

M 3

Dramen synchron und diachron analysieren

-

ELEKTRA

Birgit Neugebauer

23.09.2020

Birgit Neugebauer

14.09.2020

Inhaltsverzeichnis

[0. Informationen zum Dokument 5](#_Toc51759500)

[1. Einführung 6](#_Toc51759501)

[1.1. Vorschläge für Unterrichtseinheiten 7](#_Toc51759502)

[1.2. Exemplarischer Unterrichtsverlauf (Variante e) 8](#_Toc51759503)

[2. Einstiege 11](#_Toc51759504)

[2.1. Einen Handlungskern entfalten: 11](#_Toc51759505)

[2.2. Der Stoff 12](#_Toc51759506)

[3. Die antiken Fassungen – ein synchroner Vergleich 13](#_Toc51759507)

[3.1. Die Personenverzeichnisse 18](#_Toc51759508)

[*3.2.* Sophokles: *Elektra* 18](#_Toc51759509)

[3.3. Der Prolog 19](#_Toc51759510)

[3.4. Anagnorisis 20](#_Toc51759511)

[3.5. Elektra 20](#_Toc51759512)

[3.6. Agon 21](#_Toc51759513)

[3.7. Schluss 22](#_Toc51759514)

[3.8. Intertextualität 22](#_Toc51759515)

[4. Hugo von Hofmannsthal: *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (1903) 23](#_Toc51759516)

[4.1. Bühnenbild 24](#_Toc51759517)

[4.2. Der Chor 24](#_Toc51759518)

[4.3. Elektra 25](#_Toc51759519)

[4.4. Chrysothemis 25](#_Toc51759520)

[4.5. Klytämnestra 26](#_Toc51759521)

[4.6. Der Schluss 26](#_Toc51759522)

[4.7. Exkurs: Hermann Bahr: *Das unrettbare Ich* (1904) 27](#_Toc51759523)

[4.8. *Elektra* – Drama einer Vergewaltigung? 27](#_Toc51759524)

[4.9. Impressionismus – Fin de Siècle – Sprachskepsis 28](#_Toc51759525)

[Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief* (1902) (auch: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon) 28](#_Toc51759526)

[5. Jean Paul Sartre: *Die Fliegen* (1943) 29](#_Toc51759527)

[5.1. Elektra 30](#_Toc51759528)

[5.2. Jupiter - Ägist 31](#_Toc51759529)

[5.3. Orest 31](#_Toc51759530)

[5.4. Freiheit 32](#_Toc51759531)

[5.5. Sartre über *Die Fliegen* 32](#_Toc51759532)

[5.6. Existentialismus 33](#_Toc51759533)

[5.7. Deutungsansätze - Diskussionspunkte 34](#_Toc51759534)

[5.8. Eine Inszenierung analysieren (Regie: Andreas Kriegenburg, Staatsschauspiel Dresden 2013) 34](#_Toc51759535)

[6. Eugene O‘Neill: *Mourning becomes Electra* (1931) 35](#_Toc51759536)

[7. Jean Giraudoux: *Electre* (1937) 36](#_Toc51759537)

[8. William Shakespeare: *Hamlet* (um 1601) 39](#_Toc51759538)

[9. Tragödie 40](#_Toc51759539)

[10. Vorschläge zur Leistungsmessung 42](#_Toc51759540)

[10.1. Klausurvorschläge 42](#_Toc51759541)

[10.2. Portfolio 42](#_Toc51759542)

[Informationsblatt für Schülerinnen und Schüler 43](#_Toc51759543)

[11. Didaktische Hinweise und Erwartungshorizonte 44](#_Toc51759544)

[11.1. Zu 2 Einstiege 44](#_Toc51759545)

[11.1.1. Zu 2.1. Einen Handlungskern entfalten 44](#_Toc51759546)

[11.1.2. Zu 2.2. Der Stoff 45](#_Toc51759547)

[11.2. zu 3 Die antiken Fassungen – ein synchroner Vergleich 45](#_Toc51759548)

[11.2.1. Zu 3.1. Die Personenverzeichnisse 45](#_Toc51759549)

[11.2.2. Zu 3.3. Der Prolog 46](#_Toc51759550)

[11.2.3. Zu 3.4. Anagnorisis 48](#_Toc51759551)

[11.2.4. Zu 3.5. Elektra 48](#_Toc51759552)

[11.2.5. Zu 3.6. Agon 49](#_Toc51759553)

[11.2.6. Zu 3.7. Schluss 50](#_Toc51759554)

[11.2.7. Zu 3.8. Intertextualität 51](#_Toc51759555)

[11.3. Zu 4. Hugo von Hofmannsthal: *Elektra* (1903) 52](#_Toc51759556)

[11.3.1. Zu 4.1. Bühnenbild 52](#_Toc51759557)

[11.3.2. Zu 4.2. Der Chor 53](#_Toc51759558)

[11.3.3. Zu 4.3. Elektra 54](#_Toc51759559)

[11.3.4. Zu 4.3. Chrysothemis 54](#_Toc51759560)

[11.3.5. Zu 4.5. Klytämnestra 55](#_Toc51759561)

[11.3.6. Zu 4.6. Der Schluss 56](#_Toc51759562)

[11.3.7. Zu 4.7. Exkurs: Hermann Bahr: *Das unrettbare Ich* (1904) 57](#_Toc51759563)

[11.3.8. Zu 4.8. *Elektra* – Drama einer Vergewaltigung? 57](#_Toc51759564)

[11.3.9. Zu 4.9. Impressionismus – Fin de Siècle - Sprachskepsis 58](#_Toc51759565)

[11.4. Zu 5. Sartre: *Die Fliegen* (1943) 59](#_Toc51759566)

[11.4.1. Zu 5.1. Elektra 59](#_Toc51759567)

[11.4.2. Zu 5.2. Jupiter – Ägist 59](#_Toc51759568)

[11.4.3. Zu 5.3. Orest 60](#_Toc51759569)

[11.4.4. Zu 5.4. Freiheit 61](#_Toc51759570)

[11.4.5. Zu 5.5. Sartre über *Die Fliegen* 61](#_Toc51759571)

[11.4.6. Zu 5.6. Existentialismus 62](#_Toc51759572)

[11.4.7. Zu 5.7. Deutungsansätze – Diskussionspunkte 62](#_Toc51759573)

[11.4.8. Zu 5.8. Eine Inszenierung analysieren 63](#_Toc51759574)

[11.5. Zu 6. Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra* (1931) 63](#_Toc51759575)

[11.6. Zu 7. Jean Giraudoux: *Electre* (1937) 66](#_Toc51759576)

[11.7. Zu 9. Tragödien 66](#_Toc51759577)

[11.8. Zu 10. Leistungsmessung 67](#_Toc51759578)

[11.8.1. Zu 10.1. Klausur 67](#_Toc51759579)

[12. Literaturhinweise 67](#_Toc51759580)

# Informationen zum Dokument

|  |  |
| --- | --- |
| Titel | Elektra - Dramen synchron und diachron untersuchen |
| Untertitel |  |
| Bereich |  |
| Autor | Birgit Neugebauer |
| Datum | 23.09.2020 |
| Lizenz | [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/) |

# Einführung

Was bietet sich mehr an für einen Vergleich literarischer Werke, will man sowohl die diachrone Betrachtung als auch die synchrone Betrachtung, Stoff- und Motivgeschich­te, Gattungsgeschichte und verschiedene kulturelle Räume in den Blick nehmen, als ein Stoff der Antike? Gleichgültig, welchen Mythos man wählt, es werden sich zahllose Bearbeitungen in unterschiedlichen Gattungen quer durch die Jahrhunderte und in vielen Sprachen finden lassen.[[1]](#footnote-1)

Besonders geeignet ist der Elektra-Stoff, weil er der einzige ist, der von allen drei Tragikern der Antike aufgegriffen wurde, somit also synchrones Betrachten bereits in der Antike verbunden mit dem Kennenlernen sehr konkreter Formen von Intertextu­alität ermöglicht, Stoff- und Motivgeschichte erfassbar macht und in nuce eine Gattungsgeschichte der Tragödie bietet.

Der Muttermord als zentrales Handlungselement, die unterschiedlichen Bemühungen, ihn zu legitimieren, die Funktion der Tat und ihre Folgen im jeweiligen Konstrukt, die Aspekte Rache und Schuld, die zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit antiken, christlichen und atheistischen Konzepten der Begriffe nötig machen, die verschiedenen Interpretationen der zentralen Frauenfigur, ihre dramaturgische Funktion, ihr Charakter und natürlich ganz zentral die jeweilige Wirkung, Funktion und damit Wirkabsicht der Texte bieten eine so große Vielfalt an Möglichkeiten der Auseinandersetzung, dass die größte Schwierigkeit darin besteht, aus der Fülle eine sinnvolle Auswahl zu treffen.

Es muss also einerseits darum gehen, die Texte zu vergleichen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erkennen und zu benennen und, davon ausgehend, deren Wirkung zu beschreiben, die jeweiligen Texte in ihren Kontexten zu verorten, ihre Funktion zu analysieren und zu interpretieren. Sind dies in erster Linie analytische literaturwissen­schaftliche Fragestellungen, so entsprechen sie ganz dem Bildungsplan Literatur, der genau darauf abhebt.

Der Stoff eignet sich aber nicht nur wegen seiner Exemplarität und der unbestreit­baren Zugehörigkeit der Texte zu einem anerkannten Kanon, sondern wegen seines zentralen Themas: Wie geht der Mensch damit um, dass Taten begangen werden, die von seiner Position aus nicht gerechtfertigt scheinen: Duldet er das Verhalten? Rächt er sich und erzeugt damit neue Schuld? Was bedeutet es, dass Ordnung nur durch neue Schuld wiederhergestellt werden kann? Bleibt es dann beim Kreislauf ‚Grausam­keit gebiert Grausamkeit‘? Gäbe es alternative Handlungsmöglichkeiten? Die bei Aischylos schon als Zielpunkt der Trilogie gesetzte Gerichtsinstanz setzt dem Fluch ein Ende. Warum wird dieser Gedanke in den späteren Bearbeitungen so selten aufgegriffen? Hier werden Schülerinnen und Schüler mit ganz elementaren Fragestellungen menschlichen Verhal­tens und der Rolle des Menschen in der Welt konfrontiert.

Aus den mehreren zig dramatischen Bearbeitungen des Stoffes sollen hier natürlich nur einige thematisiert werden: Aischylos: *Choephoren* (458), Sophokles: *Elektra* (vor 413), Euripides: *Elektra* (413), Hugo von Hofmannsthal: *Elektra* (1903) und Jean Paul Sartre: *Die Fliegen* (1943). Am Rand gestreift bzw. ganz exemplarisch zum Vergleich herangezogen werden Eugene O’Neill: *Trauer muss Elektra tragen* (1931), Jean Giraudoux: *Elektra* (1937) sowie William Shakespeare: *Hamlet* (um 1601).

Anders als bei einem Vergleich eines einzelnen Motivs oder einer Situation bedarf der Vergleich zweier Bearbeitungen eines Stoffes die Betrachtung größerer Textpassagen, da nur dadurch die je unterschiedliche Figurenzeichnung, die Handlungsmotivation oder die Argumentationsweise einer Figur und damit die jeweilige inhaltliche Ausrichtung erkennbar wird. Nur über den Vergleich z.B. ganzer parallel konzipierter Szenen, die einander gegenübergestellt werden, wird man den Texten einigermaßen gerecht und kann entsprechende Erkenntnisse erlangen. Deshalb müssten hier sehr umfangreiche Textteile wiedergegeben werden, was zum Teil aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich ist. Die meisten Texte lassen sich aber leicht durch die angegebenen Links im Netz finden. Wo immer längere zusammenhängende Textpassagen erforderlich sind, werden Beginn und Schluss zitiert und die für eine sinnvolle Arbeit mit dem Text notwendige Auslassung mit fett gedruckten eckigen Klammern markiert. Der Text, der durch unfett gedruckte Auslassungsklammern als entfallen gekennzeichnet ist, wird für die jeweilige Fragestellung im gegebenen Zusammenhang als entbehrlich betrachtet und kann für die Schülerinnen und Schüler gestrichen bleiben.

Die inhaltlichen Schwerpunkte sind so gewählt, dass wesentliche Aspekte der Dramen angesprochen und die Gemeinsamkeiten, aber vor allem auch die Unterschiede möglichst klar herausgearbeitet werden können. So bieten sich für die antiken Fassungen der Prolog, die Figur der Elektra, Anagnorisis, Agon und der Schluss an, bei Hofmannsthal stehen dann die Elemente im Mittelpunkt, an denen das Spezifische dieser Bearbeitung sichtbar wird, der Chor, das Verhältnis Elektras zu Chrysothemis und das zu Klytämnestra und auch hier der Schluss, bei Sartre ist natürlich Elektra ebenfalls zentral, aber es geraten, um die Besonderheit des Textes erkennbar zu machen, andere Figuren in den Blick: die des Orest und die von Jupiter und Ägisth. O’Neill schließlich und Giraudoux werden als Vergleichstexte für Hofmannsthal einerseits (O’Neill) und Sartre andererseits (Giraudoux) unter den Aspekten betrachtet, die für die jeweiligen Bezugstexte bereits angesprochen worden sind (Psychologie bei O’Neill; Politik und Ethik bei Giraudoux). Auf diese Weise werden nach und nach verschiedene inhaltliche und thematische Bereiche akzentuiert, die sich gegenseitig ergänzen, was aber nicht heißt, dass alles behandelt werden muss, sondern dass, wenn mehrere Texte behandelt werden, immer wieder neue Blickwinkel das Interesse am Thema erhalten sollen und zunehmend komplexere Fragestellungen möglich werden.

Um die Arbeit zu erleichtern, ist den jeweiligen Kapiteln eine meist relativ ausführliche kommentierende Inhaltsangabe vorangestellt, die einer ersten Orientierung dienen soll.

## Vorschläge für Unterrichtseinheiten

Abhängig davon, wie viel Zeit dieser Unterrichtseinheit gewidmet werden soll, lassen sich mehrere Varianten denken, die dann jeweils unterschiedliche Schwerpunkte setzen und verschiedene Ziele verfolgen.

Die ersten drei Varianten (a)-c)) nehmen alle den sophokleischen Text als Ausgangstext, weil er der die Rezeption des Stoffes am stärksten prägende Text ist, der dann mit einer späteren Fassung verglichen wird. Sollten nur zwei Dramen verglichen werden, wird man beide Dramen ganz lesen lassen, auch wenn nur einzelne besonders markante Szenen miteinander verglichen werden.   
Die weiteren vorgeschlagenen Varianten setzen mehrere Texte in Beziehung zueinander. Die fettgedruckten Varianten bieten den breitesten Eindruck, die beiden letzten kombinieren einen Prätext mit zwei Bearbeitungen, die jeweils selbst wieder in enge Beziehung gesetzt werden können. Hier wird man sich, je mehr Texte Berücksichtigung finden, auf zwei Texte stützen und die weiteren Bearbeitungen des Stoffes auf den Vergleich von Textauszügen beschränken und eine Orientierung über das jeweilige Drama über knappe Inhaltsangaben leisten.

1. Sophokles – Hofmannsthal   
   Schwerpunkte: Ähnlichkeiten und Unterschiede der Figurenzeichnung (Elektra, Chrysothemis, Klytämnestra), Rolle des Chores, Rolle Orests, Motivation der Tat, Schluss.
2. Sophokles – Shakespeare: Hamlet   
   Schwerpunkte: Ähnlichkeiten und Unterschiede der Handlung und der Figurenzeichnung und damit verbundene Konsequenzen für das Drama (Ophelia-Handlung, Fortinbras-Handlung, die Figur des Horatio), Wissen und Nichtwissen, Legitimation der Tat, Zögern (Elektra) und Handeln (Orest) – Hamlet als Amalgam aus Elektra und Orest.
3. Sophokles – Sartre  
   Schwerpunkte: Ähnlichkeiten und Unterschiede der Handlung und der Figurenzeichnung und damit verbundene Konsequenzen für das Drama, Motivation der Tat als Handeln des freien Menschen (Existentialismus), die Rolle des Göttlichen, die Rolle Ägisths, der Schluss des Dramas
4. **Sophokles – Hofmannsthal – Sartre**Schwerpunkte: Ähnlichkeiten und Unterschiede der Handlung und der Figurenzeichnung. Radikal unterschiedliche Weltbilder, historische Gebundenheit der Bearbeitungen
5. **Sophokles (Aischylos, Euripides) – Hofmannsthal – Sartre – Shakespeare**Schwerpunkte: Ähnlichkeiten und Unterschiede der antiken Fassungen, Intertextualität, Psychologie, Politik und Ideologiekritik, Genderfragen, Gattungsgeschichte
6. Sophokles (Aischylos) – Hofmannsthal – O‘Neill   
   Schwerpunkte: Psychologie (Hysterie, Ödipus- und Elektrakomplex), Individuum und Gesellschaft
7. Sophokles (Euripides) – Sartre – Giraudoux  
   Schwerpunkte: Politik, Wahrheit vs. pragmatisches Handeln, Verantwortung des Individuums, Legitimation der Tat, Folgen des Handelns

Die vorgelegten Materialien und Aufgaben lassen sich entsprechend kombinieren. In den Kapiteln zu den einzelnen Dramen sind jeweils die Aspekte ausgewählt, über die die markanten Unterschiede erarbeitet werden können. So liegt, um nur zwei Beispiele zu nennen, ein Schwerpunkt beim Vergleich der antiken Fassungen z.B. auf der Anagnorisis-Szene, die für spätere Bearbeitungen nicht diese Bedeutung hat, während im Vergleich Sophokles – Hofmannsthal unbedingt das Verhältnis Elektra-Chrysothemis thematisiert werden muss. Da der sophokleische der einzige der antiken Fassungen ist, der die Chrysothemis-Figur kennt, stellt sich natürlich auch im Vergleich der antiken Texte die Frage, welche Funktion Chrysothemis im sophokleischen Text hat und warum Aischylos und Euripides auf sie verzichten, die auf der Ebene der Dramaturgie und logischerweise nicht auf der Ebene der Figuren beantwortet werden kann.

## Exemplarischer Unterrichtsverlauf (Variante e)

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 1 DSt | Gedankenexperiment – Handeln und dessen Folgen  Vgl. der Figurenverzeichnisse | | SuS kennen den Stoff und das Handlungsgerüst, sie nähern sich dem Thema an.  SuS können Ordnungskriterien von Figurenverzeichnissen benennen und reflektieren, über unterschiedliche thematische Schwerpunktsetzungen spekulieren und Vergleichskriterien ableiten. | Kapitel 2.1  Kapitel 3.1 |
|  | Lektüre von Sophokles: *Elektra* mit Arbeitsaufträgen | | SuS können mit Anleitung einen Text selbstständig erarbeiten. | Kapitel 3.2 |
| 4 DSt | Vergleich der antiken Fassungen  (Hier kann arbeitsteilig vorgegangen werden. Kleingruppen erarbeiten jeweils auf der entsprechenden Textgrundlage einen Vergleichsaspekt) | | SuS können Ähnlichkeiten und Unterschiede der drei antiken Elektrafassungen beschreiben, interpretieren und reflektieren.  SuS können zentraler Konzepte von Intertextualität darstellen und ihre Relevanz für die Interpretation von Texten reflektieren. | Kapitel 3.3 – 3.8 |
| 3 DSt | Hofmanns-thal | Hier kann entweder innerhalb der Bearbeitung der einzelnen Dramen jeweils arbeitsteilig vorgegangen werden oder man lässt die einzelnen Dramen jeweils von einer Gruppe erarbeiten. Letztere Variante hätte den Vorteil, dass SuS ein weiters Drama ganz lesen und dem Kurs vorstellen würden, im erstgenannten Fall müsste man sich wohl auf die ausgewählten Textauszüge beschränken  Im ersten Fall erfolgt die Erarbeitung in zwei DSt.. Die Ergebnisse werden jeweils in der dritten präsentiert und reflektiert.  Im zweiten Fall würde die Erarbeitung jeweils drei bis vier Doppelstunden umfassen, die Präsentation und Reflexion jeweils eine DSt, insgesamt also sieben DSt. | SuS können auf der Grundlage ihres Vorwissens über die antiken Fassungen im Vergleich die Besonderheiten der modernen Fassungen erkennen und benennen, ihre spezifische Wirkabsicht beschreiben sowie auf zeitgenössische philosophische Ansätze beziehen und reflektieren so die Historizität von Texten und die je unterschiedliche Rolle, die Literatur zugeschrieben wird (Hofmannsthal, Sartre).  Sie können zunehmend sicherer Methoden des Textvergleiches anwenden.  Sie können die Unterschiede zwischen den *Elektra*-Fassungen und *Hamlet* anhand einzelner Merkmale darstellen und die Besonderheit der Figur als Amalgam der Figuren Elektra und Orest beschreiben und reflektieren. | Kapitel 4 |
| 3 DSt | Sartre | Kapitel 5 |
| 3 DSt | Shakespeare | Kapitel 8 |
| 1 DSt | Tragödien-theorie | Zusammenfassen der Ergebnisse mit Akzent auf Gattungstheorie und -geschichte. | SuS können Tragödienkriterien benennen, deren Wandel in der Literaturgeschichte darstellen und Texte auf diese Merkmale hin überprüfen. | Kapitel 9 |

Aus urheberrechtlichen Gründen werden nur die jeweils die ersten und die letzten drei Wörter der ausgewählten Textstellen zitiert. Fette Auslassungszeichen **[…]** kennzeichnen die Stellen, die betrachtet werden sollen, einfache Auslassungszeichen […] markieren Stellen, die der Handhabbarkeit der Textmenge wegen entfallen sollen. Erschwert wird das Finden der Textstellen leider durch fehlende Versangaben in den Internetquellen. Da die Struktur der Dramen aber sehr übersichtlich ist, sind die Textstellen trotzdem nicht allzu schwer zu finden. Dennoch bitte ich diese benutzerunfreundlichen Bedingungen zu entschuldigen.

# Einstiege

## Einen Handlungskern entfalten:

Nimm an, du kommst von einer Reise zurück. Und was findest du vor? Dein Vater ist ermordet worden, deine Mutter liegt mit dem Mörder im Bett und deine Schwester lebt wie eine Sklavin. Was würdest du tun? Würdest du dich abwenden und an den schönen Ort zurückkehren, woher du gekommen bist, oder würdest du den Mörder schlachten?

(umformuliert nach Jean Paul Sartre)

1. Entwickeln Sie aus dieser Konfliktkonstellation die Handlung eines Dramas. Überlegen Sie dabei
   1. Welche Verhaltensmöglichkeiten die erwähnte Schwester (gehabt) haben könnte und
   2. ob es für den angesprochenen jungen Mann weitere Reaktionsmöglichkeiten gäbe.
2. Prüfen und erläutern Sie, welche Motive der Entscheidung für das jeweilige Verhalten zugrunde liegen müssten und welche Folgen diese Taten oder Unterlassungen für die Betroffenen und für die Gesellschaft, in der so gehandelt wird, hätten.
3. Stellen Sie Vermutungen an, in welcher Situation diese Sätze fallen könnten, und beschreiben sie die Beziehung der Figuren. Wer könnte die sprechende Person sein?

## Der Stoff

**Zwei Vasenbilder**

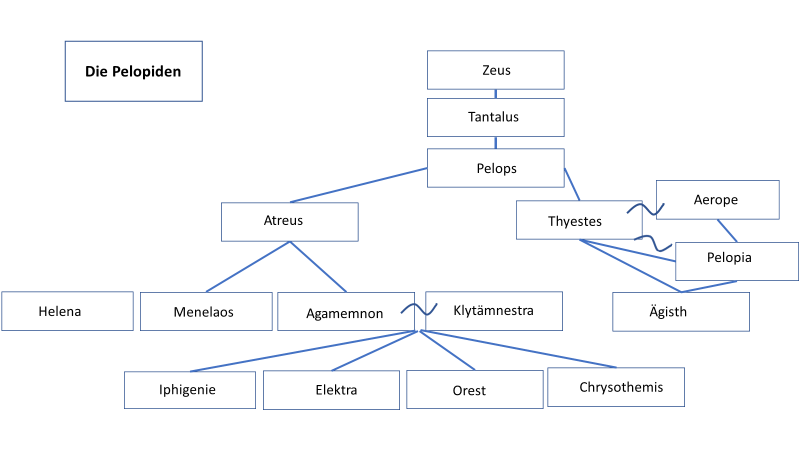
Electra und Orest töten Ägisth in der Anwesenheit ihrer Mutter Klytämnestra (Detail einer griechischen Vase, 5. Jhdt. v. Chr. The Mansell Collection/Art Resource, New York)

[(https://www.britannica.com/topic/Electra-daughter-of-Agamemnon-and-Clytemnestra)](file:///C:\Users\Birgit\Downloads\Documents\Eigene%20Dokumente\seminar\00_Seminarinternes\Bildungspläne\LS\ZPG\Elektra\00%20Skriptvarianten\(https:\www.britannica.com\topic\Electra-daughter-of-Agamemnon-and-Clytemnestra))

[Orestes](https://de.wikipedia.org/wiki/Orestes), Elektra und [Hermes](https://de.wikipedia.org/wiki/Hermes) am Grab des [Agamemnon](https://de.wikipedia.org/wiki/Agamemnon).  
([rotfigurige](https://de.wikipedia.org/wiki/Rotfigurige_Vasenmalerei) [Pelike](https://de.wikipedia.org/wiki/Pelike) des [Choephoren-Malers](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Choephoren-Maler&action=edit&redlink=1), um 380/70 v. Chr., [Louvre](https://de.wikipedia.org/wiki/Louvre) in Paris, K 544)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Elektra_(Mykene)>

**Elektra (Mykene)**

****Elektra (altgriechisch Ἠλέκτρα, „die Strahlende“) […] den Namen Elektra erhielt sie erst von den Tragödienschreibern. [(https://de.wikipedia.org/wiki/Elektra\_(Mykene](file:///C:\Users\Birgit\Downloads\Documents\Eigene%20Dokumente\seminar\00_Seminarinternes\Bildungspläne\LS\ZPG\Elektra\00%20Skriptvarianten\(https:\de.wikipedia.org\wiki\Elektra_(Mykene))

1. Entwickeln Sie ein Handlungsgerüst für ein Drama mit dem Titel *Elektra.*
   1. Überlegen Sie, welches Thema im Mittelpunkt des Dramas stehen könnte.
   2. Überlegen Sie, welche Figuren Sie benötigen, und skizzieren Sie deren Charaktere.
   3. Wählen Sie ein Handlungsmoment als Höhepunkt aus.
   4. Entwickeln Sie einen Spannungsbogen.
2. Stellen Sie sich gegenseitig Ihre Ideen vor.

# Die antiken Fassungen – ein synchroner Vergleich

**Einführung – didaktische Hinweise**

Sicherlich wird man in diesem zweistündigen Kurs nicht alle drei antiken Dramen vollständig lesen und doch ist es reizvoll, alle drei in den Blick zu nehmen und sie unter präzisen Fragestellungen zu vergleichen.

Sinnvoll wäre z.B., alle Schülerinnen und Schüler das sophokleische Drama lesen zu lassen, weil dieses in besonderem Maße prägend gewirkt hat. Die Texte von Aischylos und Euripides werden dann über kurze Inhaltsangaben und exemplarische Textauszüge einbezogen. Die Ergiebigkeit von Vergleichen, besonders für das Erkennen der Spezifik eines Ausgangstextes kann hier exemplarisch gezeigt werden. Wir verstehen die Besonderheit eines Textes besser, wenn wir sehen, wie dasselbe Handlungsgerüst, dasselbe Personal, dieselbe Gattung auf andere Weise gestaltet werden kann, möglicherweise ganz anderen Kommunikationsbedürfnissen dient und ganz andere Aussagen macht.

