

2019 (2) Herbst



eisodos
Zeitschrift für
Literatur und
Theorie

e i s o d o s – Zeitschrift für Literatur und Theorie

Herausgegeben von Bettina Bohle, Lena Krauss und Helen Neutzler

Erscheinungsort: Gießen

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

www.eisodos.org

Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

Ruhr-Universität Bochum

Stefan Büttner

Universität Wien

Jonas Grethlein

Universität Heidelberg

Hans Ulrich Gumbrecht

Stanford University

Rebecca Lämmle

University of Cambridge

Peter von Möllendorff

Justus-Liebig-Universität Gießen

Gernot Michael Müller

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Heinz-Günther Nesselrath

Universität Göttingen

Maria Oikonomou

Universität Wien

Gerhard Poppenberg

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Christiane Reitz

Universität Rostock

Christoph Riedweg

Universität Zürich

Arbogast Schmitt

Philipps-Universität Marburg

Thomas A. Schmitz

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Monika Schmitz-Emans

Ruhr-Universität Bochum

Linda Simonis

Ruhr-Universität Bochum

Jörn Steigerwald

Universität Paderborn

Martin Vöhler

Aristotle University of Thessaloniki

Michael Weißenberger

Universität Rostock

Zandro Zanetti

Universität Zürich

eisodos ist eine *peer-reviewed, open-access, online*-Zeitschrift für B.A.-, M.A.- und Lehramts-Studierende sowie Doktoranden noch ohne peer-reviewed Publikation. Thematischer Schwerpunkt von **eisodos** sind Fragen der Interpretation von Literatur von Antike bis in die Gegenwart, Literatur und des Theorievergleichs.

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autornamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abkürzungen_antiker_Autoren_und_Werktitel

Das **eisodos**-Titelbild zeigt ein Gemälde Angelika Kauffmanns mit dem Titel „Elektra gibt ihrer Schwester Chrysothemis ihren Gürtel und die Locke des Orest für das Grab des Agamemnon“ (vor 1778, Öl auf Leinwand, 65 cm, Tondo, Privatbesitz). Die Abbildung stammt aus: Förderverein Freunde Angelika Kauffmann Museum Schwarzenberg (Hg.), *Angelika Kauffmann. Heldinnen. Band I aus der Ausstellungstrilogie „Der Traum vom Glück“*, Hohenems, Wien 2009, S. 77.

2019 (2) Herbst

eisodos

Zeitschrift für
Literatur und
Theorie

e i s o d o s – Zeitschrift für Literatur und Theorie

2019 (1) Frühling

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen	1
Towards a Comparative Philology	
Glenn W. Most	2
Angelika Kauffmanns Auseinandersetzung mit dem Elektra-Mythos	
Daniel Tischler	8
Book Review	
Sonia Franciseti Brolin	24

VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Liebe Leserinnen und Leser von **eisodos**,

passend zum farben- und formenreichen Herbstlaub, das der Wind im Moment von den Bäumen und durch die Straßen fegt, beinhaltet auch die aktuelle Herbstausgabe von **eisodos** eine bunte Vielfalt an Beiträgen und Themen. So warten in dieser Ausgabe gleich ein Interview, ein Artikel und eine Buchrezension darauf, von Ihnen gelesen zu werden.

Als Fortführung unserer Interviewreihe zu verschiedenen Verständnismöglichkeiten von Philologie spricht dieses Mal Glenn W. Most (Pisa/Chicago) mit uns über seine Position zu diesem Thema und eines seiner aktuellen Forschungsprojekte. In einem interdisziplinär angelegten Artikel verbindet Daniel Tischler (Wien) die Kunstgeschichte mit der Literaturwissenschaft und beschäftigt sich mit der bildkünstlerischen Rezeption des Elektra-Mythos durch die schweizerisch-österreichische Malerin Angelika Kauffmann. Zuletzt bespricht Sonia Francisetti Brolin in einer Buchrezension den Sammelband *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (2017), der zahlreiche Formen der Aischylos-Rezeption der letzten 2.500 Jahre untersucht.

Auch dieses Mal bedanken wir uns wieder herzlich bei unseren Redaktionsassistentinnen Katharina Korthaus und Melissa Kleinhans sowie bei Prof. Peter von Möllendorff für deren technische Unterstützung bei der Herausgabe von **eisodos**.

Nun bleibt uns nur noch, Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre der aktuellen Herbstausgabe von **eisodos** zu wünschen!

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

Lena Krauss

Helen Neutzler

alle *Ruhr-Universität Bochum*

und die Redaktionsassistentinnen

Katharina Korthaus

Melissa Kleinhans

beide *Justus-Liebig-Universität Gießen*

TOWARDS A COMPARATIVE PHILOLOGY

Ein Interview mit Glenn W. Most

Glenn W. Most
Pisa, Chicago

eisodos Among your numerous projects there is one that caught our eye in connection with our current eisodos interview series on new concepts of philology: the „Comparative Historical Lexicon“, co-edited with Martin Kern and Anne Eusterschulte. Can you tell us a little bit about this project?

Glenn W. Most I continue to be actively involved in research and teaching on ancient Greek literature and philosophy, and I expect to do this in the future. But over the past years I have also begun to become more actively engaged in the kind of comparative study of various Classical traditions which I envisioned many years ago but which only in the last several decades has become more practicable. There have after all been a certain number of Classical traditions throughout the world and throughout history, from China, Japan, and Korea through Nepal, India, Persia, and Mesopotamia, in Hebrew, Arabic, Greek, and Latin – to name only these (there are of course more) – and I am convinced that we can understand any one of them best in comparison with the others. The Greco-Roman Classical tradition is a particularly rich, interesting, and influential one; and it happens to be the one that many Westerners know best. But how did it come about, how did it survive and flourish for so long, what were the scholarly procedures and the social institutions and the economic interests and the political ideologies that made it possible? Our own Classical tradition has not been the only one: understanding the others in their similarities and differences with it should help us to understand better not only the rest of the world, but also our own cultural heritage.

With this in mind, I have initiated and organized a number of comparative research projects over the past years. For example, I co-edited with Tony Grafton a volume of essays on scholarly procedures in a number of canonical traditions that appeared some years ago,¹ and I have co-edited forthcoming volumes on mathematical commentaries in Chinese, Sanskrit, Babylonian, and Greek,² on wisdom literature in Greece and China,³

¹ With Anthony Grafton, ed., *Canonical Texts and Scholarly Practices: A Global Comparative Approach*, Cambridge 2016.

² With Karine Chemla, ed., *Mathematical Commentaries in the Ancient World: A Global Perspective*, Cambridge 2020.

³ With Michael Puett, ed., *After Wisdom: Sapiential Traditions and Ancient Scholarship in Comparative Perspective* (forthcoming 2020).

and on modes of textual impagination in East and West.⁴ Given that my own knowledge of some of the languages involved is rudimentary at best, these projects have required the collaboration of a number of experts in different fields who were willing, indeed eager, to share their knowledge and their questions with one another. I expect to continue in the future to organize and publish this kind of collaborative volume investigating specific aspects of what one might call comparative Classical studies.

