinaus bilden die wissenschaftlichen Erkenntnisse der psychiatrischen Literatur der Jahrhundertwende sozusagen die Matrix für alle jene Phänomene, die Hofmannsthals Vorgänger in der Interpretation des Atridenmythos beschrieben hatten, ohne den Anspruch einer Erklärbarkeit menschlichen – und hier explizit weiblichen – Racheverhaltens im Sinne einer Pathologisierung, gestellt zu haben. Eben diesen Schritt macht nun Hofmannsthal, bezogen auf die populären, zeitgenössischen Erkenntnisse der Psychiatrie, deren Forschungsobjekte zum überwiegenden Teil Frauen waren, die unter dem Druck der gesellschaftlichen Konventionen einer auf die Idee eines männlichen Primates⁶³⁶ aufbauenden Geschlechtsmoral, psychisch erkrankt waren. Es sind keine neuen Ideen, die hier in die Überarbeitung des Elektrastoffes einfließen; die Elemente, die Hofmannsthal in einer zuvor nicht dagewesenen Deutlichkeit herausarbeitet, sind bereits in der Antike angelegt und über die Jahrtausende - unterschiedlich gewichtet – weiterentwickelt worden. Was tatsächlich einer Neuerung entspricht, ist der Versuch einer wissenschaftlichen Fundamentierung und nicht zuletzt eine neue Rezeptionsbereitschaft auf Basis der - nicht zu unterschätzend subjektiven – psychiatrischen Erforschung der menschlichen Psyche.

„Die Orientierung des Dichters an der Wissenschaft war ein vom Naturalismus vorgegebenes und vertrautes Verhaltensmuster. Neben Biologie (Vererbungslehre), Orientierungspunkt für Zola und den Naturalismus, tritt bei Hofmannsthal die Psychiatrie.“⁶³⁷

Ohne Hofmannsthals Arbeit ihren künstlerischen Wert absprechen zu wollen, liegt es doch Nahe, ein gewisses Maß an Kalkül betreffs der Wirkung der Tragödie auf das Publikum der Jahrhundertwende in seinem Werk zu entdecken; Hofmannsthal hatte ohne Zweifel in seiner bewusst unverhüllten Darstellung von Sexualität, derer extremen Ausformungen, und damit deren Nähe zu psychopathogenen

⁶³⁶ Politzer, S.98

⁶³⁷ Worbs, S. 15

Veränderungen der - hier ausschließlich weiblichen – Psyche, den Nerv der Zeit punktgenau getroffen.

„Dabei wollte Hofmannsthal nicht das Schicksal der Atriden zu einer Familiengeschichte der Jahrhundertwende machen, (...)er wollte vielmehr, ganz so wie Nehring es annimmt, endlich einen Durchbruch auf der >brutalen Bühne<, der mit den lyrischen Dramen seines frühreifen Jugendwerks nicht zu erzielen war.“⁶³⁸

Dass dieser Erfolg auf männlichen Voyeurismus und die Diskriminierung weiblicher Sexualität gebaut wurde, sowie eine zweifelhafte, weil geschlechtsgebundene, Klassifizierung von „normal“ und „degeneriert“ vornahm, wurde nur vereinzelt von der zeitgenössischen Kritik erkannt. So resümiert Paul Goldmann in seiner verheerenden Kritik 1905:

„Frau Eysoldt macht sich aus der Elektra ein Fest. Da gibt es kein Maß, keine Zurückhaltung mehr. Was in der Dichtung bereits schwer zu ertragen ist, übertreibt sie bis zur Unerträglichkeit. Die Schlusszene beispielsweise, wo Elektra, als sei ihr das Blut der Mutter wie Wein zu Kopf gestiegen, auf dem Hofe herumtanzt, gehört zum Abscheulichsten, das man je auf der Bühne gesehen hat.“⁶³⁹

4.2 „Elektra“ im Spiegel der „Studien über Hysterie“

„>Elektra< ist eines der wenigen abendfüllenden Bühnenwerke Hofmannsthals, das er innerhalb eines knappen Zeitraums von nur wenigen Wochen – im August und September 1903 – niederschreiben konnte. Zieht man die Tatsache mit heran, dass erste Spuren einer Auseinandersetzung mit dem gleichnamigen Drama von Sophokles schon 1892 nachzuweisen sind und dass Hofmannsthal Zeit seines Lebens immer wieder, mehr aus Distanz denn aus Sympathie heraus, zu seiner >Elektra< Stellung genommen hat, so zeigt sich, dass die Elektra-Gestalt und sein eigenes Drama ihn über die gesamte Spanne seines Werkes beschäftigt haben.“⁶⁴⁰

Bei der „Elektra“ Hofmannsthals handelt es sich ausdrücklich nach eigenen Angaben des Autors um eine Mythen – Adaption, deren gedruckte Erstausgabe noch den Untertitel: „Frei nach Sophokles.“ trägt, welcher bereits in der 2. Auflage – wenige

⁶³⁸ Ebd. siehe auch: Nehring, Wolfgang: „Ödipus und Elektra. Theater und Psychologie bei Hofma.“ in: Strelka, Joseph P. (Hrsg): „Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk.“ Bern/Berlin/ Frankfurt a. M., 1992

⁶³⁹ Goldmann zit. in: Nancy, S. 77

⁶⁴⁰ Mayer, S. 303

Wochen nach der Uraufführung der Tragödie am 30. 10. 1903 - getilgt, und nicht wieder aufgenommen werden wird.⁶⁴¹ Dieser beabsichtigte Bruch mit der antiken Vorlage erscheint nicht nur auf den ersten Blick als bezeichnend für Hofmannsthals Tragödie; er fordert explizit den Anspruch auf Eigenständigkeit des Werks, abgekoppelt von einer Interpretation im engeren Sinne, welche einer Neuschöpfung gleichkommen soll. Es sind nicht die antiken Figuren des Atridenmythos, die Hofmannsthal auf die Bühne stellt, sondern seine Intention liegt darin, eine Studie psychischer Abgründe der menschlichen Natur durchaus allgemein gültig, und nicht im Kontext der Zeitgebundenheit an die Antike, anhand des Elektrastoffes zu erarbeiten. Die unausgesprochene Fußnote zu diesem Ansinnen jedoch bleibt die Tatsache, dass es sich bei dieser Studie ganz klar um den Entwurf eines Frauenbildes handelt, welches unverkennbar der jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse rund um die menschliche Psyche, ihre Beschaffenheit und vor allem ihren pathologischen Veränderungen entstammte, für die das Phänomen der psychisch labilen Frau in der Gesellschaft erst den Anstoß gab.

„Diese Elektra ist ein einziger Versuch, die von ihrem Ich besessene, in ihrem Ich gefangene, an ihrem Ich scheiternde Kreatur widerzuspiegeln, die Schreie ihrer Besessenheit und die Nöte ihres Geschlechts einzufangen, bis sie sich zuletzt des Wortes begeben muss, in dem sich ihre Beredsamkeit erschöpft.“⁶⁴²

Der Fokus Hofmannsthals ist hier nicht auf die menschliche Psyche ganz allgemein gerichtet; es sind jene symptomatischen Verhaltensweisen psychisch labiler Frauen, die die „Studien über Hysterie“ Freuds und Breuers wenige Jahre zuvor im Vorfeld der Traumdeutung und der Psychoanalyse einem breiten öffentlichen Publikum vertraut gemacht hatten.

„Dass der Hofmannsthal der Jahrhundertwende der Seelenlehre Freuds verpflichtet gewesen war, ist oft bestritten worden, nicht zuletzt von dem Dichter selbst. 1908, fünf Jahre nach der Premiere des Stücks und ein Jahr vor der Uraufführung der Oper, schreibt er an Oskar A. H. Schmitz: >Freud dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlicher Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt)

⁶⁴¹ Ebd. S. 310

⁶⁴² Politzer, Heinz: „Hatte Ödipus einen Ödipus- Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur.“ München, 1974. S. 78

*für eine absolute Mediocrität voll bornierten, provinzmäßigen Eigendünkels (...)*⁶⁴³

Derart harsche Kritik, wohlgemerkt erst Jahre nach der Entstehung des Einakters geäußert, wirkt relativ unglaubwürdig, und entspringt vermutlich erst aus der zeitlichen Distanz zur eigentlichen Lektüre der „Studien über Hysterie“, die zweifelsohne ihren Einfluss auf Hofmannsthals Charakterzeichnung ausgeübt haben muss. Dass die Kenntnis der Breuer/Freudschen Fallstudien jedoch nicht bewusst in die Arbeit an den Frauenfiguren der „Elektra“ eingeflossen war, bestätigt Hofmannsthal selbst in seiner Antwort auf die Frage, ob wissenschaftliche Arbeiten zur Psychologie die Grundlage für seine Charakterisierung gewesen seien:

*„Auf die Charakteristik hat kein Buch merklichen Einfluss gehabt (...); die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtones gleichzeitig aufgegangen. Doch habe ich immerhin damals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit den Nachtseiten der Seele abgeben: das eine die „Psyche“ von Rhode, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud.“*⁶⁴⁴

Es ist also fast unmöglich die Wirkung der Breuer/Freudschen Beobachtungen auf die Arbeit Hofmannsthals außer Acht zu lassen, zumal dieses Werk, und die damit verbundene wissenschaftliche Erfassung der menschlichen Bewusstseinsstrukturen, das kulturelle Leben in den Salons der Wiener Gesellschaft färbte. Den Erkenntnissen rund um die Psychopathologie konnte Hofmannsthal in der Entstehungszeit der „Elektra“ kaum entkommen, zeigte sich schließlich das kulturelle Klima in Wien zu dieser Zeit als von einer Empfindsamkeit und Nervosität geprägt, die in allen Bereichen ihren Ausdruck fand.

*„(...) Hofmannsthal entstammte einer Stadt deren Jugend sich selbst in Krisen und Agonien fremd geworden war. Das Wiener >fin de siècle< verstand sich als einen farbenvollen Untergang.“*⁶⁴⁵

Zumindest in Wien waren die Vorzeichen für eine wohlwollende Aufnahme des Stückes gegeben, wenn auch die Uraufführung an einem deutschen Theater erfolgen sollte. Dementsprechend wenig verwunderlich ist der überwältigende Erfolg des

⁶⁴³ Ebd.

⁶⁴⁴ Hladny, Ernst: „Hugo von Hofmannsthal's Griechenstücke, II“ in: „XII.-XIV. Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasiums in Leoben. 1910/1911“ S.20

⁶⁴⁵ Politzer, S. 79

Stückes und seine lauffeuerartige Verbreitung auf die großen Bühnen des deutschsprachigen Raumes. Bereits in den ersten vier Tagen nach seiner Uraufführung im Kleinen Theater in Berlin unter der Leitung Max Reinhardts, wird das Stück von 22 Bühnen angenommen⁶⁴⁶, darunter von Alfred von Berger, der als Intendant des neuen Hamburger Schauspielhauses die „Elektra“ auf die Hamburger Bühne bringt; jener Mann der sich im Erscheinungsjahr der „Studien über Hysterie“ - damals noch als Literaturprofessor in Wien tätig - so frenetisch in seinem Menschenbild bestätigt erklärt hatte.⁶⁴⁷ In einem Brief an ihn vom 22.4.1904 betont Hofmannsthal, es sei eine Ehre

„(...) auch einmal etwas zu machen, das für Sie existiert, so wie jene großen überlieferten Producte von denen Sie zu reden, ich zu hören nicht müde wurde: einmal etwas zu machen, das genug Reiz für Sie hätte, um es zu realisieren, um es auf der Bühne herauszubringen. Nun ist das da. (...)“⁶⁴⁸

Noch kurz vor der Premiere sah Hofmannsthal seine Chancen, Alfred von Berger für sein Stück gewinnen zu können eher gering, da er dessen Verhaftung in den romantischen Antikeinszenierungen überschätzt hatte, wie er in einem Brief an Christiane Thun- Salm vom 12. Oktober 1903 formuliert:

„(...) Berger fürcht ich wird es nicht spielen können: denn er hat voriges Jahr ganz unnöthiger Weise die alte fade Übertragung der „Elektra“ von Wilbrandt gespielt, trotzdem er wusste, dass ich eine neue machen will. Ich werde also das Stück – nach der Berliner Premiere – durch den Agenten seinem Concurrrenztheater einreichen lassen. Natürlich hätt ich es lieber bei ihm gehabt.(...)“⁶⁴⁹

Wider Erwarten fand gerade Alfred von Berger erstaunliches Interesse an „Elektra“, vermutlich nicht zuletzt, weil er den „Studien über Hysterie“ persönlich große Anerkennung entgegengebracht hatte, und hier deren Erkenntnisse in jener Form umgesetzt fand, die er in seinem begeisterten Kommentar 1889 bereits angesprochen hatte.

In Max Reinhardt hatte Hofmannsthal einen Regisseur für seine „Elektra“ gewinnen können, der zweifelsohne mit dem Zeitgeist der Wiener Jahrhundertwende vertraut bzw. ihm in gewisser Weise verpflichtet geblieben war, und damit einen ähnlichen

⁶⁴⁶ Mayer, S. 310

⁶⁴⁷ Vgl. dz. Kap.1.3.4

⁶⁴⁸ Mayer, S. 398

⁶⁴⁹ Mayer, S. 377

Zugang zu Hofmannsthals Charakteren fand, wie auch der spätere Wiener Burgtheaterdirektor Alfred von Berger. Dennoch gelangt die „Elektra“ erst im Mai 1905 in der Inszenierung Reinhardts nach Wien, und interessanter Weise plagten den Autor Zweifel ob ihrer Resonanz in seiner Heimatstadt. In einem Brief an Maximilian Harden vom 8. März 1905 äußert sich Hofmannsthal wenig hoffnungsvoll über die zu erwartenden Kritiken in Wien:

„Reinhardt spielt in Wien die Elektra. (Er kommt vorwiegend deswegen nach Wien.) Nun kommt ein Stück wie die Elektra, das hundertmal gespielt ist, hierher und ich habe das Vergnügen zu erwarten, dass irgend ein junger Mann vom Niveau eines Gerichtssaalreporters (denn der Nachwuchs der Neuen freien Presse ist unglaublich) ein Mensch, dem ich wahrscheinlich nie die Hand geben würde, mit dem ich nicht die Möglichkeit eines viertelstündigen Gespräches über irgend ein Thema in der Welt finden würde, da hinein geschickt wird und (...) in einem Ton, der für Blumenthal zu respektlos wäre, über ein Ding schreibt, das ich doch schließlich mit meinem intimsten Denken und mit meinen Nerven gemacht habe.“⁶⁵⁰

Tatsächlich trifft die „Elektra“ in Wien auf ein voreingenommenes Publikum. Die Popularität der „Studien über Hysterie“ zeigt ihre Auswirkungen auf Rezensionen und Kritik. So urteilt Theodor Gomperz⁶⁵¹ in einem Brief an Ferdinand von Saar vom 14. Mai 1905:

„Ehe der Briefbogen voll wird, will ich noch der gestrigen ersten Aufführung der Hofmannsthal'schen >Elektra< mit einem Worte gedenken. Dieses eine Wort lautet: hysterisch. So war die Darstellung, doch wohl im Sinne des Dichters. Es war ein recht quälender Eindruck, während mir das Stück beim Lesen, von einigen Stellen abgesehen, die man crass oder pervers nennen mag, weit besser gefallen hat (...).“⁶⁵²

Die Vorbehalte Hofmannsthals gegenüber Wien als Spielort für die „Elektra“ mögen also berechtigt gewesen sein, und bestätigten sich aus einer tiefen Abneigung des Autors gegen die Inszenierungspraxis des Burgtheaters zu dieser Zeit, aus der dieser bereits in einem Brief vom 12. Oktober 1903 - also vor der Premiere - an Christiane Thun-Salm keine Hehl macht:

⁶⁵⁰ Mayer, S. 414

⁶⁵¹ Theodor Gomperz erhält 1873 eine Professur für Klassische Philologie an der Universität Wien. vgl. dz.: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. Bd.2, Wien 1959, S. 31 ff

⁶⁵² Kann, Robert A.: „Theodor Gomperz.“ Wien, 1974, S. 394

„(...)In Wien werde ich das Stück nicht einreichen: Grund: weil mir das Theater das Herr Schlenther leitet und Herr Plappart beaufsichtigt, bis in die Knochen zuwider ist und ich diese Antipathie nur dort überwinden werde – vielleicht! - wo mich große künstlerische und materielle Aussichten dazu bringen (...)“⁶⁵³

Es werden schließlich eher Zweitere ausschlaggebend gewesen sein, das Stück nach dem Erfolg in Deutschland doch nach Wien zu bringen, wenn auch immer noch widerstrebend, wie Hofmannsthal im folgenden Brief vom 24. November an seine Mentorin zugibt:

„(...)Die Darstellung der >Elektra< in Berlin war so, dass ich wirklich nicht genug gutes darüber sagen kann. Eine Regie von solcher Intensität und Abtönung, wie sie am Burgtheater einfach nie ist (...). Ich hoffe, dass Sie diese ganz einzige merkwürdige Darstellung dieses sehr problematischen Stückes im Frühjahr hier in Wien sehen werden; es war mir ein wahres Vergnügen, das unsympathische Burgtheater zu ignorieren, und den Berlinern die >Elektra< für Wien zu sichern.“⁶⁵⁴

Was Wien als Spielort für die „Elektra“ offenbar von den Bühnen in Deutschland und später in Frankreich unterschied, war womöglich die Vorbildung und das Wiedererkennungspotential durch die Breuer/Freudschen Studien, welche die Charakterentwürfe Hofmannsthals allzu leicht als Zitate, weniger als geniale Neuschöpfung durch den Dichter, entlarvten. Dem Wiener Publikum waren die Gebärden der Elektra als Symptome einer psychischen Erkrankung leicht erkennbar, zumal eben diese rätselhaften Erscheinungen, durch Freud thematisiert, zur Realität des Gesellschaftslebens in Wien gehörte. So spricht Hermann Bahr in einem Brief vom 22. Jänner 1904 an Hofmannsthal, indem er über Gertrude Eysoldt – die Darstellerin der Elektra in der Reinhardtschen Inszenierung - ganz selbstverständlich von Hysterie als einen Aspekt ihres darstellerischen Repertoires:

„(...) Und warum nutzen Sie die Eysoldt nicht mehr? Ihren einen Ton, den hysterischen haben Sie ihr in der Elektra wunderbar gebracht. Aber sie hat doch noch einen ganz anderen, der mir eigentlich der viel liebere ist: den der stillen, übers Menschliche hinaus und hinübergekommenen Güte (...)“⁶⁵⁵

⁶⁵³ Mayer, S.377

⁶⁵⁴ Mayer, S. 389

⁶⁵⁵ Ebd. S. 396

Tatsächlich besteht die „Neuerung“ in Hofmannsthals „Elektra“ nicht aus einer völlig neuen Interpretation des Gehaltes des Elektrastoffes, sondern vielmehr in einer schablonenhaften Anwendung der nun endlich existierenden wissenschaftlichen Erklärung der darin seit der Antike dokumentierten Phänomene, sprich: das Publikum – und hier vorallem das Wiener Publikum – hatte mit den „Studien über Hysterie“ nun ein Handwerkzeug zur Verfügung, welches eine wissenschaftliche Definition vorwiegend weiblicher psychopathologischer Verhaltensweisen bot. Denn letztlich handelt es sich bei Hofmannsthals Fassung um nichts anderes, als eine dramatische Umsetzung der Breuer/Freudschen Erkenntnisse.