*Die Choephoren*, der zweite Teil der *Orestie* des **Aischylos**, zeigt schon durch den Titel, die Grabesspenderinnen, dass Elektra nicht im Mittelpunkt der Handlung steht. Dieser Teil der Trilogie ist dramaturgisch notwendig, um die beiden anderen Teile sinnvoll zu verbinden. Im ersten Teil, *Agamemnon*, erleben wir die Rückkehr Agamemnons aus dem Trojanischen Krieg. Agamemnon, der die Seherin Kassandra als Beute aus Troja und als seine Geliebte mit sich bringt, wird von Ägisth, seinem Vetter, und Klytämnestra, seiner Frau, erschlagen. Beide Mörder haben unterschiedliche Motive für die Tat. So rächt Klytämnestra sich an Agamemnon dafür, dass er den Opfertod ihrer gemeinsamen Tochter Iphigenie veranlasst hat. (Deren Opfertod ist dem Mythos zufolge notwendig geworden, weil Artemis als Strafe dafür, dass Agamemnon eine ihrer heiligen Hirsche erlegt hat, den Wind nicht mehr hat wehen lassen, wodurch die Flotte, die auf dem Weg nach Troja ist, an der Weiterfahrt gehindert wird. Nur durch dieses Opfer kann Artemis versöhnt und der Kriegszug nach Troja fortgesetzt werden.) Zum anderen bestraft sie Agamemnon für dessen Untreue mit Kassandra. Ägisth verfolgt einerseits Machtinteressen, kann aber als Begründung für die Tat auch die familiäre Verpflichtung zur Rache an diesem Sohn des Atreus anführen, da Atreus die Kinder seines Bruders Thyestes, Ägisths Vater, getötet und sie ihm zum Mahl vorgelegt hat. In den *Choephoren* wird nun dargestellt, dass Orest, der nach dem Tod Agamemnos vom Hof entfernt worden ist, nach mehrjähriger Abwesenheit zurückkehrt, um den Mord an seinem Vater zu rächen, und diese Tat vollbringt. Der dritte Teil, *die Eumeniden*, hat den Einsetzungsmythos des Areopags, der schließlich Orest von seiner Schuld des Muttermords freisprechen wird, zum Gegenstand.

Orest kehrt auf Geheiß Apollons mit der Absicht, seinen Vater zu rächen und sein Erbe anzutreten, nach Argos zurück. Er opfert auf dessen Grabhügel eine Locke. Elektra naht mit den Frauen des Chores. Orest erkennt sie sofort. Durch Elektra erfahren wir die Vorgeschichte, auch sie will Rache und hofft auf eine Rückkehr Orests. Sie entdeckt die Locke, die ihren Haaren gleicht, die Fußspur, die ihrer eigenen gleicht, und ahnt die Rückkehr Orests, der im selben Moment vortritt und sich sofort zu erkennen gibt, als weiteren Beweis seiner Identität auf sein Gewand verweisend, das Elektra gewoben hat. Elektra zweifelt kaum. Beide rufen Zeus an. Die Mordtat am Vater wird noch einmal in Erinnerung gerufen ebenso wie das Gesetz, dass Rache Rache erzeugt, alles, um den Entschluss zur Tat noch einmal zu rechtfertigen. So sagt Orest: „Ihr wollt es so, dunkle Mächte! Ihr wollt es selbst, Hände ihr! Ich räum‘ sie weg, sei‘s auch mein Verderben!“[[2]](#footnote-2) Die Geschwister bitten den Vater um Unterstützung ihres Vorhabens (Orest: „Du gib die Herrschaft deines Hauses mir zurück!“ Elektra: „[...] Gönn mir den Gatten, half ich zu Aigisthos‘ End!“ a.a.O., S.277). Die Tat ist beschlossen. Damit ist Elektras Aufgabe erfüllt. Sie spielt im weiteren Verlauf des Dramas keine Rolle mehr, sagt nichts mehr. Orest möchte nun wissen, wie es zur Grabspende gekommen ist, die Chor und Elektra gebracht haben. Der Chor berichtet von einem Traum Klytämnestras, in dem sie einen Drachen geboren zu haben glaubte, der Blut aus ihrer Brust saugte. Aus Angst habe sie nun die Spende beauftragt. Orest deutet diesen Traum auf sich. Er entdeckt Elektra und dem Chor die List, die er anwenden möchte. Mit verstellter Sprache will er als ein fremder Reisender die Botschaft vom Tod des Orests überbringen, so Zugang zum Palast erhalten und dann Ägisth töten. Nur Klytämnestra ist im Palast, hört die Botschaft und schickt die Dienerin Kilissa zu Ägisth, er möge kommen. Der Chor tritt Kilissa in den Weg und rät ihr, Ägisth nicht, wie Klytämnestra geboten hat, zu sagen, er solle „umringt von Lanzenknechten“ kommen, sondern allein. Denn „Bei mancher Botschaft nützt ein ungesagtes Wort“ (a.a.O., S.287). Hier greift also der Chor in die Handlung ein und unterstützt die Absichten der Geschwister. Ägisth kommt allein, betritt den Palast, man hört ihn in Todesangst rufen. Ein Diener stürzt aus dem Palast und verkündet den Tod Ägisths. Klytämnestra ist alarmiert. Es kommt zu einem Dialog zwischen Klytämnestra und Orest, sie sucht sich zu retten mit dem Hinweis, sie sei seine Mutter, Vorwürfe werden erhoben, Rechtfertigungen formuliert. Orest bleibt zur Tat entschlossen. Er schleppt sie ins Haus. Man hört nichts von dem, was vermutlich im Palast vor sich geht, der Mord wird auch nicht berichtet. Orest sieht die Erinnyen nahen, die ihn jagen werden. Der Chor hat das letzte Wort, verweist auf den göttlichen Willen, der vollzogen worden ist, und schließt: „Den Ruf stimmt ihn an: ‚Die hier mitgewohnt, bald sind verjagt sie ganz!‘ Ich darf schauen das Licht!“ (a.a.O., S.295).

Die Rechtfertigung der Tat, die Wiederherstellung von Recht und dynastische Interessen stehen im Mittelpunkt.

Ganz anders bei **Sophokles**: Hier ist der Handlungsort nicht der Grabhügel, sondern der Platz vor dem Palast, aber auch hier tritt als Erster Orest auf, allerdings nicht nur mit Pylades wie bei Aischylos, der hier ebenfalls eine stumme Rolle hat, sondern mit seinem Pfleger. Durch ihn erfahren wir einen Teil der Vorgeschichte und von der Rolle des Pflegers, der, wie er sagt, Orest aus Argos „schützend forttrug und erzog zum Mann, bereit zu rächen deines Vaters Fall“.[[3]](#footnote-3) Orest berichtet von seinem Besuch beim Orakel, das er nicht aufgesucht hat, um zu erfahren, was er tun soll, sondern um Rat einzuholen in der Frage „wie“ die Tat zu vollbringen sei. Nun teilt er dem Alten mit, „daß ungerüstet ich und ganz allein,/ mit Schild nicht, noch mit Heer,/ doch listig insgeheim sie richten soll/ mit eigner Hand.“ Auch die bereits erwähnte List, die Vortäuschung des eigenen Todes, wird entdeckt, so dass der Zuschauer bereits zu Beginn über Orests geplantes Vorgehen im Bilde ist. Elektra tritt auf, Orest erkennt ihre Stimme, will bleiben und hören, was sie sagt, jedoch der Pfleger mahnt, zuerst zum Grab Agamemnons zu gehen und zu opfern.  
So ist Elektra zunächst allein auf der Bühne und in einer dreigliedrig sich steigernden Szenenfolge wird ihre ausweglose und einsame Situation deutlich. Zuerst hören wir ihre Klage um den ermordeten Vater, ihre Rufe um Hilfe zur Rache, ihre Bitte, der Bruder möge gesandt werden. Der Chor tritt auf, äußert Mitleid, versucht zu trösten. Elektra beklagt ihr eigenes Schicksal, ihre erzwungene Ehelosigkeit, ihre Rolle als Magd, die schlechten Kleider, den Mangel an Nahrung, schildert das freche Verhalten Klytämnestras und Ägisths, die alljährlich am Todestag Agamemnons ein Fest veranstalten. Elektra wagt nur so zu sprechen, weil Ägisth abwesend ist. Ihre Schwester Chrysothemis kommt mit Grabspenden in der Hand. Sie hält Elektras Zorn für maßlos, ist der Meinung, dass man den Mächtigen gehorchen muss, und teilt mit, dass ein Plan besteht, Elektra zu verbannen. In einer längeren Stichomythie grenzen die beiden ihre Positionen gegeneinander ab: Elektra wirft Chrysothemis Feigheit vor, Chrysothemis rät Elektra zu Klugheit. Sie berichtet von Klytämnestras Traum, Agamemnon sei zurückgekehrt, habe Ägisth den Herrscherstab entwunden, ihn eingepflanzt, woraufhin daraus ein Zweig gewachsen sei. Chrysothemis soll in Klytämnestras Namen nun eine Grabspende zu Agamemnons Grab bringen. Elektra kann Chrysothemis überzeugen, nicht dies, sondern Locken der beiden Schwestern und einen Gürtel Elektras zu opfern. Klytämnestra tritt auf, bestreitet den Mord an Agamemnon nicht, sondern rechtfertigt ihn als Rache für die Opferung Iphigenies durch Agamemnon, die aus ihrer Sicht nur erfolgt sei, um seinem Bruder Menelaos zu dienen. Doch Elektra will das nicht gelten lassen: „Ob es gerecht nun war, ob nicht!/ Doch sag ich dir, daß du ihn nicht des Rechtes wegen hast getötet,/ nein, die Verlockung riß dich hin an jenes schlechten Mannes Seite,/ mit dem du nun zusammenlebst!“[[4]](#footnote-4) und verweist auf die Vorgeschichte, den Frevel Agamemnons Artemis gegenüber. Elektra ist sich wohl der Unangemessenheit ihres Tones bewusst, sieht sich aber angesichts der Ungeheuerlichkeit des Verhaltens ihrer Mutter dazu gezwungen. Klytämnestra droht, wenn Ägisth zurückkomme, werde Elektra dieses Verhalten büßen, und betet dann zu Apollon. In diese Situation tritt der alte Pfleger auf und berichtet, die Vorfälle ausführlich und anschaulich schildernd, vom Tod Orests. Erwartungsgemäß sind die Reaktionen gegensätzlich: Klytämnestra hört die Nachricht erfreut und erleichtert, Elektra ist erschüttert, aller Hoffnung beraubt.

Auf die verzweifelt zurückgebliebene Elektra trifft Chrysothemis, die vom Grabbesuch zurückkehrt und berichtet, dass sie dort gespendete Milch, Blumen und ein Haarbüschel vorgefunden habe. Sie ist sicher, dass Orest zurückgekehrt ist, wird aber von Elektra vom Tod Orests in Kenntnis gesetzt. Die Zeichen auf dem Grab werden schnell als Ehrengaben für den verstorbenen Orest umgedeutet, die anschauliche Erzählung des Pflegers für beweiskräftiger als die real vorhandenen Opfergaben gehalten. Elektra ist nun entschlossen, die Tat selbst auszuführen und will die Schwester als Verbündete gewinnen. Chrysothemis versucht Elektra davon abzuhalten und auch der Chor unterstützt ihre Position. Keine kann die andere überzeugen. Elektra bleibt allein zurück.

Orest tritt auf mit einer Urne in der Hand. Elektra klagt erneut. An diesem absoluten Tiefpunkt der Einsamkeit Elektras kommt die Wende. Orest befragt sie, erfährt so von ihrer verzweifelten Lage und gibt sich schließlich zu erkennen. Zum Beweis dient ein Siegelring, den Elektra sofort erkennt und als Beweis akzeptiert. Elektra ist außer sich vor Freude. Der alte Pfleger, der hinzukommt, drängt schließlich zum Handeln. Die Männer gehen in den Palast. Man hört Klytämnestra rufen, auch sie fordert von Orest Erbarmen mit der Mutter, Elektra unterstützt Orest, indem sie ihm zuruft, noch einmal zuzustoßen. Orest tritt kurz aus dem Palast, bestätigt den Tod Klytämnestras und kehrt in das Gebäude zurück, um Ägisth zu erwarten. Elektra gibt sich Ägisth gegenüber einsichtig. Das Tor des Palastes wird geöffnet, man sieht eine verhüllte Leiche, Ägisth in der Annahme, es handle sich um die Leiche Orests, bittet Klytämnestra herbeizuholen, hebt die Decke von der Leiche und erkennt Klytämnestra. Orest besteht darauf, ihn dort zu töten, wo dieser Agamemnon erschlagen hat. Mit den Worten „Not wär's, daß jeden diese Strafe trifft,/ der da zuwider den Gesetzen handeln will:/ daß man ihn töte!/ Der Bosheit wäre dann wohl weniger!“ folgt Orest Ägisth in den Palast. Der Chor bestätigt, dass das Ziel erreicht ist.

Deutlich wird durch die kommentierende Inhaltsangabe, dass hier das Leiden Elektras ganz im Vordergrund steht, ihre immer größer werdende Einsamkeit, ihre völlige Isoliertheit, ihr Leiden an der unerträglichen Situation bilden nicht nur den inhaltlichen Kern, sondern beanspruchen konsequenterweise den Löwenanteil des Textes. Nach der Anagnorisis sind die Taten schnell vollbracht. Chrysothemis tritt nicht mehr auf. Wie bei Aischylos wird der zweite Mord nicht mehr explizit ausgeführt. Beide Male ist Orest der alleinige Täter, anders als bei Aischylos ist aber Elektra anwesend und unterstützt Orest durch Zurufe und ihr dissimulierendes Verhalten Ägisth gegenüber. Zwar spielt Apollon als Ratgeber für die Art und Weise, wie die Rache vollzogen werden kann, eine Rolle, die Tat selbst aber und ihre Übertragung auf generelles menschliches Handeln, die Orest nach den Morden formuliert, zeigen innerweltliche Handlungsbereitschaft und Handlungsfähigkeit. Die Ordnung ist wiederhergestellt. Diesen Orest verfolgen keine Erinnyen.

Wieder ganz anders **Euripides**: Schon die Ausgangssituation ist eine völlig andere. Die Szene ist die Hütte des Landmanns, mit dem Elektra verheiratet ist. Klytämnestra und Ägisth haben also, indem sie Elektra nicht standesgemäß verheiratet haben, die Gefahr gebannt, Elektra könnte Nachkommen haben, die einen Rechtsanspruch auf die Herrschaft einfordern könnten. Der Landmann erweist sich als höchst tugendhaft, hat er doch die Ehe mit Elektra nie vollzogen. Beide sind fleißig, respektieren sich gegenseitig und scheinen eine gute Ehe zu führen. Orest und Pylades treten auf. Orest gibt die Absicht kund, die Mörder für den Mord am Vater büßen zu lassen, er kommt vom Grab Agamemnons, wo er Haar und Lammblut geopfert hat. Dieser Orest sucht Elektra auf, um sie als Helferin zu gewinnen. Als Elektra kommt, verstecken sich die beiden Männer und lauschen Elektras Klage, die unterbrochen wird vom Chor, der Elektra zu einem Fest mitnehmen möchte. Orest stellt sich Elektra in den Weg, offenbart sich nicht, gibt sich aber als Überbringer einer Nachricht von Orest, der lebe, zu erkennen. Nachdem er Elektra über ihre Lebensumstände ausgefragt hat, versucht er herauszufinden, ob sie bereit wäre, mit Orest zusammen den Muttermord zu wagen. „Gern sterb' ich, wenn ich meiner Mutter Blut vergoß“, lautet die klare Antwort Elektras, der eine ausführliche Schilderung ihres eigenen kargen und des frivolen Lebens der Mörder folgt, die den Toten nicht ehren, sondern ihn im Gegenteil verhöhnen. Die beiden Fremden werden vom Landmann ins Haus gebeten, nicht ohne dass Orest ein Loblied auf diesen Ehrenmann gesungen hätte. Elektra schickt ihn, den Erzieher Agamemnons zu holen, damit auch der erfahre, dass Orest lebt. Der Greis kommt von einem Besuch am Grab Agamemnons, hat die Opfergaben gefunden, glaubt in der Locke die Orests zu erkennen. In eindeutiger Anspielung auf Aischylos weist Elektra Locke, Fußspur und Gewand als nicht beweiskräftig für eine Anwesenheit Orests zurück. Es ist schließlich eine Narbe, an der der Greis Orest erkennt, ein Zeichen, das auch Elektra überzeugt. Die Wiedererkennungsszene beendet Orest mit der Frage an den Greis, wie er die Morde durchführen könne. Der Greis hat erfahren, dass Ägisth nur in Begleitung von Gesinde ein Stieropfer vorbereitet. Eine Situation, bei der sich die Gelegenheit zum Mord finden ließe. Um Klytämnestra zu töten, entwickelt Elektra den Plan, sie mit der Behauptung, Elektra habe ein Kind geboren und Klytämnestra solle es segnen, aus dem Palast zu locken. Orest, nicht ohne vorher nach dem Weg gefragt zu haben, geht, um Ägisth zu töten. Der Alte verlässt die Bühne, um Klytämnestra die Nachricht von der Geburt des Kindes zu überbringen. Ein Bote berichtet von Orests Mord an Ägisth, bevor Orest selbst mit dem Leichnam kommt, der in die Hütte des Landmanns gebracht wird. Orest stellt plötzlich den Muttermord in Frage, bezeichnet Apollons Wort als Wahn, vermutet gar Schlimmeres: „Sprach's etwa gar ein Teufel in des Gotts Gestalt?“[[5]](#footnote-5) Elektra versucht ihn zu überreden, ermuntert ihn, so dass er sich schließlich bereit erklärt, sich dem göttlichen Willen zu beugen, und die Hütte betritt. So findet Klytämnestra bei ihrer Ankunft nur Elektra vor, die ihr Vorwürfe macht. Hier entspinnt sich nun ein ähnlicher Agon wie bei Sophokles. Klytämnestra verteidigt sich, verweist auf die Opferung Iphigenies und Agamemnons Untreue und beklagt, dass Frauen nicht dieselben Rechte haben wie Männer. Sie brüstet sich nicht mit dem Mord an Agamemnon, steht aber dazu. Schließlich betritt sie die Hütte, Elektra folgt ihr. Man hört Klytämnestra rufen. Kurz darauf kommen Orest und Elektra aus der Hütte. Elektra nimmt die Tat auf sich, beide fühlen sich heimatlos und ratlos, rekapitulieren die Ermordung der Mutter noch einmal, als die Dioskuren als Dei ex machina über dem Giebel der Hütte erscheinen. Sie klären die Lage, bezeichnen Apollons Spruch als unweise, teilen Orest mit, er müsse tun, was Zeus und das Schicksal über ihn beschlossen hätten. Elektra wird mit Pylades verheiratet, Orest wird in Aussicht gestellt, dass er sich vor dem Blutgericht wird verantworten müssen, aber freigesprochen werden wird. Sie schließen damit, dass sie an anderer Stelle, im sizilischen Meer, gebraucht werden. Ein Hinweis, der immer wieder zur Datierung des Dramas herangezogen wird. Auch hier hat der Chor das letzte Wort.

Elektra und Orest sind hier Spielball eines völlig undurchsichtigen Götterwillens. Die Verlagerung des Ortes, der veränderte Familienstand Elektras, ihre anders gearteten Vorwürfe gegenüber Klytämnestra, die sich weniger auf den Mord an Agamemnon als auf die Vernachlässigung durch die Mutter richten, die entschlossen handelnde Elektra, die zur Mittäterin wird, der auffällig schwache und hilflose Orest machen dieses Drama sehr viel stärker zu einer Rachetragödie, als es die Fassung von Sophokles ist.

Eine kleine Synopse wesentlicher Merkmale soll die Orientierung erleichtern:



## Die Personenverzeichnisse

**Vergleich der Personenverzeichnisse der drei antiken Texte:**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Aischylos**  Choephoren  (die Grabesspenderinnen,  zweiter Teil der Orestie)  458 | **Sophokles** (497/96 – 405/06)  um 413 | **Euripides** (480? – 406)  413 |
| Orestes  Pylades  Elektra  Der Chor bestehend aus   Sklavinnen des  Atridenhauses  Ein Pförtner  Klytaimestra  Kilissa [Orests Amme]  Aigisthos  Ein Diener  Am Grab Agamemnons  Vor dem Palast der Atriden | Aigisthos  Klytaimestra  Elektra  Chrysothemis [Elektras Schwester]  Orestes  Pylades (stumme Rolle)  der Pfleger des Orestes  Der Chor bestehend aus   Jungfrauen von Mykene  Der Schauplatz ist vor dem Palast in Mykene | Ein Landmann [Ehemann Elektras]  Elektra  Orestes  Pylades  Ein alter Sklave  Ein Bote  Klytaimnestra  Die Dioskuren1  Den Chor bilden mit Elektra   befreundete argivische   Frauen, die kommen, um  Elektra zu einem Fest   abzuholen  Ort: Platz vor der Hütte des Landmannes und Elektras in der Nähe der Stadt Argos  1 Dioskuren: Zwillingsbrüder Kastor und Polydeukes in derselben Nacht empfangene Söhne Ledas, Polydeukes als Sohn Ledas und Zeus‘ ein unsterblicher Halbgott, Kastor, der Sohn Ledas und ihres Mannes Tyndareos, ein Sterblicher. |

1. Vergleichen Sie die Personenverzeichnisse und die Angaben zu den Handlungsorten.
2. Erschließen Sie daraus mögliche thematische Schwerpunktsetzungen und inhaltliche Unterschiede der drei Fassungen.

## Sophokles: *Elektra*

Die *Elektra* von Sophokles sollte von allen Schülerinnen und Schülern ganz gelesen werden. Man kann die Erarbeitung mit Hilfe der unten formulierten Arbeitsaufträge, die den Leseprozess unterstützen sollen und z.B. Teil eines Lesetagebuchs sein können, in die Hand der Schülerinnen und Schüler geben.

Lesen Sie das Drama und bearbeiten Sie folgende Arbeitsaufträge:

1. Untersuchen Sie den Prolog und stellen Sie fest, welche Informationen Leser/Zuschauer\*innen bekommen. Stellen Sie fest, welche Aufgabe Orest für sich formuliert, wie er diese Aufgabe zu lösen gedenkt und wie er sie rechtfertigt.
2. Untersuchen Sie den ersten Monolog Elektras. Formulieren Sie eine vorläufige Charakterisierung der Figur.
3. Untersuchen Sie den Dialog Elektra-Chor. Skizzieren Sie die Rolle des Chores.
4. Untersuchen Sie den Dialog Elektra-Chrysothemis. Arbeiten Sie die unterschiedlichen Positionen der Dialogpartnerinnen heraus.
5. Untersuchen Sie den Dialog Elektra-Klytaimestra. Beschreiben Sie das Verhältnis von Mutter und Tochter. Benennen Sie die Funktion dieser Szene.
6. Untersuchen Sie die Szene Elektra-Klytaimestra-Pfleger-Chorführerin. Achten Sie auf die Redeanteile der Figuren und auf die jeweiligen Reaktionen auf das Gesagte. Erläutern sie ihre Funktion.
7. Untersuchen Sie die Szene Elektra-Chrysothemis (II). Stellen Sie fest, in welchem Verhältnis (scheinbares) Wissen und Glauben stehen und erläutern Sie die Funktion dieser Szene.
8. Untersuchen Sie die Szene Elektra-Orest. Achten Sie vor allem auf den Spannungsverlauf und darauf, wie die Anagnorisis (das Erkennen) herbeigeführt und beglaubigt wird.
9. Untersuchen Sie die Szene Elektra-Orest-Pfleger. Benennen Sie auffällige Gestaltungsmittel.
10. Untersuchen Sie den Schluss. Wie werden die Taten vorbereitet, ausgeführt und gerechtfertigt. Stellen Sie fest, welchen Anteil daran Elektra übernimmt.
11. Analysieren Sie, welcher Status am Ende des Dramas erreicht ist und welches Zukunftsszenario denkbar wäre.
12. Erarbeiten Sie aus Ihren Einzelanalysen die Struktur des Dramas.
13. Benennen Sie das zentrale Thema des Dramas.
14. Beschreiben Sie die Rolle der Götter.
15. Charakterisieren Sie nun abschließend Elektra.
16. Setzen Sie sich damit auseinander, wie in diesem Drama mit dem Thema Schuld umgegangen wird.

Kurzreferat: Vergleich der Szene Elektra-Chrysothemis (I) mit Sophokles: *Antigone*, Gespräch Antigone-Ismene.

GfS-Thema: Vergleich Sophokles: *Antigone* – Sophokles: *Elektra*

## Der Prolog

**Sophokles[[6]](#footnote-6)**

**Prolog**

*Vor dem Königshaus*

**[…]** Kraft und Sieg gedeihen.

Übersetzung Wolfgang Peter: <https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap001.html>

**Euripides**

**Erster Akt**

**Erste Scene**

**Der Pflanzer:** Du altes Argos,

**[…]** finden ohne Schweis.

Übersetzung Friedrich Schiller <https://de.wikisource.org/wiki/Probe_einer_metrischen_Uebersetzung_der_Elektra>

1. Vergleichen Sie die beiden Dramenanfänge. Notieren Sie Auffälligkeiten in einer Tabelle.
2. Fassen Sie zusammen, worauf jeweils der Akzent der Szenen liegt.
3. Benennen Sie die Aspekte, die Ihnen aufgefallen sind, und leiten Sie daraus Vergleichskategorien ab.
4. Formulieren Sie die Erwartungen, die Sie an das unmittelbar folgende Geschehen haben.

## [Anagnorisis](https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap001.html)

Die Anagnorisis bietet sich für einen Vergleich aller drei antiken Fassungen an, wird doch gerade an dieser Stelle deutlich, wie die Dichter aufeinander Bezug nehmen.

**Aischylos**

**Elektra:** Mein Vater hat

**[…]**  zum dritten, der allergrößeste!

<https://www.projekt-gutenberg.org/aischylo/grabess/grabess1.html>

**Sophokles**

Vierter Auftritt

**Orest**: Ihr Frauen! Sagt,

**[…]** drinnen niemand hört!

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap005.html>

**Euripides**

**Greis:** Ja wohl, umsonst!

**[…]** ach, du ersehnter Tag,

Euripides Werke. Griechisch mit metrischer Übersetzung von J.A. Hartung. Achtes Bändchen: Elektra. Leipzig 1850, S.61-67.

<https://books.google.de/books?id=r3oyAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Euripides+Elektra&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjVr9GDqKnqAhVlR0EAHUOLBloQ6AEwBXoECAYQAg#v=onepage&q=Euripides Elektra&f=false>

1. Vergleichen Sie diese drei Szenen.
   1. Beschreiben Sie die Situation, in der sich Elektra jeweils befindet.
   2. Benennen Sie die erwähnten Erkennungszeichen, vergleichen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede und beschreiben Sie die jeweils erzeugte Wirkung.
   3. Beschreiben Sie die Reaktionen der Elektren.
2. Immer wieder versuchen Literaturwissenschaftler Belege zu finden, um die zeitliche Reihenfolge, in der die Dramen von Sophokles und Euripides entstanden sind, zu klären. Die hier vorliegenden Textstellen werden immer wieder herangezogen. Untersuchen Sie, ob sich aus einem Vergleich eine Chronologie der Dramen ableiten lässt.

## Elektra

**Sophokles:**

Erster Auftritt

**Elektra:** O heiliges Licht

**[…]** frage, was du magst!

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap002.html>

**Euripides**

1.

**Elektra:** Beflügelt, Stunden, euren Lauf!

**[…]**  Ich hab’ genug geweint. - -

Übersetzung Friedrich Schiller:

<https://de.wikisource.org/wiki/Probe_einer_metrischen_Uebersetzung_der_Elektra>

1. Vergleichen Sie die beiden Szenen.
   1. Beschreiben Sie die Situation, in der sich Elektra jeweils befindet.
   2. Stellen Sie zusammen, was Elektra jeweils beklagt.
   3. Vergleichen Sie das Verhältnis Elektras zu ihrem Vater.

2. Vergleichen Sie die Rolle des Chores.

## Agon

**Sophokles**

**Zweiter Auftritt**

**Klytaimnestra:** Losgelassen, so scheint

**[…]** nicht mehr weiter!

[*https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap003.html*](https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap003.html)

**Euripides:**

**Klytämnestra**

Steigt jetzt vom

**[…]** rufst du mich?

Euripides Werke. Griechisch mit metrischer Übersetzung von J.A. Hartung. Achtes Bändchen: Elektra. Leipzig 1850, S. 105-117.