But next to these more specific studies I am also in the course of organizing, together with Professors Anne Eusterschulte (Philosophy, FU Berlin) and Martin Kern (Sinology, Princeton), a large one-volume lexicon of indigenous terms for philological practices, agents, institutions, genres, and materials, as these have been used in more than 25 Classical traditions throughout the world, from Japan to the Mayan culture. Each section will contain an introduction on the history of philology in that tradition, articles explaining the history, usage, source, and influence of about 20 of the most important native (emic, not etic) philological terms or circumlocutions, and illustrations and bibliography. Our hope is that readers from one tradition will not only be able to learn from this book how members of other scholarly traditions have worked to preserve, understand, explain, transmit, and subvert their own classical texts but will also attain a deeper understanding of the historicity and limitations of the methods in their own local disciplines. We expect the volume to be ready within 5 years; Princeton University Press has given us a contract for the print version, and we will then publish an electronic version that we hope will communicate our results to many students, scholars, and interested non-experts throughout the world.

The time seems right for such an undertaking. In the past few decades, the processes described by the term ‘globalization’ have become vastly accelerated throughout the world and have touched upon many cultural sectors beyond the economy. Despite the continuing resistance to these developments, which is expressed in various forms of localism, nationalism, and xenophobia, it has become possible in recent years to see far more deeply and broadly into the similarities and differences among widely separated cultures than it ever was before. I write these lines on the high-speed train from Xi’an, where I was profoundly moved by its extraordinary archaeological discoveries but also by this vibrant modern city, to Beijing, where I am lecturing on ancient Greek poetics and rhetoric to a lively and very well informed group of younger and older Chinese students and scholars. I hope that such exchanges will become ever more frequent, and will bind the world together, despite all our differences, in mutual respect for the shared humanity that unites us.

But if that is to happen, it is crucial that we understand one another’s languages and conceptions and do not simply project onto one another our own local ideas. Some of the work that has been appearing under rubrics like ‘global philology,’ despite its considerable

⁴ With Kevin Chang and Tony Grafton, ed., *Impagination: Layout and Materiality of Writing and Media in East and West* (forthcoming 2020).

value, has been hampered by a failure to understand that what we call an ‘edition’ or a ‘commentary’ may be very different in history, usage, and connotations, from what people of other cultures mean when they use the terms in their own languages that are translated in dictionaries as ‘edition’ or ‘commentary.’ To take a simple instance, *ekdosis* in Greek is translated as ‘edition’ and is the source of that word and of related ones in Latin and in modern European languages – but an *ekdosis* is not at all the same thing as an edition. Understanding such differences, we hope, should make it easier for scholars from different languages and cultures to understand more easily and more fully the differences and the similarities between their conceptions, and thereby make the increasing globalization of philology in the coming years – which, we can easily foresee, is going to happen anyway – work more smoothly and function more successfully.

eisodos So, what exactly is philology?

Glenn W. Most After a long period in which the word ‘philology’ seems largely to have been used derogatorily and to have connoted a dry and futile pedantry, the last several decades have seen a remarkable turnaround, and the term has temporarily become fashionable. As with any passing fashion, people with different agendas try to legitimate themselves by appropriating the word in their own meanings and for their own purposes. There is no one correct definition for ‘philology,’ but there are more and less useful, robust, productive ones.

My own carefully considered preference, based upon my study of Western and other philologies and upon my research in the history of science, is to understand ‘philology’ as the professionalized and institutionalized study of and care for authoritative texts.

This definition can be unpacked as follows:

1. In any culture, an extremely large number of oral and written texts of all sorts are produced, but most of them are ephemeral or of only local interest. But in every culture that has a classical tradition, a certain much smaller number of texts are privileged that are regarded as intrinsic and essential to its identity. These texts can be of very different kinds, e.g. religious, literary, legal, historical, scientific, etc. – whereby we must be careful not to impose incautiously such modern Western categories upon earlier and other traditions. Many of them are oral, and even when they are written down the written texts are often accompanied by oral practices of many kinds. These authoritative texts can sometimes be specified further by being called ‘canonical,’ as long as we remain aware that there is very often no fixed canon and that any canon is the inherently unstable result of negotiation and compromise among competing interests and views. Canonical texts and classical traditions are interdependent: canonical texts are privileged synchronically over other texts that are excluded or marginalized by the mechanisms and practices of a classical tradition; and a classical tradition defines itself diachronically by the canonical texts to

which it looks back and from whose values it derives meaning in the present and hopes for the future. No text is canonical in and of itself: a specific text can be established as canonical for a specific classical tradition by specifiable philological practices.

2. Because authoritative texts are fundamental to what members of a culture regard as its identity, they tend to be reproduced frequently, to exist in many copies, and to be used over a long time. If they are oral, mechanisms are often created to ensure that their reproduction is controlled and their variance is limited. Insofar as they are written down, their material bearers are to varying degrees fragile and subject to various kinds of damage; hence authoritative written texts tend to require reproduction, probably more frequently than most other kinds of texts. Because the reproduction takes place by manual processes, it inevitably leads to variants, whether due to unintended mistakes or misreadings or intended as improvements of one sort or another. The more often a text is copied, the more its variants proliferate.
3. Because of the importance of authoritative texts to the identity of a culture, its institutions of authority tend not to leave the care of them to uncontrolled amateurs but also to entrust that care to professionals. These experts, whom we may call ‘philologists,’ engage in a variety of activities that differ in their details from one culture to another because of the differences in textual and social circumstances, but also offer many striking similarities because of the comparability of the problems they are designed to deal with. The philologists collect, choose, check, copy, comment, supplement, translate, and even create and fabricate texts (this is not an exhaustive list). An institution of authority can use various means to control these experts: it can select them, train them, offer them various kinds of emoluments and other privileges, or, exceptionally, punish them. It also usually establishes various kinds of subsidiary institutions to further and to control their activity: schools, libraries, archives, etc.

In terms of this definition, ‘philology’ is applied not just to any and all oral and written texts, but especially to authoritative oral and written texts; the people who perform philology are not just anyone who does any sort of things with texts, but professional experts working within established institutions; and the activities performed by philologists are not just any kind of occupation involving texts, but specific practices. Comparative philology, then, is the historical and systematic comparison of these different kinds of philological practices, agents, and institutions, and the culturally specific use of techniques, genres, and materiality, as they are attested throughout the world and throughout history.

eisodos Would you say that the time has come for a new definition or reorientation of philology? If so, in what way?