„In dem gemeinsam verfassten Vorwort zu den Studien haben die beiden Ärzte 1895 dann den Fall von Anna O. als Hysterie diagnostiziert und, nach dem Vorgang von Freuds Lehrer Charcot, die vier Phasen eines vollständigen Anfalls als >(1) die epileptoide, (2) die der großen Bewegungen, (3) die der attitudes passionelles (die halluzinatorische Phase), und (4) die des abschließenden Deliriums< beschrieben. Diese vier Phasen kehren gesondert und verschränkt, in der Darstellung von Hofmannsthals Elektra wieder. Freilich unterzog er das klinische Material selbst einer großzügigen Behandlung, gestaltete und gestaltete um, und eilte damit den Studien Freuds und Breuers voraus. (...) was Hofmannsthal aber in Fleisch und Blut verwandelt auf die Bühne gestellt hat, ist der Kernkomplex weiblicher Neurosen und Psychosen.“⁶⁵⁶

Bezeichnend für diese Form der Rezeption in Wien sind die unterschiedlichen Reaktionen auf das Stück unter Berücksichtigung des Geschlechts der Autoren. Hier schwelgen Männer in Begeisterung ob der Direktheit, mit der Hofmannsthal sexuelle Motive verwendet, wie zum Beispiel Rudolf Kassner⁶⁵⁷ in einem Brief vom November 1903 – also kurz nach der Premiere und der ersten Druckausgabe – an Hofmannsthal:

„(...) Klytämnestra, Chrysothemis, Elektra – welch wunderbares Geschlecht. Alle vom selben Blut wie Birken, Thiere! (...)Klytämnestra selbst, ihr Dialog mit Elektra,

⁶⁵⁶ Politzer, S.80

⁶⁵⁷ Rudolf Kassner lernt Hofmannsthal 1902 kennen. Er gilt als bedeutender Kulturphilosoph des fin de siècle. vgl. dz.:Kamper, Dietmar: „Kassner Rudolf“ in „Neue Deutsche Biographie.“ Bd.11 Berlin, 1977, S. 320

*Elektra dann, wie sie dann Chrysothemis verführen will mit unrein gewordenen Gebärden – alles das grauenhaft schön, ist im wahren Sinne genial!*⁶⁵⁸

Daraus spricht eine ganz deutliche Distanzierung des Rezipienten von den dargestellten seelischen Abgründen auf zweierlei Ebene; erstens von der Kunstfigur „Elektra“ und zweitens von der geschlechtlichen Verankerung der beschriebenen psychischen Phänomene auf das andere – nämlich weibliche – Geschlecht. So sehr sich Hofmannsthal's Stück für die unterschiedlichsten Interpretationen vereinnahmen ließ, es bleibt doch allen ein Faktum gemein; dieses Stück beschreibt psychische Anomalien von Frauen. Diese geschlechtsspezifische Trennung von „weiblich-krank“ und „männlich-genial“ wird wohl am deutlichsten in der vielzitierten Kritik Peter Altenbergs in „Die Fackel“ vom 11. November 1903 zum Ausdruck gebracht:

*„Die Begriffe: Mutter, Schwester, Liebe, Bräutigam, Erfüllung, Mütterlichkeit, Glück, Friede werden hinweggeschwemmt von der Sturmflut leidenschaftlicher Gerechtigkeitsliebe, und das Ziel, den feig hingemordeten Vater, Agamemnon, an der schmachvollen Mutter und Ägisth zu rächen, leuchtet blutrot als eine einzige ausfüllende fixe Idee in ihrem entweibten, vermännlichten Genie-Gehirne!*⁶⁵⁹

In einem Brief an Hofmannsthal gegen Ende des selben Monats erklärt er seine Interpretation noch detaillierter:

„(...)Der Gerechtigkeits hunger der Electra, der alle anderen Triebe im Organismus hemmt, zurückstaut, lähmt, schwächt, vernichtet, ist gleich dem späteren höchstentwickelten Gerechtigkeits-Hunger eines Jesus Christus, ausgedehnt auf die ganze Menschheit!!! Dort verliert die Frau als solche zu Gunsten idealerer Funktionen ihre Frau-Natur, hier der Mann die seinige und wird göttlich (...).“⁶⁶⁰

Auch Altenberg greift definitiv auf Erkenntnisse der „Studien über Hysterie“ zurück wenn er die psychopathogenen Symptome der Elektra beschreibt und dort von „Hemmung“ und sogar „Lähmung“ spricht. Aus dieser Form von Interpretation lässt sich der hohe Wiedererkennungswert der Breuer/Freudschen Arbeiten ganz klar herauslesen, die Hofmannsthal später so hartnäckig leugnen wird. Wien hatte bestimmt einen gewissen Vorsprung was diese Form der Rezeption der Antike betrifft. Der rege Diskurs über die Beschaffenheit der menschlichen – explizit: der

⁶⁵⁸ Mayer, S. 386

⁶⁵⁹ Mayer, S.387

⁶⁶⁰ Mayer, S. 390

weiblichen - Psyche, und ihren krankhaften Veränderungen, führten unweigerlich zu einer solchen Wechselwirkung mit den antiken Dramen; sowie Freud seine Beobachtungen anhand der griechischen Tragödien zu Thesen verarbeitete, so rezipierte das Wiener Publikum umgekehrt mit dessen Erkenntnissen im Kopf die Dramen und Bearbeitungen der Antike. Diese Form von Verständnis fasst Hermann Bahr, der ja maßgeblich in die dramatische Umsetzung von Hofmannsthals „Elektra“ involviert gewesen war, in einem Tagebucheintrag vom 13. September 1903 zusammen:

„Zum Hugo nach Rodaun. Elektra fertig. Liest daraus vor. Der wilde Tanz am Ende herrlich. Auch durchaus meine Griechen, hysterisch, abgehetzt, ins Ruhelose getrieben.(...)“⁶⁶¹

Außerhalb Wiens, und damit weiter vom Wirkungskreis Freuds und dessen Popularität entfernt, verläuft die Rezeption Hofmannsthals „Elektra“ weitaus differenzierter. Die Kritiken der Uraufführung sind großteils begeistert. Weitaus zurückhaltender ist die Reaktion darauf seitens der weiblichen Korrespondentinnen Hofmannsthals, zumal hier eher Betroffenheit denn Ablehnung den Ton bestimmt. So schreibt Gertrud Eysoldt nach der ersten Lektüre des Stücks, in dem sie die Hauptrolle übernehmen wird, ca. Anfang Oktober 1903 sichtlich aufgewühlt an Hofmannsthal:

„(...)Sie haben nun ein paar Monate mit meinem brennenden Leben geschrieben, Sie haben aus meinem Blut alle Möglichkeiten wilder Träume geformt - (...) Und Sie haben inzwischen fern von mir alle wilden Schmerzen, jener einstigen Zeiten – alle Empörungen, die meine schwachen Körper geschüttelt haben - all dies unendlich brünstige Wollen meines Blutes sich zu Gaste geladen und schicken es mir nun zu. Ich erkenne alles wieder – ich bin so furchtbar erschrocken – ich entsetzte mich. Ich wehre mich – ich fürchte mich. Warum rufen Sie mich da in meinen bängsten Tiefen! Wie ein Feind.“⁶⁶²

Hofmannsthals Kommentar zu dieser Rückmeldung seiner bevorzugten Hauptdarstellerin gegenüber Hermann Bahr (in einem Brief vom 6. Oktober 1903) lässt eine gewisses Maß an Chauvinismus nicht leugnen, wenn er schreibt: „(...)“

⁶⁶¹ Farkas, Reinhardt (Hrsg.): „Hermann Bahr. Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904.“, Wien, 1987, S. 149

⁶⁶² Mayer, S. 374

Wenn man von der etwas übertriebenen Sprache absieht, so glaube ich annehmen zu dürfen, dass sie sich für die Rolle interessiert und sie gern spielen wird.(...)“⁶⁶³

Was Gertrud Eysoldt deutlich anklingen lässt, umkreist wiederum die Grundthematik der „Studien über Hysterie“, nämlich die Vorahnung des Unterbewusstseins als Sitz unkontrollierbarer, mitunter sexueller Kräfte ihrer eigenen, menschlichen - und hier wieder explizit weiblichen – Psyche. Wie Gertrud Eysoldt dürften einige weitere von Hofmannsthals weiblichen Vertrauten im Entstehungsprozess der „Elektra“ die direkten Anspielungen auf weibliche Sexualität und den fast schon voyeuristischen Umgang damit auf der Bühne wie im Text als Bloßstellung empfunden haben. So zum Beispiel Ria Schmutzlow–Claassen, – selbst Schauspielerin – die Hofmannsthal in einem Brief vom 26. Jänner 1904 ihre Eindrücke von dessen Darstellung von den seelischen Abgründen seiner Frauenfiguren schildert:

„(...) Denn die >Elektra< schien mir so weit ab von Ihnen und von dem Wege zu liegen, den ich nach der letzten Berührung mit Ihrer Kunst als Ihren jetzigen Weg annahm, und sie ist andererseits auch so weit ab von den Wegen, die ich jetzt gehe, dass ich nicht nur keinen Zugang zu ihr gefunden habe, sondern dass sie mir in vielem direkte Abwehr- Empfindungen verursacht hat. (...) Ich weiß wohl, dass ich gern in Höhen und Tiefen herumgekrochen bin und in vielem gewühlt und vieles betastet habe, aber ich weiß nicht sicher, ob ich den bitteren Bodensatz der Seele, der daran hing, solcher Seelen, die >eine Wunde sind, ein Brand, ein Eiter< recht erkannt habe oder ob ich mich nur nicht davor geekelt habe. Jetzt ekle ich mich davor (...).“⁶⁶⁴

In dieser subjektiven Schilderung ihrer Reaktionen auf das Stück spricht sie vermutlich vielen ihrer Zeitgenossinnen aus der Seele: Hofmannsthals „Elektra“ stellt eine weibliche Facette abgründiger Emotionen bloß, die jede Frau in sich zu entdecken in der Lage ist. Denn zwei Jahre später nimmt Ria Schmutzlow- Claassen in einem Brief vom 11. Dezember 1906 , anlässlich der Bearbeitung des Stückes durch Richard Strauss, Stellung zu ihrer ersten Reaktion:

„Die Worte, die ich Ihnen damals schickte, wollten, als von mir aus gesagt, nichts anderes ausdrücken, als dass ich mich gegen die Dinge in mir wehren müsste, die

⁶⁶³ Ebd. S.375

⁶⁶⁴ Mayer, S.397

mich aus Ihren Worten ansahen, oder dass ich in den Worten etwas, was in mir ist, sehen müsste wie in einem erschreckenden Spiegel.“⁶⁶⁵

Damit assoziiert sie ein ganz ähnliche Situation mit, wie sie eine Therapiesitzung bei Freud dargestellt haben muss. Die Offenlegung der eigenen seelischen Abgründe in der verzerrten Darstellung eines Beobachters. Lediglich die Art der zur Schau­stellung lässt ganz deutliche Tendenzen zum Voyeurismus erkennen. Wie selbst Hofmannsthal Mentorin und enge Vertraute Christiane Thun-Salm nach der Lektüre der noch nicht veröffentlichten Textfassung in einem Brief vom 14. Oktober 1903 versucht Hofmannsthal zu vermitteln:

„Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, so muss ich eine Bemerkung machen: Mir ist mancher Ausdruck (im ersten Theil der Tragödie) zu derb oder zu stark. Dies kommt mir wie einer Disproportion vor zwischen diesem antiken Stoff & seiner Behandlung. Allerdings ist ja die ganze Handlung anders aufgefasst; Sie haben die Sache für die heutigen Begriffe bühnengerecht gemacht, das Drama modernisiert, den Boten & die Chöre weggelassen, die Gestalten leidenschaftlicher, wilder, heftiger gemacht; aber dennoch würde ich meinen, dass manche Ausdrücke wegbleiben sollten, die, meinem Gefühl nach, zu krass sind.“⁶⁶⁶

Hier spricht sich eine Autorenkollegin definitiv nur gegen die Art der Darstellung und der Formulierung aus, nicht gegen die Inhalte. Wo sich Hofmannsthal männliche Kritiker euphorisch über dessen Direktheit äußern, befremden sich viele seiner weiblichen Leserinnen ob der an Diskriminierung grenzenden Darstellungen der Frauenfiguren. Hermann Bahr bemerkt am 9. Juli 1904 in Bezug auf einen Aufsatz Maximilian Hardens in seinem Tagebuch:

*„In einem wunderschönen Aufsatz Hardens (...) über >Elektra< finde ich das Hofmannsthal Problem glänzend gestellt: >Zum erstenmal aber finden wir ihn stark.< War ers nur, weil er so heftig sein durfte?“*⁶⁶⁷

Was diese Frage aufwirft, ist die nicht ungerechtfertigte These, dass der „starke“ Ausdruck und die Direktheit in dessen Darstellung der psychischen Abgründe seiner Figuren auf das andere Geschlecht beschränkt bleibt. Daraus ergibt sich eine frappant ähnliche Distanz zum beschriebenen psychopathogenen Phänomen, die

⁶⁶⁵ Mayer, S. 426

⁶⁶⁶ Mayer, S. 377

⁶⁶⁷ Mayer, S. 399

auch Freud/Breuer in ihren Beobachtungen in den „Studien über Hysterie“ bewahrten; nämlich die Perspektive des „gesunden“ und „männlichen“ Dokumentators „kranker“ und „weiblicher“ Verhaltensweisen. Die Selbstreflexion wird erst Jahre nach den „Studien“ ein Bestandteil der Psychoanalyse werden. Und gerade diese Distanz ermöglichte Hofmannsthal die viel bewunderte Direktheit seiner Darstellung, die er Jahre später im Zuge der Zusammenarbeit mit Richard Strauss wie folgt verteidigt:

„(...) Ich finde die Elektra ist eben keine Tragödie wie andere Tragödien auch. In ihr ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in einen tragischen Moment eine ganze menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben auch mit allen physiologischen Untergründen.“⁶⁶⁸

Was Hofmannsthal verschweigt ist die Tatsache, dass es sich hier definitiv um eine Frauenseele handelt.

4.3 Emanzipation oder Raserei: weibliche Rache aus der Perspektive des Fin de siècle

Dass das Klima, welches Hofmannsthal in seiner Bearbeitung des antiken Stoffes widerspiegelt, durchwegs von Diskriminierung dominiert wird, kann weder dem Autor noch den historischen Quellen des Stückes allein angelastet werden. Vielmehr muss hier eine Wechselwirkung zwischen Zeitgeist und kulturellem Ausdruck angenommen werden; denn diese Tendenz entspricht dem politisch-gesellschaftlichen Ambiente des Fin de siècle. Neben dem zunehmend antisemitischen Strömungen, zeigt ein stark repressives Geschlechterverhältnis seine gesellschaftlichen Folgen in Form von wachsenden Widerstands- bzw. Separationsbestrebungen. Nicht umsonst gilt die Jahrhundertwende als die Geburtsstunde der Frauenrechtsbewegung als logische Antwort auf den unerträglich gewordenen Druck, den die Männergesellschaft des auslaufenden Jahrhunderts im Schatten der Industrialisierung auf die „Minderheiten“ ihres Klassenverständnisses – Frauen und Juden – aufgebaut hatte. Mit wachsendem Einfluss auf Wirtschaft und Wohlstand letzterer verstärken sich antisemitische Tendenzen in selben Maße, wie die Forderung nach Gleichberechtigung in Bildung und Erwerbstätigkeit der Emanzipationsbewegung auf Widerstand seitens der Männergesellschaft stößt.

⁶⁶⁸ zitiert in einer Tagebuchnotiz von Harry Graf Kessler vom 29. November 1907. Mayer, S. 430

Dieses enorme Spannungsverhältnis, gespiegelt an der permanenten Selbstbestätigung des herrschenden Klassenverständnisses durch Abgrenzung, bestimmt nicht nur die Literatur der Jahrhundertwende, sondern färbt letztlich auch die wissenschaftlichen Erkenntnisse, nicht zuletzt indem sie die Antike für ihre eigene Ideologie zu zitieren versteht.