<https://books.google.de/books?id=r3oyAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Euripides+Elektra+Hartung&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjb3IX5nfLpAhUOwsQBHQPTCaUQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Euripides Elektra Hartung&f=false>

Diese Szenen finden sich in den beiden Dramen an sehr unterschiedlichen Stellen: Im sophokleischen findet der Agon nach dem Gespräch Elektras mit Chrysothemis statt, bevor Elektra und Klytämnestra durch den alten Pfleger erfahren, dass Orest gestorben ist. Euripides stellt diesen Dialog unmittelbar vor die Ermordung Klytämnestras. Elektra hat sie unter dem Vorwand, sie möge aus Anlass der Geburt ihres Kindes ein Opfer bringen, aus dem Palast gelockt. In der Hütte liegt bereits der erschlagene Ägisth, bei dem Orest auf die Mutter wartet.

1. Analysieren Sie die beiden Streitgespräche. Achten Sie auf die Argumentation der Beteiligten und auf ihr Gesprächsverhalten.
2. Erläutern Sie, wie die Dialoge innerhalb ihres jeweiligen Kontexts wirken und welche Funktion sie haben.

## Schluss

**Sophokles:**

**Elektra:** Nun, mir erfüllte   
**[…]** der Freiheit zu!

**Euripides:**

**Chor:** Sieh, über das

**[…]** glücklich zu preisen!

Euripides Werke. Griechisch mit metrischer Übersetzung von J.A. Hartung. Achtes Bändchen: Elektra. Leipzig 1850, S. 125-137.  
<https://books.google.de/books?id=r3oyAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Euripides+Elektra+Hartung&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjb3IX5nfLpAhUOwsQBHQPTCaUQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Euripides Elektra Hartung&f=false>

1. Vergleichen Sie die beiden Schlüsse.
2. Deuten sie von diesen Schlüssen ausgehend die beiden Werke, akzentuieren Sie die Unterschiede.

## Intertextualität

Die Lektüre und der Vergleich der *Elektra*-Fassungen haben gezeigt, dass der Stoff sehr unterschiedlich bearbeitet worden ist, dass die Texte unterschiedliche Schwerpunkte setzen und offensichtlich verschiedene Intentionen verfolgen. Dabei haben die Autoren nicht nur auf den Mythos Bezug genommen, sondern die jüngeren Autoren kannten sicher den Text von Aischylos.

Phänomene der Einflussnahme von Texten auf andere Texte, die Abhängigkeit eines Textes von einem anderen, wird mit dem Begriff Intertextualität bezeichnet.

**Intertextualität im engeren Sinn:**

Der Begriff Intertextualität ist aber nicht so eindeutig, wie er auf den ersten Blick erscheint. Zum einen meint Intertextualität, dass ein Text sich in irgendeiner Weise, bewusst oder unbewusst auf einen oder mehrere Prätexte oder auf Gruppen von Prätexten (z.B. indem ein Text einer bestimmten Gattung angehört) bezieht und damit eine Verbindung zwischen Prätext und Hypertext oder Genotext und Phänotext, also dem Text, der Einfluss auf einen üblicherweise späteren nimmt, und den Text, der eigentlich im Fokus steht, herstellt. Da das Verhältnis, in dem die beiden (oder mehrere) Texte stehen, sehr verschieden sein kann, gibt es viele Versuche, diese Unterschiedlichkeit begrifflich zu fassen. So spricht man von Quelle und von Einfluss, Zitat und Anspielung, von Parodie oder Travestie, von Imitation, von Adaption oder von Übersetzung.

Mit der Erkenntnis, dass Texte aufeinander Bezug nehmen bzw. dass die Leseerfahrung von Autorinnen und Autoren Einfluss hat auf deren eigene Textproduktion, lässt sich in einem zweiten Schritt schließen, dass Texte nicht aus dem Nichts geschaffene Kunstwerke sind, sondern in einem Gefüge von vielen Texten stehen. So ist es nicht nur interessant, zu untersuchen, auf welche Texte sich eine Autorin oder ein Autor bezieht, ob die Struktur oder nur einzelne Motive übernommen wurden, ob wörtlich zitiert oder auf einen anderen Text nur angespielt wird, ob das übernommene Element ernst genommen oder ironisiert oder in anderer Weise verfremdet wird, ob ein Bezugstext explizit genannt wird oder ob eine Autorin oder ein Autor den Text nicht nennt und die Leserin oder der Leser die Bezugnahme nur dann bemerkt, wenn der verwendete Text zur eigenen Leserbiographie gehört und der Einfluss vom Lesenden erkannt wird, sondern neben dem reinen Benennen und Beschreiben der gefundenen Bezüge ist vor allem interessant, zu betrachten, wie mit dem Prätext bzw. den Prätexten umgegangen worden ist, welche Folgen die Bezugnahme für Prätext und Hypertext hat, und damit diese Phänomene der Intertextualität zu interpretieren. Schließt sich ein Autor oder eine Autorin der zitierten Position an? Wird der andere Text benutzt, um den eigenen aufzuwerten? Wird der Prätext kritisch aufgenommen, parodiert, in sein Gegenteil verkehrt? Warum wird überhaupt auf einen anderen Text, einen Stoff, eine Gattung Bezug genommen?

Gerade beim Rückgriff auf einen Mythos kann ein Autor oder eine Autorin voraussetzen, dass er in den Grundzügen bekannt ist, und erreicht damit bei den Rezipienten, dass sie sehr genau wahrnehmen, welche Elemente aufgenommen, welche verändert und welche hinzugefügt wurden. Der Rezeptionsprozess ist also ganz anders als bei Neuschöpfungen, also Texten, die sich nicht auf tradierte Mythen beziehen, sondern eigene Geschichten erzählen und nicht auf die zwangsläufig entstehende Spannung zwischen Prätext und Folgetext bauen können.

**Universaler Intertext:**

Die zweite Bedeutung, die der Begriff Intertextualität hat, ist ein sehr viel allgemeinerer. Er leitet sich her aus der schon oben erwähnten Erkenntnis, dass kein Text ein aus dem Nichts geschaffenes Originalwerk ist, sondern Texte sich immer aus der Leseerfahrung ihrer Autorinnen und Autoren speisen und immer, sei es bewusst oder, was sicher noch viel häufiger der Fall ist, unbewusst zu zahlreichen anderen Texten und ihren jeweiligen Sinnsystemen in Beziehung stehen. So sagt Julia Kristeva, die diesen allgemeinen Begriff von Intertextualität geprägt hat, „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität“ (Kristeva, S.348). Nicht mehr das schreibende Subjekt ist entscheidend, sondern der Zusammenhang der Texte untereinander. So kommt Roland Barthes zu dem Schluss: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. […] der Schreiber [kann] nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“ (Roland Barthes, S.190) Seiner Meinung nach kann der Text nicht mehr entziffert, sondern nur noch entwirrt werden, d.h. er kann nicht interpretiert, ihm kann nicht ein von einem Autor intendierter Sinn zugewiesen werden, weil die Eigendynamik der Textbezüge sich den Gestaltungsmöglichkeiten des Autors entzieht, sie immer wieder konterkarieren muss, sondern er kann nur als Konstrukt wahrgenommen und seine Bestandteile näherungsweise erkannt werden. Damit bekommt der Leser eine viel wichtigere Funktion, denn der Text entsteht im Leseprozess. So sagt Barthes: „Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie ohne Psychologie. Er ist nur der Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt. […] Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“ (Barthes, S.192f.)

1. Definieren Sie in eigenen Worten die beiden hier vorgestellten Begriffe von Intertextualität.
2. Stellen Sie die hier formulierten Beziehungen von Texten untereinander und die Beziehungen von Autor, Text und Leser\*in grafisch dar.

# Hugo von Hofmannsthal: *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* (1903)

*Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles*, so bezeichnet Hugo von Hofmannsthal seine Fassung des Stoffes. Die Orientierung an Sophokles ist augenfällig, findet sich im Personenverzeichnis, das erweitert ist um eine Vertraute, eine Schleppträgerin, einen jungen und einen alten Diener, einen Koch sowie eine Aufseherin, doch z.B. ebenfalls eine Chrysothemis. Die Handlung ist sehr stark an den Ablauf der Handlung bei Sophokles angelehnt, zeigt aber durchaus signifikante Abweichungen. Vor allem die Figurengestaltung ist eine ganz andere.

Die Dienerinnen, die quasi den Chor repräsentieren, treten nicht als völlig geschlossene Gruppe auf, sondern nehmen unterschiedliche Haltungen gegenüber Elektra ein. Der Fokus ist von Beginn an noch stärker auf Elektra gelegt, so beginnt das Drama mit einem Auftritt der Dienerinnen und nicht mit dem des Orest, dessen Rolle deutlich reduziert wird. Klytämnestra ist eine von ihren Träumen gequälte Frau, die der ständigen Beeinflussung der Vertrauten und der Schleppträgerin ausgesetzt ist. Elektra werden seherische Fähigkeiten zugeschrieben, Klytämnestra sucht bei ihr Rat, wie sie ihre Träume loswerden kann. Chrysothemis ist es, die Elektra die Nachricht vom Tod Orests überbringt. Sie hat gehört, dass Fremde davon sprachen. Auch hier wie bei Sophokles beschließt Elektra, selbst zur Tat zu schreiten, auch hier ist Chrysothemis nicht bereit zu helfen. Orest tritt auf, berichtet vom Tod Orests, stellt Elektra Fragen, erkennt schließlich, dass die, mit der er spricht, Elektra ist. Als Orest die Erkennungsszene vorbereitet, indem er behauptet, Orest lebe, schenkt Elektra seinen Worten keinen Glauben und erkennt ihn erst, als er ihr vorwirft, die Hunde würden ihn erkennen, aber seine Schwester nicht. Elektra klagt wortreich und drastisch ihr Leid. Orest ist zur Tat entschlossen, die die Götter ihm auferlegt haben. Der Pfleger unterbricht auch hier die Wiedersehensszene und mahnt zur Tat. Orest eilt zum Palast. Elektra bleibt wie eine Wache vor der Tür stehen und verhindert, dass Chrysothemis und die Dienerinnen eingreifen. Ägisth kehrt zurück, betritt das Haus, kurzer Lärm. Er stirbt. Chrysothemis und die Frauen treten erneut auf. Es herrscht ein großer Tumult, weil hinter der Bühne ein Kampf zwischen den Unterstützern Ägisths und denen Orests ausgetragen wird, aus dem Orest siegreich hervorgeht. Ein Freudenfest beginnt. Elektra nimmt nicht teil, bleibt ganz für sich, beginnt zu tanzen und bricht schließlich zusammen.

Schon aus dieser kurzen Darstellung wird ersichtlich, dass vieles zugespitzt wird. Die Sprache ist ausgesprochen bilderreich und drastisch, die Figuren ins Extreme getrieben.

## Bühnenbild

**Sophokles:**

Vor dem Königshaus **[…]**

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap001.htm>

**Hugo von Hofmannsthal:**

Der innere Hof […]

<https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/elektra/elektra1.html>

**Szenische Vorschriften zu *Elektra* (1903)**

***Die Bühne***. Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, **[…]** keineswegs toten Farben.

<https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/elektra/elektras.html>

**Eugene O‘Neill: *Mourning becomes Electra* (1931)**

Exterior of the **[…]** somber gray ugliness.

<http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400141h.html>

1. Vergleichen Sie die Anweisungen zum Bühnenbild von Hofmannsthal einerseits und O‘Neill andererseits. Stellen sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede fest und interpretieren Sie sie.
2. Stellen Sie Vermutungen an, warum Hofmannsthal keine antiken Anklänge haben möchte und warum O‘Neill diese bewusst setzt. Prüfen sie kritisch, welche Konsequenzen diese Entscheidungen haben.

## Der Chor

**Sophokles:** *(Der Chor der Frauen von Mykene tritt auf)*

**Chor:** O Kind! Kind

**[…]** sind unbekümmert drum.

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap002.html>

**Hugo von Hofmannsthal**

**Erste Magd:** *ihr Wassergefäß aufhebend*

**[…]** Sie schlagen mich!

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BSt%C3%BCcktext%5D>

1. Vergleichen Sie die „Chöre“. Arbeiten Sie dabei das jeweilige Verhältnis der Frauen zu Elektra heraus.
2. Überlegen Sie, ob man bei Hofmannsthal überhaupt von einem Chor sprechen kann.
3. Ziehen Sie aus Ihren Beobachtungen Rückschlüsse für die jeweilige Elektra. Berücksichtigen Sie dabei auch, dass das Drama Hofmannsthals mit dieser Szene beginnt.

## Elektra

**Sophokles**  Der Monolog ist der erste Auftritt Elektras unmittelbar nach dem

Prolog, in dem der Alte und Orest aufgetreten sind.

**Elektra:** O heiliges Licht

**[…]** dem lastenden Weh!

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap002.html>

**Hofmannsthal**  Elektra hält diesen Monolog unmittelbar nach der Eingangsszene der Dienerinnen.

**Elektra** Allein! Weh, ganz **[…]**

königliche Siegestänze tanzen!

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BSt%C3%BCcktext%5D>

1. Vergleichen Sie die beiden Monologe. Achten Sie dabei auf die Struktur und die Sprache.

## Chrysothemis

**Sophokles:**

**Chrysothemis:** Was läßt du **[…]**

sag ich's dir!

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap002.html>

**Hugo von Hofmannsthal**

**Chrysothemis** Elektra!

**[…]** wie noch nie!

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BSt%C3%BCcktext%5D>

1. Wählen Sie jeweils einen Satz aus, der die Chrysothemis der jeweiligen Szene charakterisiert bzw. ein Schlüsselsatz für diese Szene ist.
   1. Stellen Sie sich gegenseitig ihre Sätze vor.
   2. Begründen Sie Ihre Wahl.

Oder:

1. Vergleichen Sie die beiden Szenen. Achten sie auf inhaltliche und strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede.
2. Notieren Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Elektren und der beiden Chrysothemis-Figuren, berücksichtigen Sie inhaltliche (Charakterzüge, angesprochene Themen) und sprachliche Aspekte.

## Klytämnestra

**Klytämnestra** Warum nennst du **[…]**

daß du stürbest.

[...] (Diese Verse können für die SuS ausgelassen werden.)

**Klytämnestra:** Ich habe keine **[…]**

**Elektra:** Mit einem ungeweihten!

[...] (Diese Verse können für die SuS ausgelassen werden, an ihrer Stelle sollte folgende knappe Erläuterung gegeben werden: Mit zahlreichen Fragen versucht Klytämnestra, Elektras Rätsel zu lösen. Sie erkennt nicht, dass sie selbst mit diesem Blutopfer gemeint ist.)

**Klytämnestra:** Gib mir nicht **[…]** Zank vorm Nachtmahl.

[…]

(Diese Verse können für die SuS ausgelassen werden, an ihrer Stelle sollte folgende knappe Erläuterung gegeben werden: Es folgt ein Gespräch über das Verhalten von Chrysothemis, Klytämnestra stellt Elektra in Aussicht, dass sie und Chrysothemis doch heiraten dürfen, Elektra fragt nach, warum der Bruder nicht kommen dürfe.)

**Elektra:** Ich sehs in **[…]** Todesnetze über dich –

[…]

(Diese Verse können für die SuS ausgelassen werden, an ihrer Stelle sollte folgende knappe Erläuterung gegeben werden: Die Szene, mit der Elektra Klytämnestra ausmalt, wie sie sterben wird, wird über weitere 49 Verse geschildert, bis Elektra ihre Rede mit den folgenden Worten beendet:]

[...]

und ich steh da **[…]**

das Weib?

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BStücktext%5D>

1. Untersuchen Sie diese Auszüge aus der Szene Elektra – Klytämnestra.
   1. Stellen Sie dar, in welcher Situation sich Klytämnestra befindet, erschließen Sie Klytämnestras Beziehung zu Elektra, zu Ägisth und zu ihrer Tat aus ihren Worten.
   2. Beschreiben Sie das Verhältnis Elektra- Klytämnestra, wie es in diesen Auszügen deutlich wird.
2. Vergleichen Sie diese Szene mit den Agon-Szenen bei Sophokles und Euripides. Berücksichtigen Sie dabei vor allem das Verhältnis Elektra – Klytämnestra.

## Der Schluss

**Elektra:** Hass ist nichts, **[…]**

Tür horchen darf.

Arbeitsauftrag: Arbeiten Sie das Weltbild Elektras, das sich in diesen Worten ausdrückt, heraus.

**Ägisth** Helft! Mörder! helft **[…]**

Orest!

*Stille.*

*Vorhang.*

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BSt%C3%BCcktext%5D>

* 1. Analysieren Sie das Dramenende der hofmannsthalschen *Elektra.*
  2. Setzen Sie diesen Schluss in Beziehung zu dem oben erarbeiteten Weltbild Elektras.
  3. Vergleichen Sie diesen Schluss mit dem von Sophokles.

## Exkurs: Hermann Bahr: *Das unrettbare Ich* (1904)

Hermann Bahr popularisierte mit diesem Aufsatz die Gedanken von Ernst Mach, die dieser in seinem Werk „Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“ 1885 publiziert hatte. Hofmannsthal kannte das Werk von Mach.

**Herrmann Bahr: *Das unrettbare Ich***

Manchmal hat man **[…]** nicht beikommen kann.[…] Gedanken, kein Gefühl, **[…]** eine Fiktion ist. […] Aber vielleicht ist **[…]**, reif für Mach. […]

Hier habe ich **[…]** sondern sogleich zusammenrinnen. […] Welt, mein Ich **[…]** Ich bin Ich. […]

Herrmann Bahr: *Das unrettbare Ich*. In: Ders.: *Dialog vom Tragischen* (1904), S.93 – 101 (gekürzt).

<https://archive.org/details/dialogvomtragis00bahrgoog/page/n103/mode/2up>

1. Fassen Sie den Text knapp zusammen und formulieren Sie die zentrale These.
2. Wenden Sie die Gedanken Bahrs bzw. Machs auf Klytämnestra an.
3. Versuchen Sie Bahrs Überlegungen mit den Gedanken zu Intertextualität und zu Autorschaft, die Sie kennengelernt haben, in Beziehung zu setzen

## *Elektra* – Drama einer Vergewaltigung?

**Hugo von Hofmannsthal:**

**Textstelle 1:**

**Aufseherin**

Und wenn sie uns **[…]**

oder nicht?

**Textstelle 2:**

**Chrysothemis** Im Schlaf sie morden! […]

ein gebundnes Opfer.

**[…]** auf dieser Welt

**Textstelle 3:**

**Elektra**  Orest!

Es rührt **[…]** am ganzen Leib!

**Textstelle 4:**

**Elektra** Wer bin denn **[…]**

Merkstein auf dem Weg!

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BStücktext%5D>

Die auffällig zahlreichen Äußerungen zu Sexualität in diesem Werk haben von jeher die Kritiker auf den Plan gerufen. Schon bei der Uraufführung wurde *Elektra* als Beispiel einer hysterischen Krankengeschichte verstanden und die Äußerungen Elektras als Sexualphantasien betrachtet, die Ausdruck ihres Wunsches nach Vereinigung mit dem Vater seien.

Neuere Untersuchen deuten nun Elektras Worte und ihr im Gespräch mit Chrysothemis explizit homoerotische Neigungen zeigendes Verhalten als Beleg für eine Vergewaltigung durch Ägisth, womit dann wieder der Hass auf ihn begründet wird.[[7]](#footnote-7)

Um die Jahrhundertwende waren die Studien J. Breuers und S. Freuds bekannt und auch Hofmannsthal hatte sich mit deren „Studien über Hysterie“ (1895) auseinandergesetzt. Breuer und Freud gingen davon aus, dass Hysterie eine Neurose sei und ihren Ursprung in unbewussten seelischen Konflikten habe. Sie beobachteten körperliche Symptome, die sie als Konversionen, als körperliche Umsetzungen psychischer Erregung deuteten. Dazu zählten psychische Funktionsstörungen, wie dissoziative Zustände, Halluzinationen oder Amnesien, oder aber körperliche Funktionsstörungen wie Lähmungen, Zittern oder Sprachverlust. Ursprünglich wurde vermutet, dass die Symptome im Zusammenhang mit der unerfüllten Mutterrolle von Frauen zusammenhänge, daher die Bezeichnung (Hystera – Gebärmutter). Jedoch sah schon Freud dieses Krankheitsbild nicht nur bei Frauen, er vermutete die Ursachen im sexuellen Bereich. Inzwischen ist der Begriff nicht mehr gebräuchlich, sondern wurde in der Psychologie durch den Begriff der dissoziativen Störung ersetzt. Das Krankheitsbild tritt häufig nach traumatischen Erfahrungen oder starken psychischen Belastungen auf.

Umgangssprachlich bezeichnet man als hysterisches Verhalten übertriebene Exaltiertheit.

1. Überprüfen Sie die beiden o.g. Interpretationsansätze am Text.
2. Erläutern Sie, welche Folgen sich jeweils für das Textverständnis und für die Interpretation der Figur der Elektra ergeben.
3. Gäbe es weitere Deutungsmöglichkeiten?

## Impressionismus – Fin de Siècle – Sprachskepsis

Die Zeit um die Jahrhundertwende wird bestimmt von verschiedenen Strömungen, die deutlich machen, wie stark dieser Zeitraum als Umbruchsituation empfunden wurde: Décadence, ein Begriff, mit dem Charles Baudelaire eine Literatur bezeichnete, die durch Artifizialität und Sprachkunst gekennzeichnet war und deren Vertreter sich von bürgerlichen Werten und Gepflogenheiten abwandten; diese Strömung nahm wiederum Einfluss auf den Ästhetizismus und den Symbolismus. Besonders in Österreich herrschte das Gefühl einer Krise, einer drohenden Endzeit. Themen wie Verfall, Krankheit, Tod, eine Stimmung der Melancholie und der Resignation sind Merkmale dieses Fin de Siècle. Eine weitere zeitgleiche Strömung ist der Impressionismus, der sich des Ausdrucks von Stimmungen verschrieb und Assoziationen oder Gedankenfetzen statt großer Zusammenhänge darstellt. Die Wiener Moderne oder das junge Wien gehört in diesen Kontext, eine lose Gruppe Literaten, zu denen auch Hofmannsthal und Bahr gehörten, deren gemeinsamer Treffpunkt, das Café Griensteidl war. Sie teilten kein gemeinsames ästhetisches oder literarisches Programm, aber der regelmäßige Kontakt und Austausch hat Stil und Werke nicht unmaßgeblich beeinflusst. In seinen frühen Werken ist Hofmannsthal vom Symbolismus und Ästhetizismus beeinflusst, was sich in seinen lyrischen Dramen und Gedichten, die extrem verdichtet und stilisiert sind, niederschlägt.

In einem fiktiven Brief formuliert Hofmannsthal 1902 seine sprachskeptischen Überlegungen, die als Ausdruck einer Schaffenskrise gedeutet worden sind. Die sich an diese Krise anschließende Orientierung an griechischen Mythen und damit *Elektra* dokumentiert eine Neuorientierung.

### Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief* (1902) (auch: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon)

<https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/prosa/chandos.html>

1. Informieren Sie sich über Hofmannsthals Biographie und über das Wien um 1900.
2. Fassen Sie den Text *Ein Brief* thesenartig zusammen.
3. Elektra spricht in diesem Drama von Hofmannsthal sehr viel und Klytämnestra thematisiert immer wieder „das Wort“. Überprüfen Sie, ob die im Brief des Lord Chandos formulierte Sprachskepsis einen Niederschlag im Dramentext gefunden hat.

# Jean Paul Sartre: *Die Fliegen* (1943)

Sartres *Die Fliegen* stellen einen völligen Kontrast zu den bisher betrachteten *Elektra*-Fassungen dar. Der Handlungsrahmen ist zwar wiederum sehr ähnlich, aber die Deutung, die die Handlungen erfahren, ist gänzlich anders, ja konträr.

In Argos herrscht ein durch Ägist auf Geheiß Jupiters inszenierter Reuekult. Jedes Jahr am Jahrestag der Ermordung Agamemnons wird ein mächtiger Stein, der sonst den Ausgang der Höhle der Toten versperrt, zur Seite geschoben, so dass sich an diesem Tag alle Toten wieder unter die Lebenden begeben können. Das Volk wird von Unmengen von Fliegen, Symbolen des schlechten Gewissens, geplagt. Orest kommt an diesem Tag mit dem ihn begleitenden Pädagogen. Er weiß, dass er nicht zu den Argaiern gehört, dass er nichts mit ihnen gemein hat, auch nie einer der ihren werden wird, und ist schon entschlossen zu gehen, als Elektra auftritt. Sie scheint selbstbewusst, wendet sich gegen Jupiter und hält sich nicht an die von Ägist vorgegebenen Regeln der Trauer und Reue, da sie sicher ist, keine Schuld auf sich geladen zu haben. Sie versucht die anwesenden Argaier von der Richtigkeit ihrer Position zu überzeugen, tanzt und wirkt glücklich, so dass in den Anwesenden der Verdacht keimt, sie würden von Ägist belogen. In diesem Moment greift Jupiter ein, lässt den Stein vom Eingang der Höhle rollen, die Fliegen kommen, der Priester deutet dies als Zeichen der Strafe dafür, dass alle Elektra gelauscht haben, und sofort wenden sich die Argaier gegen Elektra. Ihr Versuch, das Volk aufzuklären, scheitert.

Orest gibt sich sehr umstandslos zu erkennen und Elektra glaubt ihm sofort. Elektra will den Bruder, der sich so gar nicht als der kämpferische, entschlossene Bruder erweist, den sie erwartet hat, sondern der, statt sich zu rächen, mit ihr weggehen möchte, wegschicken. Orest hofft auf ein göttliches Zeichen, das Jupiter bereitwillig gibt. Orest ist von diesem Zeichen wenig beeindruckt, kommt aber selbst zu dem Schluss, dass er handeln muss, und ist nun bereit, Elektra zu unterstützen, als „Reuedieb“ die Reuegefühle der Argaier auf sich zu nehmen, um sie damit von den Fliegen zu befreien.

Im Palast hinter dem Thron versteckt, belauschen Elektra und Orest ein Gespräch zwischen Jupiter und Ägist, in dessen Verlauf ihnen die ganze Ideologie und die Mechanismen, mit denen das Volk unterdrückt wird, offenbart werden. Orest ermordet Ägist, Elektra äußert Zweifel, ob der Mord an Klytämnestra noch notwendig ist. Orest lässt sich jedoch nicht aufhalten. Er geht, Elektra bleibt zurück und rechtfertigt vor sich in einem Monolog die Taten.

Die Geschwister ziehen sich in den Apollontempel zurück, wo sie von Erinnyen umlauert werden. Als Elektra erwacht, ist sie sich ihrer Schuld bewusst. Es entspinnt sich ein Kampf um Elektra zwischen Orest, der mit ihr fliehen will und die Tat immer wieder rechtfertigt, und Jupiter, der den Geschwistern den Thron verspricht und seinen Schutz, wenn sie bleiben und Reue zeigen. Elektra unterwirft sich Jupiter, während Orest in einer Rede an das Volk jeden Herrschaftsanspruch zurückweist, das Volk aufruft, zu den eigenen Taten zu stehen, die eigene Freiheit zu erkennen und selbstbewusst die eigene Zukunft zu gestalten. Er verlässt Argos, die Fliegen mit sich nehmend, die ihm nichts anhaben können.

Der Mord an Agamemnon wird hier weder durch Klytämnestras Bedürfnis nach Rache für Agamemnons Mord an Iphigenie noch für seine Untreue mit Kassandra noch als Notwendigkeit, um die Beziehung Klytämnestras und Ägists und damit dessen Macht nicht zu gefährden, legitimiert, sondern dient dem Machterhalt Jupiters. Das reumütige Volk und die reumütigen Herrscher werden durch ihre Schuldgefühle in Abhängigkeit gehalten und begehren nicht auf. Entsprechend entspringt Orests Entschluss zur Tat weder einem Rachegedanken noch dem Wunsch, seinen legitimen Herrschaftsanspruch durchzusetzen, sondern allein dem Wunsch, den Menschen die Augen zu öffnen, sie von der ihnen oktroyierten Reuereligion zu befreien und damit ihnen ihre Freiheit zurückzugeben.