Glenn W. Most Yes indeed, I think the time is right for reconceiving what we mean by philology. Until recently, questions of the methodology and history of philological practices were of interest to very few people besides the small number of scholars who were actively engaged in these practices themselves. But in the past decades three developments have radically changed this situation:

1. Digitalization: The digital revolution has begun to transform profoundly the ways in which texts are conceived, prepared, and presented. Not only does this open up new perspectives for possible methods of scholarship which would have been inconceivable until recently; it also provides a vantage point outside of the traditional book form from which the advantages, constraints, and disadvantages of the media current hitherto and of the procedures based upon them can be recognized more clearly. What will be the effects upon future textual editions and commentaries of the (possibly) infinite storage possibilities of digital data, the ease of cancellation of texts (but the difficulty of recuperation of what has been cancelled), or the emancipation from the medium of the page and the necessity of the choice and spatial discrimination of variants? And by contrast, how much influence did traditional writing materials and instruments have upon the methods scholars developed in order to deal with their texts?
2. Cross-cultural comparison: As the world has grown more interconnected in the process of internationalization and globalization especially in the last half century, scholars belonging to different cultural and linguistic traditions have begun to engage with one another more systematically than ever before. The result is that the possibility has begun to open up for even those who work in the philologies of individual countries or languages – traditionally among the most nationally focused of humanistic scholars – to compare and discuss procedures and goals in the hope of arriving at a genuinely global concept of the practices of philology. Although this inter-cultural dialogue is still in its infancy, it can be expected to develop strongly in the coming decades.
3. Practices in the history of science: As long as the history of science tended to focus especially upon the discovery of concepts and the invention of devices in the natural sciences, the humanities seemed to offer little of interest to many historians of science. But in the past several decades, the history of science has turned ever more to the study of practices such as observation, description, classification, and organization, and in doing so has discovered deep and unexpected affinities between branches of scholarship that used to be complexly intertwined but in the past several centuries have been split apart into what we have learned to call the humanities and the natural sciences. The techniques of philologists offer an exciting new field

of study for the historian of science who wishes to understand the development of rational procedures in various cultures over thousands of years.

These three recent developments make the time seem right for the kind of comparative philology and comparative Classical studies that I am hoping to advance in the coming years.

eisodos Will philology survive as a practice? What about the individual philologies? Which changes are needed?

Glenn W. Most There will always be philology as long as people care and argue about the cultural documents that matter to them. But philology will survive, as it always has survived, by adapting itself to the changes in the circumstances and modalities of human communication. Language, then writing, then printing, then the computer; clay tablets and papyrus and parchment and ostraca and bamboo slips and palm leaves and paper and computer screens; the tribe and the city and the nation and the internet – philology has always known how to transform itself as the world was transformed around it. I do not doubt that philology will remain. But I also do not doubt that it will be radically transformed in the coming years.

eisodos You've traveled the world presenting and discussing your project – what kind of response did you encounter?

Glenn W. Most I have discussed this project with people in a number of disciplines and in a number of countries; and all have been enthusiastic. One measure of the positive reactions has been the large number of immediate offers of help and participation on the part of scholars who already had little time and too much to do but could not resist the temptation to join in our project. Perhaps, indeed, the time is right.

eisodos Do you have any literature recommendations?

Glenn W. Most

Paul de Man, "The Return to Philology," in: *The Resistance to Theory*, Minneapolis-London 1986.

Sheldon Pollock, "Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World," in: *Critical Inquiry* 35 (2009) 931–61.

Sheldon Pollock et al., *World Philology*, Cambridge, MA 2015.

Edward W. Said, "The Return to Philology," in: *Humanism and Democratic Criticism* (New York 2004).

ANGELIKA KAUFFMANNS AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM ELEKTRA-MYTHOS

Bemerkungen zur bildkünstlerischen Elektra-Rezeption

Daniel Tischler

Universität Wien

1. So wie es mit auch bloß bescheidenen ikonographischen Grundlagenkenntnissen ein Leichtes sein dürfte, auf einem beliebigen Bildwerk jene junge, mit Pfeil und Bogen ausgestattete Frau mit einer Mondsichel im Haar als Diana oder jenen athletischen, bärtigen Jüngling mit Löwenfell und Keule als Herkules zu identifizieren, so erweist sich diese kunsthistorische Fingerübung im Falle der Figur der Elektra als im auffallenden Maße schwieriger. Zwar ist die außerordentliche *literaturhistorische* Wirkmacht der mykenischen Königstochter – allen voran aufgrund der Bearbeitungen durch die drei großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides – unbestritten, doch in der *bildenden Kunst* kann von einer solchen keine Rede sein. Ein Blick auf die entsprechende bildkünstlerische Rezeption fördert vielmehr sehr bald etliche Lücken und Ungereimtheiten zutage, die es erschweren, tatsächlich konsistente bildinhaltliche Parameter in der Darstellung der Figur auszumachen, und damit den Verdacht erhärten, dass von einer zuverlässigen und stabilen Elektra-Ikonographie in dieser Form möglicherweise gar nicht gesprochen werden kann.

In erster Linie ist dieser Umstand sicherlich der vergleichsweise geringen Quantität geschuldet, in der die Figur in quasi sämtlichen außer-literarischen Künsten rezipiert wurde.¹ Eine bloß zaghaft einsetzende Wiederaufnahme des Stoffes auch in der neuzeitlichen *Literaturproduktion*² tat ein Übriges dazu, dass auch nur rudimentäre Konventionen von Elektra-Darstellungen, wie sie in der antiken Bildproduktion sehr wohl vorhanden waren,³ in der neuzeitlichen Bildkunst kaum zu beobachten sind. Mit diesem spärlichen Vorkom-

¹ Was die bildende Kunst betrifft, so lassen sich – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – neben dem hier im Fokus stehenden Gemälde von Angelika Kauffmann folgende (spät-)neuzeitliche Elektra-Darstellungen von hinreichender kunsthistorischer Relevanz zusammentragen: Johann Heinrich Tischbein d.Ä., *Elektra erkennt ihren Bruder Orest am Grabe Agamemnons*, 1776; Johann Heinrich Schmidt gen. Fornaro, *Orest und Elektra*, um 1791; John Flaxman, zwei Zeichnungen zu Aischylos' *Choephoren*, 1795, und eine unvollendete Zeichnung zu Sophokles' *Elektra*, vor 1797; Johann Baptist Seele, *Elektra, Orest und Pylades*, 1806; Christian Friedrich Tieck, *Elektra*, 1826–27; William Blake Richmond, *Electra at the Tomb of Agamemnon*, 1874; Frederic Leighton, *Electra at the Tomb of Agamemnon*, 1869; Giorgio de Chirico, *Oreste e Elektra*, 1922/1948/1966–68; Max Ernst, *Elektra*, 1939.

² Siehe dazu Göbel (2008) 248–249.

³ Carpenter (1991) 236.

men geht einher, dass sich eine *Darstellungstradition*, die den Implikationen dieses Begriffs gerecht wird, nicht etablieren konnte und sich die Figur in ihrer neueren bildkünstlerischen Geschichte vielmehr durch eine hohe Variabilität und Wandelbarkeit auszeichnet.