4.3.1 Der Hysteriediskurs und seine Auswirkungen

Wiewohl die “Studien über Hysterie” unmittelbar nach ihrer Publikation speziell in medizinischen Fachkreisen nur sehr zögerlich rezipiert werden, kommt die Auseinandersetzung auf psychologischer Ebene mit dem Phänomen „Hysterie“ vor allem der forensischen Psychiatrie, in ihrer Etablierung um die Jahrhundertwende in der Gesinnung der von Krafft - Ebing 1886 herausgegebenen „*Psychopathia sexualis*“, sehr entgegen.⁶⁶⁹ Der Diskurs um „abnorme“ Sexualität und psychische Erkrankung fließt folglich unmittelbar in die juristische Problematik der „Schuldfähigkeit“ mit ein. Hysterie – als weiblich determiniertes Phänomen - wird also direkt im Kontext patriarchaler Rechtssprechung diskutiert. 1912 erscheint beispielsweise ein Buch mit dem Titel: „*Die Hysterie und die strafrechtliche Verantwortlichkeit der Hysterischen. Ein praktisches Handbuch für Ärzte und Juristen.*“⁶⁷⁰, was die Omnipräsenz des Themas in der Rechtsprechung der Jahrhundertwende widerspiegelt. Dennoch stellt die vage theoretische Fundierung des Hysterie-Konzepts seine Funktion als Grundlage für juristische Entscheidungen oftmals in Frage. Vor allem die Diskussion um Schuldfähigkeit als hysterisch diagnostizierter Delinquentinnen beschäftigt nicht nur Juristen und Mediziner, sondern sie wird, mitunter durch das rege Interesse der Presse an möglichst spektakulären Tatbeständen, einem breiten Publikum zugänglich gemacht.⁶⁷¹ Die dieser Art entworfenen und verbreiteten stereotypen Täterinnenprofile tragen, allesamt Züge eines negativen Gegenentwurfs zum Idealbild der bürgerlichen Frau. Die Beschäftigung mit Hysterie im juristischen Kontext nimmt ja bereits eine grobe Normverletzung vorweg, da meist ein schwerwiegender Tatbestand vorliegt, jedoch wird auf einer weiteren Ebene ganz grundsätzlich der Verstoß gegen gesellschaftliche Konventionen und die Anmaßung von Recht dieser Frauen unter

⁶⁶⁹ Lamott, Franziska: „Die vermessene Frau: Hysterien um 1900.“ München, 2001. S.48

⁶⁷⁰ Burgl, G.: „Die Hysterie und die strafrechtliche Verantwortlichkeit der Hysterischen. Ein praktisches Handbuch für Ärzte und Juristen.“ Stuttgart, 1912

⁶⁷¹ Lamott, S.62 ff

Beeinträchtigung durch eine begrifflich nicht festzumachende psychische Erkrankung verhandelt.

Otto Binswanger veröffentlicht 1904 eine Monographie mit dem Titel „Über Hysterie“. Er beschreibt darin die Symptomatik von Hysterie wie folgt:

“Bald sind es vereinzelte degenerative, psychopathische Merkmale, welche dem Krankheitsbild der Hysterie gewissermaßen aufgepfropft sind, so das Heer von Phobien oder auch motivlose Angstzustände, Zwangshandlungen, comödienhafte oder ernstgemeinte Selbstbeschädigungen oder Selbstmordversuche u.a.m., bald sind es ausgeprägte Charakteranomalien auf der Grundlage einseitiger egocentrischer Gefühlsreactionen mit grotesken, bizarren Gefühlsausbrüchen des Zornes, der Verzweiflung, aber auch der leidenschaftlichen Liebe und Hingebung; auch perverse Gefühlsreactionen mit raffinierter wollüstiger Grausamkeit gehören hierher; endlich begegnen wir excessiven Phantasiewucherungen mit zahllosen Erinnerungsfälschungen oder mit der bewussten Tendenz zur Intrige und Heuchelei, zu Lug und Betrug.“⁶⁷²

Die Aberkennung von Glaubwürdigkeit ist ein zentraler Punkt, der gerade im juristischen Kontext den Hysterie-Diskurs bestimmt. Nicht die Frage ob eine Delinquentin glaubwürdig ist, sondern vielmehr ob sie aufgrund psychischer Beeinträchtigung durch Hysterie, oder bewusst die Unwahrheit sagt, wird zur Diskussion gestellt.

“Mit der ‘pseudologia phantastica’ wird ein Konstrukt eingeführt, das eine Identifikation der Hysterie mit Begriffen der Lüge und der Täuschung, des unbewussten und bewussten Betrugs ermöglicht. Die ‘pseudologia phantastica’ besetzt den definitorischen Grenzbereich zwischen Krankheit und Verbrechen und eröffnet damit die Perspektive auf eine ‘moralische Erkrankung’, in der an die Stelle der Eigengesetzlichkeit von Krankheit nun die Schuld eines ‘entarteten’ Individuums tritt.“⁶⁷³

Abgeleitet vom Begriff der „pseudologia phantastica“, also der auf phantasierten Wirklichkeitsverzerrung durch psychische Erkrankung, wird das medizinisch-juristische Konstrukt des „Moraldefekts“, der fortan über die Straffähigkeit der Hysterikerinnen als Entscheidungskriterium eingeführt wird. Ausschlaggebend für

⁶⁷² Lamott, zitiert nach Binswanger (1904) S.79

⁶⁷³ Lamott, S.79

die Urteilsfindung ist hier die Auslegung des Bewusstseinszustandes der Täterinnen gekoppelt an den Grad der hysterischen Erkrankung, die als Abweichung von der Norm der weiblichen Natur je nach Erkrankungsgrad, strafrechtliche Konsequenzen legitimiert oder nicht. Damit ist unweigerlich die Definition von weiblicher Natur in ihrer „normalen“ Form durch das negativ übersteigerte Verhalten der Hysterikerinnen abhängig. Während die verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung der „pseudologia phantastica“ noch eindeutig dem Bereich der psychischen Erkrankung Hysterie – und damit der Schuldunfähigkeit durch Krankheit – zugeordnet wird, entbrennt neben der Einführung des Begriffs der „moral insanity“⁶⁷⁴ – also des Moraldefektes - eine grundsätzliche Diskussion um die Glaubwürdigkeit der Frau im juristischen Sinne.

*„Wenn also die „naturbedingte Unaufrichtigkeit“ der Frau gesteigert und in der Hysterie den „antisozialen Simulationstypus hervorbringt, dann schlägt die weibliche Normalität ins Pathologische um.“*⁶⁷⁵

Hysterie als Gegenentwurf zur Norm des weiblichen Rollenbildes wird auf wissenschaftlicher und juristischer Ebene fast ausschließlich in sexuellem Kontext abgehandelt. Wie schon in Freuds „Studien über Hysterie“ als Grundlage des Diskurses etabliert, rückt die Definition weiblicher Sexualität bzw. die „Natur“ des weiblichen Körpers in den Mittelpunkt des Interesses. Nach Krafft- Ebings „Psychopathia sexualis“ von 1886 ist Hysterie durch zwei völlig konträre Pole weiblicher Sexualität charakterisiert: zum einen gilt Frigidität als symptomatisch, zum anderen gelten erotomanische Verhaltensweisen ebenso als typisch hysterische Ausformungen weiblicher Sexualität.⁶⁷⁶ Zwischen diesen Polen muss nun die Norm für weibliche Sexualität der Frau neu verankert werden. Die Betonung der Reproduktionsfunktion der Frau in der Gesellschaft ist neben ihrer Verwurzelung im Gedankengut der Aufklärung unter dem Aspekt der patriarchalen Geschlechterordnung zu verstehen. Das Idealbild der „Mutter“, welches im 18. und 19 Jhd. den Fortbestand des Bürgertums garantierte, wird nun - am Beginn des neuen Jahrhunderts – durch das Realität gewordene Negativ, der Hysterika, also der „Nicht- Mutter“⁶⁷⁷, konterkariert. Frigidität als Abnorme Ausformung weiblicher

⁶⁷⁴ Gross, Hans: „Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen, usw.“ Graz, 1894, S.97

⁶⁷⁵ Lamott, S.96

⁶⁷⁶ Krafft-Ebing, R.v.: „Psychopathia Sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung.“, Wien, 1912. S. 58

⁶⁷⁷ Lamott, S.85

Sexualität auf der einen Seite, sexuelle Selbstbestimmungsbestrebungen nach männlichem Vorbild auf der anderen Seite, untergräbt damit die gesellschaftliche Ordnung der Zeit.

„Die weiblichen Genitalfunktionen sind den gesellschaftlichen Konstruktionen von Weiblichkeit eingeschrieben und damit kulturell überformt. Jede Abweichung von der normalen Vita sexualis der Frau wird vor dem Hintergrund der restriktiven Sexualmoral zum einen als spezifisches Symptom einer hysterischen Erkrankung gewertet, zum anderen als Zeichen sozialer Abweichung registriert. Die soziale Abweichung der Frau besteht in der psychopathologisch begründeten Unfähigkeit, den auf Fortpflanzung gerichteten Geschlechtsverkehr auszuüben und damit die ihr gesellschaftlich zugeschriebene Reproduktionsfunktion zu erfüllen.“⁶⁷⁸

Diese „Überformung“ der weiblichen Sexualität wird nun, im Fall der Hysterika als „Nicht- Mutter“, und damit außerhalb ihrer gesellschaftlichen Rolle stehend, zum Motiv für Straftaten im juristischen Diskurs des anbrechenden 20. Jhdts. Im Schatten Sigmund Freuds erscheinen zahlreiche Publikationen in nicht-medizinischen Kreisen, die weibliche Sexualität außerhalb der „normalen“ Erscheinungsformen, in Zusammenhang mit Hysterie als pathologischer Erscheinung derselben, aus juristisch-straffrechtlicher Sicht behandeln. 1911 fasst Alexander Jassny in einem Artikel unter dem Titel „Zur Psychologie der Verbrecherin“⁶⁷⁹ den Diskurs auf diesem Gebiet zusammen. Er zitiert u.a. das 1910 von Wulffen erschienene Werk „Der Sexualverbrecher“⁶⁸⁰, in dem der Autor auch auf das andere Geschlecht Bezug nimmt:

„Eine besondere Art dieses Sexualverbrechers ist das Weib, dessen ganzes Wesen in nicht misszuverstehendem Sinne Geschlechtlichkeit ist, die mit seiner Verbrechenverübung fast immer einen in der Verknüpfungsart variierenden Zusammenhang aufweist.“⁶⁸¹

Wulffen vertritt hier den Standpunkt der durchdringenden Sexualität der Frau, die im Sinne der unbeherrschbaren Natur jede weibliche Handlung bestimmt, so auch die rechtswidrige Handlung. Er bezieht sich dabei auf die Beiträge von Cesare

⁶⁷⁸ Ebd., S.84

⁶⁷⁹ Jassny, Alexander: „Zur Psychologie der Verbrecherin“ in: „Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik“ Gross, Hans(Hrsg.) Bd.42, S.90

⁶⁸⁰ Wulffen, Erich: „Der Sexualverbrecher. Ein Handbuch für Juristen, Verwaltungsbeamte und Ärzte.“ Berlin, 1910

⁶⁸¹ Wulffen. E.: „Der Sexualverbrecher“ zit. nach Jassny , 1911 S. 91

Lombroso und Ferrero, die sich ebenfalls mit der weiblichen Sexualität in Zusammenhang mit strafrechtlichen Fragestellungen befassen. Jassny fasst wie folgt zusammen:

“Die genannten Schriftsteller [Wulffen, Ferrero, Lombroso] nehmen die Liebe beim Weibe als nichts anderes denn als einen sekundären Charakter der Mutterschaft an, die sexuelle Sensibilität ist schwach entwickelt und von der mütterlichen Sensibilität übertroffen, das Weib, organisch genommen, ist mehr zur Mutter als zur Geliebten geschaffen.“⁶⁸²

Die Abweichung von dieser Norm – der Frau als Mutter – führt zwingend zu einer Veranlagung zum Verbrechen, denn die Verweigerung der gesellschaftlichen Rolle an sich gilt schon als Indikation für eine Neigung zum Rechtsbruch.

„Die eben dargestellte Physiognomie der Verbrecherin zeigt bei ihr eine starke Tendenz zur Verschmelzung mit dem männlichen Typus (...) Durch ihren starken Geschlechtstrieb, ihr geringes Muttergefühl, ihre Freude an einem herumschweifenden, zerfahrenen Dasein, ihre Intelligenz, Kühnheit und ihre Fähigkeiten, schwächere Individuen durch Suggestion zu beherrschen, durch ihre Vorliebe für männlichen Sport, männliche Laster, ja für männliche Tracht verkörpert sie bald die eine bald die andere Eigentümlichkeit des Mannes. Zu diesen männlichen Zügen kommen nun die schlimmsten Eigentümlichkeiten der weiblichen Natur; unersättliche Rachsucht, Schlauheit, Grausamkeit, Putzsucht, Verlogenheit bilden häufig miteinander das Bild äußerster Verworfenheit.“⁶⁸³

Die Verbindung zwischen „abnormen“ Verhalten und Verbrechen, die Wulffen in Anlehnung an Ferrero und Lombroso herstellt, wirft nun die Frage nach einem krankheitsbedingten Ursprung und der damit verbundenen strittigen Frage um die Straffähigkeit auf. Wulffen schreibt von: *„(...) jener Leidenschaft für das Böse, um des Bösen Willen, die Epileptiker und Hysteriker charakterisiert.“⁶⁸⁴* Der Brückenschlag zur Pathologisierung ist damit gegeben. Die beiden Extreme weiblicher Sexualität – die Verweigerung der Mutterrolle und sexuelle Selbstbestimmtheit – werden als pathologische Erscheinung kategorisiert und bekommen damit juristisch jenen Sonderstatus, der der Frau die volle Zurechnungsfähigkeit aberkennt, und damit die rechtlichen Ansprüche auf ein

⁶⁸² Jassny, S.93

⁶⁸³ Wulffen.E.: „Zur Psychologie des Verbrechens“ zit. nach. Jassny, 1911, S.93

⁶⁸⁴ Wulffen E.: „Zur Psychologie des Verbrechens“, 1923, S.13

Mindestmaß reduziert. Der Ausweg in die Pathologisierung der Verstöße gegen die bestehende Geschlechterordnung, stuft ein politisch-gesellschaftliches Problem auf ein strafrechtliches Delikt zurück.

“Die Störung der Ordnung der Geschlechter ist eine Störung der herrschenden Sexualität und damit auch der gesellschaftlichen Ordnung: Sie bedroht die männliche Vorherrschaft, stellt die Reduktion der Frau auf ihre Reproduktionsfunktion in Frage und bezweifelt die Geschlechtsrollendifferenz mit ihren kulturellen und politischen Konsequenzen.“⁶⁸⁵

Der Auflehnung gegen die bestehende Ordnung wird durch ihre Pathologisierung die Legitimation entzogen, um nicht zu sagen: durch die Kategorisierung dieses Verhaltens als Krankheitssymptom, wird jeglicher weitere Diskurs obsolet und die Emanzipationsbewegung aus medizinischer Sicht im Keim erstickt. Hysterie wird als pathologisch gesteigerte Natur der Frau erklärt, womit gleichzeitig hysterisches Verhalten als der (unzähmbaren) Natur des Weiblichen immanent definiert wird. Im enzyklopädischen Wörterbuch der Medizinischen Wissenschaft definiert Grasset 1889 Hysterie folgendermaßen:

„Ohne es hier an Höflichkeit fehlen lassen zu wollen, will ich darauf hinweisen, dass die meisten Charakterzüge der Hysterikerinnen nur Übertreibungen des Charakters der Frau sind. So kommt man dazu, die Hysterikerin als Übertreibung des weiblichen Temperaments aufzufassen. des weiblichen Temperaments, das zur Neurose geworden ist.“⁶⁸⁶

⁶⁸⁵ Lamott, S.94

⁶⁸⁶ Ebd. S.95

5. Die „Elektra“ Hofmannsthals im neuen Jahrtausend

In ihrer ganz klar pathologisch konzipierten Darstellung von weiblichem Racheverhalten, und der Überbetonung des sexuellen Aspektes der weiblichen Hauptfiguren, stellt die Hofmannsthal Elektra eine große Herausforderung an die Regie im 21. Jhd. dar. Der Frage, wie einer selbst im Zeitgeist ihrer Entstehungszeit schon über die Maßen sexistisch und diskriminierend ausgefallenen Vorlage, eine im heutigen Sinn annehmbare Inszenierung angeeignet zu lassen sei, stellte sich die deutschsprachige Bühne nur sehr vereinzelt. Dennoch finden sich einige zeitgenössische Arbeiten dazu, die ihren Beitrag zum Umgang mit der pathologisierten Darstellung weiblicher Rache aus heutiger Sicht, in unterschiedlicher Herangehensweise leisten.

5.1 Edith Clever: „Elektra“ an der Berliner Schaubühne 1999

Diese Inszenierung der Schaubühne am Lehninger Platz, die dort am 26. 1. 1999 Premiere hat, wird im Mai 2000 als Gastspiel der Wiener Festwochen im Wiener Odeon gezeigt. Das Bühnenbild – ebenfalls von Edith Clever stammend – bezieht den Bühnenraum der Spielstätte in Wien betonter ein, als das in Berlin passiert, wo der einzige Ausstattungsgegenstand ein kahler Baumstamm im Raum ist, welcher auch in Wien zum Einsatz kommt, jedoch mit den Gegebenheiten des Raumes in Beziehung gesetzt wird.

„Vor der desolaten Rückwand des Odeon steht ein einige Meter hohes Baugerüst, das die beiden seitlichen Türen in mehreren Metern Höhe durch einen Gang miteinander verbindet, Im Mittelgrund steht ein mehrere Meter hoher, schmaler, kahler Baum mit wenigen kurzen Ästen. Davor und auch an der Rückwand liegen Haufen mit Schutt, Staub und Ziegel.“⁶⁸⁷

Der Baum dient hier wohl als Symbol für das Haus der Atriden, den Familienstamm, der dem Generationenfluch unterworfen, kaum mehr Leben in sich führt. Auch der desolate Zustand des Bühnenraums wird als Spiegel der bröckelnden Fassade des glanzvollen Hauses miteinbezogen. Nichts allerdings deutet hier auf die Enge des Gefängnisses hin, in der Hofmannsthal seine Figuren ineinander verkettet beschreibt.

⁶⁸⁷ Standart.at>Kultur : „Festwochen -Gastspiel Edith Clevers“ (Kritik)19.05.2000. Quelle: www.derstandard.at Stand 10.11.2016

Von der „Klaustrophobie“ die Thalheimer später in Hofmannsthals Vorlage entdeckt, ist bei Clever nichts zu spüren.

In der Textregie hält auch diese Inszenierung eine Konzentration auf die tragenden Hauptfiguren für den sinnvollsten Zugang an Hofmannsthals Vorlage. Sämtliche Nebenrollen, wie Mägde, der Koch, etc. werden hier weggelassen, zugunsten der Intensität der Deklamation Elektras – dargestellt von Martina Krauel – die hier ganz im Stil Gertrude Eysoldts: *“(…) hochartifizielles, von vibrierendem Pathos gesättigtes Fin-de-Siècle-Theater (...)”*⁶⁸⁸ verkörpert. Eine Elektra also, die der Figur Hofmannsthals durchaus zu entsprechen scheint. Pathos wird hier zelebriert; die Figuren durch alle Höhen und Tiefen menschlicher Emotionen gejagt; spricht: hier orientiert sich das Sprechtheater ganz klar an den gut ausgetretenen Regiepfaden der Straussoper.