Elektra und Orest vertreten in mehrerlei Hinsicht konträre Positionen: Elektra versucht die Argaier aufzuklären, sie vertraut auf das Wort, Orest schreitet zur Tat, macht sich schuldig durch die Morde an Ägist und Klytämnestra; Elektra schreckt vor dem Postulat absoluter Freiheit und Eigenverantwortlichkeit, das Orest aufstellt, zurück und begibt sich erneut in die Abhängigkeit von Jupiter, Orest hingegen wird zum exemplarischen freien Menschen, er handelt aus selbstgewonnener Überzeugung, steht zu seiner Tat und nimmt die Folgen seines Handelns in Kauf. Elektra und Orest sind keine individuell gezeichneten Individuen, wie es für Elektra bei Hofmannsthal der Fall ist, sondern Exponenten von Haltungen, die sie repräsentieren.

Sicher wird man Sartres *Die Fliegen* ganz lesen lassen. Die im Folgenden vorgeschlagenen Schwerpunkte 5.1. – 5.4. lassen sich dann auch arbeitsteilig, z.B. in Form eines Gruppenpuzzles erarbeiten. Das in 5.6. angesprochene Thema Existentialismus kann nach dem Austausch der Ergebnisse der Expertengruppen als weiterführende Aufgabe in den Stammgruppen bearbeitet und die unter 5.5. abgedruckten Äußerungen Sartres im Plenum diskutiert werden. Denkbar wäre auch, 5.5. und 5.6. in die Stammgruppen zu geben.

## Elektra

GRUPPE 1

I,5. Szene

**Klytämnestra:** Elektra, der König. **[…]**

unter den Nägeln. (S.122f.)

GRUPPE 2

II, 1. Bild, 4. Szene

[Orest, der sich noch nicht zu erkennen gegeben hat, möchte mit Elektra fliehen, aber sie lehnt ab.]

**Elektra:** Du weißt, was **[…]** ihm angetan hat. […]  
Du bist gekommen **[…]**  anderes Übel überwinden. […]

Mein Bruder ist **[…]** warte auf ihn. […] Er wird kommen, **[…]** Da sind sie!“ (S.143f.)

II,2. Bild, 6. Szene

[Orest hat sich inzwischen zu erkennen gegeben. Elektra und Orest haben ein Gespräch zwischen Jupiter und Ägist belauscht. Jupiter ist gegangen.]

**Elektra** Stoß zu! Laß **[…]** verbarrikadiere die Tür. […]

**Orest** *stößt ihn [Ägist] mit***. […]**

Ich gehe allein. (S.165)

GRUPPE 3

II, 2. Bild, 7. Szene

**ELEKTRA:** Wird sie schreien?**[…]** Vater ist gerächt.(S.165f.)

GRUPPE 4

III, 2.Szene

**Jupiter:** Wozu? Habe ich **[…]**  
 zum besten hält? (S.177f.)

GRUPPE 5

III, 3

**Orest:** Meine Geliebte, es **[…]**

*Sie rennt hinaus*. (S.185)

1. Bilden Sie Gruppen und erarbeiten Sie arbeitsteilig Standbilder zu den Szenen. Achten Sie vor allem auf Elektras Körperhaltung und ihren Blick. Überlegen Sie in den Gruppen 1, 2, 4 und 5 auch, was Elektra, während sie spricht, denken könnte (Subtext). Wenn Sie mehr als eine Haltung oder verschiedene Facetten erkennen, können Sie mehrere Elektren darstellen, die Figur splitten.
2. Stellen Sie sich gegenseitig Ihre Standbilder vor. Beschreiben Sie sie, deuten Sie sie und versuchen Sie, abstrakte Begriffe für die dargestellten Haltungen Elektras zu finden.
3. Überprüfen Sie jeweils am Text, ob die wesentlichen Grundzüge erfasst worden sind.
4. Skizzieren Sie, ausgehend von Ihren Begriffen und der Interpretation Ihrer Standbilder, die Entwicklung, die Elektra im Verlauf des Dramas macht.
5. Vergleichen Sie diese Elektra mit der des Sophokles.

## Jupiter - Ägist

II, 2. Bild, 5. Szene

**Jupiter:** Was für ein seltsamer Neid. **[…]**

ähnlich wir uns sind.

[…]

**Jupiter:** Ägist, mein Geschöpf **[…]**

*Jupiter ab.* (S.160-163)

1. Arbeiten Sie heraus, welche Informationen wir über die Verfasstheit der dargestellten Welt, ihre Machtstrukturen und Mechanismen erhalten.
2. Zeigen Sie, welche Rolle Ägist innerhalb dieses Systems eingenommen hat und einnehmen soll und wie er selbst seine Rolle sieht.
3. Auf Orests bevorstehende Tat wird deutlich Bezug genommen. Erklären Sie, warum sie für die Dialogpartner von Bedeutung ist?

## Orest

I, 2

**Der Pädagoge:** O Herr, wie **[…]**

ich Freunde habe. (S.116f.)

II, 1. Bild, 4. Szene

**Orest:** Das ist meine **[…]**

meinen Weg. […] Ich werde ein **[…]** Herz einer Eiche. […] Hör zu, all **[…]** Buße in mich aufnehme. (S.148-151)

II, 2. Bild, 6. Szene

**Orest:** Gut. Das Mittel **[…]**

*Er stößt ihn zurück*. (S.164)

1. Arbeiten Sie heraus, welche Motive Orest zu seinen Handlungen bewegen.
2. Betrachten Sie den Ausschnitt II, 1. Bild, 4. Szene noch einmal genauer. Orest befragt quasi ein Orakel. Untersuchen Sie, wie diese Szene gestaltet ist und wie die Figuren reagieren. Formulieren Sie Deutungsansätze.

Überlegen Sie dann, wie diese Szene auf der Bühne dargestellt werden könnte, so dass Ihre Interpretation zum Ausdruck kommt.

## Freiheit

III, 2.Szene

**Orest:** Soll sie doch **[…]**

mir auch leid. (S.181-184)

1. Arbeiten Sie das Welt- und Menschenbild Orests – soweit es in diesem Auszug deutlich wird – heraus.
2. Warum können beide Figuren sagen, dass ihnen die andere leidtut? Begründen sie die Haltung jeweils.
3. Formulieren Sie die Konsequenzen, die sich aus Orests Haltung für das menschliche Handeln ergeben.

## Sartre über *Die Fliegen*

1. Die Tragödie ist der Spiegel der Fatalität. **[…]** Wie jeder Beliebige.

Abgedruckt in: Jean-Paul Sartre: Bariona oder der Sohn des Donners. Ein Weihnachtsspiel; Die Fliegen. Drama in drei Akten. Reinbek bei Hamburg 1991, S.190 (Ankündigungstext für die Erstausgabe bei Gallimard, Paris 1943; wiederabgedruckt in: Jean-Paul Sartre, *Un theatre de situations* (herausgegeben von Michel Contat und Michel Ryalka), Gallimard, Paris 1973, S.223ff, *Erstübersetzung*)

2. Ich wollte die  **[…]** dieser Tat graut?»

[…] Ich wollte den **[…]** keine andere Wahl.  
  
Abgedruckt in: Jean-Paul Sartre: Bariona oder der Sohn des Donners. Ein Weihnachtsspiel; Die Fliegen. Drama in drei Akten. Reinbek bei Hamburg 1991, S.190f. (Interview mit Yvon Novy in: *Comœdia* vom 24. April 1943; wiederabgedruckt in: Jean-Paul Sartre, *Un theatre de situations* (herausgegeben von Michel Contat und Michel Ryalka), Gallimard, Paris 1973, S.223ff, *Erstübersetzung*)

1. Arbeiten Sie die zentralen Thesen der beiden Textabschnitte heraus.
2. Kommentieren Sie diese Thesen.

3. Die ganze Diskussion über **[…]** fruchtbare, positive Zukunft.  
  
Abgedruckt in: Jean-Paul Sartre: Bariona oder der Sohn des Donners. Ein Weihnachtsspiel; Die Fliegen. Drama in drei Akten. Reinbek bei Hamburg 1991, S.191ff. (*Discussion autour des „Mouches“* (1. Februar 1948 am Hebbel-Theater Berlin) in: *Verger* Nr. 5, 1948; wiederabgedruckt in: Jean-Paul Sartre, *Un theatre de situations* (herausgegeben von Michel Contat und Michel Ryalka), Gallimard, Paris 1973, S.223ff, 230-233, *Erstübersetzung*)

1. Formulieren Sie die Absicht, die Sartre mit seinem Drama ursprünglich verfolgte, in eigenen Worten.
2. Überlegen sie, wie das Publikum auf die ersten Aufführungen (1947 Deutsche Erstaufführung in Düsseldorf, 1948 Inszenierung in Berlin) in Deutschland möglicherweise reagiert haben könnte. Formulieren Sie diese Reaktionen und begründen Sie Ihre Vermutung.
3. Versetzen Sie sich in die Rolle eines Regisseurs. Würden Sie Sartres „Fliegen“ heute aufführen? Schreiben Sie eine Begründung dafür oder dagegen.

## Existentialismus

Sartre schrieb den Aufsatz „Ist der Existentialismus ein Humanismus“ 1946. In diesem Text reagiert Sartre auf Vorwürfe gegen den Existentialismus, die sowohl von marxistischer Seite vorgebracht wurden – der Existentialismus verharre in „einem Quietismus von Verzweiflung“ – als auch von christlicher Seite – der Existentialismus vernachlässige „die Schönheit des Lebens, die Lichtseite der menschlichen Natur“ (a.a.O., S.117). Dieser knappe Text, später unter dem Titel „Der Existentialismus ist ein Humanismus“ veröffentlicht, ist einer der Basistexte des Existentialismus.

Der zentrale Gedanke ist der, dass der Mensch ein Wesen ist, „bei dem die Existenz der Essenz vorausgeht“ (S.120). Er ist zunächst nichts, sondern er wird zu dem, zu dem er sich selbst schafft, oder wie Sartre sagt „Er wird erst dann, und er wird so sein, wie er sich geschaffen haben wird.“ (S.120) Da es keinen Gott gibt, gibt es auch keine vor jeder menschlichen Existenz geschaffene menschliche Natur. Da es das nicht gibt, ist der Mensch für sich selbst, für das, was er ist bzw. sein wird, selbst verantwortlich. Es gibt keinen Determinismus, er ist frei. Er ist aber nicht nur für sich als Individuum, sondern „für alle Menschen“ (S.121) verantwortlich. Diese Verantwortung, die darin begründet liegt, dass dem Menschen bewusst ist, dass er mit seinen Entscheidungen immer auch Entscheidungen für die gesamte Menschheit trifft, macht Angst.

Alle Verantwortlichen kennen diese Angst. Das hindert sie nicht zu handeln, im Gegenteil, es ist die Bedingung ihres Handelns; denn es setzt voraus, daß sie eine Vielzahl von Möglichkeiten ins Auge fassen, und wenn sie eine wählen, wird ihnen bewußt, daß diese ihren Wert nur dadurch erhält, daß sie gewählt wurde. (S.123f.)

Diese Verantwortung führt nicht nur zu Angst, sondern auch dazu, dass der Mensch allein ist. Sartre formuliert an dieser Stelle den Satz, der quasi als Kernsatz des Existentialismus zitiert wird „der Mensch ist dazu verurteilt, frei zu sein. Verurteilt, weil er sich nicht selbst erschaffen hat, und dennoch frei, weil er, einmal in die Welt geworfen, für all das verantwortlich ist, was er tut.“ (S. 125) Indem der Mensch das und nur das ist, was er tut, wird ihm Würde verliehen, denn er ist ganz Subjekt, wird nicht zum Objekt eines höheren Willen gemacht (vgl. S.133). Allerdings beinhaltet diese Freiheit, wählen zu können, auch, dass der Mensch nicht nicht wählen kann, denn „wenn ich nicht wähle, wähle ich immer noch“ (S. 135). Da alle Menschen gleichermaßen frei sind, ist die eigene Freiheit begrenzt durch die Freiheit der anderen oder anders gesagt „ich kann meine Freiheit nur zum Ziel machen, indem ich auch die der anderen zum Ziel mache.“(S.138) Damit ist letztlich auch der Bogen gespannt zu den Überlegungen, dass dadurch, dass ich die Freiheit der anderen zu meinem Ziel mache und meine Entscheidungen im Blick auf alle treffe, eine Gemeinschaft entstehen kann, die dieselben Werte teilt, dass der Mensch dem Leben selbst einen Sinn gibt (vgl. S.140). Sartre nennt den Existentialismus deshalb einen Humanismus: „weil wir den Menschen daran erinnern, daß es keinen anderen Gesetzgeber als ihn selbst gibt, und daß er in der Verlassenheit über sich selbst entscheidet; und weil wir zeigen, daß der Mensch sich menschlich verwirklicht nicht durch Rückwendung auf sich selbst, sondern durch die ständige Suche eines Ziels außerhalb seiner (S.141). Der Existentialismus versucht so „Konsequenzen aus einer kohärenten atheistischen Position zu ziehen“ überantwortet damit alle Verantwortlichkeit dem Menschen selbst, woran sich, auch wenn Gott existierte, nichts ändern würde, da „nichts ihn vor sich selbst retten kann“ (S.142).

(Die Darstellung folgt: Jean-Paul Sartre: Der Existentialismus ist ein Humanismus. In: Ders.: Gesammelte Werke, philosophische Schriften 1.4, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 117-142)

1. Versuchen Sie, die Chancen und mögliche Probleme dieses philosophischen Ansatzes zu benennen.
2. Vergleichen Sie die Gedanken Sartres mit Orests Aussagen und seinem Handeln.

## Deutungsansätze - Diskussionspunkte

Sartres Drama war und ist alles andere als unumstritten.

**M1**

Im Rahmen einer Diskussionsveranstaltung, die aus Anlass des Besuchs der Berliner Aufführung (Regie: Jürgen Fehling, Premiere 8.1.1948) durch Sartre am 1.2.1948 in Berlin stattfand, stellte Alfons Steiniger (Jurist und Schriftsteller, einer der Väter der DDR-Verfassung) folgende Frage:

Ne vous trompez pas, M. Satre:**[…]** de renouveler complètement et activement son existence moral? …

<https://www.yumpu.com/fr/document/read/4633922/sartre-und-die-fliegen-in-berlin-1948>, S.4)

**M2**

Aus dem Orest **[…]** Qual und Leid. […]

Auf Orest stürzen [**…]** sich selber findet.

(Käte Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1962, S.59f.)

**M3**

Das Freiheitsideal von Sartre **[…]** ja keineswegs unproblematisch.

(Hartmut Krug: Die Fliegen - Andreas Kriegenburg inszeniert Sartres selten gespieltes Drama in Dresden, 2013 <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7734:die-fliegen-andreas-kriegenburg-inszeniert-sartres-selten-gespieltes-drama-in-dresden&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40>)

1. Zeigen Sie, wie die einzelnen Autor\*innen argumentieren. Stellen Sie fest, welche Anliegen ihnen wichtig sind? Überprüfen Sie die ggf. Richtigkeit der Aussagen am Dramentext.
2. Kann das Drama der Relativierung des Holocausts dienen? Legitimiert es die Taten von Terroristen? Versuchen Sie diese Fragen zu klären, indem sie auf die Ausführungen zu Sartres Text *Der Existentialismus ist ein Humanismus* (Kapitel 5.6.) oder auf den Originalessay zurückgreifen.

## Eine Inszenierung analysieren (Regie: Andreas Kriegenburg, Staatsschauspiel Dresden 2013)

Unter der unten angegebenen Internetadresse finden sich zahlreiche Fotos der Inszenierung von Andreas Kriegenburg am Staatsschauspiel Dresden 2013. Es ist sinnvoll, den Schülerinnen und Schülern nur eine Auswahl zur Verfügung zu stellen.

1. Beschreiben Sie die Bilder und versuchen Sie sie einer Szene zuzuordnen.
2. Benennen Sie die verwendeten theaterästhetischen Mittel und beschreiben Sie deren Wirkung.
3. Stellen Sie Vermutungen zum Regiekonzept an.
4. Schauen Sie den Trailer zur Inszenierung an, analysieren Sie das Gesehene und diskutieren Sie, welche Schwerpunkte der Regisseur Andreas Kriegenburg gesetzt hat.   
   <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/d/die_fliegen/>

# Eugene O‘Neill: *Mourning becomes Electra* (1931)

Eugene O‘Neill bezieht sich mit dieser Trilogie auf die Orestie des Aischylos. Die Dramen spielen, außer in einem Akt, am Rand einer kleinen Hafenstadt in New England im Frühjahr oder Sommer 1865-1866, also am Ende der Sezessionskriege. O’Neill verlegt die Handlung in die amerikanische Vergangenheit, rückt sie damit näher an die Welt der zeitgenössischen amerikanischen Rezipienten und deren Werte und Normen, als es der antike Kontext oder ein zeitenthobener, abstrakter ermöglichen würde, und schafft gleichzeitig Distanz zur Handlung durch die Verlagerung in einen mehr als sechzig Jahre zurückliegenden Zeitraum, der aber einen Kriegskontext bietet, wie er für die Orestie zentral ist. Den Zuschauern wird durch dieses Spiel mit Annäherung und Distanzierung die Möglichkeit geboten, das Dargestellte mehr oder weniger als Spiegel der eigenen Gesellschaft wahrzunehmen.

Die wichtigsten Personen sind Brigadier-General Ezra Mannon (Agamemnon), Christine, seine Frau (Klytämnestra), Lavinia, ihre Tochter (Elektra), Captain Adam Brant (Ägisth), der Sohn von Ezras Bruder, Geliebter von Christine und auch von Lavinia geliebt, Captain Peter Niles und seine Schwester Hazel Niles, Jugendfreunde von Lavinia, Peter möchte Lavinia heirate, Hazel später Lavinias Bruder Ori (Orest), Seth Beckwith, ein Hausangestellter.

Eine knappe Inhaltsangabe findet sich bei Wikipedia:

<https://de.wikipedia.org/wiki/Trauer_muss_Elektra_tragen>

In dieser Familienhölle, in der sich die Handlungsmotive in erster Linie aus unterdrückter Sexualität, Missbrauch, dem Ödipus- und dem Elektrakomplex quasi als modernem Schicksal herleiten, misshandelt und missbraucht fast jeder jeden, Ezra Christine, Christine Lavinia, Adam Brant (vielleicht) Christine und Lavinia, Lavinia Orin, Orin Lavinia …. Jeder sehnt sich nach Liebe, jeder belauert jeden, jeder misstraut den Worten des anderen, jeder hat seine Geheimnisse, seine Eifersucht. Hazel und Peter können als Außenstehend die Verflechtungen kaum ahnen.

Zwei Aspekte sollen hier angesprochen werden, zum einen die Rolle, die die Öffentlichkeit (in Gestalt der Gesellschaft einerseits, in Gestalt von Polizei und Justiz andererseits) spielen könnte, zum anderen die Gestaltung des Schlusses.

Natürlich eignen sich zahlreiche weitere Aspekte und Textstellen für einen Vergleich, so z.B. das Streitgespräch Christine – Lavinia (*Homecoming*, 2. Akt), in dem Lavinia, die bereits um den Ehebruch der Mutter weiß und für die Rechte ihres Vaters kämpft, erfährt, dass ihre Mutter ihren Vater hasst, dass sie selbst der als Vergewaltigung empfundenen Hochzeitsnacht entstammt, weshalb Christine sie nie lieben konnte, oder die Figur des Orin, der seinen Ödipuskomplex explizit formuliert, wenn er z.B. nach dem Mord an Brant explizit sagt: “If I had been he I would have done what he did! I would have loved her as he loved her – and killed Father too – for her sake!“ (*The Hunted*, 4.Akt) und zahlreiche weitere interessante Facetten zeigt (seine Hinweise auf die Wirkung des Militärdienstes, seine Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld und sein Bedürfnis nach Gerechtigkeit), oder die Funktion der Bürger, die hier den Chor ersetzen.

**Orins Ankunft**

Christine hat Ezra mit Gift, das Brant besorgt hat, umgebracht. Die letzten Worte des Vaters „She‘s guilty – not medicine!“ (*Homecoming*, 4. Akt) wecken in Lavinia den Verdacht, die Mutter habe den Vater getötet, der so schnell zur Gewissheit wird, dass sie Christine unmittelbar darauf droht: „I‘ll make you pay for your crime! I‘ll find a way to punish you!“

Orin ist zurückgekommen und hat vom Tod des Vaters erfahren. Lavinia hat ihn schon in einem Brief über die Beziehung der Mutter zu Brant in Kenntnis gesetzt, was in Orin Eifersucht ausgelöst hat.

**Orin** (resentfully): I'm sorry! **[…]** *Christine hurries out.)*

[...]

**Christine** *(immediately recovers her* **[…]** *door behind her.)*

(*The Hunted*, Act 1) <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400141h.html#p03>

1. Benennen Sie Christines Befürchtungen.
2. Überlegen Sie, welche Folgen einträten, wenn Christine mit ihren Befürchtungen Recht hätte. Spielen Sie verschiedene Handlungsvarianten durch.

**Der Schluss des Dramas**

**Lavinia** *(in a low voice)* **[…]** guilty conscience, too! (*The Haunted*, Act 2)

**Orin:** I love you **[…]** weren't a coward! (*The Haunted*, Act 3)

Orin erschießt sich. Am Schluss bleibt Lavinia allein zurück. Die geplante Eheschließung mit Peter wird nicht stattfinden, weil Peter gebunden an seine Mutter, bestimmt von den puritanischen Normen und abhängig von der Akzeptanz durch die Gesellschaft ist. Als Lavinia, die zuerst möglichst schnell heiraten und weggehen möchte, um alle Erinnerungen hinter sich zu lassen, erkennt, dass dies nicht möglich ist, kämpft sie nicht mehr weiter.

**Lavinia** (*in a dead voice*): **[…]**

(Curtain)

(*The Haunted*, Act 4)

<http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400141h.html#p03>

1. Beschreiben Sie, welche neuen Aspekte mit diesem Schluss dem Elektra-Stoff hinzugefügt werden.
2. In den anderen *Elektra*-Bearbeitungen sind die Regieanweisungen viel weniger ausführlich als hier. Beschreiben Sie die Wirkung die diese zusätzlichen Informationen auf den Leser oder die Leserin haben und leiten Sie daraus eine Begründung für die Wahl dieses Mittels ab.
3. Vergleichen Sie den Schluss dieses Dramas mit dem Schluss von Hofmannsthals Elektra und mit dem Schluss von Aischylos‘ drittem Teil der Orestie *Die Eumeniden*.

# Jean Giraudoux: *Electre* (1937)

Jean Giraudouxs *Electre[[8]](#footnote-8)* entstand 1937 und wird von manchen Kritikern als Kommentar zur Situation Frankreichs nach dem Wahlsieg der Volksfront 1936 verstanden, indem eine kompromisslos der Wahrheit verhaftete Elektra die Durchsetzung ihrer Prinzipien über das Überleben des von äußeren Feinden (den Korinthern) bedrohten Staates stellt.

Käte Hamburger sieht diesen Text geradezu als Entgegnung auf Sartre. „Denn hier wird Elektra aus dem genau entgegengesetzten Grunde verurteilt als wie bei Sartre.“ (Hamburger, S.71)

Dieses äußerst vielschichtige Werk kombiniert Elemente der Tragödie mit denen der Burlesque, Realistisches und Phantastisches, Symbolisches (z.B. im Bühnenbild[[9]](#footnote-9)) und krude direkt Gesagtes, bezieht sich auf die Orestie, aber auch Euripides (z.B. mit dem Motiv der geplanten Verheiratung Elektras mit einem Gärtner). Der Haupthandlung werden mehrere Nebenhandlungen hinzugefügt, so die um den Gerichtspräsidenten Theokathokles und seine Frau, die die Beziehung Aegisth und Klytämnestra komisch spiegelt, oder die drei Eumeniden, zu Beginn des Dramas kleine, freche Mädchen, die im Verlauf der Handlung altern, bis sie am Ende so alt sind wie Elektra, die das Geschehen kommentieren. Um einen Bettler, der für einen Gotte gehalten wird, entwickelt sich ein weiterer Strang, dieser erläutert, stellt größere Zusammenhänge her und schildert u.a. in einer Art vorausschauender Erzählung oder divinatorischer Mauerschau die Ermordung Klytämnestras und Aegisths, deren Empfindungen und Gedanken er kennt.

Anders als in anderen Fassungen weiß Giraudouxs Elektra nicht, dass ihr Vater ermordet wurde, misstraut aber der Behauptung, Agamemnon sei im Bad ausgerutscht, der Tod also eine Unfallfolge, und vermutet in ihrer Mutter und Aegisth, die ihre Beziehung geheim halten, die Täter. Eine Vermutung, die durch einen seherischen Traum zur Gewissheit wird. Aegisth hat in den hier zehn Jahren seit dem Tod Agamemnons einen Staat etabliert, der auf Vergessen und Verschweigen basiert, in dem leben und leben lassen die grundlegen Prinzipien sind. Den Göttern gelingt es seither nicht mehr, sich in das Dasein der Argiver zu mischen, weil Aegisth dafür gesorgt hat, dass „die einsamen Felsen [auf die sich Dichter und Philosophen zu stellen pflegten, um die Götter um Rat und Eingreifen zu bitten] leer und die Jahrmärkte voll sind“ (318)[[10]](#footnote-10). Er lässt die töten, die gegen diese Prinzipien sind und höhere Mächte anerkennen wollen. Seine Praxis ist so erfolgreich, dass es nur noch „ein Wesen gibt, das den Göttern Zeichen sendet, nämlich Elektra“ (318). Elektra steht für alle hohen moralischen Werte, „Aber durch Gerechtigkeit, Edelmut, Pflichtgefühlt – und nicht etwa durch Egoismus und Bequemlichkeit – zerstört man den Staat, das Einzelwesen und die besten Familien“, wie der Präsident sagt, um die Ehe des Gärtners mit Elektra zu verhindern (S.311), und der schließlich selbst erleben muss, dass die Wahrheit seine Ehe zerstört.

Dieses Argos wird von Feinden bedroht, auch dies ein neues Handlungselement, und um den Staat handlungsfähig zu machen, genügt es nicht, dass Aegisth, der kommissarisch die Staatsgeschäfte führt, die Entscheidungen trifft, sondern es bedarf eines legitimen Königs. Durch die Heirat Aegisths mit Klytämnestra soll dieses Machtvakuum beseitigt werden. An dieser Stelle entsteht der für diese Fassung des Stoffes zentrale Konflikt: Aegisth ersucht Elektra um ihre Zustimmung zur Eheschließung, Elektra will die Wahrheit wissen. Der Anspruch auf Wahrheit und absolute Moral steht so dem pragmatisch notwendigen politischen Handeln gegenüber.

**Aegisth:** Du erkennst, dass **[…]** Familie, dein Land?  
[…]  
**Elektra:** Es gibt nur **[…]** Volk töten können, Elektra. (II,8, S.374-376)

Aegisth scheint nach einem Erweckungserlebnis, das ihm unmittelbar vor dieser Begegnung widerfahren ist, zu einem verantwortungsvollen Staatsmann geläutert, der sogar bereit ist, an der Wahrheitsfindung mitzuwirken. Innerhalb weniger Sätze ringt er sich von einem vagen Schuldeingeständnis („Elektra, ich verspreche dir, dass morgen, sobald Argos gerettet ist, die Schuldigen, falls es Schuldige gibt, für immer verschwinden.“, S. 378) zu einem offenen Bekenntnis durch: „Elektra, am Fuß des Altars, wo wir den Sieg feiern wollen, wird morgen der Schuldige stehen, den (sic!) es gibt nur einen Schuldigen. Öffentlich wird er sein Verbrechen bekennen. Sich selbst wird er die Strafe zumessen. Aber lass mich die Stadt retten!“ (S.379). Aber Elektra bleibt hart. Klytämnestra gibt schließlich zu, Agamemnon gehasst zu haben, und schildert detailreich ihren seit jeher bestehenden Hass gegen ihn, den sie schließlich mit seinem Tick, den kleinen Finger von der Hand abzuspreizen, begründet. Eine „gewöhnliche erotische Aversion“ (Hamburger, S.73) ist Auslöser der Tragödie, womit, wie schon durch die Mischung hoher und niederer Stilelemente die Tragödie relativiert wird. Banalität statt Schicksal und Wahrheit?