Diese Variabilität ist jedoch nicht als eine bloße Folgeerscheinung zu begreifen, sondern muss ebenso schon als Voraussetzung gedacht werden, als welche sie jenen KünstlerInnen, die sich solch eines selten dargestellten Sujets annahmen, einen ungewöhnlich großzügigen produktiven Spielraum gewährte – denn wo eine kaum ausgeprägte Darstellungstradition nur wenig normatives Regelwerk in die Hand gibt, dort ist eine ausgeprägte künstlerische Eigenleistung umso mehr nötig. Angelika Kauffmanns Bearbeitung des Elektra-Mythos mit ihrem Gemälde *Elektra gibt ihrer Schwester Chrysothemis ihren Gürtel und die Locke des Orest für das Grab des Agamemnon* (Abb. 3, siehe S. 12), eines der frühesten malerischen Zeugnisse dieser neuzeitlichen Wiedereinführung der Elektra in den bildenden Künsten, kann in diesem Zusammenhang als ein geradezu herausragendes Beispiel verstanden werden. Zudem scheint hier im Besonderen anschaulich zu werden, was für Rezeptionsvorgänge im Allgemeinen gilt – nämlich ein stetiges Rückwirken auf die Rezeptionsvorlage selbst. Ein jeder Akt künstlerischer Rezeption vollzieht sich weder linear noch monodimensional, sondern lässt rezipiertes Werk und Rezeption in eine sich gegenseitig aktualisierende Beziehung treten. Wenn solche Rezeptionsvorgänge auch noch intermedial verlaufen, dann wird dieser Umstand mit besonderer Evidenz vor Augen geführt: Indem etwa die bildende Kunst einen literarisch formulierten Mythos in eine pikturale Visualisierung überträgt, wird sie einen solchen niemals bloß nachgelagert *illustrieren*, sondern immer in einen Dialog mit der literarischen Tradition treten, in der beide Seiten gegenseitig Potenziale der Deutung hervorzukehren imstande sind, die der jeweiligen Disziplin ob ihrer eigenen medialen Begrenzungen ohne das Zutun der anderen Disziplin verschlossen blieben. Gerade eine solche intermediale Rezeptionsgeschichte ist also stets als Geschichte einer wechselseitigen *Illumination* im emphatischen Sinne des Wortes zu begreifen,⁴ in der Mythos und Bild einander in einem Interpretationsspiel vorantreiben und erweitern. Anhand einiger Bemerkungen zu Kauffmanns Gemälde sollen diese rezeptionstheoretischen Mechanismen im Rahmen einer Art Fallstudie in Ansätzen skizziert werden.

2. Neben den spezifischen sozial- und funktionsgeschichtlichen wie auch diskursiven Zusammenhängen und Entstehungsbedingungen, deren zumindest grundlegende Klärung für das Verständnis einer künstlerischen Rezeption unabdingbar ist – denn niemals noch wurde auch nur ein einziges Kunstwerk historisch isoliert und in luftleerem Raum geschaffen –, wird es im vorliegenden Fall also insbesondere die Beziehung des Bildes zu seinen literarischen Vorlagen sein, die eine präzise Herleitung verlangt. Denn wenn eine jede produktive Rezeption *per se* einen Akt der Interpretation darstellt – eine literatur- und kunstwissenschaftliche Binsenweisheit –, dann ermöglicht bereits eine Rekonstruktion, welcher von

⁴ Vgl. Martindale (2007) 309.

mehreren zur Disposition stehenden Texten als literarische Quelle einer bildlichen Darstellung fungiert, auf vielfältige Weise Rückschlüsse auf sowohl soziohistorische Entstehungskontexte wie auch individuelle künstlerische Anliegen. Und tatsächlich: Schon jede der drei kanonischen antiken Formulierungen des Elektra-Mythos legt ihrerseits unterschiedliche Akzentuierungen und Ausrichtungen der Deutung nahe. Besteht eine interpretative Zielsetzung etwa in der Emphase des Rache-Motivs, so wird sich tendenziell Sophokles' Fassung als das zentrale textliche Referenzmodell anbieten. Interessiert sich hingegen beispielsweise eine sexual- oder gendergeschichtlich orientierte Bearbeitung für den Aspekt von Elektras Jungfräulichkeit, dann wird eher Euripides' Version als literarischer Ausgangspunkt dienen.

Was die historischen Grundlagen der ikonographischen Karriere der Figur betrifft, ist es aber sicherlich die Version des Aischylos und konkret die Erstaufführung der *Choephoron* 458 v. Chr., die als in erheblichem Maße impulsgebend für die frühesten künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Elektra-Stoff bestimmt werden kann.⁵ Im Rahmen des damit einhergegangenen Popularitätsschubs des Atriden-Mythos entwickelte sich insbesondere die *Anagnorisis*-Szene, der Moment der Wiedererkennung zwischen Elektra und Orestes,⁶ zu dem meistzitierten Motiv in der antiken Rezeption des Mythos.⁷ Das in diesem Zusammenhang möglicherweise früheste Dokument ist ein melisches Relief, das auf nur wenige Jahre nach der *Choephoron*-Uraufführung datiert wird (Abb. 1).⁸



Abb. 1: *Melisches Relief*, um 450 v. Chr., 26,5 cm, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Berlin.

In weiterer Folge und besonders ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. wurde die Szene vielfach in der Vasenmalerei aufgegriffen, wobei vor allem in Süditalien ein im Verhält-

⁵ Für eine Zusammenschau der Darstellungstraditionen der vorchristlichen Antike und die jeweiligen Bedeutungen der drei kanonischen Tragödien siehe Bakogianni (2011) 20–29.

⁶ Aischyl. *Choeph.* 168–245.

⁷ Göbel (2008) 248.

⁸ Eine dieser Annahme widersprechende These meint in einem anderen, in die 470er bzw. 460er Jahre v. Chr. datierten Relief eine Wiedergabe der *Anagnorisis* zu erkennen, wofür folgerichtig nicht die Version des Aischylos, sondern eher Stesichoros' *Orestie* als Quelle angenommen werden müsste, vgl. hierzu Garvie (1986) xxii. Mehrheitlich verständigt sich die Forschung aber auf die signifikante Bedeutung des Aischylos-Textes, siehe dazu etwa Carpenter (1991) 236.

nis erstaunlich zahlreicher Bestand an Krateren, Hydrien und ähnlichen malerisch verarbeiteten Gefäßen und Vasen nachgewiesen ist, die die aischyleische *Anagnorisis* als pikturales Programm aufweisen.⁹ Exemplarisch hierfür ist etwa eine Hydria des lukianischen sog. Choephoren-Malers (Abb. 2), die überdies – wie auch schon das frühere Relief (Abb. 1) – zwei erzählerische Bildelemente beinhaltet, die in den antiken Darstellungen des Mythos mehr oder weniger konstant zu finden sind: zum einen die Repräsentation des Agamemnon-Grabes durch eine Säule oder Stele und zum anderen die Orestes begleitende Figur des Pylades.¹⁰



Abb. 2: Sog. Choephoren-Maler, *Lukanische Hydria*, um 340 v. Chr., Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München.

Für die Kunst der vorchristlichen Antike lässt sich also durchaus ein zwar vages, aber doch greifbares motivisches ‚Standardrepertoire‘ – sowohl hinsichtlich des gewählten narrativen Ausschnittes wie auch des figuralen und szenischen Arrangements – behaupten. Dass sich dies jedoch nicht auf die gesamte bildkünstlerische Rezeptionsgeschichte des Stoffes umlegen lässt, haben wohl vor allem die folgenden Jahrhunderte (bzw. -tausende) zu verantworten, denn nicht nur im Bereich der bildenden Kunst, sondern in sämtlichen Künsten sollte der Atriden-Mythos über das Mittelalter hinweg so gut wie inexistent sein.¹¹ Erst ab dem 16. Jahrhundert ist eine sich intensivierende Übersetzungs-, Bearbeitungs- und Aufführungstätigkeit der antiken Dramen auszumachen,¹² die gleichermaßen als Abbild wie auch Motor eines neuerweckten Interesses am Elektra-Stoff zu begreifen ist. In der Produktion der bildenden Künste jedoch sollte Elektra auch in der Neuzeit auffällig gering vertreten bleiben. Spätestens für das ausgehende 18. Jahrhundert aber kann eine allmähliche Wiederaufnahme der Figur in das Repertoire der Historienmalerei bescheinigt werden.