*„Mit Staub bedeckt und Schlamm verkrustet kauert die rachsüchtige Atridentochter am Anfang unter dem Gerüst – mehr graues Tier als Mensch. (Wenige Meter entfernt liegt auf einer grauen Decke ein anderes Tier – ein kleiner Mischlingshund.) Schmal – seit langem nur mehr vom Hass genährt – schleicht sie herum und fordert Vergeltung, (...)”*⁶⁸⁹

Bis auf den Einsatz eines echten Hundes auf der Bühne, durchaus wiedererkennbare Musiktheatertradition in der Einführung der Elektrafigur in die Szene. Und in diesem Sinne werden auch die weiteren Frauenfiguren geführt. Chrysothemis – gespielt von Dörte Lyssewski – darf als lichtgestaltiger Unschuldengel ihrer verdorbenen Schwester die Hand reichen, und ihre Erfüllung in der Mutterschaft wähen.

*„Dörte Lyssewski verkörpert mit der ganz ins Weiß der Unschuld gehüllten Figur der Chrysothemis den Gegenentwurf Hofmannsthals zu Elektra in kongenialer Weise: die jüngere Schwester will vergessen, will leben, will lieben und das ganz Aufgehen in der Rolle als Frau und Mutter.”*⁶⁹⁰

Keine wundersame Weiterentwicklung einer emanzipierteren Chrysothemis wird hier vorgenommen; die Figur bleibt im Jahrhundertwendekorsett verschnürt, das ihr Hofmannsthal zgedacht hatte.

⁶⁸⁸ Haider-Pregler, Hilde: „Hofmannsthals >Elektra< als elementares Sprachereignis.“ (Kritik) Wiener Zeitung 22.05.2000. Quelle: www.wienerzeitung.at Stand 10.11.2016

⁶⁸⁹ Standart.at>Kultur : „Festwochen -Gastspiel Edith Clevers“ (Kritik)19.05.2000. Quelle: www.derstandard.at Stand 10.11.2016

⁶⁹⁰ Pitt, Hermann: „Elektra – Edith Clever.“ (Kritik) Sonntagsnachrichten 14.03.2013 Quelle: www.sn-herne.de Stand 10.11.2016

Letztlich bleibt nur mehr die Figur der Klytaimnestra, die Edith Clever selbst verkörpert, um aus dem Hofmannsthalschen Szenario weiblicher Psychopathologie heraus zu finden. Und hier ist tatsächlich eine wohltuende Zurücknahme der hysterischen Züge der Hofmannsthal Vorlage zu verzeichnen. Clevers Klytaimnestra mag wohl ihre Alpträume beklagen, behält dabei aber schon allein in ihrer äußerlichen Erscheinung ein angenehmes Maß an Würde.

„ (...) - Edith Clevers Klytaimnestra erscheint auf Kothurnen mit zerzaustem Haar, einem rühdigen Fellmantel und einem weißen, fließenden Gewand, den schlanken Körper in weiße Stoffbahnen mit magischen Steinen gewickelt -, die mit großen Bewegungen ihre Träume beklagt.“⁶⁹¹

Vielleicht aber wirkt die Mutter nur im direkten Vergleich zur rasenden Tochter zurückgenommen, zumal deren emotionale Hochschaubahnfahrt das Bühnengeschehen weitgehend dominiert.

„Martina Krauel als Vattertochter Elektra, die den ihr auferlegten Verzicht auf Frauenglück als Gattin und Mutter durch ihre Racheträume kompensiert, steigert sich sprachlich und gestisch mit fast nicht mehr ertragbarer Intensität in Gefühlsschwankungen zwischen äußerster Verzweiflung und orgiastischem Jubel hinein.“⁶⁹²

Elektra steht also unüberseh- bzw. überhörbar im Zentrum der Inszenierung, mit einem fast schon exhibitionistischem Hang zu Gefühlsausbrüchen. Als Indiz dafür, dass tatsächlich auch in der Regie der Fokus auf die Figur der Elektra gerichtet wurde, und - bei aller Werktreue – doch der Versuch gemacht wird, Elektra einen zeitgenössischen Farbton zu geben, könnte die Abwandlung des Beil-Motivs durch die Regisseurin gewertet werden, wie Pitt Hermann bemerkt:

„Eine kleine Regiezutat Edith Clevers ist dem Großteil der Rezensenten entgangen: Elektra gräbt das Mordwerkzeug, mit dem Klytaimnestra und Ägisth ihren Vater Agamemnon umgebracht haben, nicht aus, um es Orest als ganz besonderes Racheinstrument an die Hand zu geben, sondern um sich selbst damit zu töten. (...) Edith Clevers inszenatorische Volte, die das selbstbewusste, selbstbestimmte

⁶⁹¹ Standart.at>Kultur : „Festwochen -Gastspiel Edith Clevers“ (Kritik)19.05.2000. Quelle: www.derstandard.at Stand 10.11.2016

⁶⁹² Haider-Pregler, Hilde: „Hofmannsthals >Elektra< als elementares Sprachereignis.“ (Kritik) Wiener Zeitung 22.05.2000. Quelle: www.wienerzeitung.at Stand 10.11.2016

Handeln Elektras unterstreicht, steht zwar so nicht bei Hofmannsthal, entspricht aber ganz seinen Intentionen.“⁶⁹³

Tatsächlich erscheint ein Selbstmord Elektras im Handlungsverlauf nur logisch, passend auch zu den exponierten Gefühlszuständen, die die Figur durchläuft, und letztlich auch ein Abstrich an Hofmannsthals psychopathologischen Entwurf; natürlich spricht auch ein Selbstmord für eine extreme psychische Belastung, jedoch wird dem Todestanz Elektras in der Hofmannsthal Fassung sowohl die verklärte Mystik, als auch ein gewisses Maß an Ästhetik abgesprochen: ein Selbstmord bleibt eine Gewalttat, und stellt kein medizinisches Mysterium dar. Mag also das Ergebnis dasselbe sein, so war Hofmannsthals Intention wohl doch eher näher an der Sensation der „Mystik der Nerven“, und damit am Bild der Hysterikerin, als an einer Frau, die ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt, um ihr Leben zu beenden. Insofern also handelt es sich hier wohl um den Versuch, die „Lähmung“ - im Sinne der Symptomatik von Hysterie – wie sie Hofmannsthal seiner Figur zugeschrieben hatte, letztlich im emanzipatorischen Sinn zu durchbrechen; auch wenn Edith Clevers Elektra nicht zur Rachehandlung selbst fähig ist, so ist sie doch handlungsfähig genug, sich selbst zu töten. Ob das tatsächlich im Sinne Hofmannsthals geschieht, bleibt dahingestellt.

5.2 Joachim Schlömer: Elektra Kasino/Burgtheater 2003

Einen weiteren Versuch, Hofmannsthals Elektra zeitgemäß auf die Bühne des Sprechtheaters zu holen, wagt Joachim Schlömer im Jahr 2003 im Kasino des Wiener Burgtheaters. In den Hauptrollen zu sehen: Sabine Haupt als Elektra, Anne Bennent als Klytaimenstra und Dorothee Hartinger in der Rolle der Chrysothemis. Die männlichen Hauptrollen werden von Edmund Telgenkämper (Orest) und Johannes Terne (Ägisth) verkörpert. Das Bühnenbild stammt von Jens Killian⁶⁹⁴. Der Fokus des Regisseurs ist in dieser Inszenierung auf die Interaktion der Familienmitglieder, und nicht so sehr auf die psychischen Abgründe der weiblichen Hauptfiguren gerichtet. Hier steht die Beziehung der Figuren zueinander im Vordergrund, und nicht zuletzt ihre Methoden einander gegenseitig zu manipulieren.

⁶⁹³ Hermann, Pitt: „Elektra – Edith Clever.“ (Kritik) Sonntagsnachrichten 14.03.2013 Quelle: www.sn-herne.de Stand 10.11.2016

⁶⁹⁴ „Elektra als Seelendrama, brav deklamiert und in stilvollem Ambiente.“ (Kritik) Die Presse, 20.01.2003 Quelle: www.diepresse.com Stand: 17.11.2016

„Der deutsche Tänzer, Choreograph und Regisseur Joachim Schlömer zeigt nun im Burg- Kasino am Schwarzenbergplatz gewissermaßen eine private Version des Hofmannsthals- Werkes: Elektra als Familientragödie, Ausdruck einer unentrinnbaren Seelenkrise, Depression, die nur durch die radikale Tat gelöst werden kann. (...)Die psychologische Deutung des Stoffes hat ihre Gefahren: Atriden a´ la Kaisermühlen- Blues.“⁶⁹⁵

Joachim Schlömer montiert multimediale Elemente in seine Inszenierung um beabsichtigte Referenzen zur Videoclip-Ästhetik herzustellen, wie Thomas Miessgang zusammenfasst:

„Elektra im Taumel der Simulationen und Medienbilder. Die Geburt der Tragödie aus dem Geist des Videoclips.“⁶⁹⁶

Dabei bietet das Bühnenbild auf den ersten Blick nicht viel Neues: ein Holzzylinder in der Mitte der Bühne, vielleicht als Reminiszenz an den cleverschen Baumstamm gedacht, Verfallspuren an den Wänden, die wenigen Möbel sind mit Plastik abgedeckt; Endzeitstimmung auch in diesem Palast von Mykene.

Als ähnlich heruntergekommen, wenn nicht sogar schon parodistisch verformt, erweisen sich die Charaktere selbst.

„Die Atriden sind ziemlich heruntergekommen: Klytämnestra (Anne Bennent), eine müde, pillenschluckende Salonschlange im BH, Elektra (Sabine Haupt), Nervenbündel und aufsässige Göre in Männerunterwäsche, deren abrupte Bewegungen sich in hysterische Tics verwandeln. Die Männer Ägisth (Johannes Terne) und Orest (Edmund Telgenkämper): stumpfe Kraftkerle in Schottenrock und Fleischerschürze, schuhplattelnd, messerwetzend, lächerlich. Eine kaputte Bande, die in Katerstimmung und höhnischer Indifferenz dem Geschäft des Mordens nachgeht.“⁶⁹⁷

Ein sehr gelungenes Bild für diese „Indifferenz“ des Mordens der einzelnen Familienmitglieder, und für deren manipulative Machtausübung untereinander, zeigt der Regisseur gleich zu Beginn:

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Miessgang, Thomas(Kritik): „Der zerstückelte Mythos. Joachim Schlömer inszeniert Hofmannsthals >Elektra< in Wien.“ in: Die Zeit 05/2003. Quelle: www.joachimschloemer.com Stand : 17.11.2016

⁶⁹⁷ Miessgang, Thomas(Kritik): „Der zerstückelte Mythos. Joachim Schlömer inszeniert Hofmannsthals >Elektra< in Wien.“ in: Die Zeit 05/2003. Quelle: www.joachimschloemer.com Stand : 17.11.2016

„Die Akteure sitzen zu Beginn an einem Tisch und schieben einander Steine zu, ein archaisches Schachspiel ohne Gewinner. So suggestiv Schlömer manche Bewegungskonzepte gelungen sind, so wenig weiß er mit der Sprache anzufangen.“⁶⁹⁸

Auch für Joachim Schlömer erweist sich also der Umgang mit Hofmannsthals Sprache als der große Prüfstein seiner Inszenierung. Der Idee, Hofmannsthals *„(...)präraffaelitische(n) Wiederaneignung des Dramas, einem ausgebleichten Knochenhaufen aus Phrasen, der das Gemetzel der Familienhölle der Atriden in das präziöse Sprachkostüm des Fin de Siècle kleidet (...)“⁶⁹⁹* in die pathetische Videoclip-Ästhetik á la MTV zu übersetzen, ist mit dem Einsatz von ein paar Projektionen und E-Gitarrenriffs allein nicht genüge getan.

„Der Regisseur hat kein Rockmusical inszeniert, sondern eine hektische Szenenfolge in ständig wechselnden Rhythmen und abgestuften Klangvaleurs zwischen dröhnendem Lärm und dünnen Tönen aus dem Kofferradio, bei der Zeitgenössisches beiläufig einsickert. ein Stück, das sich keinen Gleichtakt der Entwicklung gönnt, sondern im Cut-up Pathos und Parodie, lässige Körperlichkeit und steifes Ritual, narrative Verdichtung und inszenatorische Auszehrung zusammenschneidet.“⁷⁰⁰

Die Assoziation mit der Rock- Ästhetik liegt nahe, stellt jedoch eher eine Verdopplung des ohnehin überdimensionalen Pathos der Sprache dar, und isoliert sie damit aus dem sonst stimmigen Konzept der Inszenierung.

„Das alles funktioniert präzise, wirkt aber die meiste Zeit völlig steril und ist zum Glück nach knapp über einer Stunde aus. So dürfte es der Burg kaum gelingen, ihr junges Publikum die Geschmackigkeit alter Stoffe zu lehren.“⁷⁰¹

5.3 Leander Haußmann: Elektra an der Berliner Schaubühne 2003

Im selben Jahr – Premiere am 24.05.2003 - wie Joachim Schlömer, inszeniert Leander Haußmann Hofmannsthals „Elektra“ mit dem Berliner Ensemble an der Berliner Schaubühne. Unter der Intendanz von Claus Peymann wird das Stück als kurzfristiger Ersatz für Gorkis „Nachtasyl“ aufgenommen. In der Rolle der Elektra ist Steffi Kühnert zu sehen; Annika Kuhl spielt die Chrysothemis, Silvia Rieger Klytaimenstra. Neben den männlichen Hauptrollen, gespielt von Uwe-Dag Berlin

⁶⁹⁸ Die Presse (Kritik) 20.01.2003

⁶⁹⁹ Miessgang, Thomas (Kritik)

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Die Presse. (Kritik) 20.01.2003

(Orest) und Ralf Dittrich (Ägisth), werden auch die hofmannsthalschen Nebenfiguren besetzt (Roman Kaminski, Axel Wandtke).⁷⁰²

Als Einführung in das Stück, projiziert Haußman Heiner Müllers Elektra-Text auf den Vorhang, um die Vorgeschichte des Mythos in Erinnerung zu rufen.⁷⁰³ Die Handlung selbst versetzt Haußmann in die 1920er Jahre; die Bühne (Hamster Damm) wird zum großbürgerlichen Salon. Generell holt der Regisseur die Figuren Hofmannsthals aus dessen überreizter, archaischer Fiktion auf die Ebene der wohltemperierten – wenn auch nicht minder abgründigen – Konstellation einer gutbürgerlichen Familie der Entstehungszeit.

„Bei Leander Haußmann ist von der Bluträselei wenig, von Stil und Exaktheit nichts übrig geblieben Steffi Kühnert, eine SchauspielerIn von sehr herbem Charme und trockener Komik, bleibt als Elektra noch in den grauenvollsten Wahnzuständen eine patent bodenständige Erscheinung. Klytāimēnstra, ihre Mutter, die den aus dem Krieg heimkehrenden Vater vor zwanzig Jahren ermordet hat, begegnet diese Elektra mit Ironie und trockenem Spott. Kein fiebriges Aus-der-Welt- Stürzen, kein Verstand zerreißendes Entsetzen, stattdessen: Berliner Hinterhof- Chuzpe.“⁷⁰⁴

Auch hier entspinnt sich die Problematik der Übertragung auf ein individualpsychologisches Herangehen an die Figuren Hofmannsthals an der überladenen, hoch pathetischen Sprache, die so gar nicht auf glaubhaft „real“ geführte Charaktere passen will. Haußmanns Figuren sollen einen Bezug zur Alltagsrealität eines schwelenden Familienkonfliktes bekommen, was sich aber an der hoch artifiziellen Sprache Hofmannsthals bricht.

„Zudem kann der Regisseur mit Steffi Kühnert, Annika Kuhl und Silvia Rieger ein starkes DarstellerInnen Trio aufbieten. Dennoch scheitert der ehemalige Intendant des Schauspielhauses Bochum auf nachgerade unfassbare Weise. Kein Schmerz, kein Außersichsein, keine Unerbittlichkeit bilanzierte Reinhard Wengierek in der Welt unter der bezeichnenden Überschrift: Bauchweh auf Burg Mykene.“⁷⁰⁵

⁷⁰² Hermann, Pitt: „Hugo von Hofmannsthal. Elektra. Berliner Ensemble.“ (Kritik)Sonntagsnachrichten
Quelle: www.sn-herne.de Stand 17.11.2016

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Laudenbach, Peter: „Hausfrauen im Blutrausch. Leander Haußmann inszeniert >Elektra< am Berliner Ensemble.“ (Kritik) 26.05.2003 Der Tagesspiegel. Quelle: www.tagesspiegel.de Stand 22.11.2016

⁷⁰⁵ Hermann, Pitt: „Hugo von Hofmannsthal. Elektra. Berliner Ensemble.“ (Kritik)Sonntagsnachrichten
Quelle: www.sn-herne.de Stand 17.11.2016

Damit pendelt Haußmanns Inszenierung mehr oder weniger beabsichtigt zwischen Parodie und Tragödie, ohne sich tatsächlich für eine Seite entscheiden zu können, wie Peter Laudenbach kritisiert:

„Klytämnestra (Silvia Rieger), die Herrin des Hauses, ist keine irr-redende, archaische Herrscherin, sondern eine großbürgerliche Diva, die es noch einmal mit der missratenen Tochter versucht. Das könnte komisch sein, wenn Haußmann nicht dauernd die Szenischen Mittel verrutschen würden. Gerade scheint sich die Szene noch über Hofmannsthals leicht gestelztes Pathos lustig zu machen – da färbt sich das Tischtuch blutrot, eine effektselige Überbietung der blutigen Reden der beiden Tischdamen. Später wird das Gründerzeit- Porzellan von Blut überlaufen und Asche aus der Blumenvase fallen. Dieses zufällig und unsicher wirkende Pathos, zwischen Ironie und Pathos, zwischen Kalauern und abgestandenen Tonfällen prägt die ganze Inszenierung.“⁷⁰⁶

Dieser Zwiespalt, in dem seine Inszenierung steckt, dürfte dem Regisseur durchaus beschäftigt haben, denn mehrfach findet sich der Versuch Position zu beziehen, wobei auch hier nicht aussagekräftig genug vorgegangen wird, und Haußmanns Regie-Einfälle dazu nur noch größere Verwirrung stiften.