Orest, der zwischenzeitlich gefangen genommen und wieder freigelassen worden ist, schreitet schließlich zur Tat. Diese Vorgänge erzählt der Bettler. Aegisth stirbt festgehalten von Klytämnestra, auch wenn er sich von ihr zu lösen versucht, „verzweifelt, daß er als Verbrecher sterben sollte, nachdem alles an ihm rein und heilig geworden war; daß er für ein Verbrechen eintreten sollte, mit dem er nichts mehr zu tun hatte.“ (S.385). Die Stadt geht unter, aber Elektra beharrt auf der Richtigkeit ihrer Position.

Man wird sicher nicht das ganze Drama lesen lassen, aber eine Analyse der letzten Szene, die dann mit dem Schluss von Sartres *Die Fliegen* verglichen werden kann, lohnt sich allemal.

**Un Serviteur:** Fuyez, vous autres, **[…]**

Cela s’appelle l’aurore.

<https://freeditorial.com/en/books/electre>

Zweiter Akt, Zehnte Szene

**EIN DIENER**: Flieht alle, flieht! **[…]**  
man die Morgenröte.

Arbeitsauftrag:  
Analysieren Sie die letzte Szene von Jean Giraudouxs *Elektra* und vergleichen Sie sie anschließend mit dem Schluss von Sartres *Die Fliegen.*

# William Shakespeare: *Hamlet* (um 1601)

Es liegt nahe, den Elektrastoff mit *Hamlet* zu vergleichen, liegt doch hier eine vergleichbare Ausgangssituation vor: Der Vater ist vom neuen Ehemann der Mutter ermordet worden, der Sohn ist aufgerufen, diesen Mord zu rächen.

Jedoch sind die Unterschiede beträchtlich und lohnen einen genaueren Blick: Claudius ist nicht der Vetter des alten Hamlet, sondern dessen Bruder; diesem Mord ist kein weiterer Mord vorausgegangen, es handelt sich also nicht um einen Fluch, der auf der Familie lastet, sondern um eine Einzelhandlung; die Beteiligung Gertruds beim Mord am alten Hamlet ist viel weniger eindeutig als im Falle von Klytämnestras Beteiligung am Mord von Agamemnon; Hamlet ist allein, er hat keine Schwester; der Mord ist so geschickt verübt worden (Gift im Ohr des Opfers), dass niemand davon weiß und es den Auftritt des Geists des alten Hamlet bedarf, um Hamlet über das Geschehene zu informieren, Hamlet genügt diese Aussage nicht, er will einen weiteren Beweis, er möchte Claudius überführen, was ihm mit Hilfe eines Theaterstücks einer Schauspielertruppe gelingt. Hamlet ist durch den Geist aufgefordert, den Tod des Vaters zu rächen, erhält also dadurch eine gewisse Legitimation für seine Tat, die ihm die Entscheidung aber mitnichten abnimmt. Seine Skrupel, sein Zaudern sind es, die Hamlet als Figur berühmt gemacht haben.

Vier Schlüsselstellen seien hier zur Behandlung mit einem Kurs vorgeschlagen:

1. Die Begegnung Hamlet – Geist. Hier läge der Fokus auf der Frage, was es zu bedeuten hat, dass der Geist Hamlet ausdrücklich befiehlt, die Mutter zu schonen und sie der Gerechtigkeit des Himmels zu überlassen. Will der Vater den Sohn davor bewahren, sich des Muttermords schuldig zu machen, will er Gertrude schonen, weil sie unschuldig ist? Auf diese Fragen gibt es sicher keine klare Antwort.

2. Der berühmte Monolog in II,1 „To be or not to be“, in dem Hamlet sich mit der Frage auseinandersetzt, ob es besser sei, das Schicksal zu ertragen oder sich ihm handelnd entgegenzustemmen, um dann den Zusammenhang zwischen Bewusstsein und Handlungsfähigkeit zu thematisieren („Thus concsience does make cowards of us all“). Dieser Monolog könnte gut dem Orest Sartres und dessen Willen zur Tat gegenübergestellt werden, aber natürlich auch den anderen Elektren.

3. Die zentrale Szene zwischen Gertrude und Hamlet (III,4) lässt sich vergleichen mit den Agonszenen Elektra-Klytämnestra und schließlich

4. der Monolog IV,4 (Hamlet**:** How all occasions do inform against me …), ein Versuch Hamlets, sich selbst zu überzeugen. Dieser Monolog lässt sich gut vergleichen mit Hofmannsthals Elektra (Erster Dialog mit Chrysothemis, Aspekt Vergessen, Tiervergleich) und mit der Rede Elektras (II Akt, 1.Bild, 4. Szene, S.152) in Sartres *Fliegen*.

**Act I, Scene 5**

*Elsinore. The Castle. Another part of the fortifications.*

*next scene .*

*Enter Ghost and Hamlet.*

[…]

**Hamlet:** Speak. I am **[…]**

Remember me. Exit. (V. 742-V.829)

**Act III, Scene 1**

**Hamlet:** To be, or **[…]**

my sins rememb'red. (1749-1783)

**Act III, Scene 4**

**Hamlet:** Now, mother, what's  **[…]**

with you, lady? (V. 2392- V. 2514)

**Act IV, Scene 4**

**Hamlet:** How all occasions **[…]**

be nothing worth!

*Exit.* (V. 2821 -V. 2855)

<https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Scope=entire&pleasewait=1&msg=pl>

# Tragödie

Die früheste Gattungsdefinition findet sich bei Aristoteles. Sie ist es auch, auf die spätere Theoretiker sich immer wieder beziehen, auch wenn der Tragödienbegriff unendlich vielgestaltig ist, sich von Epoche zu Epoche, von Theoretiker zu Theoretiker ändert. Die Definition von Aristoteles nennt die dann immer wieder verändert definierten und gewichteten Kriterien.

**Tragödiendefinition des Aristoteles**

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung **[…]** hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“

<https://de.wikipedia.org/wiki/Poetik_(Aristoteles>[)](https://de.wikipedia.org/wiki/Poetik_(Aristoteles))

1. Analysieren und kommentieren Sie Schritt für Schritt die einzelnen Begriffe dieser Definition

Die Grundkonstellation ist häufig die, dass ein Held vom Glück ins Unglück kommt, seine Unkenntnis führt zum tragischen Verfehlen des Ziels (Hamartia), z.B. seinem unschuldig Schuldig-Werden, sei es durch Affekte, Hybris oder Verblendung, die er in der Anagnorisis, die häufig mit der Peripetie zusammenfällt, erkennt.

Definitionen der Gattung kreisen um zahlreiche Themen, von denen nicht immer alle berücksichtigt werden. So werden Fragen der Herkunft der Tragödie, der Standeszugehörigkeit des Personals, der politischen oder privaten Dimension des Geschehens, des Ausgangs, der Rolle des Helden, der Bedeutung des Ziels, der Moralität des Helden, des Grads seiner Mitschuld, der Bewusstheit des Helden, der Notwendigkeit oder Vermeidbarkeit von Leid, des Sinngehalts des Leids, des Weltbilds etc. diskutiert.[[11]](#footnote-11)

Die französische Klassik legte fest, dass das Personal der Tragödie hohe Standespersonen sein müssten, die Einheit von Zeit (die Handlung geschieht innerhalb eines Tages), Ort (es gibt keine Ortswechsel über weitere Distanzen, um das Kriterium der Wahrscheinlichkeit zu erfüllen) und Handlung (keine komplexen Nebenhandlungen) eingehalten werden müssten. Regeln, gegen die schon bald verstoßen wurde.

Lessing setzte sich in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-1769), einer Reihe von Theaterkritiken, die er aber benützte, um über Grundfragen des Theaters und des Dramas zu reflektieren, auch mit der Gattungsfrage der Tragödie auseinander und formulierte wirkmächtige Grundsätze.

**G. E. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 14. Stück**

Die Namen von **[…)** als mit Königen.

<https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/hamburg/hamb014.html>

**G. E. Lessing*: Hamburgische Dramaturgie*, 75. Stück**

Man hat ihn falsch **[…]** selbst bezogene Mitleid.

<https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/hamburg/hamb075.html>

Die hier zitierten sehr knappen Ausschnitte der *Hamburgischen Dramaturgie* zeigen, dass Lessing die Wirkung des Dramas auf den Zuschauer in den Mittelpunkt stellte und eine durchaus normative Vorstellung von dem besaß, was Drama und Theater bewirken sollten. So stellt er die klassizistische Ständeklausel in Frage und deutet Aristoteles völlig anders, indem er Phobos mit Furcht übersetzt und damit die Tragödie zu einem Mittel moralischer Läuterung macht.

In der Folge richtete sich das Interesse von Theoretikern und Dramatikern zunehmend auf das Tragische. Die Dramen behandeln den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, Freiheit und Notwendigkeit.

Heute scheint die Tragödie nicht mehr möglich zu sein. Brecht z.B. sagt in seiner theoretischen Schrift *Kleines Organon für das Theater* (1948) „Die historischen Bedingungen darf man sich freilich nicht denken als dunkle Mächte, sondern sie sind von Menschen geschaffen und aufrechterhalten“, sie sind damit auch veränderbar, der Mensch ist ihnen nicht ausgeliefert. Dürrenmatt setzt einen anderen Akzent, wenn er ausführt: „Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.“ (Dürrenmatt, Theaterprobleme, 1955)

1. Prüfen Sie, inwiefern die Dramen, die Sie gelesen haben, Tragödien sind.

# Vorschläge zur Leistungsmessung

## Klausurvorschläge

Die Materialien bieten zahlreiche Textauszüge, die sich, so sie nicht im Unterricht behandelt wurden, als Klausurtexte eignen. Einen Textauszug aus einem nicht behandelten Drama analysieren, interpretieren und vergleichen zu können, erfordert von Schülerinnen und Schülern genau die Kompetenzen, die im Unterricht angebahnt und entwickelt worden sind, einen sicheren Umgang mit Texten, selbstständiges Anwenden von Analyse- und Interpretationsmethoden sowie kriteriengeleitetes Vergleichen zweier Texte. Das im Unterricht erworbene Vorwissen über mindestens zwei Bearbeitungen des Elektrastoffes bildet den fachlichen Hintergrund, vor dem der Textauszug der Klausur in seiner Besonderheit wahrgenommen und erkannt werden kann.

So kann z.B. der Schluss einer weiteren Elektrafassung, die nicht Gegenstand des Unterrichts war (z.B. Euripides oder Sartre), analysiert, interpretiert und verglichen werden, ein Agon (z.B. Euripides oder Shakespeare) oder ein Dialog Elektra – Orest (Sartre).

**Interpretation eines unbekannten Textauszuges**

**und Vergleich mit bekannten Bearbeitungen eines Stoffes**

Ein Auszug aus Fermīn Cabals *Elektra* (1999) findet sich in dem Band *Mythos Elektra. Texte von Aischylos bis Elfriede Jelinek*, hg. von Lutz Walther, Stuttgart 2010, S.134-137.

Arbeitsauftrag:

Analysieren und interpretieren Sie diesen Textauszug aus Fermīn Cabals *Elektra* (1999) und vergleichen Sie anschließend diese Bearbeitung des Elektrastoffes mit Ihnen bekannten Bearbeitungen. Gehen Sie kriteriengeleitet und strukturiert vor.

## Portfolio

Da im Rahmen des Kurses keine Prüfungsformate vorgeschrieben sind, bietet es sich an, neben einer klassischen Klausur alternative Möglichkeiten zur Leistungsmessung anzubieten.

Das Portfolio bietet die Möglichkeit, Schülerinnen und Schüler im Sinne einer Wissenschaftspropädeutik an einem selbstgewählten Thema arbeiten zu lassen. Die Vorgaben für das Portfolio könnten je nach Themenwahl durchaus unterschiedlich sein.

Mögliche Themen lassen sich sowohl ausgehend von den im Kurs behandelten Dramen finden, aber es können natürlich auch nicht im Kurs behandelte Dramen oder Fragestellungen Gegenstand der Arbeit werden.

Das Portfolio erfordert, im Unterschied zur Hausarbeit, dass der Arbeitsprozess explizit reflektiert wird, es bietet deshalb die Möglichkeit, das eigene Vorgehen genau zu beobachten, dabei eigene Stärken und Schwächen zu erkennen, und leistet damit einen Beitrag zur Entwicklung metakognitiver Kompetenzen der Schülerinnen und Schüler. Deshalb sind die vorgeschlagenen Themen so gewählt, dass über die Texte hinausgehende Informationen beschafft, ausgewertet und ausgewählt werden müssen.

Einige Themen seien vorgeschlagen:

* Tiermetaphorik und ihre Funktion in Hofmannsthals *Elektra* (auch im Vergleich mit Giraudouxs *Electre*)
* Rhetorik und Drama: Die Agonszenen Elektra - Klytämnestra
* Rezeptionsgeschichte – Aufführungspraxis – Theaterkritik
* Sozialgeschichte und Literatur – eine Elektrabearbeitung und ihr historischer Kontext
* Die Funktion der Struktur der Dramen (Einakter – Hofmannsthal, Zweiakter – Giraudoux, Dreiakter – Sartre, Fünfakter – Shakespeare, Trilogie – O’Neill)
* Gerhart Hauptmanns *Elektra* im Vergleich mit Aischylos‘ *Choephoren*
* Ein anderer mythologischer Stoff und eine moderne Bearbeitung (Medea, Ödipus, Orpheus, Prometheus…)

### Informationsblatt für Schülerinnen und Schüler

**Das Working- oder Prozess-Portfolio:**

Ein Portfolio ist eine (analoge oder digitale) Mappe, in der Materialen zu einem bestimmten

Thema oder Lerngegenstand gesammelt und reflektiert werden. Es soll den Arbeits- und Lernprozess sichtbar machen und enthält deshalb die ausgewählten Materialien und Arbeitsschritte, die diesen Prozess anschaulich machen.

**Erstellen eines Portfolios:**

Dokumentieren Sie das, was Sie tun (Materialrecherche, Auswertung des Materials)

* Analysieren Sie nach einzelnen Arbeitsschritten, was Ihnen leicht- und was Ihnen schwergefallen ist.
* Überprüfen Sie die Qualität Ihrer Ergebnisse.
* Planen Sie das weitere Vorgehen und prüfen Sie dabei Alternativen.
* Die einzelnen Schritte im Lernprozess werden durch ausgewählte Materialien belegt. Es können Zwischenergebnisse, aber auch Unfertiges, Skizzenhaftes oder Beispiele von Irrwegen dabei sein, wenn sie für den Lernprozess wichtig waren.

**Tipps zum Vorgehen:**

Klären Sie zuerst **Ziel, Zweck und Fragestellung oder Thema** Ihres Vorhabens möglichst konkret und besprechen Sie es mit der betreuenden Lehrkraft

Sammeln Sie **Informationen und Material** aller Art bzw. wählen Sie die Textstellen aus, die Sie genauer untersuchen wollen. Je nach Fragestellung muss dieses Sammeln noch nicht ganz gezielt sein, sondern soll Ideen liefern.

Beim **Durcharbeiten dieser Materialien** trennen Sie die wichtigen von den weniger wichtigen Materialien. Wenden Sie dabei die gelernten Lesetechniken an, fixieren Sie Ihre Ergebnisse als Zusammenfassung, in einer Tabelle, mit Hilfe einer grafischen Darstellung wie einer Mindmap etc.   
Kennzeichnen Sie diejenigen, die für Ihr Thema wichtige Impulse gegeben, Erkenntnisse geliefert oder vertiefende Fragestellungen ausgelöst haben.

**Die Materialien**, die Sie für Ihr Portfolio auswählen, sollten Sie **kommentieren**. Schreiben Sie eine Begründung, warum Sie einen bestimmten Text, eine bestimmte Textstelle oder ein Bild ausgewählt haben. Was ist daran wichtig? Was haben Sie über die Arbeit an dem Material gelernt? Was haben Sie vermisst? Oder auch warum oder wozu hat es nicht genutzt? In dieser Phase können Sie auch noch einmal recherchieren oder auf in einer früheren Stufe aussortiertes Material zurückgreifen.

Wenn die inhaltliche Arbeit abgeschlossen ist, sollten Sie das Portfolie im eigentlichen Sinne **überarbeiten und zusammenstellen**. Achten Sie auf eine klare Struktur und eine einheitliche Darstellung.

In einer **Einleitung** können Sie Ihre Fragestellung erläutern und dem Leser oder der Leserin Hinweise für die Lektüre geben, indem Sie die Gliederung und Besonderheiten der Gestaltung erklären.

In einem **Resümee oder einer abschließenden Zusammenfassung** sollten Sie darlegen, was Sie aus der Arbeit an diesem Gegenstand gelernt haben. Das sind einerseits die inhaltlichen Erkenntnisse zu Ihrer Fragestellung, aber auch die Erfahrungen, die Sie im Laufe der Arbeit gemacht haben, welche Stärken Sie an sich beobachtet haben und welche Schwierigkeiten zu bewältigen waren. Dazu können auch Gedanken über die nächsten Schritte gehören oder Schlussfolgerungen, wie Sie Ihr Vorgehen beim nächsten Projekt verändern werden.

**Aufbau eines Portfolios:**

* Titelblatt und Inhaltsverzeichnis
* Einleitung
* Erarbeitung des Schwerpunktes anhand von Materialien und begleitenden Reflexionen
* Resümee
* Literaturverzeichnis
* Selbstständigkeitserklärung

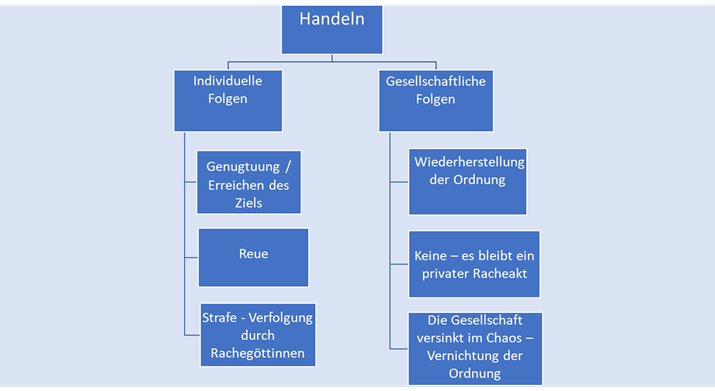
# Didaktische Hinweise und Erwartungshorizonte

## Zu 2 Einstiege

### Zu 2.1. Einen Handlungskern entfalten

Es liegt nahe, hier das Handeln in jeweiliger Abhängigkeit vom Charakter zu zeigen. Das Rechtsempfinden des Bruders, das Bedürfnis, Rache zu nehmen, sein Mut, seine Angst, Schuld auf sich zu laden, seine Angst vor den Konsequenzen des jeweiligen Handelns etc. müssten zur Sprache kommen. Ebenso die Frage, ob Selbstjustiz gerechtfertigt ist, ob es andere Möglichkeiten gäbe, die Mörder zur Rechenschaft zu ziehen. So wären sehr verschiedene Handlungsentwürfe denkbar, die alle unmittelbar zum Kern der Dramenhandlung führen.

Eine Übersicht über die individuellen und gesellschaftlichen Folgen des Handelns könnte erarbeitet werden.



### Zu 2.2. Der Stoff

Hier ist das Handlungsgerüst durch den Infotext zu Elektra bereits vorgegeben. Der Pelopidenstammbaum gibt weitere Informationen zu den Verwandtschaftsverhältnissen, z.B. dass Ägisth einer Inzestbeziehung entstammt.

Die Aufgabe zielt stärker auf dramaturgische Fragen: Welche Figuren sind nötig? Wo liegt der Kern der Handlung? Wie wird zum Wendepunkt hingearbeitet? Gleichwohl ist durch die Festlegung des Themas die inhaltliche Seite berücksichtigt und erzwingt eine Auseinandersetzung mit den Aspekten Rechtfertigung der Tat, Selbstjustiz, Reue, Sühne.

Über die beiden Vasenbilder können die zentralen Motive, das Warten, das Trauern und die Rache, erarbeitet werden, deren unterschiedliche Gewichtung entsprechende Auswirkungen auf die Konzeption eines Dramas haben kann, wodurch unterschiedliche Erwartungshaltungen gegenüber den zu lesenden Texten erzeugt werden.

## zu 3 Die antiken Fassungen – ein synchroner Vergleich

### Zu 3.1. Die Personenverzeichnisse

Anhand dieser Personenverzeichnisse lassen sich Vermutungen darüber anstellen, welche Figuren zueinander gehören, ob es Verbündete gibt, oder mögliche inhaltliche Schwerpunktsetzungen erkennen. Die Reihenfolge wird bestimmt durch unterschiedliche Kriterien: die Wichtigkeit der Figuren im Stück, die soziale Rangfolge oder die Reihenfolge ihres Auftretens.

Die Funktion des Ortes der Handlung für deren inhaltliche Ausrichtung kann erkannt werden.

Erwartungshorizont:

Aischylos:

Das Personenverzeichnis scheint nach Bedeutung der Figuren strukturiert zu sein. Orest an erster Stelle heißt also, dass Orest deutlich wichtiger ist als Klytaimestra.  
Orests Amme könnte eine Rolle spielen bei der Erkennung der Geschwister.  
Der Ort stellt den Mord an Agamemnon in den Mittelpunkt. Inhaltlicher Schwerpunkt könnte dementsprechend die Legitimität der Tat sein.

Sophokles:

Das Personenverzeichnis scheint hierarchisch strukturiert zu sein. Elektra ist vor Orest gerückt, sie hat eine Schwester, möglicherweise vertreten die beiden Frauen unterschiedliche Positionen in Bezug auf die Haltung gegenüber Aigisthos und Klytaimestra; im Unterschied zu Aischylos wird der Chor genauer definiert, die „Jungfrauen von Mykene“ sind stärker auf Elektra bezogen als der nicht genauer benannte Chor bei Aischylos. Elektra scheint deutlich stärker im Mittelpunkt zu stehen. Auch der Schauplatz verweist darauf. Das Grab Agamemnons wird nicht genannt.

Euripides

Dieses Personenverzeichnis zeigt noch größere Unterschiede. Der Ort ist ein ganz anderer. Das Geschehen findet weder am Grab noch in unmittelbarer Nähe des Palastes statt. Die Handlung ist damit noch stärker auf Elektra und ihren Lebensbereich fokussiert. Elektra ist im Unterschied zu den Informationen in den beiden anderen Personenverzeichnissen verheiratet. Als Strukturierungsprinzip des Personenverzeichnisses scheint die Reihenfolge des Auftretens gewählt, da kaum anzunehmen ist, dass der Landmann der Protagonist des Dramas ist. Aigisth fehlt im Personenverzeichnis. Der Chor scheint Elektra zu unterstützen, es sind „befreundete argivische Frauen“. Es gibt mehr männliches Personal, den alten Sklaven, der Agamemnon aufgezogen hat, einen Boten. Es scheint also Handlungen zu geben, die eines Botenberichts bedürfen. Vielleicht das Geschehen um Aigisth? Ebenso gehören die Dioskuren nur in dieser Fassung zum Personal. Sie lassen vermuten, dass in dieser Fassung ein Deus ex machina klärend eingreift.

### Zu 3.3. Der Prolog

Zu 1.

|  |  |
| --- | --- |
| **Sophokles** | **Euripides** |
| Orest erzählt die Vorgeschichte  Der Mord an Agamemnon wird als bekannt vorausgesetzt (Text ist Teil einer Trilogie)  Der Entschluss, den Mord am Vater zu rächen, kommt von Orest selbst. Das Orakel ist nur befragt worden, um Hilfe für das Wie zu bekommen (V.10, V.50).  Der Plan Orests, mit einer List Ägisth und Klytämnestra in Sicherheit zu wiegen, wird dem Leser/Publikum mitgeteilt. Es weiß damit mehr als die anderen Figuren auf der Bühne.  Die Motive seines Handelns werden offenbar: persönlichen Ruhm zu erwerben (V.66) und das Haus „rechtens zu reinen“ (76-79).  Elektra scheint ein einziger Schmerzensschrei zu sein. | Der Landmann erzählt die Vorgeschichte  Der Mord an Ägisth wird berichtet (Klytämnestra als spiritus rector, Ägisth als Täter)  Massive Kritik an Ägisth:   * Tyrann (V14, V24) * wollte Elektra töten * hat Angst vor standesgemäßen, männlichen Nachkommen Elektras   Von Racheplänen wird nicht gesprochen.  Der Landmann und Elektra werden als harmonisches, sich gegenseitig Respekt entgegenbringendes, dieselben Werte teilendes, bürgerlich vorbildliches Ehepaar dargestellt (arm, aber fleißig und ehrbar). Besonders hervorgehoben wird der Respekt, den der Landmann gegenüber dem Stand Elektras empfindet, der dadurch zum Ausdruck kommt, dass er die Ehe nicht vollzogen hat.  Elektra wirkt selbstbewusst und zupackend. |

Zu 2. Die Zuschauer werden in beiden Dramen über die Vorgeschichte informiert.

Bei Sophokles wird Orest als zentrale Figur eingeführt, seine Besonnenheit, seine Entschlossenheit und seine Überzeugung, nicht nur persönlichen Ruhm erwerben zu wollen, sondern seiner Heimatstadt zu dienen, stehen im Mittelpunkt. Man erwartet eine zügige Entfaltung der Handlung.

Euripides konstruiert einen Kontrast zwischen verderbtem Herrscherhaus und moralischer Gegenwelt des Landmanns und Elektras. Noch werden keinerlei mögliche Entwicklungen der Handlung angedeutet.

Die beiden Elektren könnten unterschiedlicher nicht sein. Die eine ist eine kaum sich artikulierende, leidende Frau, die andere eine eloquente, zupackende, ihrem Schicksal ins Auge blickende.

Zu 3. Mögliche Vergleichskategorien:

Charakter der Figuren (direkte und indirekte Charakterisierung),

Handlungsmotive

dramaturgische Funktion von Textstellen, z.B. Information des Zuschauers,

Präsentation der und Aussagen zur Vorgeschichte,

Wertungen,

Pläne

Zu 4.

Sophokles: Orest geht zum Grab seines Vaters, opfert; der Pädagoge überbringt die Botschaft vom Tod Orests im Palast, Orest schreitet zur Tat – unklar bleibt, wie und wann Orest auf Elektra treffen wird und welche Rolle Elektra im Racheplan spielen wird.   
Euripides: Die Handlung ist völlig offen. Noch ist unklar, von welcher Seite die nächsten Handlungsschritte angestoßen werde: Plant Ägisth die nächste Qual für Elektra, kommt jemand von außen? Das zeitgenössische Publikum kannte den Stoff und war nun darauf vorbereitet, dass diese Elektra vermutlich Orest entschlossen unterstützen würde.

### Zu 3.4. Anagnorisis

1.1. Aischylos: Elektra besucht das Grab des Vaters, will opfern, ist ganz bei sich, begleitet vom Chor, der auf ihrer Seite steht, und in einem Raum, der nicht von Ägisth und Klytämnestra geprägt ist.

Sophokles: Elektra hat gerade vom Tod des Bruders erfahren und damit die letzte Hoffnung auf Hilfe, auf Unterstützung ihrer Rachepläne und damit Veränderung ihrer bedrückenden Lebensverhältnisse verloren. Deshalb ist sie nicht in der Lage, Chrysothemis‘ Beobachtungen als im Widerspruch zum gerade Erfahrenen stehend wahrzunehmen und dem Augenscheinlichen mehr Glauben zu schenken als dem Gehörten. Hier wird eine Erzählung für wahrscheinlicher und glaubwürdiger gehalten als eine beobachtbare Tatsache, der Gedanke ließe sich als poetologisches Konzept auf die Funktion des Mythos bzw. des Theaters übertragen.

Euripides: Elektra hat bereits erfahren, dass Orest lebt. Die ohnehin sehr selbstbewusste und tatkräftige Elektra zeigt sich in dieser Szene als eine Figur, die selbst prüft, abwägt, argumentiert und nicht dem ersten Schein glaubt.

1.2. Aischylos: Elektra findet selbst Locke und Fußspur, nimmt diese Zeichen als Beweise der Anwesenheit Orests. Ist daher bei der Begegnung nicht sehr überrascht, so dass es des weiteren Beweises durch das Kleid eigentlich gar nicht bedarf.

Sophokles: Elektra glaubt mit der Urne den Beweis für den Tod ihres Bruders in Händen zu halten, umso größer ist der Kontrast, als Orest behauptet, vor ihr zu stehen. Den Siegelring akzeptiert Elektra gern als Beweis der Identität Orests. So groß die Verzweiflung war, so groß ist nun die Freude über den wiedergefundenen Orest, der sehr großer Raum gegeben wird.