3. Angelika Kauffmanns Gemälde stellt mit seiner Datierung in die Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts eine der frühesten malerischen Auseinandersetzungen mit dem Elektra-

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Walther (2010) 159–160.

¹² Ebenda 161.

Stoff in dieser rezeptionsgeschichtlichen Zeitleiste dar. Alleine schon aufgrund ihres sozialen und familiären Hintergrundes als Tochter des Porträt- und Freskenmalers Joseph Johann Kauffmann wie auch durch lange Ausbildungsreisen in Italien in den 1750er und -60er Jahren – im Rahmen derer es unter anderem zur Bekanntschaft mit Johann Joachim Winckelmann kam – war die gebürtige Schweizerin Kauffmann in klassizistischen Belangen hervorragend geschult.¹³ Vor allem ist es aber ihre Londoner Zeit zwischen 1766 und 1781, die sowohl für ihren Ruhm als Malerin im Allgemeinen wie auch für die spezifische Beschaffenheit ihres mythologischen Œuvres im Besonderen von maßgeblicher Bedeutung war, war sie hier doch als eines von nur zwei weiblichen Mitgliedern der 1768 gegründeten Londoner *Royal Academy of Arts* unmittelbar in die ‚Gründerzeit‘ der englischen Historienmalerei involviert.¹⁴ Dies wie auch ein entscheidender Einfluss durch Winckelmann sind mit Sicherheit als Hintergrund zu verstehen, vor welchem Kauffmann ihre eigenständige Ausformulierung des Genres entwickeln konnte,¹⁵ deren Leistung vor allem darin besteht, eine überaus eindringliche Sentiment-Betonung abseits jedes überschwänglichen Pathos zu artikulieren.

Überhaupt ist auf die Irregularität hinzuweisen, die Kauffmanns Reüssieren auf dem Gebiet der Historienmalerei¹⁶ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch für sich genommen darstellt, war doch die Historie als die höchststehende innerhalb der Gattungshierarchie¹⁷ ein uneingeschränkt *männliches* Arbeitsfeld¹⁸ und im Umkehrschluss lediglich die ‚niederen‘ Gattungen wie Stilleben, Landschaft oder Genremalerei Künstlerinnen zugestanden. So ist es kaum verwunderlich, dass in sämtlichen zeitgenössischen Besprechungen von Kauffmanns Werken stets in erster Linie das Geschlecht der Künstlerin als bestimmendes Dispositiv der kunstrichterlichen Beurteilung und Diskussion fungiert.¹⁹ Womöglich ließe sich die Historienmalerei Kauffmanns also bereits in einem solchen institutionellen und damit kunst- und soziohistorischen Sinne als ein gewissermaßen protoemanzipatorisches Projekt diskutieren. Gerade anhand einer Betrachtung von Kauffmanns bemerkenswerter Elektra-Darstellung (Abb. 3) lässt sich diese Vermutung auf ihre Haltbarkeit hin überprüfen.

¹³ Für eine sorgfältige Aufarbeitung der hier referierten biographischen Hintergründe siehe Baumgärtel (1998a) 21–26.

¹⁴ Baumgärtel (1998b) 345.

¹⁵ Häusle (2009a) 16–17.

¹⁶ Zwar blieb Zeit ihres Lebens die Porträtmalerei der (finanzielle) Nukleus ihrer künstlerischen Tätigkeit, doch ist Kauffmanns Rang und Einfluss auch im Bereich der Historie – gerade in der englischen Kunstgeschichte – in keiner Weise zu unterschätzen, siehe Roworth (1992) 95.

¹⁷ Baumgärtel (1998b) 344.

¹⁸ Häusle (2009a) 13.

¹⁹ Eine zeitgenössische Ausstellungskritik im *The London Chronicle* mag davon einen auszugsweisen Eindruck verschaffen: „But though Miss Kauffman possesses this masculine and daring spirit, she still retains so much of the softness natural to her sex, that she always pitches upon such historical subjects as have in them a strong mixture of the tender and pathetic [...]“ *The London Chronicle* vom 29. April 1777, zit. nach: Roworth (1992) 86.



Abb. 3: Angelika Kauffmann, *Elektra gibt ihrer Schwester Chrysothemis ihren Gürtel und die Locke des Orest für das Grab des Agamemnon*, vor 1778, Öl auf Leinwand, 65 cm, Tondo, Privatbesitz.

Zunächst erscheint mit nur 65 cm Durchmesser bereits das Format des Tondo insofern ungewöhnlich, als dass dieser Maßstab doch in krassem Widerspruch zu den sonst üblichen, nicht selten monumentalen Dimensionen des Genres der Historienmalerei steht. Zu erklären sind diese auffällig geringen Maße aus dem Funktionszusammenhang des Werks, zum einen nämlich aus dem Umstand, dass es sich bei Kauffmanns Gemälde um kein repräsentatives Auftragswerk handelt,²⁰ und – damit verbunden – zum anderen aus einer in diesen Jahrzehnten allgemein zu beobachtenden „Vorliebe des englischen Kunstmarktes für solche kleineren Formate.“²¹

Im zeitgenössischen Horizont jedoch in der Tat außergewöhnlich ist die Wahl des dargestellten Stoffes, war der Elektra-Mythos in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eben ein in der Kunstgeschichte ausgesprochen selten beanspruchtes Sujet und bot damit kaum eine Darstellungstradition, auf die ein/e KünstlerIn sich hätte stützen können. Zwar waren einige der dramatischen Neubearbeitungen des vorangegangenen Jahrhunderts von graphischen Illustrationen begleitet – wie beispielsweise Prosper Jolyot Crébillons *Électre* von 1708 –, diese erreichten aber nicht im Geringsten ein solches Maß an Bekanntheit, wie sie etwa John Flaxmans Zeichnungen zu Aischylos' *Choephoron* zum Ende des Jahrhunderts erfahren sollten.²² Einflussanalytische Bemühungen im engeren *bildgeschichtlichen* Sinne scheinen im vorliegenden Fall also ins Leere zu laufen. Aufschlussreicher dürfte hingegen die Frage nach der konkreten *textlichen* Vorlage sein, welche in erster Linie in den kanonischen antiken Fassungen des Mythos vermutet werden muss. Bereits die grundlegenden Handlungsgegebenheiten, die Kauffmanns Darstellung entnommen werden können, scheinen einzig Sophokles' Variante als literarischen Bezugspunkt in Frage kommen zu lassen: Nicht nur ist nur dort das dargestellte Aufeinandertreffen der beiden Schwestern in eben

²⁰ Zur frühen Provenienz des Gemäldes siehe Zudrell (2014) 37–40.

²¹ Häusle (2009b) 75. In diesem Zusammenhang ist auch die generelle Häufung derartiger Bildformate in Kauffmanns gesamtem Werkkatalog, besonders jenem der Londoner Jahre, zu verstehen, siehe Bakogianni (2009) 48.