„Gipfelpunkt der Inszenierung, in der die Schauspieler immer wieder aus ihren Rollen fallen und so, ganz brechtisch auf den Brettern Brechts, jede Katharsis auslösende Identifikation mit den von ihnen verkörperten Figuren verhindern: Leander Haußmanns kleiner Sohn Phillip darf, assistiert von Uwe-Dag Berlin, den Orest spielen, und das von seiner Schwester Elektra ausgegrabene Beil, mit dem Klytämnestra und Ägisth den Mord an seinem Vater verübt haben, gegen die Mutter richten. Was dem Kleinen mit spielerischer Leichtigkeit gelingt, obwohl sich zuvor gleich drei ganz in schwarze Gewänder gehüllte, von männlichen Darstellern verkörperte Klageweiber vergeblich bemüht haben die Waffe zu heben. Ein paradigmatisches Beispiel, wie Leander Haußmann der Vorlage zu Leibe rückt, über den Rest der Mantel des Schweigens.“⁷⁰⁷

Zu plakativ arbeitet Haußmann hier mit seinen szenischen Mitteln, lautet der Grundtenor der Kritik, und doch nicht explizit genug, um daraus ein Bekenntnis zur

⁷⁰⁶ Laudenbach, Peter: „Hausfrauen im Blutrausch. Leander Haußmann inszeniert >Elektra< am Berliner Ensemble.“ (Kritik) 26.05.2003 Der Tagesspiegel. Quelle: www.tagesspiegel.de Stand 22.11.2016

⁷⁰⁷ Hermann, Pitt: „Hugo von Hofmannsthal. Elektra. Berliner Ensemble.“ (Kritik)Sonntag Nachrichten Quelle: www.sn-herne.de Stand 17.11.2016

Ironie als Zugang zu Hofmannsthal erkennen zu lassen. Damit wirkt die Inszenierung oberflächlich und unentschlossen, wie es Peter Laudenbach auf den Punkt bringt:

„(...) Das ist lustig, vielleicht sogar poetsich – und verpufft als leerer Effekt sofort. Das ist das Problem mit Haußmanns Einfällen: Sie erzählen nichts und haben nur eine Halbwertzeit von Sekunden. So entstehen keine Figuren, sondern Ansammlungen von Posen – selbst bei zwei so fraglos starken Darstellerinnen wie Silvia Rieger und Steffi Kühnert. (...) Am Ende des Abends bleib vor allem das Rätsel, was die BE (Berliner Ensemble. Anm.)- Dramaturgen geritten haben mag, ausgerechnet Leander Haußmann, dem charmantesten Luftikus des deutschen Theaters, mit einem derart düsteren Stück das Leben schwer zu machen.“⁷⁰⁸

5.4 Michael Thalheimer am Wiener Burgtheater 2012

Eine der jüngsten dieser zeitgenössischen Inszenierungen der Hofmannsthal „Elektra“ liefert Michael Thalheimer am Wiener Burgtheater mit Premiere am 25.10.2012. Mit Christiane von Poelnitz in der Rolle der Elektra steht alles andere als eine „Kindfrau“ - im Vergleich zur Darstellerin der Uraufführung, Gertrude Eysoldt - als Tochter Agamemnons auf der Bühne. Sie erhält letztlich den Nestroy Theaterpreis als Beste Schauspielerin 2013 für diese Rolle und in der Jurybegründung heisst es:

„Christiane von Poelnitz als Hofmannsthals Elektra am Burgtheater in der Inszenierung Michael Thalheimers ist ein Elementarereignis der Schauspielkunst. Man kann es nicht anders sagen. Wie sie, eingeklemmt in den düsteren Spalt, auf den Olaf Altmanns Bühne Elektras Existenz genial reduziert, alle Register ihrer unglaublichen Sprechgewalt entfesselt, um den Hass gegen die Mutter und Vatermörderin Klytämnestra zu beschwören, wie diese Furie der Rache da schreit, tobt, seufzt, wimmert, wie sie orgelt, trauert, klagt und Blutströme herbeisehnt, die sie fließen sehen möchte, das fegt wie ein Tsunami der Intensität über das gebannte Publikum (...)“⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ Laudenbach, Peter: „Hausfrauen im Blutrausch. Leander Haußmann inszeniert >Elektra< am Berliner Ensemble.“ (Kritik) 26.05.2003 Der Tagesspiegel. Quelle: www.tagesspiegel.de Stand 22.11.2016

⁷⁰⁹ Lothar Schreiner in der „Jurybegründung“ der 14. Nestroy Theaterpreisvergabe. Quelle: www.nestroypreis.at, Stand: 10.05.2016

Hofmannsthals Figurenentwurf hat also offensichtlich auch 2012 nicht an Intensität verloren, und doch geht Thalheimer in der Regie der „Elektra“ den für ihn markanten Weg der Verknappung.

Schon in der Kürzung der Exposition der ersten Szene der Vorlage wird klar, dass hier wieder im Sinne der antiken Version auf das Minimum an Darstellern reduziert wird. Thalheimer verzichtet auf alle Nebenfiguren Hofmannsthals und lässt die Handlung sofort mit Elektra selbst alleine auf der klaustrophobisch anmutenden Bühne Olaf Altmanns, die im Wesentlichen aus nicht mehr als einem schmalen Schacht in einer schwarzen Wand besteht⁷¹⁰, einsetzen. Die Bühne selbst hat kaum Tiefe verstärkt das Gefühl von Enge, das sich als Leitmotiv durch die Inszenierung zieht.

„Daraus bezieht Michael Thalheimer nun das Bewegungsrepertoire seiner Inszenierung. In der Enge sind die jeweiligen Protagonistinnen verknüpft und aufeinander bezogen wie klassische griechische Figurengruppen. Berührungen, Gesten, das ganz aussichtslose Voneinander-weichen-Wollen: Das ist dicht entwickelt, unmittelbar aus dem Text heraus.“⁷¹¹

In diesem Szenario der Unausweichlichkeit konzipiert Thalheimer also ein durchaus auf die psychopathogene Facette der Hofmannsthalschen Figuren konzentriertes Spiel, jedoch in geschlechtsunspezifischer Betonung und beinahe völlig seiner ursprünglich überbordenden sexuellen Überladung enthoben.

„Die Psycho-Couch des Symbolisten Hofmannsthal, auf der die über einem Hirnriss gespannten Nerven einer (damals um 1900) jungen modernen Frau die Scharten des alten Mythos sexualpathologisch überbrückten, wandelt sich zum Symbol einer gigantischen Welt-Scharte, in der nun nicht mehr die Nerven zählen. Sondern die Kosten. Eines Verbrauchs. An Menschen.“⁷¹²

Darin besteht wohl der Angelpunkt der Übertragbarkeit bzw. Spielbarkeit der Hofmannsthal „Elektra“ im 21. Jhdt, wenn sie nicht als klare Referenz an die „Nervosität“ der Entstehungszeit ausgewiesen werden soll. Thalheimer befreit hier die Vorlage von eben jenem Voyeurismus, dem Hofmannsthal vermutlich den

⁷¹⁰ Kriechbaum, Reinhard: „Die Seele ist ein enger Schacht. Elektra – Im Wiener Burgtheater inszeniert Michael Thalheimer Hof.“ Quelle: www.nachtkritik.de, Stand: 11.05.2016

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Stadelmaier, Gerhard: „Der Mythos frisst seine Kinder. „Elektra“ in Wien.“ FAZ, 26.10.2012 Quelle: www.faz.net Stand: 11.05.2016

überraschenden Erfolg seines Stückes zu verdanken hatte, ohne dabei die psychopathogenen Elemente der Charaktere anzutasten. Die Figuren Thalheimers sind nicht minder psychisch labil; nur die Betrachtungsweise klammert jegliche Sensationsgier aus; sie werden wohl „krank“, aber als solches wertfrei betrachtet. Diese Ausklammerung des „Zur-Schau-Stellens“, das bei Hofmannsthal noch ganz unverhohlen im Vordergrund steht, bringt natürlich eine Reduktion der Figuren mit sich: in dieser Inszenierung fehlt die Sexualität nun zur Gänze, und die Figuren werden auch in ihrer Geschlechtsidentität austauschbar. Der Gegenentwurf zur Elektra – ihre Schwester Chrysothemis, dargestellt von Adina Vetter – hebt sich daher weit weniger idealisiert vom Analogen der Schwester ab, als die polarisierende Vorlage es vorgesehen hätte. Sicher zugunsten der Emanzipation der Figur, jedoch nicht gerade zum Vorteil für die Rezeption. Die Aufhebung des gegebenen Klischees von Hofmannsthals jugendlich-naiven, aber dadurch „reinen“ Jungfräulichkeit der Chrysothemis wäre vermutlich auch nicht sinnvoll, zumal ja bereits bei Sophokles als Schlüsselszene extra eingefügt, um die Polarisierung zu verstärken. Die angedachte Homogenisierung der Figuren bei Thalheimer nimmt, wie Ronald Pohl kritisiert, allerdings den Charakteren ihre Tiefe.

„Der Nachteil der szenischen Diätvorschreibung ist leicht zu benennen. die Nahaufnahme raubt den Figuren jeden Umraum. Es bleibt nichts zu entwickeln übrig. Der schimmernde Mantel der Rhetorik liegt eng an wie ein Trikot. Die natürliche Abfolge aus Aufschub und Entladung wirkt unvorteilhaft zusammengepresst.“⁷¹³

Mit der Verknappung der ursprünglich ausladenden Charakterzeichnung Hofmannsthals gelingt zwar die Entschärfung der Zuschreibung psychopathologischen Verhaltens auf das weibliche Geschlecht, allerdings zum Preis der Vorhersehbarkeit rhythmischer Wiederholungsmuster psychischer Abfolgen. Im ständigen Wechsel von „Verzweiflung- Erregung- Entladung“ schleicht sich somit eine gewisse Uniformität der Verhaltensmuster der Figuren ein, die hier – im Fokus auf die weiblichen Figuren – gleich dreimal wiederholt wird: in Elektra, Chrysothemis und Klytaimnestra.

„Adina Vetter als Chrysothemis im kleinen, gelb schmutzigen Kleidchen, spielt wundersam innig und wahnhaft nicht das Weibchen, nicht die Knospenden

⁷¹³ Pohl, Ronald: „Die in der Mauerspalte sieht man nicht.“ Der Standard, 26.12. 2012 Quelle: www.derstandard.at

Biedermeierlüste einer kommenden Windel – Schnullergebieterin, sie ist mit dem Entsetzensblick der widerwillig ins Existenzleere Gestoßenen die Welt- und Wortverlorene. ⁷¹⁴

Letztlich ließe sich diese Beschreibung der Figur ebensogut auf Elektra selbst anwenden, zumal der Kontrast zwischen den beiden zugunsten der Entschärfung eines Jahrhundertwende Klischees – dem der unschuldigen Kindfrau wie sie Gertrude Eysoldt vor ihrer Darstellung der Hofmannsthal Elektra verkörperte – aufgehoben wird.

Und nicht weniger „wahnhaft“ und „wortverloren“ stellt Thalheimer seine Klytāimnestra auf die Bühne. Wieder eröffnet eine an ihrem (selbstverschuldeten) Schicksal irre gewordene Figur die Darstellung, die im Machtkampf mit ihrer Tochter zunehmend wortkarger wird.

„Zuerst kreischt sie vor Hysterie, weil sie als Mörderin am Gatten nächstens von bösen Träumen heimgesucht wird. Aber dann wirkt sie wie gelähmt, macht große Augen, wenn Elektra sie mit ihren eigenen Waffen schlägt.“ ⁷¹⁵

Was Thalheimer hier vermissen lässt, ist die Individualität der drei Ausgangspositionen seiner Frauenfiguren. Letztlich zeigt er ein- und dasselbe psychopathogene Muster dreimal hintereinander, was die Figuren schwer unterscheidbar macht. Die Leistung seiner Inszenierung liegt mit Sicherheit darin, die überladene Schwülstigkeit der Hofmannsthal Vorlage in den Griff zu bekommen und ein, zwar zutiefst pathologisches, aber immerhin geschlechtsneutrales Psychogramm der schicksalhaft in einander verschlungenen Figuren zu liefern. Thalheimer selbst sagt zu seinem Verhältnis zur Hofmannsthal Vorlage in einem Interview:

„Das Stück ist ein großer düsterer Pinselstrich von Hugo von Hofmannsthal. Er gibt das Format vor und ich folge ihm.“ ⁷¹⁶

Damit ist wohl sein Zugang zu Hofmannsthal kurzgefasst: was hier übernommen wird ist in erster Linie die Endzeitstimmung und der Pessimismus des Stückes in der Darstellung der klaustrophobischen Unentrinnbarkeit des Schuldkomplexes des

⁷¹⁴ Stadelmaier, Gerhard: „Der Mythos frisst seine Kinder.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.10.2012 Quelle: www.faz.net

⁷¹⁵ Kriechbaum, Reinhard: „Die Seele ist ein enger Schacht.“

⁷¹⁶ Thalheimer Michael, Möttinger Michaela: „Elektra: ein düsterer Pinselstrich.“ Kurier, 22.10.2012 Quelle: www.kurier.at Stand :9.10.2017

Mythos, dessen Begleiterscheinung die pathogene Veränderung der menschlichen Psyche, letztlich zur treibenden Kraft mutiert. Die große Abweichung zur Hofmannsthal Elektra besteht bei Thalheimer darin, dass er diese pathogenen Mustern nicht mehr an das weibliche Geschlecht knüpft, sondern quasi geschlechtsneutral als „menschlich“ auf die Bühne bringt.

6. Conclusio

Rache und deren eigenmächtige Ausübung bedarf seit Beginn der Menschheitsgeschichte eines Regulativs, wodurch ursprünglich Racheverbote als Säule der unterschiedlichen Religionen verankert waren. Ziel dieser Racheverbote ist es, die Entscheidung über Maß und Zeitpunkt der Vergeltung eines Übergriffs auf das Individuum aus dessen Händen zu nehmen, und der Gesellschaft zu überantworten. Der Rechtsanspruch und dessen Ahndungsfähigkeit blieb jedoch ein männliches Privileg, und damit bedurften Frauen eines männlichen Rechtsvertreters zur Wahrung ihrer Interessen innerhalb einer Gesellschaft. Die Diskrepanz, die sich aus diesem Umstand ergab, kam dort zum Ausdruck, wo die Interessen der Frau in Konflikt mit den Interessen der männlichen Rechtsvertretung trat – sprich: eine Rechtsverletzung des Individualrechts der Frau durch ihren männlichen Rechtsvertreter vorlag. Eine Ahndung eines derart gelagerten Rechtsverstoßes durch die Frau selbst, mussten durch die Gesellschaft unweigerlich als eine unautorisierte Rachehandlung verurteilt werden. Weibliche Rache erhielt damit unabhängig von ihrer Intention, automatisch den Status eines rechtswidrigen, abnormen Verhaltens. Rache im Sinne der Ahndung eines verletzten Rechtsanspruchs, bleibt dadurch im moralischen Sinne ein Männerprivileg, wenn auch die Ausübung selbst letztlich einer gesellschaftlichen Regelung unterworfen bleibt.

Unter dem Druck der wachsenden Konkurrenz in den frühen Formen des Zusammenlebens des Menschen, wird dieses Regulativ vorallem zur Verhinderung von Generationen übergreifenden Blutrachefehden unverzichtbar, welche ein zentralistisch geregeltes Gesellschaftssystem zu untergraben im Stande waren. Gerade die Blutrachetradition erwies sich als besonders widerstandsfähig gegen die Verbote von außen, zumal diese zwingend an den Begriff der „Ehre“ geknüpft, und damit eindeutig männlich definiert waren, und sich innerhalb der patriarchalen Gesellschaftssysteme als Individualrecht nur schwer unterdrücken ließen. Diese durchwegs männliche Definition des Rachebegriffs in seiner Abhängigkeit von den Begriffen Recht bzw. Gerechtigkeit als klar männliche Kompetenzen, spiegelt sich auch in der griechischen Mythologie wieder. Nemesis – die Göttin der Rache – ist nicht nur rein „biologisch“ eine Frau, sie verfügt über jene – aus männlicher Sicht: mysteriöse – weiblichen Attribute, die eine Assoziation mit den Naturgottheiten vorstaatlicher, eventuell sogar matrilinearere Gesellschaftsformen bedingen: von der

Wandelbarkeit in unterschiedliche tierische Erscheinungsformen, bis hin zum Wunder der Fruchtbarkeit, ist alles in den verschiedenen Überlieferungen des Mythos um Nemesis enthalten.

Schon die Annäherung an die Bewertung weiblicher Rachehandlungen in patriarchalen Gesellschaften über die kulturgeschichtliche Genese eines Rachebegriffes, führt unweigerlich zu einer Ausnahmestellung in Sinne einer Normabweichung. Bedingt durch die Bindung an männliche Stellvertretung ergibt sich ein Abhängigkeitsverhältnis, welches in der speziellen Konstellation der Schädigung der Rechte einer Frau durch den sie vertretenden Mann zu einem Interessenskonflikt führt, der in der Beschneidung des Rechtsanspruchs einer der beiden Parteien enden muss. In diesem Fall ist nämlich die Frau dem Übergriff auf ihr physisches, psychisches und ethisches Territorium hilflos ausgeliefert, zumal ihr nur dann ein Rechtsanspruch gewährt wird, wenn dieser den Interessen des männlichen Vertreters nicht zuwider läuft. Eine aus dieser Situation entstehende Rachehandlung der Geschädigten entbehrt jeglicher rechtlicher Grundlage und ist demnach in zweierlei Hinsicht verwerflich: zum einen, weil sie einen Ausdruck von Selbstjustiz darstellt, und zweitens, weil es sich dabei um die Aneignung eines gesellschaftlich nicht vorgesehenen Rechtsanspruchs und damit eine Übertretung genderpolitischer Normen handelt.