Euripides: Geradezu mit einem Augenzwinkern kritisiert Elektra die Naivität des Alten, zu glauben, die Haare von Geschwistern seien gleich. Stück für Stück widerlegt sie die Beweiskraft der einzelnen Indizien. Hier wird ein Grad an Wahrscheinlichkeit gefordert, der für Aischylos völlig nebensächlich ist. Das Drama bezieht sich eindeutig ironisch-kritisch auf Aischylos. Es bedarf aber trotzdem eines Erkennungszeichens, in diesem Fall eines eindeutigen körperlichen Merkmals, das nur eine Person tragen kann. Ein deutlicher Unterschied auch zu Sophokles, dessen Ring ja auch in die Hände einer anderen Person hätte gelangen können.

1.3. Aischylos: Elektra ist gefasst, voll des Dankes. Äußert sogleich Bitten, die auf die Zukunft gerichtet sind.

Sophokles: Langer Überzeugungsprozess, der in große Freude mündet. Elektra ist überwältigt von dieser Wende, die ihr Schicksal zu nehmen scheint, ist ganz im Hier und Jetzt.

Euripides: Die Sprechanteile zwischen Orest und Elektra sind ausgeglichen, Elektra scheint nicht euphorisch, es ist eher Orest, der überwältigt wird. Indem er sich als „Helfer“ bezeichnet, deutet sich schon an, dass er als eher schwache Figur gezeichnet wird.

3 Dass Euripides sich auf Aischylos bezieht, ist offensichtlich (aber die Chronologie dieser beiden Dramen ist ohnehin kein Problem). Er ironisiert den Mangel an Wahrscheinlichkeit, den die Erkennungsmerkmale offenbaren. Der Unterschied zu Sophokles ist nicht ganz so leicht zu markieren, aber auch hier kann angeführt werden, dass die Narbe, die bei Euripides zum Erkennen führt, eine noch deutlichere Hinwendung zu Wahrscheinlichkeit und Plausibilität zeigt als Sophokles‘ Ring. Insofern, könnte man argumentieren, könnte das euripideische Drama das spätere sein.

### Zu 3.5. Elektra

Elektra

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **Sophokles** | **Euripides** |
| 1.1. Situation | Elektra zuerst allein, dann im Dialog mit dem Chor.  Sie wagt, so offen zu klagen, weil Ägisth nicht zuhause ist.  Anrufung der Erinnyen und der Götter | Elektra ganz alleine, für sich. Chor kommt erst später dazu.  Anrufung Zeus‘ |
| 1.2. Klage | Schwur, ewig zu klagen  kinderlos, unvermählt, ohne Gatten, geknechtet, in unwürdigem Kleid, vor leerem Tisch, allein, von der Mutter beschimpft  unerträglicher Anblick Ägisths in den Kleidern des Vaters auf dessen Thron, Reuelosigkeit der Mutter, Fest am Jahrestag der Ermordung des Vaters | Klagt nicht über ihre eigene momentane Situation, sondern beklagt den Verlust des Vaters |
| 1.3. Vater | Anrufung des Vaters, erneutes Durchleben der Ermordung,  sieht sich verpflichtet, den Mord an ihrem Vater mit Blut zu sühnen, sonst „stirbt die Scham und Ehre aller Menschen“ | Mehrfache Anrufung des Vaters  (Klage dreigeteilt: Anrufung des Vaters, Hoffnung auf Orest, Anrufung des Vaters) |
| 2. Rolle des Chores | * zeigt Verständnis * hört zu * tröstet * sieht selbstzerstörerisches Verhalten Elektras   → verständnisvolles Gegenüber | * lädt Elektra zu einem Fest ein * will Elektra von Trauer ablenken * rät, lieber zu bitten als zu klagen   → pragmatische Ratgeberinnen |

### Zu 3.6. Agon

1. Sophokles: Klytämnestra wirft Elektra das Klagen und Schmähen vor und behauptet, sie benutze die Klage um den Tod des Vaters nur als Vorwand. Sie bekennt sich ausdrücklich zu ihrer Tat und rechtfertigt sie mit der ausführlichen Schilderung der Umstände, die zur Opferung Iphigenies geführt haben.

Elektra bittet darum, entgegnen zu dürfen. Ist zu diesem Zeitpunkt also durchaus respektvoll. Sie bestreitet, dass die Opferung Iphigenies der wahre Grund für den Mord an Agamemnon gewesen sei, in Wahrheit habe Klytämnestra schon ein Verhältnis mit Ägisth gehabt, außerdem sei das Opfer notwendig gewesen, weil Agamemnon den Zorn der Artemis auf sich gezogen habe, das Opfer Iphigenies also nicht für Menelaos oder gar Helena, sondern ganz allein wegen Agamemnon selbst erforderlich gewesen sei. Vor allem aber streitet Elektra ihr das Recht zur Rache ab, selbst wenn es sich so verhalten hätte, wie Klytämnestra annimmt.

Elektra ist sich bewusst, dass sie sich unangemessen verhält, sieht sich aber durch Klytämnestras Verhalten dazu gezwungen. Beide verlassen die Ebene der inhaltlichen Argumentation, indem sie sich gegenseitig vorwerfen, die andere zu schmähen.

Euripides: Der Auftritt Klytämnestras mit Kutsche und Dienerinnen (trojanische Sklavinnen) macht den Kontrast zwischen Elektra, der Landfrau, und der Königin deutlich.

Elektra beginnt den Dialog mit Vorwürfen gegenüber Klytämnestra.

Klytämnestra rechtfertigt ihre Mordtat als Rache für Agamemnons Opferung Iphigenies, räumt allerdings ein, dass diese Tat allein nicht der Grund gewesen sei, sondern die Kränkung durch Agamemnons Untreue, der Herabsetzung, die es bedeutet hätte, mit der Geliebten in einem Haus zu wohnen. Sie beklagt, dass für das Verhalten von Männern und Frauen verschiedene Normen gelten – ein völlig neuer Aspekt. Sie fordert Elektra aktiv auf, ihre Argumentation zu widerlegen.

Elektra versichert sich, genau wie die Elektra des Sophokles, ob sie frei sprechen darf. Sie wirft Klytämnestra vor, bereits unmittelbar nach der Abreise Agamemnons nach Troja ihm untreu geworden zu sein, und hält ihr vor, ihre Kinder, sie selbst und Orest, der Ehe mit Ägisth geopfert zu haben.

Klytämnestra zeigt Ansätze, ihr falsches Verhalten gegenüber der Tochter zu erkennen und zu bereuen, das Gespräch scheint zu einem harmonischen Abschluss zu kommen, da facht Elektra das Feuer wieder an, indem sie den Vorwurf äußert, Ägisth lebe an dem Ort, der ihr selbst zustehe. Klytämnestra lässt sich auf keine weitere Diskussion ein, sondern kommt auf den Anlass zu sprechen, warum sie hergebeten worden ist. Lenkt also ab und beendet somit das Gespräch.

2. Bei Sophokles ist das Gespräch ein weiterer Schritt in die Isolation Elektras, ihre Peinigerin kommt zu Wort und bestätigt die Klagen Elektras, die die Zuschauer schon vernommen haben. Elektra konfrontiert ihre Mutter mit ihrer Tat. Die Legitimität der Tat Klytämnestras steht im Mittelpunkt. Klytämnestras klare, unerbittliche Haltung macht sinnfällig, wie vergeblich Elektras Versuch ist, ihrer Sicht der Dinge Gehör zu verschaffen.

Das Gespräch bei Euripides wirkt eher aufgesetzt. Elektra wird nicht quasi belauscht wie bei Sophokles, sodass Klytämnestra einen Anknüpfungspunkt hat, sondern Klytämnestra wird aus einem bestimmten Anlass gerufen. So muss denn auch Elektra erst einige Anklagepunkte vorbringen, damit Klytämnestra ihr Verhalten rechtfertigen kann. In dieser Fassung wird Klytämnestra einerseits als rücksichtsloser, weil sie ihre persönliche Kränkung stärker gewichtet als den Tod der Tochter, andererseits aber auch als durchaus gesprächsbereit und bereit, das eigene Verhalten kritisch zu sehen, gezeigt. Anders als bei Sophokles stehen hier die Folgen der Tat für Elektra, ihr Statusverlust im Zentrum.   
Der Kontrast zwischen dem selbstbewussten Auftritt Klytämnestras und ihrem unmittelbar danach folgenden Tod erzeugt eine starke Wirkung beim Publikum, das ja um das weitere Geschehen weiß. So fungiert dieses Gespräch auch als retardierendes und damit spannungssteigerndes Moment.

### Zu 3.7. Schluss

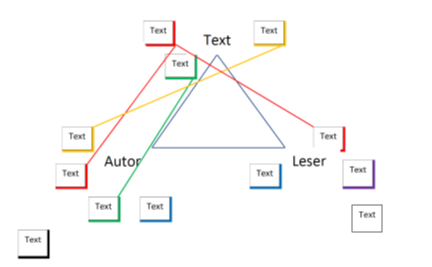
1.

|  |  |
| --- | --- |
| Sophokles | Euripides |
| * Zuerst wird Klytämnestra, dann Ägisth getötet * Ägisth erkennt, als er Klytämnestras Leiche sieht, dass ihm Orest gegenübersteht und dass er getötet werden wird * Er hofft, durch Sprechen sein Schicksal beeinflussen zu können * Elektra möchte das verhindern, sieht keinen Grund für längere Reden (ganz im Gegensatz zum Dialog Elektra-Klytämnestra vor der Ermordung Klytämnestras bei Euripides), drängt zur Tat (sie ist also viel stärker beteiligt als bei Aischylos) * Dass die Tat „die einstgen Übel“ rächt, zeigt, dass es Elektra nicht nur um die Rache für den Mord an ihrem Vater geht, sondern um die Rache für ihr eigenes Leiden * Ägisth will Orest folgen, taktiert also bis zum Schluss. Plant entweder, Orest anzugreifen, oder, wie Orest ihm unterstellt, sich selbst zu töten und sich so der Rache Orests zu entziehen. * Mit seinen letzten Worten hebt Orest die Tat ins Allgemeine, formuliert ein moralisches Gesetz. * Auffällig sind die letzten Worte. Der Chor spricht in seinen letzten Worten von „Freiheit“. Das Recht ist wiederhergestellt. Es wird kein Hinweis auf die Verfolgung Orests durch die Erinnyen gegeben, als müsse Orest den Muttermord nicht büßen. Die handelnden Menschen haben selbst einen Unrechtszustand beendet.  In der Schadewaldt-Übersetzung lauten die letzten Verse: „O Same des Atreus! Wie bist du, nachdem du gelitten viel, Mit Mühe zur Freiheit hinausgelangt, Durch den heutigen Aufbruch vollendet.“ Dieses Partizip entspricht sowohl sprachlich-stilistisch als auch inhaltlich dem griechischen Original. Interessant ist, dass dieses „vollendet“ geradezu einen Gegensatz bildet zur Hamartia, dem Verfehlen, das nach Aristoteles als zentrales Element der Tragödie gilt. | * Kastor und Polydeukes erscheinen als Dei ex machina * Sie üben Kritik an Apollons Weisung * Die Zukunft der Geschwister wird geregelt: Elektra wird mit Pylades verheiratet, Orest soll nach Athen, sich vor dem Gericht verantworten, sein Freispruch wird im bereits vorhergesagt * Elektra und Orest werden von Schuld rein gesprochen: Apollon wird die Verantwortung für die Morde zugewiesen, ebenso wie dem „Ahnherrn-Fluch“ * Die Geschwister verabschieden sich tränenreich voneinander, reagieren aber nicht auf die Nachricht, ihnen komme keine Schuld zu * Am Schluss formuliert Kastor eine allgemeine Lehre, die alle Menschen auf Recht und Pflicht verpflichtet. |

2. Der Schluss könnte verschiedener nicht sein: Bei Sophokles liegt die Verantwortung für die Taten ganz in der Hand der Täter, wohl durch einen Gott geboten, aber die Menschen sind es, die handeln und die Ordnung wieder herstellen; bei Euripides sind es die Götter selbst, die deutlich machen, dass die Götterwelt keine harmonische oder in sich widerspruchsfreie ist, wird doch Apollons Rat nachdrücklich kritisiert. Die handelnden Menschen sind einem Schicksal, hier einem Fluch, unterworfen, dessen Spielbälle sie sind und auf das sie keinen Einfluss haben, weshalb sie für ihre Taten auch nicht oder nur formal zur Rechenschaft gezogen werden. Der Verweis auf Recht und Pflicht steht im Kontrast zur „Freiheit“ bei Sophokles.

### Zu 3.8. Intertextualität

2 Die grafische Darstellungen soll ermöglichen, dass den Schülerinnen und Schülern die abstrakten Überlegungen zum Verhältnis von Texten zueinander, dem Verhältnis von Autor zu Text und dem Verhältnis von Leser zu Text klarer werden. Eine Darstellung könnte wie die hier skizzierte aussehen, aber es sind viele weitere Varianten denkbar, deren Entwickeln und Skizzieren, Betrachten und Diskutieren die Inhalte sinnvoll umwälzen und die abstrakten Gedanken konkret werden lassen.



## Zu 4. Hugo von Hofmannsthal: *Elektra* (1903)

### Zu 4.1. Bühnenbild

1.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  |  |
| Sophokles | Hofmannsthal (1903) | O‘Neill (1928-31) |
| vor dem „Königshaus“, also im öffentlichen Raum  Die Handlung setzt morgens ein | keine Säulen, nicht antikisierend, ernüchternde Wirkung soll vermieden werden. Hinweise wie „Geheimnisvoll“, „unheimlich“, „wenige und ganz unregelmäßige Fenster“, „jenes Lauernde, Versteckte des Orients“ zeigen, wie wichtig es Hofmannsthal ist, eine geheimnisvolle, bedrohliche Atmosphäre herzustellen.  Im Gegensatz zu Sophokles ist es nicht der öffentliche Raum, sondern ein „Hinterhof“, die dunkle Schattenseite des Hauses (der Gesellschaft, der Figuren) → das Verdrängte  → Enthistorisierung/ Verallgemeinerung des Geschehens, Psychologisierung der Bühne  Licht kommt von außen durch ein Tor  außen wächst auch ein großer Feigenbaum → außen ist also Leben, Assoziation mit dem Paradies  Abendlicht. Das Stück dauert so lange wie eine Abenddämmerung | „April 1865“  O‘Neill verortet das Drama bewusst im letzten Kriegsjahr des Sezessionskrieges, bindet damit die Thematik an die amerikanische Geschichte, konkretisiert und individualisiert die Handlung und schafft gleichzeitig Distanz.  „White Grecian temple portico“, „six tall columns“ – im Gegensatz zu Hofmannsthal bewusstes Spielen mit antiken Versatzstücken, die zur Kontrastierung benutzt werden. Das Helle, Klare, Rationale vergrößert den Kontrast zum eigentlichen Wohngebäude, dem dunklen und häßlichen, das Dunkles, Verdrängtes birgt („light[...] shines directly on the front of the house, white columns cast black bars of shadow on the wall behind them“, „temple portico is like an incongruous white mask fixed on the house to hide its sombre grey ugliness“)  → Antike als Gegensatz, damit wird eine Reflexionsebene eingezogen, das Stück will die Zuschauer nicht nur mit dem Bedrohlichen, Ungeheuerlichen überwältigen.  Das Licht kommt direkt von vorne, also aus Richtung der Zuschauer und unterstützt deren analytischen Blick auf das Geschehen  große Kiefer, schwarzer Stamm bildet Kontrast zu den weißen Säulen – Natur als Gegensatz zu Kultur, Ratio  „shortly before sunset“ |

2. Aus der tabellarischen Übersicht wird die unterschiedliche Wirkabsicht, die mit den Dramen verfolgt wird, deutlich. Hofmannsthal möchte die Zuschauer hineinsaugen in das Geschehen, emotional wirken und einen Blick in die Abgründe des menschlichen Wesens werfen lassen. O‘Neill sorgt für Distanzierungsmöglichkeiten, der Zuschauer betrachtet ein Geschehen wie in einer Laborsituation.

### Zu 4.2. Der Chor

1.

|  |  |
| --- | --- |
| **Sophokles** | **Hofmannsthal** |
| - der Chor tröstet  - gibt Elektra aber auch zu denken, ob ihr Verhalten angemessen ist, verweist sie auf die Tatsache, dass nicht nur sie allein Leidtragende ist  - zeigt Elektra, dass sie nicht allein ist  - spricht Mut zu  - verweist auf die Rolle der Götter und stärkt das Vertrauen in sie  Der Chor ist auf der Seite Elektras, zeigt Verständnis und unterstützt sie, kritisiert ihr Verhalten wohlwollend. | - die Mägde unterhalten sich über Elektra, Elektra ist nicht anwesend ⟹ Charakterisierung Elektras durch die Erzählungen der Mägde  - sie finden sie sonderbar, dämonisch  - Elektra wehrt die Frauen ab, weist sie zurück  - die Frauen wehren sich, provozieren Elektra  - nicht alle Frauen zeigen dieselbe Haltung; die vierte Magd hat Mitleid mit Elektra, die fünfte Magd bewundert sie sogar, wird aber von den anderen diszipliniert.  Elektra findet im Chor der Dienerinnen keine Unterstützung, sie sieht in den Mägden vielmehr Helfershelfer ihrer Feinde. |

2. Obwohl die Mägde in gewisser Weise individualisiert werden, werden sie doch als Kollektiv wahrgenommen, als inhomogenes Kollektiv zwar, aber als eines, das seine Homogenität zu wahren weiß. Indem hier bereits gewalttätiges Verhalten innerhalb der Dienerschaft gezeigt wird, lässt sich daraus leicht auf die Normen der dargestellten Gesellschaft schließen.

3. Der Chor bei Sophokles sieht zwar auch ein akzeptables Maß an Trauer und Hass von Elektra als überschritten an und mahnt Elektra, aber das führt weder zu starker Kritik noch gar zu Ablehnung.

Ganz anders bei Hofmannsthal. Die Elektra, die uns hier vorgeführt und durch die vielen „wörtlichen Zitate“ geradezu objektiv dargestellt wird, ist eine unkontrollierte, monomanische Figur, die in allen anderen ihre Feinde sieht, die Lebensform der anderen kritisiert und sie entwertet. Sie ist aggressiv, unberechenbar und unbeherrscht in diesen Zitaten, so dass die Zuschauer Elektra nicht nur mit Sympathie begegnen. Erwartungen der Zuschauer werden also aufgebaut, die dann durch den ersten Auftritt Elektras erfüllt oder enttäuscht werden.

Der Chor im Sophokles-Drama begegnet Elektra mit einem gewissen Maß an Verständnis. Es findet Kommunikation statt, Elektra scheint an diesem Punkt der Handlung nicht völlig alleine. Bei Hofmannsthal hingegen ist sie von Anfang an die Ausgestoßenen, die Unverstandene, die Gefürchtete, die allen misstraut, die andere abzulehnen scheint. Sie ist von der ersten Szene an völlig isoliert.

### Zu 4.3. Elektra

|  |  |
| --- | --- |
| Sophokles | Hofmannsthal |
| - wendet sich an Licht und Luft  - rekapituliert den Mord  - betont, dass sie allein den Vater beklagt  - kurze Anrufung des Vaters  - Anrufung der Götter der Unterwelt und des Todes sowie der Erinnyen. Bitte um deren Hilfe  → Betonen der Isolation  → Eingebundensein in eine göttliche Ordnung  Auffällige Formulierungen z.B.:  - Kontrast würdiger Tod (im Kampf) – unwürdiger Tod durch Mord; Vergleich Holzfäller – Baum zeigt Verdinglichung, Objekthaftigkeit Agamemnons, Unangemessenheit der Tat  - Verstärkung der Klage durch Verwendung mehrerer Synonyme: „Totenklage“, „Grabgesang“, „Wehruf“ | - Anrufung des Vaters – der ganze Monolog richtet sich an den Vater  - Hervorheben des magischen Zeitpunkts des Sprechens, es ist die Sterbestunde Agamemnons  - Detailreiches Voraugenführen des Mordes  - Beschwörung des Vaters, er möge erscheinen  - Behauptung, er sei ihr am Tag zuvor erschienen  - exzessive Ausformulierung dessen, was passieren wird, im Blutrausch sterben die Mörder, Pferde und Hunde  - explizites Nennen von Orest und Chrysothemis als an den Bluttaten Beteiligte („wir“)  - Ankündigen eines Siegestanzes über den Leichen  - Vorwegnahme der Reaktion anderer, die die Taten billigen, gar gut heißen → die Taten benötigen also durchaus die Akzeptanz der Gesellschaft.  - keine Anrufung von Göttern  → Realitätsverlust (Glaube an Wiederkehr des Vaters)  → Gewaltexzess  → Glauben an soziale Akzeptanz der Tat, Hilfe durch Geschwister  → Götter finden keine Erwähnung  Auffällige Formulierungen:  - „unsere Stunde“ – Beschwören der Verbundenheit mit dem Vater  - Stilmittel der Correctio („die Stunde, unsere Stunde“, „in einem Bett, in deinem königlichen Bett“) intensiviert die Wirkung, dass Elektra sich die Situation vor Augen führt.  - Wiederholungen („Blut“)  - Hyperbeln („hundert Kehlen“)  - lautmalerisches Ausschmücken der Blutorgie („Schwall“, „geschwollen“, „stürzen“, „schlachten“)  - drastische Wortwahl, Wiederholung „Blut“ |

### Zu 4.3. Chrysothemis

1. Für die Auswahl einer charakteristischen Textstelle muss immer schon eine genaue Lektüre und Analyse des Textes vorgenommen werden. Diese Methode eignet sich für diesen Szenenvergleich besonders, weil die beiden Chrysothemis-Figuren sehr unterschiedlich argumentieren. Natürlich werden die Schüler\*innen nicht denselben Satz gewählt haben, aber vielleicht gibt es doch Doppelungen. Im Gespräch über die gewählten Sätze können die unterschiedlichen Charaktere herausgearbeitet werden. Es bedarf dann gar keiner weiteren analytischen Bearbeitung.

2. Es gibt auffällige inhaltliche Parallelen, wie z.B. die Warnung Chrysothemis‘ Elektra werde verbannt bzw. eingesperrt, auch der inhaltliche Rahmen – Chrysothemis soll für Klytämnestra am Grab Agamemnons opfern – ist gleich.

Bei Hofmannsthal ist der Konflikt der Schwestern zugespitzt. Chrysothemis will vergessen, Elektra kann und will nicht vergessen. Elektra bezeichnet das Vergessen als tierische Eigenschaft und distanziert sich davon („ich bin kein Vieh, i c h k a n n n i c h t v e r g e s-s e n!“). Interessant sind in diesem Zusammenhang die Tiervergleiche, mit denen z.B. die Dienerinnen sie belegen.

3. Völlig unterschiedlich ist die Zeichnung der Charaktere: Die Chrysothemis des Sophokles ist vernünftig, sie beugt sich den Mächtigen, um ein wenig Leben zu bekommen. Elektra und Chrysothemis sind ebenbürtige Gesprächspartnerinnen, was auch durch die stichomythische Auseinandersetzung deutlich wird. Elektra ist durchaus gesprächsbereit und signalisiert, dass sie sich besseren Argumenten beugen würde. Der Chor bestätigt diese Gleichwertigkeit der Schwestern, indem er rät, die Frauen mögen gegenseitig voneinander lernen. Allerdings findet keine Annäherung statt. Beide beharren auf ihren jeweiligen Positionen.

Die hofmannsthalsche Chrysothemis ist viel verzweifelter, sie vergeht vor Sehnsucht nach einem Leben als Frau, die eine Familie hat. Sie ist ganz Angst, macht Elektra Vorwürfe, sie sei für ihr Unglück verantwortlich, klagt, fleht. Das mehrfach wiederholte „ich will“ verstärkt die Dringlichkeit, ebenso wie der drastische Vogelvergleich und die zahlreichen Imperative. Die Behauptung, nicht sprechen zu können, steht im Widerspruch zum hohen Redeanteil in dieser Szene. Elektra bleibt überlegen, ungerührt, ironisch distanziert.

Jede Bewegung (Chrysothemis‘ Erheben der Hände), jede Bemerkung (Chrysothemis‘ Hinweis, sie habe gelauscht, ihr Hinweis, dass sie „ein Weiberschicksal“ will), erinnern Elektra an den Mord an ihrem Vater, alles löst die Erinnerung an den Mord erneut aus und aktualisiert das Trauma. Elektra scheint ausschließlich aus der Erinnerung an diesen Mord zu bestehen. An diesen Stellen verliert sie ihre überlegene Haltung, es finden sich Wiederholungen und Imperative.

### Zu 4.5. Klytämnestra

1. Klytämnestra ist verzweifelt, heimgesucht von Träumen, unter denen Sie leidet. Sie braucht Elektra, der seherische Fähigkeiten bzw. magisches Wissen zugeschrieben werden, was eine klare Umdeutung der Elektra-Figur bedeutet.

Das Verhältnis zwischen Ägisth und Klytämnestra ist alles andere als gut, er verhöhnt sie, schreit sie an.

Klytämnestra leidet unter Selbstverlust, fühlt sich bedrängt, bedroht, fühlt sich zerfallen. Nur Elektra scheint „das Wort“, also die Sprache, zur Verfügung zu stehen, die es ihr ermöglicht, sich in der Welt zu orientieren. **Hier bietet sich ein Exkurs zu Hofmannsthals „Ein Brief des Lord Chandos“ an.**

Sie steht nicht selbstbewusst zu ihrer Tat, sondern schildert sie als etwas zwischen vorher und nachher für dessen entscheidenden Moment sie nicht verantwortlich ist. („dazwischen hab ich nichts getan“). Sie hat mit der Tat nichts zu tun. Alles verwandelt sich „wie ein Nebel“. „Und wir selber, wir! / Und unsre Taten! Taten! Wir und Taten! / Was das für Worte sind. Bin ich denn noch, / die es getan?“ Als habe etwas, aber nicht sie selbst gehandelt. Ich-Dissoziation, Abspaltung des Schrecklichen, Verdrängung sind Klytämnestras Reaktionen auf ihre Tat.

2. Klytämnestra und Elektra sind keine gleichrangigen Gesprächspartner. Klytämnestras sozialer Stand, der durch ihr Kleid und den Schmuck mehr als deutlich hervorgehoben wird, ist zwar höher, aber Elektra wird als deutlich überlegen dargestellt, denn sie ist es, die um Klytämnestras Zukunft zu wissen scheint. Jedenfalls strahlt sie eine absolute Gewissheit und Sicherheit aus, dass die von ihr imaginierte und verbalisierte Zukunft eintreten wird. Sie ist zur Tat bereit, bereit aktiv zu werden, während Klytämnestra von Träumen gejagt wird, fremdbestimmt ist.

Im ersten Teil der Szene wird allerdings auch deutlich, dass Elektra eng an Klytämnestra gebunden und unfähig ist, sich von ihr zu lösen. Hier liegt also ein weiterer, auf einer völlig anderen Ebene liegender Grund für den Muttermord vor, der Wunsch nach Individuation und Selbstständigkeit. Dieses Leiden und die beschriebene Abhängigkeit zeigen sich in der Vehemenz der Auseinandersetzung, dem Bedürfnis, Klytämnestra zu demütigen.

Elektra führt Klytämnestra geradezu vor (in dem Teil des Dialogs, der hier aus Gründen der Fokussierung gestrichen ist), indem sie auf deren zahllose Fragen zwar knappe und klare, aber dennoch für Klytämnestra rätselhafte Antworten gibt.

2. Im Zentrum der antiken Texte stehen die Vorwürfe Elektras gegenüber Klytämnestra und deren Rechtfertigung des Mordes an Agamemnon. Zwei ebenbürtige Gegnerinnen stehen sich mit jeweils als legitim behaupteten Ansprüchen gegenüber.

Ganz anders hier: Klytämnestra ist eine Figur, die ihren Herrschaftsanspruch nicht einlösen kann. Das sichtliche Gequältsein durch ihre Träume, ihre Orientierungslosigkeit, ihre Begriffsstutzigkeit und das überlegene Wissen Elektras, auf das sie angewiesen scheint, schwächen ihre Position dramatisch.