²² Bakogianni (2009) 27.

dieser Weise anzutreffen, sondern sowohl bei Aischylos wie auch bei Euripides fehlt die Figur der Chrysothemis ja überhaupt zur Gänze. Auf den ersten Blick scheint die Sachlage also völlig klar. Auf einen zweiten jedoch muss sofort auffallen, dass die entsprechende Stelle des sophokleischen Textes mit den Handlungsangaben des Bildtitels – *Elektra gibt ihrer Schwester Chrysothemis ihren Gürtel und die Locke des Orest für das Grab des Agamemnon* – nur schwerlich in Einklang zu bringen ist. Denn bei Sophokles kann hier von Orestes' Locken unmöglich die Rede sein! Sophokles eröffnet zwar die gesamte Bühnenshandlung mit einem Auftritt von Orestes in Gefolgschaft des alten Erziehers und Pylades, doch geschieht dieser im Geheimen und von den beiden Schwestern gänzlich unbemerkt.²³ Gleich hier zu Beginn verlaublich Orestes auch die entscheidenden Handlungsschritte, die den weiteren Verlauf des Geschehens bestimmen werden, indem er das Opferritual am Grab des Vaters mit der eigenen Haarspende ankündigt:

ἡμεῖς δὲ πατρὸς τύμβον, ὡς ἐφίετο,
λοιβαῖσι πρῶτον καὶ καρπόμοις χλιδαῖς
στέψαντες, εἴτ' ἄψορον ἤζομεν πάλιν

Wir aber werden zunächst das Grab des Vaters, wie er es auftrug,
mit Opfertöpfen und kostbaren vom Kopf geschnittenen Gaben schmücken
und dann wieder zurückkehren²⁴

Die Opferung selbst, so entscheidend sie für den weiteren Verlauf auch sein wird, bleibt damit aber eine ausschließlich erzählte, die abseits des auf der Bühne gezeigten Geschehens verläuft: Zunächst prospektiv angekündigt durch Orestes und später retrospektiv berichtet durch Chrysothemis, die die vorgefundenen Spuren am Grab richtig zu deuten versteht und Elektra die unverhoffte Botschaft von der Gegenwart des ersehnten und zu diesem Zeitpunkt gar für tot gehaltenen Bruders verkündet.²⁵ Auch Orestes' Locke bleibt damit aber ein ausschließlich *erzähltes* Zeichen, an welchem die Handlungen auf der Bühne zwar maßgeblich Anstoß nehmen, mit dem Elektra aber niemals in unmittelbaren, physischen Kontakt kommt.

Das vom Bildtitel ausgewiesene Geschehen ist also in dieser Weise im sophokleischen Handlungsverlauf schlichtweg nicht vorhanden. Jene Szene bei Sophokles, auf die sich Kauffmanns Darstellung einzig beziehen kann, ist jene erste Unterredung der beiden Schwestern, genauer deren Ende, an welchem Elektra ihre Schwester dazu auffordert, die Opfergaben Klytāimnestras für das Grab Agamemnonns, zu deren Darbringung die Mutter Chrysothemis angewiesen hatte, zu verwerfen und durch ihre beiden eigenen Haarlocken (und Elektras Gürtel) zu ersetzen:

²³ Soph. *El.* 1–86.

²⁴ Soph. *El.* 51–53.

²⁵ Soph. *El.* 871–937.

οὐκ ἔστιν· ἀλλὰ ταῦτα μὲν μέθες· σὺ δέ,
τεμοῦσα κρατὸς βοστρύχων ἄκρας φόβας
κάμοῦ ταλαίνης, σμικρὰ μὲν τάδ', ἀλλ' ὅμως
ἄχω, δὸς αὐτῷ τήνδε †άλιπαρῆ† τρίχα
καὶ ζῶμα τοῦμόν οὐ χλιδαῖς ἠσκημένον·

Bestimmt nicht! Nein, lass das bleiben! Stattdessen
schneide von deinem Kopf Haarspitzen deiner Locken
und auch von meinem – ich Arme, das sind zwar kleine
Gaben, aber alles, was ich habe: gib ihm dies struppige Haar
und diesen meinen Gürtel hier, nicht luxuriös gewirkt;²⁶

Diese augenscheinliche Inkompatibilität von Werktitel und Textvorlage ist nun allerdings weder die Folge einer fehlerhaften Übernahme noch einer willentlichen Abänderung durch die Künstlerin. Des Rätsels Lösung dürfte eine in der Tat ausgesprochen pragmatische sein, eine solche nämlich, die in den historischen Gegebenheiten der maleischen Produktionspraxis zu finden ist. Denn die moderne Vorstellung einer notwendig von dem/r KünstlerIn ausgehenden Autorität über die Festlegung von Werktiteln führt hier allzu leicht in die Irre, sollte sich eine solche Praxis doch erst allmählich im Laufe des 18. Jahrhunderts herausbilden.²⁷ Die aufgrund ihrer Detailliertheit umso irritierendere Betitelung von Kauffmanns Elektra-Gemälde muss also in keiner Weise der Künstlerin selbst zugeschrieben werden. Auch Petra Zudrell weist dies nach, indem sie nachweist, dass es sich bei dem ursprünglichen Titel des Werkes mit hoher Wahrscheinlichkeit schlicht um *Electra and Chrysothemis* gehandelt haben muss und der fälschliche, weil letztlich unsinnige Bildtitel erst im späteren Provenienzverlauf zustande kam. Handfeste Indizien hierfür finden sich nicht nur in einer gleichlautenden Betitelung – *Electra and Chrysothemis* – eines schon 1786 nach Kauffmanns Werk angefertigten Stiches, sondern auch in diversen Auktionskatalogen der Zeit.²⁸

Diese Erklärung scheint auch insofern plausibel, wäre man doch andernfalls genötigt, diese vermeintliche Abweichung als wohl oder übel willentliche künstlerische Entscheidungen zu rechtfertigen.²⁹ Konsequenterweise müsste dann behauptet werden, Kauffmann hätte im Rahmen einer eigenmächtigen Umgestaltung der Handlungskonstellation die bei

²⁶ Soph. *El.* 448–452.

²⁷ Hollander (1975) 215.

²⁸ Zudrell (2014) 37–40.

²⁹ Dieser Fehler ist etwa Anastasia Bakogianni in ihrer ansonsten durchaus sorgfältigen Besprechung des Werks unterlaufen, siehe Bakogianni (2009) 45–46. Die hieraus erwachsenen Spekulationen über die möglichen Intention der Künstlerin oder etwaige gesellschaftlich-diskursive Einwirkungen als Ursachen dieser vermeintlichen Textmodifikation mögen zwar für sich genommen richtige Gedanken und Beobachtungen hinsichtlich dieser in Betracht gezogenen Sachverhalte beinhalten, sind aber eben als Erklärungsversuche nicht nur unzutreffend, sondern schlichtweg unnötig.