Die Frage nach der richtigen Reaktion einer patriarchalen Gesellschaft auf diesen speziellen Fall, ist jedoch nur ein verschwindender Aspekt der dramatischen Behandlung des Atridenmythos in den Tragödien der griechischen Antike. Ein (hypothetischer) juristischer Individualfall, wie es die Ermordung Agamemnonns durch seine Ehefrau darstellt, kann in einer durch und durch militärisch orientierten, patriarchalen Gesellschaft wohl kaum von so großem gesellschaftspolitischen Interesse gewesen sein, dass dessen Dramatisierung wiederholt den Agon gewinnen und zu den besten Tragödien gewählt werden konnte.

In die Dramatisierung des Atridenmythos bzw. später des Elektrastoffes floss vielmehr ein Selbstbild der griechischen Männergesellschaft ein, welches - beruhend auf der Anlage des Mythos selbst - eine klare Abgrenzung der eigenen moralisch-ethischen Werte gegen fremde, bzw. womöglich auch eigene zurückgelassene Elemente früher Formen vorstaatlichen Zusammenlebens zum Ziel hatte. Diese frühen Formen vorstaatlicher Gesellschaften werden - vielleicht durch tatsächliche

ursprünglich matrilineare Strukturen – weiblich assoziiert und damit in der antiken Symbolik ebenso dargestellt. Für Aischylos’ „Orestie“ lässt sich dieses Konzept noch relativ schlüssig anhand der Mensch /Gott- Paarungen nachweisen, die so angelegt sind, dass nicht tatsächliches menschliches Handeln in seiner Fragwürdigkeit thematisiert wird, sondern die Idee der Überwindung eines vorzivilisatorischen Gesellschaftsstatus hin zu einem geordneten, demokratisch wie zentralistisch organisierten Militärstaat, legitimiert durch eine auf Harmonie ausgerichtete Transzendenzvorstellung, vermittelt werden soll. Bei Aischylos zählt bekanntlich nicht das Einzelschicksal des Menschen, und demnach kann auch nicht ein Individualfall wie Gatten- bzw. Muttermord Thema seiner Trilogie werden. Bedingt durch die Erfahrungen der Perserkriege und das tiefe Vertrauen in die Polis steht hier der Gedanke der Männersolidarität, sowie die Unterordnung des Eigeninteresses unter die Interessen des Staates und der Gesellschaft, als fortschrittliches Gedankengut im Mittelpunkt. Um diese moralisch-ethischen Errungenschaften des Patriachats in aller Deutlichkeit zu konterkarieren, werden verwerfliche, weil die Polis gefährdende Handlungen und Ansichten weiblich - also klar vom Selbstbild des griechischen Publikums unterscheidbar - definiert, und dazu eignet sich der Atridenmythos hervorragend. In einer relativ klar strukturierten Klassifikation stellt Aischylos die erwünschten männlichen Tugenden u.a.: Selbstlosigkeit, Ehrgefühl, Solidarität den verwerflichen und Polis feindlichen Eigenschaften u.a.: Egoismus, Kleingeistigkeit, Hinterhältigkeit, eindeutig weiblich definiert gegenüber.

Im klaren Gegensatz dazu stehen die beiden jüngeren Bearbeitungen des Stoffes durch Euripides und Sophokles. Ersterer löst die Handlung bereits weitgehend aus ihrem religiösen Kontext, und entfernt sich damit von der Idee des übergeordneten Systems, in dem die Götter für Harmonie sorgen, und damit das Schicksal der Menschen leiten. Bei Euripides handelt der Mensch eigenverantwortlich, und damit gleichermaßen affektiv wie egoistisch. Die göttliche Instanz tritt nur noch in Aktion, um den gescheiterten, verfehlenden Menschen zu vernichten. Euripides ist es, der die Figur der Elektra – bei Aischylos nur am Rande der Handlung eingebracht – isoliert, und in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Nicht mehr die Bewertung einer bzw. mehrerer Vergehen gegen die Moral der Gesellschaft steht hier im Vordergrund, sondern die Beschaffenheit des menschlichen Charakters in der Widersprüchlichkeit und Abgründigkeit seiner Affekte; und der dazu ausgewählte Charakter ist

weiblich. Das Schicksal der Handelnden ist von ihnen selbst aktiv gewählt, und die Figur der Elektra wird hier mit Kompetenzen ausgestattet, die mit einer realen Genderkonzeption nur wenig gemein haben. Euripides stellt damit eine Kunstfigur in den Fokus, deren Geschlechtlichkeit zwar durch den Mythos vorbestimmt ist, jedoch im Laufe der Handlung zunehmend diese Festlegung hinter sich lässt, und damit zuletzt den Status eines Mannes – nämlich den des Rächers Orest – erreicht, um mit ihm, als Teil seiner männlichen Identität, den Muttermord zu begehen. Damit legt Euripides die Figur der Elektra als die Personifikation der niedrigen Affekte wie Hass, Rachsucht, und Neid an, die letztlich symbolisch in die Person des männlichen Rächers – dem Vertreter der männlichen Tugenden: Stärke, Kalkül, Objektivität – verschmilzt.

Sophokles geht noch einen Schritt weiter in seiner Loslösung des menschlichen Handelns von der Theologie. Bei ihm existieren die Götter faktisch nur noch als Parallelwelt ohne direkt auf das Handeln der Menschen Einfluss zu nehmen; damit thematisiert der Dichter in seiner Bearbeitung des Elektrastoffes nur mehr das Gefühlsleben der Protagonisten. Sophokles große Neuerung der Tragödie besteht also in der beginnenden Psychologisierung der Figuren. Insofern geht dieser auch differenzierter an die geschlechtliche Bindung seiner Elektra heran. Hier bleibt Elektra weitgehend ihrer Genderkonzeption als Frau verhaftet, was durch die Einführung der Chrysothemisfigur als „weibliche Norm“ noch unterstrichen wird. Im Unterschied zu Euripides, könnte man sagen, bleiben die Frauencharaktere bei Sophokles authentischer ihrem biologischen Geschlecht (bzw. der zeitgenössischen Auffassung dessen) verhaftet, und der Ausbruch Elektras aus diesem Rollenbild wird klarer als Abnormität dargestellt, als bei Euripides. Sinngemäß erfährt die sophokleische Elektra auch ihre Läuterung im Laufe der Handlung, und kehrt zu ihrem biologischen Geschlecht zurück um die Tat dem Bruder zu überlassen. Wie widersprüchlich dieses jedoch beschaffen ist, zeigt der knappe, trostlose Schluss, der wiederum den abgrundtiefen Hass dieser Figur als Botschaft in ein offenes Ende hinaus hallen lässt.

Mit Sophokles Schöpfung der von der „weiblichen Norm“ abweichenden Psyche seiner Hauptfigur, ist der Schritt in die Pathologisierung faktisch getan. Nicht von ungefähr zitiert die Wissenschaft von der Psyche des Menschen knappe 2000 Jahre später aus Sophokles Werken. Bis dahin bleibt die Beschäftigung mit dem Phänomen der Rache Gegenstand der Philosophie. Die Frage nach dem „Urzustand des

Menschen“, als Leitbild der Aufklärung versucht Rache aus anthropologischer Sicht einzuordnen. Rousseau bewertet ein Gerechtigkeitsempfinden als eine der wichtigsten zivilisatorischen Errungenschaften einer Gesellschaft und orientiert sich dabei ebenfalls am Vorbild der Antike. Diderot erklärt eine staatliche Ordnung zur absoluten Notwendigkeit um egoistische Tendenzen des Menschen zu unterdrücken. Im Sinne der Milieutheorie wird der Einfluss des sozialen Umfeldes auf das Individuum für dessen charakterliche Entwicklung verantwortlich gemacht. Das Konzept des „edlen Wilden“ - also des „von Natur aus guten Menschen“ entwickelt sich als Gegenposition zu den absolutistischen Herrscherlegitimationen „von Gottes Gnaden“, die als repressive Elite regieren. Aus der Perspektive der Milieutheorie heraus, die das soziale Umfeld als Parameter für psychische Entwicklung sieht, entstehen die Bildungskonzepte des 18./19. Jhdts.

Mit dem Siegeszug der Naturwissenschaften tritt die Philosophie in Fragestellungen rund um die menschliche Psyche allmählich in den Hintergrund. Empirie löst die Erklärungsmodelle der Philosophie ab, und schließlich fügen die Erkenntnisse auf dem Gebiet der Medizin zur Geburt der Psychologie aus der Physiologie als eigenständige Wissenschaft. Mit dieser Entwicklung zeichnet sich jedoch auch der Fokus der Psychologie auf pathogene Ausformungen der menschlichen Psyche ab, denn der soziologische Aspekt bleibt einstweilen Bestandteil der Anthropologie. Mit Darwins Evolutionstheorie erlangt Aggression – und damit Racheverhalten als Teil dieses Komplexes – einen neuen Stellenwert als Triebfeder für Evolution generell. Die Instinkt- und Triebforschung wird jedoch an zoologischen Modellen entwickelt, und hält daher in ihrer Anwendbarkeit auf den Menschen, dessen Bewusstseinssebene ihn in eine Sonderposition bringt, nicht stand.

Erst die Fallstudien explizit „weiblicher“ pathogener Verhaltensweisen im Krankheitsbild der Hysterie von Breuer /Freud weisen der Wissenschaft den Weg zur Erforschung der Beschaffenheit der menschlichen Psyche, und eröffnen damit ein Forschungsgebiet, welches erstmals die Komplexität menschlichen Verhaltens anhand seiner pathologischen Ausformungen zu erfassen bemüht ist. Freud findet sich in den Beobachtungen zu den „Studien über Hysterie“ an die Verhaltensweisen der antiken Frauencharaktere erinnert, und zitiert diese in der Formulierung seiner Thesen. Doch es bleiben nicht nur die antiken Figuren, die Freud in der Geburtsstunde der Psychoanalyse immer wieder begegnen; auch Shakespeares tragische Figuren passen sich zunehmend in das Bild der Psychopathologie ein, und

hier nicht zuletzt die Hamletfigur, welche mit der antiken Elektra mehr als nur das äußere Handlungsszenario zu teilen scheint.

Da sich wissenschaftlich jedoch keine direkte Brücke zwischen dem antiken griechischen Drama und Shakespeares Werk schlagen lässt, bedarf es einer akribischen Spurensuche, um einem hypothetischen Bezug zwischen diesen beiden abgeschlossenen Systemen herstellen zu können. Der Schlüssel dazu liegt mit großer Wahrscheinlichkeit in Senecas „Agamemnon“, einer römischen Bearbeitung des Atridenmythos, die, wie generell Senecas Tragödien, nachweislich großen Einfluss auf das elisabethanische Drama hatte. Senecas Darstellung der Rächerinnen des Atridenmythos führt im weitesten Sinne die Anlage durch Sophokles fort; die Frauencharaktere dominieren die Handlung, und scheinen prädestiniert für die Darstellung extremster Affektion zu sein. Die Interpretationsebene, die Seneca hier hinzufügt, ist die detaillierte Beschreibung krankhafter Symptome einer Traumatisierung, die er anhand Klytaimnestras sowie – und auch hier handelt es sich um eine Neuerung gegenüber der griechischen Fassungen – Kassandras affektgetreu darstellt. Dabei sticht die bildhafte Beschreibung jener Symptomatik hervor, welche Freud anfangs des 20. Jhdts. als „Hysterie“ diagnostizieren wird. Elektra komplettiert bei Seneca den Reigen der „rasenden“ Frauen, ohne jedoch direkt im Mittelpunkt der Handlung zu stehen.

Mit der Popularität, die Senecas Tragödien im elisabethanischen Zeitalter genossen ist jedoch längst noch kein Hinweis gegeben wie die antike Elektrafigur Einfluss auf Shakespeares „Hamlet“ genommen haben könnte, denn dieser selbst verfügte nach heutigem Wissensstand nicht über ausreichend Schulbildung, um die antiken römischen bzw. griechischen Originale gelesen zu haben. Sehr wohl aber Zeitgenossen Shakespeares wie z.B. Marlowe, dessen „Tamburlaine“ nicht nur über eine entsprechende psychologische Tiefe verfügt, sondern der auch nachhaltigen Eindruck auf Shakespeare als Autor gemacht haben muss. Marlowe gilt als einer jener „akademischen“ Autoren des elisabethanischen Theaters, der seine klassische Bildung unmittelbar in sein Werk einfließen ließ, und hier – vor allem was die Methodik in der Charakterzeichnung betrifft – durchaus als Vermittler antiker Konzepte gewirkt haben könnte. Auch Kyd, - der als Vorläufer Shakespeares in der Forschung oftmals als der Verfasser des „Ur-Hamlet“ gehandelt wird – verfügte nachweislich über Kenntnis der Werke Senecas, und lieferte mit der „Spanischen Tragödie“ einen Prototyp der elisabethanischen Rachetragödie ab, dessen Popularität

noch weit in die Zeit Shakespeares hineinreichen sollte. Letztlich schließt sich mit Pickering's „Horestes“ der Bogen zum antiken Stoff des Atridenmythos selbst; einem „moral interlude“, dessen Aufbau durch die Verwendung einer Racheallegorie als handelnde Person bemerkenswert ist. In dieser Personifizierung von Rache, die Pickering als eigenständige Figur durch die zahllosen Handlungsstränge des Stückes führt, steht dem Rächer Orest abermals eine Instanz zur Seite, die als Abspaltung seiner eigenen Persönlichkeit gelesen werden könnte. Damit steht Pickering's Konzeption der Darstellung des Konfliktes, der auf mehrere dramatische Personen aufgeteilt abgehandelt werden muss, da die Möglichkeit der Darstellung eines Inneren Konfliktes noch nicht gegeben war, dem antiken Muster der Elektra-Bearbeitungen weitaus Näher, als den elisabethanischen Rache-Tragödien und schließlich Shakespeares gespaltenem Charakter Hamlets, in dessen Entwurf der Schritt zur Assimilation vollendet wird.

Aus dieser Perspektive – nämlich jener, die in der Figur Hamlets eine Verschmelzung der ursprünglich auf zwei diametrale Persönlichkeiten aufgeteilten Charaktere sieht, finden sich tatsächlich erstaunliche Parallelen zwischen Shakespeares zögerndem Rächer, und den antiken Elektrafiguren. Diese Anklänge haben freilich mehr bildhaften Charakter, und färben Shakespeares wohl berühmteste Tragödie mehr als Assoziationen denn als tatsächliche Zitate. Dennoch bleibt die Idee der Assimilation des in der Antike noch getrennt agierenden Geschwisterpaares Orest/Elektra in den inkonsistenten, widersprüchlichen Charakter des dänischen Prinzen, bei beinahe identisch angelegter Konfliktsituation, naheliegend.

Ebenfalls eine Parallele hinsichtlich der Personenkonstellation einer Shakespeare-Tragödie und den antiken Bearbeitungen des Elektra-Stoffes, lässt sich – die vorangegangene Hypothese eines Antikebezugs desselben weitergedacht – in „Macbeth“ entdecken. Hier ist zwar das Tatmotiv des Königsmordes ein anderes, jedoch finden sich im Verhältnis des Protagonistenpaares Macbeth gleich mehrfach Anklänge an die antiken Täterpaare; und zwar sowohl an Klytännestra/Ägisth als auch an Elektra/Orest. Hier ist es die Interaktion zwischen Mann und Frau in ihrer verschworenen Täterschaft, sowie das brüchige Verhältnis zueinander, das sowohl an Senecas „Agamemnon“ als auch an Sophokles „Elektra“ erinnert. Vor allem aber führt jenes düstere, blutige und gleichzeitig mystische Ambiente, das Shakespeare für „Macbeth“ entwirft, nahe an die Endzeitstimmung der jüngsten der antiken „Elektra“ heran.

Ebendiese Stimmung übernimmt Hofmannsthal zu Beginn des 20. Jdts. als Symbol für triebhafte Abgründigkeit der menschlichen – und hier explizit der „weiblichen“ - Psyche in seiner Neubearbeitung des Elektrastoffes. Mit der Intention „den Schauer des Mythos neu zu schaffen (...)“⁷¹⁷ übernimmt das apokalyptische Ambiente der sophokleischen „Elektra“ in der Gestaltung durch Shakespeares „Macbeth“, kombiniert die psychopathogene Disposition der antiken Frauencharaktere mit der Inkonsistenz Hamlets, und stützt das gesamte Konzept auf die zeitgenössischen Erkenntnisse der Psychopathologie mit ihrem Fokus auf Beschaffenheit und Bedeutung (weiblicher) Sexualität. Das daraus resultierende Frauenbild ist geprägt von jener Symptomatik, die sowohl in den „Studien über Hysterie“ Breuer/Freuds, als auch in der „Psychopathia sexualis“ Krafft- Ebings, beschrieben wird; gestaltet aus einer Perspektive der Distanzierung und des Voyeurismus gleichermaßen. In Hofmannsthals Bearbeitung des antiken Stoffes schlägt sich also mit Sicherheit der Zeitgeist des Fin de siècle nieder, dessen gesellschaftliches Klima von Diskriminierung in antisemitischen wie sexistischem Sinn, geprägt war. Die Klassifizierung von „normal“ und „abnormal“ zwecks Eigendefinition der Männergesellschaft der Jahrhundertwende in einem von Separatismus unterminierten Vielvölkerstaat, überschreibt auch jene wissenschaftlichen Erkenntnisse, die den Aufbau der menschlichen Psyche anhand ihrer pathogenen Ausformungen erforscht. Hierfür greifen Breuer/Freud auf ihre Fallstudien zur Symptomatik von Hysterie nach Charcot zurück, und diese beziehen sich fast ausschließlich auf Patientinnen.