### Zu 4.6. Der Schluss

Arbeitsauftrag:  
- Nur durch die Tat ist ein Zustand inneren Glücks herstellbar.  
- Philosophie der Tat wertet Gemütszustände und Denken ab.  
- Die Tat wird bewusst antichristlich gegen das Wort gestellt.  
- Mythische Überhöhung der Tat

* 1. Hofmannsthal erweitert die Mordtat zu einem kriegerischen Konflikt zwischen den Anhängern Ägisths und denen Orests; Chrysothemis ist gerne bereit, den Sieg Orests mit ihm zu feiern; Elektra bleibt allein zurück, sie verstummt, tanzt und bricht schließlich zusammen. Gegenläufige Bewegung: Chrysothemis steht am Beginn des von ihr erhofften Lebens, Elektra stirbt.
  2. Die Tat ist die Erfüllung ihres Lebenszieles, da dieses erreicht ist, hat sich der Lebenszweck erfüllt. Die durch die Tat erlebte Glückseligkeit fällt zusammen mit dem Tod.
  3. Durch die Schilderung des Kampfes und durch die Figur der Chrysothemis werden die Folgen für die Gesellschaft durchaus thematisiert, aber der Fokus liegt auf der sterbenden Elektra, für die es keine Zukunft mehr gibt und, da sich ihr Lebensweck erfüllt hat, auch nicht zu geben braucht.  
     Bei Sophokles ist das Erreichen des Ziels etwas, das vor allem Auswirkungen auf die Gemeinschaft hat. Die Restituierung von Recht steht im Mittelpunkt; die Folgen für die Akteure sind demgegenüber unbedeutend.  
     Die folgende Äußerung Hofmannsthals kann verwendet werden, um die Deutung des Schlusses zu vertiefen und zu Bahr überzuleiten, bzw. das Zitat kann auch nach der Lektüre des Bahr-Textes herangezogen werden, um die Nähe von Hofmannsthals Position zu der von Bahr formulierten herauszuarbeiten.

*Meine antiken Stücke haben alle drei etwas mit der Auflösung des Individualbegriffs zu tun. In der ‚Elektra‘ wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte. Das Individuum kann nur scheinhaft dort bestehen bleiben, wo ein Kompromiß zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird.“*

(GW RA II, S.461)

### Zu 4.7. Exkurs: Hermann Bahr: *Das unrettbare Ich* (1904)

1. Erfasst werden sollte, dass das Ich, Mach und Bahr zufolge, „geringfügige, wertlose, persönliche Erinnerungen“ und „Bewußstseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung“ verbindet, sich ständig wandelt und deshalb nicht als unveränderliche Einheit verstanden werden kann, sondern im Gegenteil sich auflöst. Da ein stabiles „Ich“ im Widerspruch steht zum sich verändernden Menschen, muss der Begriff, dieser Auffassung zufolge, aufgegeben werden. Was bleibt, ist der Begriff als „ideelle, denkökonomische“ Kategorie. Zu diskutieren wäre, ob diese Überlegungen einleuchten, z.B. ob die persönlichen Erinnerungen tatsächlich geringfügig und wertlos sind, und ob die aus diesen Überlegungen abgeleiteten Folgen zwangsläufig eintreten, z.B. Machs Einschätzung, dass damit die „Mißachtung des fremden Ich und Überschätzung des eigenen“ ausgeschlossen wären.
2. Mit Klytämnestra erleben wir eine Figur, die sich ihrer selbst völlig unsicher geworden ist. Sie ist sich ihrer sozialen Stellung bewusst, weiß, dass sie Macht ausüben kann (z.B. Wachen aufstellen lassen, Elektra hungern lassen etc.), aber sie ist sich noch nicht einmal ihrer eigenen Erinnerungen sicher, die sie als „Nebel“ wahrnimmt. Gequält von Träumen, die sie als bedrohlich, ihre Identität erschütternd erlebt, sucht sie Zuflucht zu magischem Wissen (die Juwelen, die sie trägt; Elektras seherische Fähigkeiten), also überpersönlichem Wissen, dem sich zu unterwerfen sie bereit ist.
3. Hier könnten sich interessante Diskussionen anschließen, ob und wenn ja, inwiefern der „Tod des Autors“ eine konsequente Weiterentwicklung der Gedanken Machs/Bahrs bezogen auf Texte und Urheberschaft darstellt.

### Zu 4.8. *Elektra* – Drama einer Vergewaltigung?

1. Die Deutung der Elektra-Figur als hysterische Frau lässt sich leicht belegen: Ihr ist untersagt zu heiraten, also ist sie gezwungen, alle ihre sexuellen Bedürfnisse und auch ihren Kinderwunsch (den Chrysothemis ja explizit äußert – häufig werden die drei weiblichen Hauptfiguren als drei Facetten einer Figur interpretiert) zu unterdrücken. Ihr Verhalten ließe sich damit durchaus erklären.  
   Die Hypothese, die behauptet, Elektra sei ein Vergewaltigungsopfer Ägisths, kann ebenfalls einige Belege für sich in Anschlag bringen, so sind Ekel vor Sexualität und die Ausprägung homoerotischer Neigungen als Folgen traumatisierender Vergewaltigungserfahrungen nicht selten. Die sexuellen Handlungen, die Elektra gegenüber Orest beschreibt, sind eher als Vergewaltigung Elektras durch Ägisth lesbar als als Elektras Wunschphantasie einer Vereinigung mit ihrem Vater Agamemnon, eine Lesart, die sich häufig findet.
2. Beide Ansätze (und auch der dritte der Wunschvorstellung) vereindeutigen das Gesagte und verengen es damit. Natürlich ist es bestechend, eine vermutete Quelle (Breuers und Freuds Studien über Hysterie) auszumachen und dann entsprechende Belege im Text zu finden (Wie es oben mit den Überlegungen von Mach/Bahr in gewisser Weise ebenfalls unternommen wird). Allerdings ist Literatur mehr als die Veranschaulichung einer Theorie in literarischem Gewand. Gerade das Changieren zwischen Bedeutungen, die Mehrdeutigkeit, das nicht Explizite macht einen Text interessant. Was sicherlich in dieser Diskussion und durch die zahlreichen Textstellen, die Sexualität thematisieren, deutlich wird, ist, dass der Zeitraum um die Jahrhundertwende diese Themen erstmals in dieser Form sagbar machte und dass es offensichtlich ein Bedürfnis gab, Sexualität als existentiell wahrzunehmen und zum Thema zu machen.

Hier könnten verschiedene Ansätze angedacht werden:  
- Das Erkennen der Sinnlichkeit der Beziehung von Klytämnestra und Ägisth, die als ursächlich für den Mord an Agamemnon erkannt wird, weckt in Elektra den Abscheu gegenüber Sexualität; die Erkenntnis wird als Erfahrung wahrgenommen, der eigene Leib als geschändeter  
- Sexualität als metaphorischer Raum für das Rachegefühl  
- Sexualität als metaphorischer Ausdruck existentieller, vorrationaler, elementarer Betroffenheit  
…

### Zu 4.9. Impressionismus – Fin de Siècle - Sprachskepsis

1. Gute Recherchemöglichkeiten bietet z.B. Mathias Mayer, Julian Werlitz (Hg): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016.
2. Es sollte deutlich werden, dass zwei unterschiedliche Konzepte einander gegenübergestellt werden. Das Konzept Bacons, dessen Ziel es ist „die unverdorbene reine Sprache des paradiesischen Urzustandes wieder zu gewinnen.“ (Timo Günther: Ein Brief (1902). In: Mathias Mayer, Julian Werlitz (Hg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016, S.316f.). Für Bacon ist das Paradies „ein Zustand der Ordnung, das voneinander abweichende Sichtweisen auf die Welt nicht kennt. Alle Dinge haben einen klaren Namen, alles lässt sich eindeutig benennen. In diesem Zustand völliger Transparenz gibt es keine Zweideutigkeiten mehr.“ (Ebd., S.317) Dahinter steht ein (noch) unbeirrter Glaube an den Fortschritt und die Beherrschbarkeit der Natur. Demgegenüber übt Nietzsche grundsätzlich Kritik an der Dominanz der Vernunft.  
   Chandos nun richtet seinen Brief an Bacon, distanziert sich von dessen Position, teilt seine Sicht der Dinge in ein „Früher“, eine Phase, in der ihm die abstrakte Begrifflichkeit zur Verfügung stand und er von der Möglichkeit unzweideutigen Benennens überzeugt war, und ein „Jetzt“ ein, eine Phase, in der nicht abstrakte Begrifflichkeit („die abstrakten Worte […] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.), sondern Anschauungen bzw. unmittelbare Erfahrungen dominieren und in ihm eine jäh steigende „Flut göttlichen Gefühls“ auslösen und die „Gegenwart des Unendlichen“ erfahrbar machen . Diese Unterscheidung in ein „Früher“ und ein „Jetzt“ lässt sich am Text gut nachvollziehen.   
   Chandos bleibt allerdings nicht dabei stehen, Sinneseindrücke wiederzugeben, sondern er entwickelt quasi eine dritte Position. Indem er von diesen Erlebnissen erzählt, besonders anschaulich ist die Rattenepisode, macht er deutlich, dass Erzählungen es vermögen, Erfahrung zu gestalten und weiterzugeben. So erhält die Erzählung, indem sie das subjektive Erleben transformiert, eine über das individuelle Empfinden hinausgehende Bedeutung, ohne dass damit eine eindeutige Benennung im Sinne Bacons vorgenommen worden wäre.
3. Vielleicht gehen die hier formulierten Überlegungen zu weit, aber es ist interessant, darüber nachzudenken, inwiefern diese beiden, zeitlich so eng zusammengehörenden Texte inhaltliche Bezüge aufweisen.  
   An Elektra wird deutlich, wie sehr sie von subjektivem Erleben geprägt ist. Ähnlich wie im Chandos-Brief die Worte sich zur Erzählung fügen, erzählt Elektra, beherrscht von ihren Erinnerungen, die sie wieder und wieder vergegenwärtigt. Sie wird bestimmt durch ihre Erinnerungen, die ihr Sein und ihre Zukunft, z.B. in Form der imaginierten Rachehandlungen, dominieren.  
   Klytämnestra ist die, die völlig verunsichert ist. Sie hat vergessen, kann also ihre Erfahrungen nicht mehr erzählen, wird aber vom Vergessenen im Traum heimgesucht, ein Vorgang, dem sie völlig ausgeliefert ist. Sie versucht mit magischen Mitteln, den Steinen, die sie trägt, diese Erfahrungen abzuschütteln und ihrer Herr zu werden, und glaubt, Elektra verfüge über „das Wort“, also eine Art magischen Zauberspruch, der ihr Erlösung bringen könnte. Bei allem magischen Denken steckt, wenn man so will, ein Stück Baconscher Machbarkeitshoffnung in dieser Vorstellung, dass ein Wort ein Ding bannen und damit verfügbar machen könnte.

## Zu 5. Sartre: *Die Fliegen* (1943)

### Zu 5.1. Elektra

Die Aufgabenstellung ermöglicht, über Schlüsselstellen die Entwicklung Elektras nachzuvollziehen. Zuerst zeigt sie sich selbstbewusst, grenzt sich ab, begehrt auf und ist stolz, mutig und unabhängig (Gruppe 1), sie gewinnt nach der missglückten Rede an das Volk ihre Entschlossenheit zurück und entscheidet sich für die Tat und damit für die Gewalt (Gruppe 2, erste Textstelle), zweifelt dann aber, ob der Muttermord noch nötig und damit gerechtfertigt ist (Gruppe 2, zweite Textstelle), sie setzt sich mit ihren Zweifeln auseinander, gewinnt ihre alte Sicherheit zurück und bekennt sich zur Tat (Gruppe 3), ist aber nicht in der Lage, die Schuld als Teil der notwendigen Tat auf sich zu nehmen, sondern empfindet Reue, wird dadurch schwach, unsicher, erlösungsbedürftig, macht sich abhängig von einer ihr (scheinbar?) übergeordneten Macht und ist bereit, sich Jupiter zu unterwerfen (Gruppe 4); schließlich sagt sie sich los von ihrem Bruder, folgt Jupiter und gibt sich damit selbst auf.

Durch die Standbilder wird Elektras Ringen um die eigene Position und ihr Zerbrechen anschaulich gemacht.

Es wird dann leichtfallen, den Unterschied dieser Elektra zu der des Sophokles herauszuarbeiten, die, nachdem sie den Beistand der Götter und des Vaters erbeten hat, konsequent und selbstbewusst Orest unterstützt. Sie weiß sich aufgehoben in einem klaren, unhinterfragten, akzeptierten Normensystem, das durch die Mörder Agamemnons ins Wanken geraten ist, während Sartres Elektra sich dem von ihr selbst als korrupt und scheinheilig entlarvten System unterwirft. Ein Verhalten, das sie selbst als Niederlage empfinden muss.

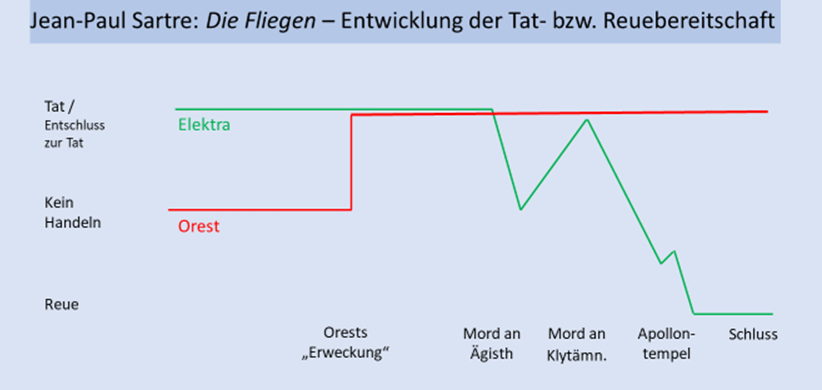
### Zu 5.2. Jupiter – Ägist

1. In diesem Dialog werden die Mechanismen der Herrschaft Jupiters deutlich. Er liebt niemanden, sondern beurteilt Menschen und deren Handlungen danach, ob sie ihm und seiner Machtposition nützlich sind oder sie gefährden. Durch die Unterscheidung zweier Arten von Morden (wobei Morde ohnehin nur den natürlichen Tod eines Menschen beschleunigen und deshalb nicht überschätzt werden sollten) wird das ihnen jeweils zugrundeliegende Menschenbild deutlich. Jupiter unterscheidet zwischen einem „blinde[n] und taube[n], unbewußte[n], antike[n] Mord“, dem Reue folgt, also einem Mord, wie ihn Ägist begangen hat, einem Mord, der von einem Mörder begangen wird, der moralische Instanzen außerhalb seiner selbst vermutet und akzeptiert, und dem „Mord ohne Reue, einem unverschämten Mord, einem friedlichen Mord, leicht wie der Dunst in der Seele des Mörders“, einen Mord, den Jupiter hasst, weil er für ihn nutzlos ist, da er einen Mörder, der zu seiner Tat steht und keine Reue empfindet, nicht von sich abhängig machen kann.
2. Jupiter und Ägist als sein Pendant auf Erden können, wie Jupiter sagt, die Ordnung und damit ihre Macht nur aufrechterhalten, so lange die Menschen Angst haben, sich abhängig fühlen und nicht wissen, dass sie frei sind.
3. Ägist ist ein Instrument in den Händen Jupiters und sorgt durch seine Reue und die Pflege der Reuereligion dafür, dass sowohl die Ordnung und damit die Macht Jupiters als auch seine eigene nicht in Frage gestellt werden. Ägist erkennt, dass er Mittel zum Zweck im System Jupiters war und ist, gleichzeitig möchte er seine eigene Machtposition nicht gefährden, dadurch dass Orest möglicherweise die Argaier darüber aufklärt, dass sie frei sind. Jupiter gibt selbst zu, dass er über Menschen, die erkannt haben, dass sie frei sind, keine Macht hat. Er ist also abhängig von Ägist, der allein in der Lage ist, eine Ausbreitung des Freiheitsgedankens durch Orest zu verhindern. Ägist wird also ein weiteres Mal, dieses Mal im vollen Bewusstsein der Funktion seines Tuns, zum willigen Handlanger Jupiters.
4. Orest gefährdet mit seinem Wissen um die Freiheit des Menschen die herrschende Ordnung und damit sowohl die Macht Ägists als auch die Jupiters. Obwohl Ägist sich von Jupiter missbraucht fühlt und versucht, sich gegen ihn aufzulehnen („Das Verbrechen, das sich ankündigt, mißfällt euch allzusehr, als daß es mir nicht gefiele.“), willigt er schließlich ein, Orest unschädlich zu machen, weil er durch Orest sein Lebenswerk gefährdet sieht („Er wird mein ganzes Königreich verseuchen und mein Werk zerstören.“). Für beide ist die Vorstellung einer Gesellschaft freier und gleicher Menschen, die zwangsläufig mit der Entmachtung der religiösen und weltlichen Herrscher einherginge, unerträglich.

### Zu 5.3. Orest

1. Orest fühlt sich fremd. Er weiß nichts über die Menschen in Argos, teilt keine Erinnerungen mit ihnen und hat deshalb kein Recht, ihr Herrscher zu sein, weshalb er den Ort verlassen will, auch wenn er eine große Sehnsucht nach Zugehörigkeit verspürt. Er ist der Heimatlose, der Teil einer Gemeinschaft werden möchte („Blatt im Laub“, „Baum im Wald“). Dieser Wunsch nach Heimat lässt ihn auf ein göttliches Zeichen hoffen. Hier ist Orest noch ganz als Figur gezeichnet, die wie die anderen Menschen in Argos einen göttlichen Willen anerkennt und nicht anders sein möchte als alle anderen, sondern im Gegenteil, darunter leidet, nicht dazuzugehören. Da dieses Bedürfnis und diese Haltung so ausführlich und an mehreren Stellen zur Sprache kommt, wirkt das „Erweckungserlebnis“, das die Erkenntnis der Freiheit des Menschen auslöst, die mit Einsamkeit einhergeht, umso drastischer.

Elektra reagiert amüsiert auf das Zeichen und scheint völlig unbeeindruckt. Orest, obwohl mehrfach behauptet wird, er sehe zu diesem Licht, scheint es nicht wahrzunehmen. Er scheint durch die Erscheinung hindurchzusehen und lehnt sie auch als Zeichen auf seine Frage bzw. als an ihn gerichtete göttliche Botschaft ab. Ihm wird bewusst, dass es für ihn keine Teilhabe an einer Gemeinschaft gibt. Diese Erkenntnis des Alleinseins und der Freiheit ist mit der Erfahrung von Distanz („Wie weit du plötzlich von mir weg bist“), Leere, Kälte (Findest du nicht, daß es kalt ist?) und Tod („Aber was ist es denn, das gerade gestorben ist?) verbunden.  
Diese Szene lässt sich sehr unterschiedlich inszenieren, je nachdem wie ernst man diesen Wandel Orests nehmen will und wie stark die Figur Jupiters karikiert werden soll.  
  
Die gegenläufige Entwicklung Elektras und Orests lässt sich in einer Grafik darstellen:



1. Hier kann gut der Tatbegriff Sartres, der eine Entscheidung des Handelnden mit Blick auf die Gesellschaft, also uneigennütziges, verantwortliches Handeln fordert und das In-Kauf-Nehmen der Folgen einschließt, mit dem Hofmannsthals, bei dem die Tat als Aktion, als fast schon magisches Ziel, das zu erreichen Erlösung verspricht, viel stärker die Erlösungsbedürftigkeit des Täters in den Mittelpunkt stellt, verglichen werden.

### Zu 5.4. Freiheit

1. Orest anerkennt Jupiter als König der Götter und der Natur, sieht sich bzw. die Menschen als von ihm frei geschaffen und damit nicht als Teil der Natur, die nicht frei ist („Der Natur graust vor dem Menschen“). Diese Freiheit hat sich gegen den Schöpfer gewandt. Sie stellt den, der das erkannt hat, außerhalb aller Hierarchien. Er ist „weder Herr noch Sklave“. Für diesen Menschen gibt es keine außerhalb seiner selbst liegende moralische Orientierung („weder Gutes noch Böses“), er ist dazu verurteilt, „kein anderes Gesetz als [sein] eigenes zu haben“. Diese Freiheit macht den Menschen einsam und macht ihm Angst.
2. Jupiter hat Mitleid mit Orest, weil er die Einsamkeit der Freiheit gewählt und dafür die Wärme der Geborgenheit in einem System und damit seine Jugend geopfert hat.  
   Orest bedauert Jupiter, weil er in seiner Rolle als Gott gefangen ist, die ihn davon abhängig macht, dass Menschen ihm dienen. Insofern ist der Gott weniger frei als der freie Mensch.
3. Der so verstandene Mensch ist auf sich selbst zurückgeworfen, für sich und sein Handeln absolut verantwortlich und auch für die Normen, die er sich selbst gibt. Diese Verantwortung macht zwangsläufig Angst.

### Zu 5.5. Sartre über *Die Fliegen*

Zu 1. Die Tragödie ist der Spiegel des Schicksals. Die Freiheit ist die Umkehrung des Fatums. Die Freiheit ist also das Schicksal Orests, dessen Opfer er wird.   
Freiheit stellt einen Menschen nicht in einen leeren Raum, sondern erzwingt Handeln.  
Zu 2. Die Freiheit erweist sich erst in einer freien Tat. Diese Tat muss die Freiheit für andere wiederherstellen. Ziel muss die Wiederherstellung „dessen, was sein sollte“ sein.  
Der Rückgriff auf einen (bekannten) antiken Stoff ermöglicht dem Zuschauer den Blick auf das Neue, die andere Sichtweise, indem er die Aufmerksamkeit weniger auf das „Was“ als auf das „Wie“ richtet.

Dieser Text wirft zahlreiche Fragen auf, die diskutiert werden könnten:  
Wenn Freiheit Schicksal ist, ist es dann noch Freiheit?  
Was heißt „Wiederherstellen“? Könnte Ziel des Handelns nicht auch das Herstellen eines neuen Zustandes „dessen, was sein sollte“ sein? Welches Geschichtsbild steht hinter der Vorstellung des „Wiederherstellens“? …

Das Stück sollte den Franzosen 1943 Mut machen, Widerstand zu leisten, auch in dem Bewusstsein, dass durch Handlungen in diesem Widerstand Unschuldige und Unbeteiligte Opfer werden könnten. Das Drama sollte als Allegorie gelesen werden.

Zuschauer\*innen 1948 könnten ihre Täterschaft oder ihr Mitläufertum entschuldigt sehen. Je nachdem, wie die Allegorie gelesen wird, ergeben sich unterschiedliche Deutungen. Sehr verkürzt gesagt: Die Argaier sind die Deutschen, die ihr Mitläufertum, ihr Nicht-Aufstehen gegen die Naziherrschaft bereuen, das sie zu Mittätern hat werden lassen. Dann könnte Orest als die Alliierten gedeutet werden, die Deutschland von der Naziherrschaft befreien. Heißt dies dann aber, dass die Täter und Mitläufer nach einer Befreiung ihre Taten nicht mehr bereuen, sondern in die Zukunft blicken sollten? Lehnt Sartre also eine Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus und des Holocaust ab?   
Nein, ganz im Gegenteil. Er wendet sich gegen ein Reuegefühl, mit dem der Täter sich von seiner Schuld distanziert. Wer Reue empfindet und dies demonstriert, könnte meinen, genug getan zu haben („Vielleicht empfinde ich auch ein inneres Gefallen an meiner Reue.“). Sartre möchte aber, dass sich die Menschen ihrer Verantwortung stellen, dass sie aus der Geschichte lernen und eine andere Zukunft gestalten.

### Zu 5.6. Existentialismus

1. Dieser Ansatz gibt dem einzelnen Menschen Gestaltungsmöglichkeit, Handlungsfähigkeit und Verantwortung. Er erfordert mutige, reflektierte, engagierte Menschen, die erkannt haben, dass es auf sie ankommt, dass jeder Einzelne die Gesellschaft gestalten muss und dass der kategorische Imperativ Leitschnur des Handelns sein sollte.  
   Es könnte schwierig werden, wenn unterschiedliche Akteure in der Annahme, richtig zu handeln, konträre Wege einschlügen. Der Ansatz klärt nicht, wie eine Gesellschaft unter der formulierten Prämisse der Freiheit organisiert werden kann, sondern lässt praktische Fragen außen vor.
2. Orest scheint diesen Ansatz verinnerlicht zu haben. In seiner Argumentation fallen die zentralen Schlüsselbegriffe: Einsamkeit, Angst, zur Freiheit verurteilt sein. Indem er sich von Jupiter lossagt, schafft er die Basis für eine atheistische, existentialistische Argumentation. Er handelt nach eigenem Wissen und Gewissen mit Blick auf die Argaier und ist bereit, die Folgen seines Handelns auf sich zu nehmen, auch wenn dies Einsamkeit und Heimatlosigkeit bedeutet.   
   Diskutiert werden sollte, welche Folgen es hat, wenn ein Einzelner Entscheidungen trifft und Handlungen vornimmt, die Folgen für ein Kollektiv haben, ohne dass die Betroffenen in diese Entscheidung oder das Handeln einbezogen worden wären.

### Zu 5.7. Deutungsansätze – Diskussionspunkte

1. M1: Hier wird die zentrale Frage aufgeworfen, ob die Ablehnung von Reue eine Auseinandersetzung mit der Schuld und damit die Übernahme von Verantwortung für Taten und somit eine echte Erneuerung verhindert.  
   Betrachtet man Sartres Ausführungen (vgl. 5.6.) so geht es Sartre nicht darum, die Taten zu vergessen, sondern ihm geht es vor allem darum, sich nicht durch lähmende Reue beherrschbar machen und beherrschen zu lassen, um eine Neuorientierung, um die Übernahme von Verantwortung für eine bessere Zukunft. Sartres Antwort ist unter dem angegebenen Link zu finden.  
   M2: Hamburger bewegt sich im geschlossenen Zusammenhang Sartres. Sie zeigt, dass in Sartres Argumentation Reue oder gar Erlösung die Existenz und das Anerkennen einer außerhalb des Handelnden stehenden Instanz voraussetzt, was abzulehnen ist.  
   M3: Krug sieht die Tat eines Einzelnen, die nur der Einzelne selbst verantwortet, problematisch. Er übersieht allerdings, dass Sartre den kategorischen Imperativ nicht außer Kraft setzt. Allerdings bleibt die Frage offen, welches Handeln legitim ist und ob eigenmächtiges Handeln nicht doch einer Legitimation bedarf, zumindest von denjenigen, die von den Folgen des Handelns betroffen sind.
2. Sicher kann das Drama nicht zu einer Relativierung des Holocaust benutz werden – jedenfalls wäre das sicher nicht im Sinne Sartres. Allerdings lässt sich diskutieren, ob es genügt, wenn Handeln nur durch ein einzelnes Individuum legitimiert ist. Sartre geht aber davon aus, dass die Wahl, die Entscheidung des Einzelnen eine ist, die durch die Rechte der anderen begrenzt wird („ich kann meine Freiheit nur zum Ziel machen, indem ich auch die der anderen zum Ziel mache.“ Jean-Paul Sartre: Der Existentialismus ist ein Humanismus, S.138).