Sophokles mit gutem Grund besonders spät angesetzte *Anagnorisis*³⁰ weit nach vorne, nämlich noch vor die dargestellte Handlungssequenz der ersten Unterredung der beiden Schwestern, transferiert. Nur so wäre es irgendwie erklärbar, dass Elektra hier im Besitz der Haarlocken des Bruders ist und diese, wie der Titel angibt, ihrer Schwester anvertraut. Eine solche Verzerrung von Sophokles' Handlungsabfolge erscheint jedoch aus vielen Gründen geradezu widersinnig, nicht zuletzt da Kauffmann sich in Entsprechung mit ihrem eigenen künstlerischen Blick auf die Figur ganz bewusst an Sophokles' Fassung gewandt haben musste, ist es unter den kanonischen Versionen doch insbesondere jene von Sophokles, die mit besonderem Nachdruck das „innere Drama“³¹ und das „umfassende Ausschöpfen der seelischen Befindlichkeit“³² der Elektra fokussiert – eine inhaltliche Akzentsetzung, der eben gerade mit dieser möglichst späten Ansiedelung der *Anagnorisis* der entsprechende Gestaltungsraum geboten wird.³³

Was die narrative Struktur und deren Bedeutung für die Figurencharakterisierung betrifft, kann es also nur in Kauffmanns Sinne gewesen sein, sich an die textlichen Vorgaben von Sophokles zu halten.³⁴ Sehr wohl aber nimmt Kauffmann einige bedeutsame *interpretative* Modifikationen der literarischen Vorlage vor. Eine besteht etwa darin, dass sowohl der bei Sophokles stark gemachte Aspekt der Verachtung, welche Elektra ihrer Schwester ob deren Opportunität entgegenbringt, wie auch der offene Disput zwischen den beiden scheinbar zur Gänze ausgeklammert ist. Sophokles breitet ein ausgesprochen konfrontatives Zwiegespräch zwischen Elektra und Chrysothemis aus, in welchem insbesondere Elektra die Unterwerfung ihrer Schwester unter das waltende Unrechtsregime mit überaus scharfen Worten offen adressiert:

σὺ δ' ἤμιν ἡ μισοῦσα μισεῖς μὲν λόγῳ,
ἔργῳ δὲ τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς ζύνει.

Und du bist mir eine schöne Hasserin: du hasst dem Worte nach,
tatsächlich aber lebst du mit den Mördern unseres Vaters zusammen!³⁵

³⁰ Soph. *El.* 1211–1222.

³¹ Zudrell (2014) 39.

³² Walther (2010) 156.

³³ Diese Vermutung, dass Kauffmanns Entscheidung für die Sophokles-Fassung als eine wohl erwogene und sicherlich gezielte verstanden sein will, konkretisiert sich in Anbetracht dessen, dass es im ausgehenden 18. Jahrhundert doch eigentlich die aischyleischen Tragödien waren, die eine gewichtige literaturgeschichtliche Wiederentdeckung erlebten. Deren breite Rezeption war vor allem in England mit Übersetzungen in den 1770er Jahren befeuert worden, was dazu führte, dass in jenen Jahrzehnten Aischylos sowohl Sophokles als auch Euripides an Popularität in den Schatten stellte (siehe dazu Bakogianni [2009] 27). Dennoch ist es die Version von Sophokles, auf die Kauffmann sich mit ihrer Darstellung bezieht. Es liegt also nahe, hier eine inhaltlich motivierte Absicht zu unterstellen. Nicht zu unterschätzen ist aber sicherlich auch die im englischen Rezeptionskontext große Bedeutung der Neuübersetzungen von Sophokles' Tragödien durch Thomas Francklin (siehe dazu Hall [1999] 279–280), die im Verdacht stehen müssen, Kauffmann verstärkt auf die sophokleische Variante aufmerksam gemacht zu haben (Bakogianni [2009] 34).

³⁴ Ganz generell zeichnen sich Kauffmanns mythologische Werke durch einen hohen Grad an Texttreue aus, siehe Zudrell (2014) 43.

³⁵ Soph. *El.* 357–358.

Erst als sich Elektras zornige Anklage im fortgeschrittenen Verlauf des Gesprächs in einen sorgenvollen und flehenden Appell wandelt, scheinen jene charakterlichen Züge der Figur durch, an welche Kauffmann mit ihrer Interpretation anzuknüpfen gedenkt. Erst hier setzt die Bilderzählung ein. So deutet Kauffmann die schwesterliche Auseinandersetzung als einen vertraulichen Akt der Kooperation,³⁶ wie er bei Sophokles zwar als faktischer Ablauf des Geschehens vorhanden, dort jedoch in keiner Weise mit einer solchen Emphase auf der geschwisterlichen Übereinkunft versehen ist. Der Gürtel, den beide im von Kauffmann dargestellten Augenblick umfassen, gerät auf diese Weise zu einem sinnbildlichen Band zwischen den Schwestern.

Keineswegs jedoch wird das in der sophokleischen Tragödie noch so markant gezeichnete Oppositionsverhältnis der beiden Figuren von Kauffmann gänzlich verworfen. Beinahe im Gegenteil: Um dem Schluss des geschwisterlichen Bündnisses eine erwünschte Eindringlichkeit verleihen zu können, scheint dieses durchaus nützlich, gewinnt diese ‚Harmonisierung in der Not‘ vor dem Hintergrund einer ursprünglichen Konfrontation doch zusätzlich an Profil. Kauffmann allerdings findet für diese spannungsvolle geschwisterliche Beziehung eine wesentlich feinfühliger und subtilere bildliche Übersetzung. Diese ist etwa in der geschickten Kontrastierung der beiden Figuren hinsichtlich ihrer äußerlichen Charakteristika zu beobachten. Ein Beispiel hierfür gibt die Wiedergabe der Haare: Der Betonung des kunstvoll geknoteten, langen Haares Chrysothemis’, welches durch die Rückenansicht geradezu ostentativ zur Schau gestellt wird, steht das kurze, von einem Tuch bedeckte und vermeintlich ungepflegte Haar Elektras gegenüber.³⁷ Selbiges lässt sich an der Kleidung ablesen: Auf der einen Seite steht Chrysothemis, die als jene sich mit den herrschenden Machtverhältnissen Arrangierende in aufwendiger und durchaus edler Gewandung – mit verzierten Säumen und Dekorbändern – dargestellt ist. Auf der anderen Seite steht ihre Schwester Elektra, deren Rebellion zu einer Isolation innerhalb des Palastlebens geführt hat und die dementsprechend, wenn nicht gänzlich elend, so doch wesentlich schlichter und auf jeden Fall nicht mit einem standesgemäßen Äußerlichen einer Königstochter auftritt.³⁸ Sophokles lässt seine Elektra diese materialistische Determination durch die (selbsterwählte) Rolle innerhalb des sozialen Gefüges im Hofleben mit großer

³⁶ Bakogianni (2009) 42.

³⁷ Eine solche Bezugnahme auf die rituelle Haaropferung durch die Darstellung Elektras mit kurzem Haar ist jedoch in keiner Weise exklusiv in Kauffmanns Bild zu beobachten, sondern ist vielmehr eines der wenigen Kennzeichen, das als mehr oder weniger stabile ikonographische Konstante eine Mehrheit der Elektra-Darstellungen durchzieht – zumindest subtil durch das Verdecken der Haare, vielfach jedoch auch explizit durch kurzes, oft offenkundig geschorenes Haar. (So etwa bei: John Flaxman, Christian Friedrich Tieck oder Frederic Leighton.) Nicht zuletzt entspricht diesem ansatzweisen ikonographischen Standard der Umstand, dass dieses äußerliche Kennzeichen nicht nur bei Sophokles, sondern auch in Euripides’ Version und somit in immerhin zwei der drei kanonischen Quellen explizit vorhanden ist, siehe Eur. *El.* 241.