Das gesteigerte Interesse an Sexualität, sowie an deren „abnormen“ Ausformungen, wie sie Krafft- Ebing in seiner „Psychopathia sexualis“ beschreibt, und deren Artikulation fortan nicht nur in Hofmannsthals „Elektra“ Eingang findet, manifestiert sich ebenso im Bild der Hysterikerin, wie es die Kunstfigur der „femme fatal“ - die in Literatur und Drama des Fin de siècle omnipräsent scheint - in komprimierter Form verkörpert. Der stumme Protest der Hysterikerinnen gegen die Repression der Männergesellschaft wird letztlich in sein fatales Gegenteil gekehrt, und damit fließt dieser Gegenentwurf der hoch manipulativen, sexuell selbstbestimmten „femme fatal“ letztlich in die Rechtsprechung ein, um dort jede Form von Emanzipation als systembedrohend zu klassifizieren. Damit erreicht jegliche Form weiblicher Selbstbestimmung jenen Status pathologischer Erscheinung, den Hofmannsthal in

⁷¹⁷ Hofmannsthal: „Aufzeichnungen.“ Cortina d' Ampezzo, Juni, 1903 zit. in: Mayer, S.368

seiner Bearbeitung der „Elektra“ des Sophokles wiedergibt, und den dieser in der Antike bereits angelegt vermeinte. Letztlich entstammt Hofmannsthals Interpretation des antiken Mythos jedoch ganz klar dem Zeitgeist der Jahrhundertwende, und überzeichnet in seiner Pathologisierung weiblicher Rache die eigentliche Leistung der griechischen Antike: die erste Dokumentation menschlicher Verhaltensmechanismen in einer psychischen Extremsituation.

Diese Tatsache macht eine Inszenierung der Hofmannsthal „Elektra“ auf der Sprechtheaterbühne im 21. Jhd. zu einer großen Herausforderung. Der Umgang mit den überzeichneten Frauenfiguren in Verknüpfung mit Hofmannsthals pathetischer Sprache stellt hier die eigentliche Schwierigkeit in der Umsetzung dar. Die Versuche, die Frauenfiguren aus dem voyeuristischen Licht der Entstehungszeit herauszunehmen, und aus einer nicht-sexistischen Perspektive zu zeigen, scheitert an der Kongruenz der Sprache Hofmannsthals mit seinen Charakteren, die eine Abweichung vom ursprünglichen Extrem der psychischen Beschaffenheit nicht zulässt, bzw. jeden Versuch der Objektivierung in eine parodistische Diskrepanz rutschen lässt. Die Inszenierungen der 2000er Jahre haben gezeigt, dass der einzige verbleibende Weg einer Inszenierung der „Elektra“ Hofmannsthals die klare Betonung der Fiktion hinter den Figuren des ursprünglichen Mythos beizubehalten bleibt. Die Berechtigung, die die Übernahme Hofmannsthals Entwürfe rächender Frauen heute auf der Bühne des Sprechtheaters hat, ohne diskriminierend zu wirken, besteht allein in der eigentlichen Intention ihrer Entstehung: nämlich endlich einen Gegenentwurf zur geschlechtslosen antiken Heroin der Klassik zu bringen, die ebenso Fiktion bleibt, wie eben Hofmannsthals düsteres Gegenstück. Statt edler Humanität bleibt am Ende tief schwarzer Pessimismus ob der Beschaffenheit der menschlichen Seele/Psyche als Botschaft bei Hofmannsthal. Dennoch ist auch hier die Abstraktion durch die männliche Perspektive auf das „andere“ Geschlecht tonangebend, derer sich bereits die Antike bediente; Aussage bleibt also die klare Abgrenzung über das biologische Geschlecht. Wird diese zwangsläufig in einer Inszenierung aufgehoben, bleibt als Botschaft nur mehr abgrundtiefe Satire über die Untiefen der menschlichen Psyche.

7. Auswahlbibliographie

7.1 Der Rache-Begriff in moralischem, religiösen und juristischen Kontext

Bibel, Interdiözesaner Katechetischer Fonds (Hrsg.), Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift (Endfassung), Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1986

Böhm, Tomas : Rache : zur Psychodynamik einer unheimlichen Lust und ihrer Zähmung / Tomas Böhm ; Suzanna Kaplan. Aus dem Schwed. von Stefanie Busam Golay . - Dt. Erstveröff. . - Gießen : Psychosozial-Verl. , 2009

Bierhoff, Hans-Werner [Hrsg.] : Aggression und Gewalt : Phänomene, Ursachen und Interventionen / Hans Werner Bierhoff ... (Hrsg.) . - Stuttgart [u.a.] : Kohlhammer , 1998

Diderot, Denis: „Nachtrag zu Bougainvilles Reise oder Gespräch zwischen A. und B. über die Unsitte, moralische Ideen an gewisse physische Handlungen zu knüpfen, zu denen sie nicht passen.“, Übers. V. Theodor Lücke, Nachw. v. Herbert Dieckmann, Insel Verl., Frankfurt a. M. 1965

Fromm, Erich : Anatomie der menschlichen Destruktivität / Erich Fromm . - 2. Aufl. . - Stuttgart : Dt. Verl.-Anst. , 1974

Freud, Sigmund: „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.“, G.W., Bd.13, 1915-1917 ?

Grassmann, Hugo (Übers.): „Altorientalische Texte zum Alten Testament.“ Berlin, 1926

Heiderich, Barnim: „Genese und Funktion der Rache. Gleichzeitig ein Beitrag zum Problem der Universalrechtsinstitute.“ Köln, 1972

Hobbes, Thomas: „Leviathan: erster und zweiter Teil.“, Übers. u. hrsg. Von J.P. Mayer. Nachw. Malte Diesselhorst. Reclam, Stuttgart, 1978

Krause, Jens – Uwe: „Kriminalgeschichte der Antike.“ München, Beck, 2004

Möbius, Thomas: „Studien zum Rachedanken in der deutschen Literatur des Mittelalters.“, Lang (Europ. Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur), Frankfurt am Main, 1993

Rousseau, Jean-Jacques: „Der Gesellschaftsvertrag.“, Textkritische Ausg./ Übers. und Anm. v. Klaus H. Fischer, Wiss. Verl., Schutterwald/Baden, 2002

Sader, Manfred : Destruktive Gewalt : Möglichkeiten und Grenzen ihrer Verminderung / Manfred Sader . - Weinheim [u.a.] : Beltz , 2007

Schwab, Gustav: „Die schönsten Sagen des Klassischen Altertums.“ Wilhelm Goldmann Verlag, Berlin, 1984

Ullmann, Ludwig (Übers.): „Der Koran. Die heilige Schrift des Islam“, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 1996

Watzlawick, Paul : Menschliche Kommunikation : [Formen, Störungen, Paradoxien] / Paul Watzlawick ; Janet H. Beavin ; Don D. Jackson. Mental Research Inst. Palo Alto, Kalifornien . - 9., unveränd. Aufl. . - Bern [u.a.] : Huber , 1996

Yamamoto, Kazuhiko: “The ethical structure of Kanun and its cultural implications.”, Murray Hill Station, NY, 2005

7.2 Von der Milieutheorie zum Behaviorismus; weitere Ansätze zur Aggressionsforschung in der Psychologie

Eysenck, Hans Jürgen : Vererbung, Intelligenz und Erziehung : zur Kritik der pädagogischen Milieutheorie / Hans-Jürgen Eysenck . - Stuttgart : Seewald , 1975

Fletcher, Ronald : Instinct in man : in the light of recent work in comparative psychology / Ronald Fletcher . - 1. publ. . - London : Allen & Unwin , 1957

Hacker, Friedrich : Aggression : die Brutalisierung der modernen Welt / Friedrich Hacker. Mit einem Vorw. von Konrad Lorenz . - 1. - 30. Tsd. . - Wien [u.a.] : Molden , 1971

Holzkamp, Klaus: “Kritische Psychologie. Vorbereitende Arbeiten“, Frankfurt a Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1972

Metzger, Raimund : Die Skinner'sche Analyse des Verhaltens : ein integrativer Ansatz für die klinische Psychologie / Raimund Metzger . - Pfaffenweiler : Centaurus-Verl.-Ges. , 1996

Köppe, Wolfgang : Intelligenzentwicklung durch Psychotherapie : zur Kritik der Vererbungs- und der Milieutheorie / Wolfgang Köppe . - Wien

- Kraiker, Christoph : Psychoanalyse, Behaviorismus,
Handlungstheorie : Theoriekonflikte in der Psychologie / Christoph Kraiker . -
München : Kindler , 1980
- Lorenz, Konrad : Antriebe tierischen und menschlichen Verhaltens : gesammelte
Abhandlungen / Konrad Lorenz ; Paul Leyhausen . - 16. - 27. Tsd. . -
München : Piper , 1969
- Lorenz, Konrad : Das sogenannte Böse : zur Naturgeschichte der
Aggression / Konrad Lorenz . - 21. - 22. Aufl. . - Wien : Borotha-Schoeler , 1968
- Skinner, Burrhus F. : Was ist Behaviorismus? / B. F. Skinner. Deutsch von Klaus
Laermann . - 1. Aufl. . - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt , 1978
- Waszkewitz, Bernhard : Psychologie zwischen Geisteswissenschaft und
Behaviorismus : von der Verhaltens- zur Kognitionswissenschaft / Bernhard
Waszkewitz . - Stuttgart : Ibidem-Verl. , 2005
- Werbik, Hans : Theorie der Gewalt : eine neue Grundlage für die
Aggressionsforschung / Hans Werbig . - München : Fink , 1974
- Windhoff-Héritier, Adrienne : Sind Frauen so, wie Freud sie sah? : Bausteine zu
einer neuen analytisch-sozialpsychologischen Theorie der weiblichen
Psyche / Adrienne Windhoff-Héritier . - 1. Aufl. . - Reinbek bei
Hamburg : Rowohlt , 1976

7.3 „Hysterie“ als weibliches Phänomen – Breuer und Freud

- Appignanesi, Lisa : Die Frauen Sigmund Freuds / Lisa Appignanesi u. John
Forrester . - München : Econ-Taschenbuch-Verl. , 2000
- Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL) Bd. 1, Wien, Verlag der Österreichischen
Akademien d Wissenschaften, 1957.
- Braidt, Andrea B. [Hrsg.] : Mit Freud : zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und
Medienwissenschaft / hrsg. von Andrea B. Braidt ; Klemens Gruber ; Monika
Meister . - Wien [u.a.] : Böhlau , 2006
- Bronfen, Elisabeth: „Das verknotete Subjekt: Hysterie in der Moderne.“ Aus dem
Engl. von Nikolaus G. Schneider, Berlin, Verl. volk & Welt.1998

- Burk, Henning : Psychoanalyse und Theater : das Verhältnis von Psychoanalyse und Theater entwickelt am Verhältnis des Theaters zum Mythos, dargestellt am Beispiel des Sophokleischen Oidipus Tyrannos und der Theaterkonzeption Antonin Artauds / eingereicht von Henning Burk , 1973
- Diercks, Christine, Schlüter, Sabine (Hrsg): „Die großen Krankengeschichten: Sigmund Freud Vorlesungen 2006“, Mandelbaum-Verl. Wien ,2008
- Duda, Sibylle:, Pusch, Luise, F.: „Wahnsinnsfrauen“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996
- Fischer-Homberger, Esther: „Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen.“ Darmstadt, 1994
- Fritz, Kurt von: „Tragische Schuld in Senecas Tragödien.“ in Lefèvre, Eckard (Hrsg.): „Senecas Tragödien.“ Darmstadt, Wiss. Buchges.-,1972
- Fromm, Erich : Sigmund Freuds Sendung : Persönlichkeit, geschichtlicher Standort und Wirkung / Erich Fromm . - Frankfurt/M. [u.a.] : Ullstein , 1961
- Gerrig, Richard J., Zimbardo, Phillip G.: „Psychologie“, Pearson Studium, München, 2008
- Glaser, Hermann : Sigmund Freuds Zwanzigstes Jahrhundert : Seelenbilder einer Epoche ; Materialien und Analysen / Hermann Glaser . - Ungekürzte Ausg. . - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch-Verl. , 1976
- Gross, Hans: „Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen, usw.“ Graz, 1894
- Grubrich-Simitis, Ilse: „Urbuch der Psychoanalyse: hundert Jahre Studien über Hysterie von Josef Breuer und Sigmund Freud.“, Ilse Grubrich-Simitis, Wien, 1995
- Halberstadt-Freud, Hendrika C. : Elektra versus Ödipus : das Drama der Mutter-Tochter-Beziehung / Hendrika C. Halberstadt-Freud. Aus dem Niederländ. übers. von Christiane Kuby und Herbert Post . - Dt. Ausg. von der Autorin überarb. und verb. . - Stuttgart : Klett-Cotta , 2000
- Jassny, Alexander: „Zur Psychologie der Verbrecherin“ in: „Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik“ Gross, Hans(Hrsg.) Bd.42, Graz, 1911
- Kintsberger, Sabine : Der Einfluß des Freudschen Ödipuskomplexes auf die Literatur anhand von ausgewählten Beispielen / Sabine Kintsberger , 1993

- Kopeinig, Martin [Hrsg.] : Die Frau in der Psychoanalyse / Martin Kopeinig ... (Hg.) . - Wien : Facultas.WUV , 2007
- Krafft-Ebing, R.v.: „Psychopathia Sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung.“ , (Auflg.14) Wien, 1912.
- Kronberger, Silvia : Die unerhörten Töchter : Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie / Silvia Kronberger . - Innsbruck ; Wien [u.a.] : Studien-Verl. , 2002
- Kronberger, Silvia [Hrsg.] : Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern : Schizophrenie und Hysterie ; Frauenfiguren im Musik-Theater ; [Ostersymposion Salzburg 2002] / hrsg. von Silvia Kronberger - Anif : Mueller-Speiser , 2003
- Lamott, Franziska: „Die vermessene Frau: Hysterien um 1900.“ München, Fink, 2001. S.48
- Meister, Monika : Purgatorium - Katharsis - Subversion : zur Geschichte einer Theorie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert / Monika Meister , 1991
- Pontalis, Jean-Bertrand : Nach Freud / J.-B. Pontalis . - 1. Aufl. . - Frankfurt am Main : Suhrkamp , 1974
- Schorske, Carl E.: „Fin-de- siècle Vienna: politics and culture.“ Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981
- Scott, Jill : Electra after Freud : myth and culture / Jill Scott . - 1. publ. . - Ithaca, NY [u.a.] : Cornell Univ. Press , 2005
- Tichy, Marina : Freud in der Presse : Rezeption Sigmund Freuds und der Psychoanalyse in Österreich 1895 - 1938 / Marina Tichy ; Sylvia Zwettler-Otte. Mit e. Vorw. von Harald Leupold-Löwenthal . - Wien : Sonderzahl , 1999
- Traverso, Paola: Psyche ist ein griechisches Wort...., Rezeption und Wirkung der Antike im Werk von Sigmund Freud. Aus d Ital. Übers. v.: Leonie Schröder, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 2003

7.4 Die Antike als Geburtsstunde der Rächerinnen

- Bolen, Jean Shinoda: „Feuerfrau und Löwenmutter: Göttinnen des Weiblichen“, Düsseldorf, Walter 2002

Blundell, Sue, Williamson Margaret (Hrsg.) „The sacred and the feminine in ancient Greek.“ London, Routledge, 1998

Harris.M.:„Cannibals and Kings: The Origins of Cultures.“ New York, 1977

Göttner-Abendroth, Heide: „Die Göttin und ihr Heros. Die matriachalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung.“ München, Verlag Frauenoffensive, 8. Aufl. 1988,

Kippenberg, Hans, G.(Hrsg.) Bachofen, Johann, Jakob: „Mutterrecht und Urreligion“,6. erw. Aufl. Stuttgart: Körner 1984

Meuli. K. (Hrsg.):Bachofen, Johann, Jakob: „Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der Alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.“ in: Gesammelte Werke Bd.II/III, Basel,1948,

Pembroke, S.: „Women in Charge: The Funktion of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy.“ In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 30 1967 S.20

Petrakos, Basileios: „Rhamnous“, Athen Archaeological Receipts Fund, Direction of Publication,1991.

Renfrew, Colin: „The Emergence of Civilisation.“ 1972

Schachermeyer, Fritz: „Die ältesten Kulturen Griechenlands.“ 1955

Stafford, Emma:„Worshipping virtues:personification and the divine in ancient Greece“, London, 2000

Wesel, Uwe: „Der Mythos vom Matriarchat: über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft.“ Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990

7.5 Aischylos, Sophokles, Euripides

Bickel, Ernst: „Geschichte der römischen Literatur.“ Heidelberg, 1937

Bees, Robert: „Aischylos. Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie.“München, Beck,2009

- Dahinten, Gisela: „Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare. Zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethanismus.“ Vandenhoeck&Ruprecht, (Palaestra;225), Göttingen, 1958
- Dingel, Joachim: „Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte.“ ANRW II 32.2, Berlin, 1985
- Dingel, Joachim: „Seneca und die Dichtung.“ Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1974
- Fitch, John G.: „Sense Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakes.“ AJPh, 102,1981
- Flashar, Hellmut : Inszenierung der Antike : das griechische Drama auf der Bühne ; von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart / Hellmut Flashar . - 2., überarb. und erw. Aufl. . - München : Beck , 2009
- Flashar, Hellmut [Hrsg.] : Tragödie : Idee und Transformation / hrsg. von Hellmut Flashar . - Stuttgart [u.a.] : Teubner , 1997
- Flashar, Hellmut [Hrsg.]: „Sophokles: Elektra.“ Übertr. v. W. Schadewaldt. Frankfurt a. M. 1994
- Fox, Robin, Lane: The Classical World. An Epic History of Greek and Rome.“ London, Penguin Books, 2005
- Gründig, Claudia : Elektra durch die Jahrhunderte : ein antiker Mythos in Dramen der Moderne / Claudia Gründig . - München : Meidenbauer , 2004
- Henry, Denys/Walker, B.: „Seneca und der >Agamemnon<“ in Lefèvre, Eckard (Hrsg.): „Senecas Tragödien“, Darmstadt, Wiss. Buchges. 1972
- Hiltenbrunner, Otto: „Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965-195.“ ANRW II 32.2 Berlin, 1985
- Hose, Martin: „Euripides. Dichter der Leidenschaften.“ München, Beck, 2008.
- Latacz, Joachim: „Einführung in die griechische Tragödie.“ Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1993
- Latacz, Joachim: „Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer.“ Graf, Fritz (Hrsg), Stuttgart, Teubner, 1994