### Zu 5.8. Eine Inszenierung analysieren

1. Unter dem angegebenen Link finden sich weitere Szenenfotos. Es kann also gerne eine andere Auswahl getroffen oder es können auch mehr Bilder ausgewählt werden, die dann z.B. in Partnerarbeit beschrieben und analysiert werden können.   
   Die Bilder lassen sich gut zuordnen: Bild 1 - Orests Ankunft in Argos und erste Begegnung mit den reumütigen Bürgern, Bild 2 – Das Totenritual, Bild 3 – Jupiter und Orest ringen um Elektra.
2. Auffällig sind die klaren Formen des abstrakten **Bühnenraum**es, die reduzierte Farbwahl, das die Szene beherrschende Foto Jupiters, die stilisierten, reduzierten **Kostüme** (Alltagskleidung für Orest und den Pädagogen; Elektra in einem leichten Kleidchen, das Verletzlichkeit suggeriert; die Menschen von Argos in schwarzen, schweren, mit Krinolinen versteiften Kleidern, gebeugt mit großen Hauben, die niederdrückend wirken; die Pappkrone Ägists demontiert ihn als Herrscher…), **Maske**: weiß geschminkte Gesichter entindividualisieren, schaffen naiv-clowneske Wirkung, Steigerung durch die Verwendung von Masken und Puppen; ausdrucksstarkes **Spiel**, symbolträchtige Gesten (Jupiters Griff zwischen die Beine von Elektra)…
3. Theatralisierung, Entindividualisierung, Allegorisierung, Distanzierung (Verhindern von Einfühlung), Verdeutlichen der Exemplarität des Geschehens…

## Zu 6. Eugene O’Neill: *Mourning becomes Electra* (1931)

1. Christine befürchtet, Lavinia könnte den Mord entdeckt haben und Orin dazu bringen, zur Polizei zu gehen. Ihr Mord an Ezra könnte entdeckt und dadurch die gemeinsame Zukunft mit Brant gefährdet werden.  
   Lavinia spricht nicht, reagiert allenfalls nonverbal auf Christines Worte, so dass Christine Stück für Stück immer mehr von ihren Ängsten und immer weitere Informationen preisgibt (dass sie etwas vermisst, ihre Medizin) und beginnt, sich zu rechtfertigen, obwohl noch kein Vorwurf erhoben wurde (Der Arzt hat die Todesursache festgestellt.). Im Verlauf ihrer Rede verliert sie immer mehr ihre durch ihren Status bedingte scheinbare Überlegenheit. Die Ellipsen, die Fragen, die Imperative unterstreichen ihre Ratlosigkeit und ihre Abhängigkeit von Lavinias Plänen.  
   Interessant ist, wie aus der Passage davor hervorgeht, auch für Orin die Öffentlichkeit eine Rolle spielt, er befürchtet, Christines Ehebruch könnte bereits Gegenstand des Tratsches sein. Ob er mit der angedeuteten Empörung seine eigene Eifersucht, die schon im folgenden Satz deutlich wird, kaschiert oder ob die öffentliche Meinung für ihn bedeutsam ist, bleibt an dieser Stelle in der Schwebe.  
   Mit den Hinweisen auf die öffentliche Aufmerksamkeit und die Polizei als Institution wird das Geschehen in einen größeren Kontext gestellt, mögliche Korrektive bzw. Möglichkeiten, die Zwangsläufigkeit der Handlung aufzuhalten, erwähnt, dass sie ausgeblendet, ja abgelehnt werden, macht die Enge und Zwanghaftigkeit der Familienbeziehungen noch bedrückender.
2. Würden Lavinia und Orin den Verdacht, Christine habe ihren Mann umgebracht, der Polizei melden, würde eine staatliche Instanz diesen Sachverhalt prüfen und ggf. die Mörderin und ihren Komplizen überführen und einer Strafe zuführen. Der Teufelskreis privaten Hasses, privater Rache und Schuldigwerdens würde durchbrochen. Lavinia und Orin hätten zwar die Mutter verraten und der Jurisdiktion überantwortet, aber sie würden nicht selbst zu Mördern werden.  
   O’Neill spricht eine Handlungsmöglichkeit an, die keine der anderen bisher betrachteten Fassungen thematisiert, die in Aischylos‘ Orestie aber vorgebildet ist, deren thematischer Kern die Einführung des Areopags und damit die Einführung institutioneller Rechtsprechung ist. Wie die Betrachtung des Schlusses zeigen wird, kommt *Mourning becomes Electra* aber zu einem völlig anderen Schluss.
3. Anders als die anderen bisher behandelten Dramen endet O’Neills *Mourning* nicht mit den Morden an Ägisth und Klytämnestra, sondern erzählt, dem Vorbild Aischylos folgend, auch die „Nachgeschichte“. Anders als bei Aischylos wird das Recht nicht überhaupt erst geschaffen, sondern die Schuldfrage und die Frage der Sühne bleiben im Privaten. Lavinia möchte die Vergangenheit vergessen und ein neues Leben beginnen, Orin leidet unter seinen Schuldgefühlen, schreibt die Familiengeschichte auf, um ihr quasi als Selbsttherapie auf den Grund zu kommen und nicht zuletzt um Zeugnis abzulegen für Lavinias und sein eigenes kriminelles Handeln. Lavinia und Orin sind aneinandergekettet durch ihre gemeinsame Schuld, Orin überträgt seine Liebe zur Mutter auf Lavinia, die Christine nach deren Tod äußerlich immer ähnlicher geworden ist. Schließlich eskaliert die Situation, als Orin Lavinia in einer Auseinandersetzung um sein Manuskript das Versprechen abringt, alles tun zu dürfen, was er möchte.  
   Entsprechend ist der Schluss des dritten Teils der Trilogie völlig anders gestaltet:  
   Der Vater bekommt eine neue Funktion, er war Richter, steht also (auch) für das Recht, und von ihm behauptet Orin, er wolle, dass die Kinder sich der Justiz stellen.  
   Anders als in anderen Elektra-Bearbeitungen, gewisse Ähnlichkeiten gibt es mit Euripides, bereut Orin die Taten (wobei die Geschwister nur Brant getötet haben, nicht aber Christine, die, nachdem Orin sie darüber aufgeklärt hat, dass nicht Räuber, sondern er selbst Brant getötet hat, Selbstmord begeht) und leidet unter seiner Schuld, zudem findet er sich nach der Zurückweisung durch Lavinia in einer emotional völlig aussichtslosen Situation und tötet sich schließlich selbst. So endet Orest in keinem anderen der betrachteten Dramen.  
   Lavinia empfindet keine Reue, sie steht nach wie vor zu der Tat, scheint aber mit diesem Teil ihrer Biographie nicht mehr konfrontiert werden zu wollen. Sie verweigert sich Orin, provoziert ihn und trägt damit zu dessen Selbstmord bei. Auch dann hat sie ihren Wunsch nach einem Neuanfang noch nicht aufgegeben, der allerdings an den sexualmoralischen Konventionen, denen sich Peter verpflichtet fühlt, scheitert. So rundet sich in dieser letzten Szene das Bild, dass Liebe in dieser puritanischen Gesellschaft immer Sünde ist, dass Sexualität ohne Sünde eine Utopie bleibt, die allenfalls weit entfernt auf einer Südseeinsel möglich ist; deren Genuss bzw. das ehrliche Bekenntnis zu diesem anderen Liebeskonzept wird sofort mit dem Ausschluss aus der Gesellschaft bestraft. Lavinia bleibt allein zurück, isoliert von der Gemeinschaft sühnt sie die Taten der Familie im Bewusstsein, dass nur durch das Aussterben der Familie der Teufelskreis von Körperfeindlichkeit, (sexueller) Gewalt (Die Vergewaltigung Christines durch Ezra in der Hochzeitsnacht, die es Christine unmöglich macht, Lavinia zu lieben), Hass, Vernachlässigung, unterdrückten sexuellen Bedürfnissen, unerfüllten Wünschen nach Anerkennung, Geborgenheit und Liebe, Neid, Missgunst und Rachegefühlen beendet.  
   So wird hier kein Recht wiederhergestellt, auch kein Recht gesprochen, sondern der Mord und die zerstörerischen Familienbeziehungen vernichten schließlich alle Mitglieder der Familie. In der letzten Szene Lavinias mit Peter (*The Haunted*, 4.Akt) wird angedeutet, dass die Familie Mannon nicht die einzige ist, die unter einer prüden Sexualmoral und unter unguten Mutter-Kind-Beziehungen leidet, Peter scheint ebenso Opfer einer dominanten Mutter zu sein wie Orin, die Mannons kein Einzelfall, sondern exemplarische Beispiele der amerikanischen Gesellschaft.
4. Der Dramentext nähert sich durch die vielen und ausführlichen Regieanweisungen fast einem Prosatext mit szenischen Passagen, was die Lektüre ungemein erleichtert, weil die eigene Vorstellungskraft nicht in dem Maße gefordert ist, wie es bei Dramen, die auf Regieanweisungen weitgehend verzichten, der Fall ist. Möglicherweise ist diese Besonderheit des Textes darauf zurückzuführen, dass die Trilogie (auch) als Lesedrama konzipiert wurde.  
   Man könnte mit den Schülerinnen und Schülern an diesem Punkt über Regiekonzepte und Ansätze der sog. Werktreue diskutieren.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Aischylos: | Hofmannsthal | O’Neill |
| * Orest wird von den Erinnyen verfolgt * und schließlich vom Areopag freigesprochen * Elektra spielt in den *Eumeniden* keine Rolle mehr   ⇓ Willen der Götter, Etablierung des Vaterrechts unter Einbindung des Mutterrechts | * der Mord an Ägisth führt zu einem Kampf der politischen Lager, aus dem Orest erfolgreich hervorgeht. * Elektra tanzt und schweigt, bricht zusammen, stirbt. Mit dem Vollzug der Rache hat sich ihr Lebenszweck erfüllt.  ⇓ Unrechtmäßige Herrschaft wird überwunden, dies ist aber nicht das zentrale Thema, es geht primär um die Psychologie der Elektra-Figur. | * Orest ist dem Wahnsinn nahe, * er tötet sich * Elektra bleibt allein zurück, sie bestraft sich damit selbst, sie bewahrt die Geheimnisse der Familie; eine Aufarbeitung und damit möglicherweise Verarbeitung und Bewältigung des Geschehenen, der eigenen Verletzungen und Wünsche unterbleibt und damit die Möglichkeit eines Neuanfangs.  ⇓ Gesellschaftliche Zustände werden nicht verändert, Psychologie einer lustfeindlichen Gesellschaft, die ihre Mitglieder deformiert und zur Sühne zwingt. |

## Zu 7. Jean Giraudoux: *Electre* (1937)

* Orest wird in beiden Fassungen verfolgt (von Fliegen bei Sartre, von den drei Eumeniden bei Giraudoux).  
  Allerdings nimmt der sartresche Orest bewusst als „Reuedieb“ diese Fliegen mit sich, wird von ihnen, so ist anzunehmen, aber nicht wirklich belästigt, da er selbst keine Reue empfindet, sondern zu seiner Tat steht.   
  Ganz anders bei Giraudoux, der die Eumeniden die Gestalt Elektras annehmen lässt, Elektra also als Verursacherin der Pein Orests erscheint, was dazu führen wird, dass er sich von ihr abwenden und beginnen wird, sie zu hassen. Der Familienfluch wird weitergegeben, der Hass richtet sich aber schließlich gegen Orest selbst. Allerdings bleiben Zweifel, ob den Aussagen der Eumeniden überhaupt zu trauen ist oder ob sie Elektra mit dieser Prophezeiung nur verunsichern wollen, was ihnen offensichtlich durchaus gelingt.   
  Auffällig ist die Struktur dieses letzten Gesprächs der Eumeniden mit Elektra: Elektra sagt von sich „Ich habe mein Gewissen, ich habe Orest, ich habe Gerechtigkeit, ich habe alles!“, aber die Eumeniden nehmen ihr Stück für Stück diese Gewissheit, indem sie Elektra vor Augen führen, dass sie sich selbst betrügt, wenn sie ihre Position immer noch als richtig und gerechtfertigt ansieht, was schließlich zu ihrem Verstummen führt.
* Die Elektra Giraudouxs bleibt standfest, auch wenn ihre Position von den Eumeniden in Frage gestellt wird s.o., entspricht mit ihrer Haltung also eher dem Orest Sartres und steht im Gegensatz zu dessen Elektra. Allerdings hat ihr konsequentes Verhalten großen Schaden angerichtet, Argos ist zerstört. Sartre lässt offen, wie die Zukunft von Argos aussehen wird.
* Das letzte Wort in *Electre* hat der Bettler. „Das nennt man Morgenröte.“ Die Assoziation mit der russischen Revolution liegt auf der Hand. Insofern treffen sich die beiden Dramen Sartres und Girauduoxs auf einer abstrakten Ebene als Visionen der Zerstörung einer korrupten Ordnung, die Chancen für einen Neubeginn sehen. Wobei die im Text Giraudouxs formulierte Haltung sehr viel offener ist und am Ende gar die Haltung Elektras ironisch in Frage stellt.

## Zu 9. Tragödien

1.

* Handlung (eine wahrscheinliche Handlung mit den wesentlichen Elementen: Glückswechsel/Peripetie, Wiedererkennung/Anagnorisis, Verfehlen/Hamartia und, betrachtet man die Bedeutung von Schauder und Jammer, Leid)
* Bestimmte Größe (komplexe Handlung, aber nicht zu umfangreich)
* Anziehend geformte Sprache (später als hoher Stil interpretiert)
* In den einzelnen Abschnitten je verschieden (Unterscheidung von Chorliedern und Figurenrede)
* Nachahmung von Handelnden (also dialogisch und vorgestellt, nicht erzählend)
* éleos und phobos. Früher übersetzt mit den Begriffen Mitleid und Schrecken, Mitleid und Furcht, seit einiger Zeit hat sich die Übersetzung mit den Begriffen Schauder und Jammer durchgesetzt
* Was heißt Katharsis? Welcher Genitiv ist gemeint?
  + genitivus objectivus – die Affekte werden gereinigt
  + genitivus separativus – der Zuschauer wird von eleos und phobos gereinigt, also durch Erregung von Schaudern und Jammer frei von solchen Affekten

## Zu 10. Leistungsmessung

### Zu 10.1. Klausur

Anhand dieses Auszuges lassen sich zahlreiche Aspekte erarbeiten, die entweder als Varianten bereits bekannter Elemente oder, sollte der Text/diese Texte, in denen das Motiv verwendet wird (Weggehen – Sartre; Gärtner – Euripides, Giraudoux; Motiv des Vergessens – Hofmannsthal …) nicht bekannt sein, als neue Varianten erkannt und gedeutet werden können:

* Figurencharakteristik
* Vorwissen der Figuren
* Handlungsmotive, Handlungsalternativen
* Verhältnis Individuum -Gesellschaft bzw. Fokussierung des Dramas auf die Psychologie einer Figur/der Figuren (Sophokles, Hofmannsthal, O‘Neill) oder auf politische Aspekte (Sophokles, Sartre, Giraudoux)
* Motiv des Traums
* Motiv des Vergessens
* Motiv des Gärtners
* Situation in Argos

…

# Literaturhinweise

**Primärtexte:**

**Volltexte im Netz:**

**Aischylos: Grabesspenderinnen**

Übersetzung: J.G. Droysen, 1832 <https://www.projekt-gutenberg.org/aischylo/grabess/grabess.html>

Übers. NN [http://www.zeno.org/Literatur/M/Aischylos/Trag%C3%B6dien/Die+Orestie/Die+Grabesspenderinnen](http://www.zeno.org/Literatur/M/Aischylos/Tragödien/Die+Orestie/Die+Grabesspenderinnen)

**Sophokles: Elektra**

Übersetzung Oswald Marbach, 1858

[https://books.google.de/books?id=8IMkQAGekBEC&printsec=frontcover&dq=Sophokles+Elektra&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjklfK9xKjnAhWIy6QKHRXDAHwQ6AEIMjAB#v=onepage&q=Sophokles%20Elektra&f=false](https://books.google.de/books?id=8IMkQAGekBEC&printsec=frontcover&dq=Sophokles+Elektra&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjklfK9xKjnAhWIy6QKHRXDAHwQ6AEIMjAB#v=onepage&q=Sophokles Elektra&f=false)

Wolfgang Peter, 1998

<https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap001.html>

**Euripides: Elektra**

Übersetzung von Schiller, erschienen in: Thalia, 3. Band, 12. Heft, 1791, S.1-29

<https://de.wikisource.org/wiki/Probe_einer_metrischen_Uebersetzung_der_Elektra> (Nur Anfang)

Griech/Dt. metrische Übersetzung J.A. Hartung, 1850

[https://books.google.de/books?id=vKRDAQAAMAAJ&pg=PA37&dq=Euripides+elektra&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiUqpqOxqjnAhVM4KYKHTcPDt0Q6AEITDAE#v=onepage&q=Euripides%20elektra&f=false](https://books.google.de/books?id=vKRDAQAAMAAJ&pg=PA37&dq=Euripides+elektra&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiUqpqOxqjnAhVM4KYKHTcPDt0Q6AEITDAE#v=onepage&q=Euripides elektra&f=false)

Johannes Minckwitz 1865

[https://books.google.de/books?id=L1rauwEACAAJ&pg=PA3&dq=Euripides+elektra&hl=de&source=gbs\_toc\_r&cad=2#v=onepage&q=Euripides%20elektra&f=false](https://books.google.de/books?id=L1rauwEACAAJ&pg=PA3&dq=Euripides+elektra&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q=Euripides elektra&f=false)

Übersetzung Hellmut Flashar 2006

[https://books.google.de/books?id=4x5VnLf7OxMC&pg=PA84&dq=Euripides+elektra&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiUqpqOxqjnAhVM4KYKHTcPDt0Q6AEIVDAF#v=onepage&q=Euripides%20elektra&f=false](https://books.google.de/books?id=4x5VnLf7OxMC&pg=PA84&dq=Euripides+elektra&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiUqpqOxqjnAhVM4KYKHTcPDt0Q6AEIVDAF#v=onepage&q=Euripides elektra&f=false) (Nur Anmerkungen und Nachwort, kein Dramentext)

**Hugo von Hofmannsthal: Elektra**

<https://www.projekt-gutenberg.org/hofmanns/elektra/elektra.html>

[http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BSt%C3%BCcktext%5D](http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Libretti/Elektra/%5BStücktext%5D)

**O‘Neill: Mourning becomes Electra**

<http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400141h.html>

**Giraudoux: Electre**

<https://freeditorial.com/en/books/electre>

**Sartre: Les Mouches**

[https://books.google.de/books?id=-kVPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Sartre+Mouches&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi\_4NLhw6jnAhVGxKYKHRw3CEk4HhDoAQhfMAY#v=onepage&q=Sartre%20Mouches&f=false](https://books.google.de/books?id=-kVPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Sartre+Mouches&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi_4NLhw6jnAhVGxKYKHRw3CEk4HhDoAQhfMAY#v=onepage&q=Sartre Mouches&f=false)

(Nur der erste Teil der ersten Szene)

**Gerhart Hauptmann: Atriden Tetralogie 1944**

<https://www.projekt-gutenberg.org/hauptmag/atriden/atriden.html>

**Druckausgaben:**

**Aischylos: Die Orestie**

* Seidensticker, Bernd (Hg.), Stein, Peter (Übers.) München: C.H. Beck 2014. ISBN-13

9783406664380

* Droysen, Johann Gustav (Übers.) Frankfurt: Fischer E-Books 2012. ISBN-13

9783104019550

* Steinmann, Kurt (Hg), Steinmann, Kurt (Übers.), Bierl, Anton (Nachwort). Stuttgart: Reclam 2018. ISBN-13 9783150195352
* Jens, Walter (Übersetzt von). Hamburg 2016. ISBN-13 9783688100828

**Sophokles: Elektra**

* Schadewaldt, Wolfgang (Übers. Und Nachwort) Stuttgart: Reclam 1998. ISBN-13 9783150007112

**Euripides: Elektra**

* Steinmann, Kurt (Hg. und Übers.) Stuttgart: Reclam 2005. ISBN-13 9783150183540
* Flashar, Hellmut (Übers.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.ISBN-13 9783938032091

**Hugo von Hofmannsthal: Elektra. Tragödie in einem Aufzug**

* Thomasberger, Andreas (Hg.). Stuttgart: Reclam 2001. ISBN-13 9783150181133
* Berlin: Hofenberg 2015. ISBN: 3843078564 EAN: 9783843078566

**Eugene O’Neill: Mourning becomes Electra**

* Random House 2012. EAN: 9781446484463
* Vintage Publishing 1966. ISBN: 0224610716 EAN: 9780224610711

**Eugene O’Neill: Trauer muss Elektra tragen**

* Michael Walter (Übers.. Frankfurt a.M. 1990. ISBN-13 9783596271542

**Jean Giraudoux: Electre**

* Gallimard 2019. ISBN : 978-2-07-046493-7 EAN : 9782070464937
* Flammarion 2015. ISBN : 978-2-08-130696-7 EAN : 9782081306967

**Jean Giraudoux: Elektra**

* List Verlag 1959. Nur noch antiquarisch zu erwerben.

**Jean Paul Sartre: Les Mouches Titel:**

* Huis clos / Les mouches. Paris: Gallimard 1999.ISBN: 2070368076 EAN:9782070368075

**Jean Paul Sartre: Die Fliegen**

* Bariona oder Der Sohn des Donners. Ein Weihnachtsspiel (Andrea Spingler Übers.)/ Die Fliegen. Drama in drei Akten (Traugott König Übers.). Mit einem Nachwort neu herausgegeben von Michel Rybalka. Rowohlt 1991. ISBN-139783499129421

**Gerhart Hauptmann: Atriden-Tetralogie**

z.Zt. nur gebraucht zu kaufen die erste Sammelausgabe Suhrkamp 1949

oder: Ders.: Das dramatische Werk Hg. von Hans-Egon Hass, weitergeführt von Martin Machatzke und Wolfgang Bungies. Bände 1-8. Berlin: Ullstein 1977

**Sammelband:**

Lutz, Walther (Hg.): Mythos Elektra. Texte von Aischylos bis Elfriede Jelinek. Stuttgart: Reclam 2010. ISBN-13 9783150201947

**Videoclips:**

**Sophokles, Deutsches Theater, Regie: Stefan Pucher**

<https://www.youtube.com/watch?v=jNb49zGZr3I>

**Hofmannsthal**

Elektra Monolog (2015, Katharina Obst)

<https://www.youtube.com/watch?v=7OOt8WvdY4U>

Elektra Monolog, Elektra – Chrysothemis, Elektra – Klytämnestra   
(2011, Marjana Milosavlijevic, Elisabeth Therstappen)

<https://www.youtube.com/watch?v=wCimIl7JEh8>

Elektra-Monolog zusammengestellt aus Textteilen des Dialogs Elektra – Klytämnestra   
(2016, Anna-Lou Toujian, französisch)

<https://www.youtube.com/watch?v=FoWt6aD7EeM>

**O’Neill**  
Münchner Kammerspiele, 2008, Stefan Pucher

<https://www.youtube.com/watch?v=-1Fc-HIIg8c>

**Sartre: Fliegen**

Dresden 2013, Kriegenburg:

<https://www.youtube.com/watch?v=qr4suNnWW9k>

<https://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/archive/d/die_fliegen/>

**Sekundärliteratur, Auswahl**

Blome, Eva: ›Schweigen und tanzen‹ - Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und »Elektra«. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 19 (2011), S.255-290

Eder, Antonia: Elektra (1904). In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian (Hgg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016, S.200-203

Euchner, Maria: Of Words, Bloody Deeds, and Bestial Oblivion: Hamlet and Elektra. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 23 (2015), S.265-289

Flashar, Hellmut: Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. München 2000

Freytag, Julia: Die Tochter Elektra. Eine verdeckte Figur in Literatur, Psychoanalyse und Film. Köln 2013.

Freytag, Julia: Der Elektra-Mythos in Literatur und Psychoanalyse um 1900. In: Katarzyna Jaśtal, Agnieszka Palej, Anna Dᶏbrowska, Pawel MoskaƗa (Hrsg.): Variable Konstanten. Mythen in der Literatur. Dresden, WrocƗw 2011, S.209-216

Garten, Hugo F.: Hofmannsthals und Hauptmanns *Elektra.* In: Günther, Vincent J.; Koopmann, Helmut; Pütz, Peter; Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno Wiese. Berlin 1973, S.418-430

Goebel, Gerhard: Jean Giraudoux: Electre. In: Pabst, Walter (Hg.): Das moderne französische Drama. Interpretationen. Berlin 1971, S.131-153

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

Günther, Timo: „Ein Brief“ (1902). In: Mayer, Mathias; Werlitz, Julian (Hgg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016, S. 316-320

Halberstadt-Freud, Hendrika C.: Elektra versus Ödipus. Das Drama der Mutter-Tochter-Beziehung. Stuttgart 1997

Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1963

Jens, Walter: Antigone und Elektra. Aufstand gegen das „verteufelt Humane“. In: Mythen der Dichter. Modelle und Variationen. München 1993, S.39-68

Mayer, Mathias; Werlitz, Julian (Hgg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016

Kohut, Karl: Jean-Paul Sartre: Les Mouches. In: Pabst, Walter (Hg.): Das moderne französische Drama. Interpretationen. Berlin 1971, S.154- 173

Kott, Jan: Orestes, Elektra, Hamlet. In: Erzgräber, Willi (Hg.): Hamlet-Interpretationen (Wege der Forschung; Bd. 214). Darmstadt 1977, S.516-545

Lefkowitz, Mary R.: Die Töchter des Zeus. Frauen im alten Griechenland. München 1992

Otto, Maria: Reue und Freiheit. Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama. Freiburg, München 21987

Tack, Reiner: Des Atreus Haus. Der Atridenmythos von der Antike bis zur Moderne. Bonn 2017

Uhlig, Kristin: Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe. Freiburg i.Br. 2003

Vögler, Armin: Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra. Heidelberg 1967

1. Leicht zugänglich und für eine erst Annäherung an den jeweiligen Soff- und Sagenkreis sehr geeignet ist die Reihe „Mythos …“ des Reclam-Verlages. [↑](#footnote-ref-1)
2. Aischylos: Die Tragödien und Fragmente. Übertragen von Johann Gustav Droysen. Durchgesehen und eingeleitet von Walter Nestle. Stuttgart 1957, S.275 [↑](#footnote-ref-2)
3. <https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap001.html> [↑](#footnote-ref-3)
4. <https://www.projekt-gutenberg.org/sophokle/elektra/chap003.html> [↑](#footnote-ref-4)
5. Euripides Werke. Griechisch mit metrischer Übersetzung von J.A. Hartung. Achtes Bändchen: Elektra. Leipzig 1850, S. 103

   <https://books.google.de/books?id=r3oyAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Euripides+Elektra+Hartung&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjb3IX5nfLpAhUOwsQBHQPTCaUQ6AEIJzAA#v=onepage&q=Euripides Elektra Hartung&f=false> [↑](#footnote-ref-5)
6. Aus urheberrechtlichen Gründen werden nur jeweils die ersten und die letzten Wörter der Textstelle, die behandelt werden sollte, sowie der Link, unter dem sich der Text finden lässt, angegeben. Fett markierte Auslassungsklammern markieren die Textstellen, die für die Schülerinnen und Schüler ergänzt werden sollen, schwach gedruckte Auslassungsklammern kennzeichnen Stellen, die entfallen können. [↑](#footnote-ref-6)
7. vgl. Dorothée Treiber: Hugo von Hofmannsthals Elektra. Eine quellenbasierte Neuinterpretation. Frankfurt a.M. 2015, S. 355ff. [↑](#footnote-ref-7)
8. Es liegen zahlreiche französische Ausgaben vor und der Text ist auch online verfügbar, allerdings gibt es z.Zt. keine lieferbare deutsche Ausgabe. Die Ausgaben des List Verlags 1959 und des Fischer Verlags 1971 sind nur noch antiquarisch zu erhalten. [↑](#footnote-ref-8)
9. Der Gärtner: „Der rechte Flügel des Palastes ist aus Findlingen, die zu gewissen Zeiten des Jahres schwitzen. Die Leute in der Stadt sagen dann: der Palast weint. Und der linke Flügel ist aus Marmor von unserem Argos, und ohne daß man weiß warum, füllt er sich plötzlich mit Sonne, selbst in der Nacht. Dann sagen die Leute: der Palast lacht. Augenblicklich geschieht nichts anderes, als daß der Palast zu gleicher Zeit weint und lacht.“ (I,1, S.305). So trägt der Palast, wie Gerhard Goebel sagt: „Eine in Architektur übersetzte tragi-komische Maske also, die noch dazu mit dem tragischen Auge – dem argivischen Marmor – lacht und mit dem komischen Auge – den pierres gauloises – weint.“ (Gerhard Goebel: Jean Giraudoux: Electre. In: Pabst, Walter: Das moderne französische Drama. Berlin 1971, S.131-153, hier S. 142), und versinnbildlicht das Spiel mit Uneindeutigkeiten, die für diesen Text konstitutiv sind. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jean Griraudoux: Elektra. Stück in zwei Akten. Aus dem Französischen von Hans Rothe. In: Theater der Jahrhunderte. Elektra. Hg. von Joachim Schondorff. München, Wien 1965, S. 304-386. [↑](#footnote-ref-10)
11. Vgl. Ulrich Profitlich (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare – Vom Barock bis zur Gegenwart, Reinbek bei Hamburg 1999, S.13-19 [↑](#footnote-ref-11)