- Lehmann, Gustav Adolf: Die griechische Staatenwelt bis zum Ausgang der Perserkriege“, in: Demel, Walter (Hrsg.): „WBG Weltgeschichte: eine globale Geschichte von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert. Antike Welten und neue Reiche 1200 v. Chr. bis 600 n. Chr.“, Darmstadt, Wiss. Buchges. 2009
- Leo, Friedrich: „Geschichte der römischen Literatur.“ Bd.1 Berlin (1913), 1958
- Lesky, Albin: Die griechische Tragödie.“ 2. neugest. u erw. Auflage; Stuttgart, Kröner, 1958
- Peplinski, Christina: „Normatives und normwidriges Verhalten bei Aischylos, Sophokles und Euripides, dargestellt an ausgewählten Dramen.“ Erlanger Studien Bd 102, Erlangen; Jena, Palm und Enke,1993
- Ranke, Leopold von: „Die Tragödien Seneca´s.“ in: „Sämtliche Werke. Abhandlungen und Versuche“ Bd. 51 und 52, Leipzig, 1888
- Schadewaldt, Wolfgang (Übers.): „Sophokles. Elektra.“ Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969
- Staiger, Emil (Übers.): „Aischylos. Die Orestie.“ Reclams Universal Bibliothek Nr.508, Stuttgart 1987
- Steinmann, Kurt (Übers.) : „Euripides. Elektra.“ Reclams Universal Bibliothek Nr.18354, Stuttgart, 2005
- Tarrant, R.J (Hrsg.): „Seneca: Agamemnon.“ , Seneca. Ed. with commentary. Cambridge Univ. Press, Cambridge 1976
- Theodorakis, Alkis: „Die Agamemnon- Tragödien des Aischylos und Senecas. Ein Vergleich.“ , Parousia, Athen, 2001
- Vögler, Armin : Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra . -Heidelberg : Winter , 1967

7.6 Rache bei Shakespeare – ein Wechselspiel der Geschlechter

- Alexander, Catherine M. S. [Hrsg.] : Shakespeare and politics / ed. by Catherine M. S. Alexander . - 1. publ. . - Cambridge [u.a.] : Cambridge Univ. Press , 2004
- Boas, Frederick (Ed.): „The works of Thomas Kyd.“ Oxford, Clarendon Press, 1901

- Baldwin, Thomas W. : William Shakespeare adapts a hanging / Thomas Whitfield
Baldwin . - Princeton : Princeton Univ. Press , 1931
- Biesterfeldt, Peter Wilhelm : Die dramatische Technik Thomas Kyds : Studien zur inneren Struktur und szenischen Form des Elisabethanischen Dramas / von Peter Wilhelm Biesterfeldt . - Halle/Saale : Niemeyer
- Bloom, Harold: „Shakespeare: die Erfindung des Menschlichen.“ Peter Knecht (Übers.) Berlin Verlag, Berlin, 2000
- Brown, John, Russel (Hrsg.): „Focus on Macbeth.“ London, Routledge, (Routledge library editions: Shakespeare; Critical studies; 5), 2005
- Drakakis, John/ Twonshend, Dale (Hrsg.): „Macbeth: a critical reader.“ London, Bloomsbury, 2013
- Edwards, Philip : Thomas Kyd and early Elizabethan tragedy / by Philip Edwards . - 1. publ. . - London [u.a.] : Longmans, Green , 1966
- Freeman, Arthur : Thomas Kyd : facts and problems / by Arthur Freeman . - Oxford : Clarendon Press , 1967 .
- Höfele, Andreas : Shakespeare und die Verlockungen der Biographie : vorgetragen in der Gesamtsitzung vom 17. Februar 2006 / Andreas Höfele . - München : Verl. der Bayerischen Akad. der Wiss. , 2006
- Irish, Bradley J.:“Vengeance, Variously: Revenge Before Kyd in Early Elizabethan Drama.“ Early Theatre, 2009
- Jack, Albert E.: „Thomas Kyd and the Ur- Hamlet.“ PMLA Vol. 20, No. 4 pp.729-748. 1905
- Knapp, Robert S.:“Horestes. The Uses of Revenge.“ ELH, Johns Hopkins University Press,1973
- Mähl, H. -J. (Hrsg), Samuel, R. : „Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.“ Bd.1, München, Hanser, 1978
- Reese, M.M.: „William Shakespeare.“ in Collier’s Encyclped.Vol.24, New York, Newfield Publication Inc.,1997
- Shakespeare, William : „Macbeth“ Tieck, Dorothea (Übers. 1843), Klose, Dietrich (Hrsg.) Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2001

Shakespeare, William: „Hamlet“, Klein, Holger M. (Hrsg.) Bd.1.: „Einführung Text, Übersetzung, Textvarianten“, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1984

Thomson, Peter : Shakespeare's professional career / Peter Thomson . - 1. publ. . - Cambridge [u.a.] : Cambridge Univ. Press , 1994

Wells, Robin Headlam : Shakespeare, politics and the state / Robin Headlam
Wells . - 1. publ. . - Basingstoke [u.a.] : Macmillan , 1986

Wilson, Frank P.: „Marlowe and the early Shakespeare.“ Oxford, Clarendon Press
1953

7.7 Ist Wahnsinn weiblich? Elektra im 20. Jhdt.

Bergengruen, Maximilian: „Mystik der Nerven: Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des >Nicht-mehr-ich<.“ Wien, Rombach, 2010

Charcot, Jean Martin: „Poliklinische Vorträge 1888. Anhang I: „Hysterie und traumatische Neurose.“ Sigmund Freud (Übers.), Leipzig, Wien, Deuticke 1892

Farkas, Reinhardt (Hrsg.): „Hermann Bahr. Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904.“, Wien, Böhlau, 1987

Hladny, Ernst: „Hugo von Hofmannsthal's Griechenstücke, II“ in: „XII.-XIV. Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasiums in Leoben.“ 1910/1911

Kamper, Dietmar: „Kassner Rudolf“ in „Neue Deutsche Biographie.“ Bd.11 Berlin, Duncker & Humboldt, 1977

Kann, Robert A.: „Theodor Gomperz. Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit; Auswahl seiner Briefe und Aufzeichnungen, 1869-1912.“ Wien Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., 1974

Kerr, Alfred: „Elektra. Das neue Drama. Die Welt im Drama I.“ Berlin, S. Fischer, 1917

Mayer, Mathias: „Elektra. Entstehung.“ in: Hirsch, Rudolf (Hrsg.), u.a.: „Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929: Sämtliche Werke: kritische Ausgabe.“ Frankfurt a.M., Fischer, 1997

Michael, Nancy C.: „Elektra and her sisters: three female characters in Schnitzler, Freud and Hofmannsthal.“, New York/Wien, Lang, 2001

Nehring, Wolfgang: „Ödipus und Elektra. Theater und Psychologie bei Hofma.“ in: Strelka, Joseph P. (Hrsg): „Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk.“ Bern/Berlin/ Frankfurt a. M., 1992

Politzer, Heinz: „Hatte Ödipus einen Ödipus- Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur.“ München, Piper, 1974.

Thomasberger, Andreas (Hrsg.): „Hugo von Hofmannsthal. Elektra.“ Stuttgart, Reclams Universal – Bibliothek Nr. 18113, 2001

Worbs, Michael: „Psychoanalyse in der modernen Literatur: Kooperation und Konkurrenz.“ Anz, Thomas (Hrsg.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999

7.8 Die „Elektra“ Hofmannsthals im neuen Jahrtausend

Die Presse: „Elektra als Seelendrama, brav deklamiert und in stilvollem Ambiente.“ (Kritik) Die Presse, 20.01.2003 Quelle: www.diepresse.com Stand: 17.11.2016

Haider-Pregler, Hilde: „Hofmannsthals >Elektra< als elementares Sprachereignis.“ (Kritik) Wiener Zeitung 22.05.2000. Quelle: www.wienerzeitung.at Stand 10.11.2016

Hermann, Pitt: „Elektra – Edith Clever.“ (Kritik) Sonntagsnachrichten 14.03.2013 Quelle: www.sn-herne.de Stand 10.11.2016

Hermann, Pitt: „Hugo von Hofmannsthal. Elektra. Berliner Ensemble.“ (Kritik) Sonntagsnachrichten Quelle: www.sn-herne.de Stand 17.11.2016

Kriechbaum, Reinhard: „Die Seele ist ein enger Schacht. Elektra – Im Wiener Burgtheater inszeniert Michael Thalheimer Hof.“ Quelle: www.nachtkritik.de, Stand: 11.05.2016

Laudenbach, Peter: „Hausfrauen im Bluttausch. Leander Haußmann inszeniert >Elektra< am Berliner Ensemble.“ (Kritik) 26.05.2003 Der Tagesspiegel. Quelle: www.tagesspiegel.de Stand 22.11.2016

Lothar Schreiner in der „Jurybegründung“ der 14. Nestroy Theaterpreisvergabe. Quelle: www.nestroypreis.at, Stand: 10.05.2016

Miessgang, Thomas (Kritik): „Der zerstückelte Mythos. Joachim Schlömer inszeniert Hofmannsthals >Elektra< in Wien.“ in: Die Zeit 05/2003. Quelle: www.joachimshloemer.com Stand : 17.11.2016

Pohl, Ronald: „Die in der Mauerspalte sieht man nicht.“ Der Standard, 26.12. 2012

Quelle: www.derstandard.at

Stadelmaier, Gerhard: „Der Mythos frisst seine Kinder. „Elektra“ in Wien.“ FAZ, 26.10.2012 Quelle: www.faz.net Stand: 11.05.2016

Standart.at>Kultur : „Festwochen -Gastspiel Edith Clevers“ (Kritik)19.05.2000.

Quelle: www.derstandard.at Stand 10.11.2016

Thalheimer Michael, Mottinger Michaela: „Elektra: ein düsterer Pinselstrich.“

Kurier, 22.10.2012 Quelle: www.kurier.at Stand :9.10.2017

Abstract

Aus der Beschäftigung mit Hugo von Hofmannsthals „Elektra“ entstand die Fragestellung nach dem Ursprung der Pathologisierung weiblicher Rachehandlungen in ihrer dramatischen Umsetzung auf der Bühne des Sprechtheaters. Die nach Geschlechtern differenzierte Klassifikation von Rachehandlungen ergibt sich aus der Tatsache, dass Frauen in der Rechtsgeschichte bis ins 18. Jhd. eines männlichen Vertreters bedurften, und nicht als Rechtsperson anerkannt wurden. Jegliche Form von Ahndung einer Verletzung des Individualrechts durch die betroffene Frau selbst gilt daher als Verstoß gegen die Geschlechterordnung bzw. Übertretung der eigenen genderdefinierten Kompetenzen. Das generelle Racheverbot, das zur Eindämmung von Generationen übergreifenden Fehden zwischen einzelnen Familienverbänden zur Basis gesellschaftlicher Ordnung gehört, ist damit zwar grundsätzlich geschlechtsneutral definiert, bedingt jedoch über den Begriff der „Ehre“ eine maskuline Ausnahmeregelung; die Rache einer Ehrenverletzung in Form von Selbstjustiz bleibt als männliches Privileg erhalten. Damit wird z. B. bereits im antiken griechischen Mythos männliche Rache näher an den Rechtsbegriff im Sinne von gesellschaftlicher Legitimation gerückt, wohingegen weibliche Rache als Symbol für ein Vergeltungsprinzip aus vorstaatlicher bzw. „vorzivilisierter“ Zeit in die Dramen übernommen wird.

Anhand des Atridenmythos und seiner Dramatisierungen lässt sich daher eine interessante Entwicklung weiblicher Rächerinnen beobachten: während sich Aischylos noch ganz klar an die Trennung von „männlich/autorisiert“ und „weiblich/unautorisiert“ definiertem Handeln hält, wird weibliche Rache sowohl bei Euripides, als auch bei Sophokles in zunehmendem Maße auf individualpsychologische Ebene gehoben. Damit ist der Schritt in die Psychologisierung der Rächerinnen getan, und der Ursprung weiblichen Racheverlangens wird bereits in der Antike in einer pathogenen psychischen Veränderung, hervorgerufen durch ein Trauma, festgelegt. Als markantes, pathologisches Verhalten wird hier vor allem das Verlassen der weiblichen Genderkonzeption und die Aneignung männlicher Handlungskompetenzen definiert, sowie das Spannungsverhältnis zwischen geschlechtsspezifischer Handlungseinschränkung und der Rache-Intention.

In Senecas „Agamemnon“ werden diese Merkmale noch um die Dimension der explizit pathogenen Symptomatik von „Hysterie“ - im antiken Sinne des Krankheitsbildes- erweitert; Visionen, Alpträume und Ohnmachtsanfälle verstärken den mysteriösen Charakter weiblicher Rachehandlungen, und damit erhält die pathologische Ausprägung auch noch eine mystische Dimension. Die „rasenden“ Rächerinnen Senecas könnten nun auch das Bindeglied zum elisabethanischen Drama darstellen, dessen Frauenfiguren, interessanterweise jedoch auch eine der wohl berühmtesten männlichen Rächer der Theatergeschichte - Shakespeares „Hamlet“- auffallende Ähnlichkeit mit den antiken Charakterkonzeptionen aufweisen. Da sich jedoch keine wissenschaftlich verifizierbare Verbindung zwischen der Antike und Shakespeares Dramen herstellen lässt, zumal die wissenschaftlich belegbare Schulbildung Shakespeares eine Kenntnis der antiken Dramen ausschließt, bedarf es einer alternativen Hypothese für die Einflussnahme antiker Konzeptionen auf Shakespeares Charaktere; den Kontakt über klassisch gebildete, zeitgenössische Autorenkollegen bzw. Vorgänger wie z. B.: Marlowe, Kyd und Pickering, deren Figuren nachweisbar antiken Vorbildern nachempfunden waren, und die möglicherweise wiederum in Shakespeares Charaktere assimiliert wurden.

Schließlich blieb die Übereinstimmung des Handlungskonfliktes sowie der Beschaffenheit des zwiespältigen Charakters des dänischen Prinzen mit der antiken Elektra-Figuren der Rezeptionsgeschichte - nicht zuletzt nach eigenen Angaben auch Hofmannsthal - nicht verborgen. Hier stehen vor allem die fanatische Vaterverehrung, seine selbst auferlegte Handlungseinschränkung, eine narzisstische Kaltblütigkeit seinen Mitmenschen gegenüber, sowie seine manipulativen Fähigkeiten ins Auge, die Hamlet neben einer identischen Ausgangssituation mit der antiken Figur der Elektra gemein hat. Solche „Symptome“ werden u.a. von Freud/Breuer in der Definition von „Hysterie“ als definiert weibliche Erkrankung der Psyche übernommen, um die Komponente unterdrückter weiblicher Sexualität erweitert, und von Hofmannsthal schließlich zu jenem pathologischen, weiblichen Rachemuster verarbeitet, das die Frauenfiguren seiner „Elektra“ auf der Bühne des deutschsprachigen Jahrhundertwendetheaters so erfolgreich werden ließ. Die Übertragbarkeit von Hofmannsthals Figuren auf die Sprechtheaterbühne des 21. Jhdts. bleibt damit eine große Herausforderung an die Regie. Hier erweist sich vor allem der Umgang mit dem Pathos der Sprache einerseits und der Voyeurismus der

hofmannsthalschen Perspektive auf unterschiedliche Ausprägungen weiblicher Sexualität als Prüfstein für jede zeitgenössische Inszenierung des Einakters auf der Sprechtheaterbühne.

Abstract

From the study of Hugo von Hofmannsthal's "Electra" the question arose about the origin of the pathologization of female revenge in their dramatic realization on the stage of the spoken theater. The classification of revenge, which is differentiated according to sex, results from the fact that women in the legal history required a male representative up to the 18th century and were not recognized as legal persons. Any form of punishment of an infringement of the individual right by the woman concerned is therefore regarded as a breach of the gender norm or the violation of her own gender-defined competencies. The general rhetoric, which belongs to the basis of social order for the limitation of cross-generational feuds between individual family associations, is, in principle, defined as gender-neutral, but requires a masculine exception from the concept of "honor"; the revenge of a violation of honor in the form of self-justice is a male privilege. Thus, for example, in the ancient Greek myth, male revenge has already been brought closer to the legal concept in the sense of social legitimation, where female revenge is taken into the dramas as a symbol of a retribution principle from pre-state or "pre-civilized" time.

On the basis of the Atriden myth and its dramatizations, an interesting development of female avengers can be observed: while Aischylos still clearly adheres to the separation of "male / authorized" and "female / unauthorized" defined action, female revenge becomes both with Euripides and Sophocles increasingly the individual psychological level. Thus the step into the psychologization of the avengers is done, and the origin of feminine regression is already established in the ancient world in a pathogenic psychical change, caused by a trauma. Significant pathological behavior is defined above all by the abandonment of female gender conception and the appropriation of male competences, as well as the tension between the gender-specific limitation of action and the revenge intention.

In Seneca's "Agamemnon" these features are extended by the dimension of the explicitly pathogenic symptoms of "hysteria" - in the ancient sense of the disease

picture; visions, nightmares and faint intensify the mysterious character of female revenge, and the pathological manifestation also has a mystical dimension. Seneca's "furious" avengers could now also link to the Elizabethan drama, whose female figures, interestingly also one of the most famous male avengers of drama history - Shakespeare's "Hamlet" - are strikingly similar to the ancient character concepts. However, since no scientifically verifiable link between antiquity and Shakespeare's dramas can be established, especially since the scientifically proven school education of Shakespeare excludes a knowledge of the ancient dramas, an alternative hypothesis is needed for the influence of ancient concepts on Shakespeare's characters. Maybe Shakespeare got in contact with classical characters via the work of Marlowe, Kyd, and Pickering, whose figures were demonstrably based on ancient models, and which were assimilated into Shakespeare's characters. The agreement between the conflict of interests and the nature of the ambiguous character of the Danish prince and that of the ancient Electra figures was distinguished by reception history also by Hofmannsthal's own statements. The fanatical adoration of his father, his self-imposed limitation of action, a narcissistic cold-bloodedness towards his fellow persons, as well as his manipulative abilities, which Hamlet, in addition to an identical initial situation, has in common with the ancient figure of Elektra. Similar "symptoms" were described by Freud / Breuer for the definition of "hysteria" as an explicit female disease of psyche, and later, expanded by the component of suppressed female sexuality by Hofmannsthal, and finally became famous by the female figures of his "Electra" on German stages. The transferability of Hofmannsthal's figures to the theater of the 21st century remains a major challenge to the director. Dealing with the pathos of language and the voyeurism of the Hofmannsthalian perspective on different forms of female sexuality, proves to be the criterion of any contemporary staging of the one-act on stage.