³⁸ Auf eine tatsächlich *ärmliche* Darstellung der Elektra, wie sie in der antiken Textvorlage beschrieben ist (Soph. *El.* 190–191), dürfte Kauffmann wohl in Rücksichtnahme auf das Decorum ihrer Zeit verzichtet haben und reproduziert viel eher die klassizistische idealische Vorstellung antiker Kleidung, siehe Bakogianni (2009) 46.

Klarsicht erkennen und als weiteres Argument in der Artikulation ihres zu ertragenden Leides gebrauchen.³⁹

Dort aber, wo Sophokles Elektra so großen Raum für ihr Wehklagen gibt, ist es Kauffmann darum zu tun, die Leidtragende unter ganz anderen Gesichtspunkten ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Und auch diese Fokussierung der Protagonistin gelingt Kauffmann auf ausgesprochen feinsinnige Art und Weise, wie alleinig die hierzu eingesetzten bildkompositorischen Kunstgriffe zu erkennen geben: Ist Elektra auch leicht aus der Mittelachse nach rechts gerückt, so neigt sie sich doch gestisch und kommunikativ zur Bildmitte – eine massive Säule im Hintergrund markiert und stabilisiert zugleich die Mittelachse,⁴⁰ obgleich auch diese minimal von der tatsächlichen Bildmitte abrückt – und wird zudem durch die Blick- und Bewegungsmomente des dargestellten Geschehens in den Fokus genommen. Dass das Gesicht der Chrysothemis, die somit vielmehr als eine Assistenzfigur fungiert, ganz im klassischen Duktus im Profil und überdies verschattet erscheint, tut ein Übriges dazu, die Aufmerksamkeit in der Figur der Elektra und mehr noch in deren Gesicht zu bündeln, von dem aus wiederum ihr eindringlicher Blick die Dynamik des gesamten weiteren Handlungsverlaufs zu initiieren scheint.

Genau in diesem ebenso subtilen wie wirkungsvollen Herausarbeiten der aktiven Handlungsermächtigung der Elektra dürfte das zentrale Charakteristikum von Kauffmanns Interpretation liegen. Entscheidend ist dabei, dass Kauffmann ihre Elektra nicht als schonungslose und hasserfüllte Rächerin inszeniert, sondern vielmehr auf geradezu zärtliche Art und Weise ihre erregte Verzweiflung zum Thema macht. Nicht kommt es also zu einer Zurschaustellung unbändiger Trauer, wie sie der pathosgeladenen Charakterisierung bei Sophokles entspräche, sondern die Darstellung ist eher im Gegenteil von einer melancholischen Grundstimmung gekennzeichnet, die ganz dem Muster von Kauffmanns empfindsamer Historienmalerei entspricht.⁴¹ Paradigmatisch werden diese bildkonzeptuellen Eigenschaften in ihren größtenteils in derselben Werkepisode entstandenen „Einfigurenhistorienbildern“⁴² vorgeführt (Abb. 4). Diese sind stets durch eine narrative Grundmotivik des „geduldige[n] Warten[s], weibliche[r] Leidensfähigkeit und Schicksalsergebenheit“⁴³ gekennzeichnet, in welcher dem geschlechterhierarchisch determinierten Zustand der stillen Trauer und Ohnmacht ausschließlich durch den Mann ein erlösendes Ende gesetzt werden kann.⁴⁴

³⁹ Soph. *El.* 359–364.

⁴⁰ Dabei handelt es sich um ein lediglich formales Fortleben der eingangs beschriebenen ikonographischen Bildformeln der antiken Darstellungskonventionen, ist diese Säule hier inhaltlich doch in keiner Weise als symbolische Vertretung und Markierung des väterlichen Grabes, sondern bloß als Anzeige des antiken Settings verwendet.

⁴¹ Häusle (2009b) 76.

⁴² Zu dieser typologischen Spezifik Kauffmanns siehe Busch (1998) 40–46.

⁴³ Zudrell (2014) 43.

⁴⁴ Siehe dazu etwa Baumgärtel (1990) 243.



Abb. 4: Angelika Kauffmann, *Penelope trauert über dem Bogen des Odysseus*, 1778, Öl auf Leinwand, 50 x 35 cm, William Benton Museum of Art, Storrs, CT.

Eine solche strukturelle Grundanlage, nach der das weibliche Dasein dialektisch auf der Abwesenheit des Mannes gründet, ist auch der *Elektra* eingeschrieben (Abb. 3): Grundlegender Handlungsimpuls ist die Abwesenheit, weil Ermordung, der alles symbolisch überspannenden Vaterfigur – die in Form des skizzierten Grabmals im Hintergrund der Landschaft metonymisch ins Bild gesetzt ist –, wohingegen die Erwartung des abwesenden Bruders, der als Erretter von der unrechtmäßigen Situation ersehnt wird, dieses geschlechtliche Beziehungsgefüge in die zukünftige Richtung spiegelt. Eine Darstellung im Typus dieser einfigurigen „Trauerikonen“⁴⁵ konnte für die Figur der Elektra jedoch nicht infrage kommen.⁴⁶ Das Motiv der Trauer ist als Ausgangspunkt zwar beibehalten – wird doch mit der Lockenopferung ganz explizit auf das antike Trauerritual Bezug genommen –, doch ist es durch dieses nunmehr szenische Arrangement möglich, die schicksalsergebene Kontemplation weiblicher Versunkenheit in der Figur der Elektra in ein entschieden aktives Handlungspotenzial zu verkehren. Elektra ist hier eben nicht als „Electra, the mourner“⁴⁷ präsentiert, sondern als „Motor des Geschehens“⁴⁸ gedeutet – ein zwar integraler Aspekt des sophokleischen Textes, der dort jedoch ausschließlich dem Leitmotiv des im Muttermord gipfelnden Hasses untergeordnet ist.

Auf die außergewöhnliche Stellung, welche Elektra damit innerhalb von Kauffmanns Gesamtwerk einnimmt, weist auch Magdalena Häusle hin, zeige Kauffmann doch sonst bevorzugt Heldinnen, die in ihrer passiven Trauer und Aufopferung dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal der Zeit entsprachen.⁴⁹ Kauffmanns gesamtes Werk, wie eingangs an-

⁴⁵ Zudrell (2014) 42.

⁴⁶ Bakogianni verweist in diesem Zusammenhang auf die diversen Aspekte der Elektra, die diese im England des späten 18. Jahrhunderts unmöglich als „role model“ auftreten lassen konnten, und daher eine isolierte Einzeldarstellung, die den Fokus auf eben jene Eigenschaften richten würde, verbieten mussten, siehe Bakogianni (2009) 47. Knapp einhundert Jahre später wird Frederic Leighton mit seiner berühmten einfigurigen Elektra-Darstellung genau diesen Fokus schärfen.

⁴⁷ Bakogianni (2011) 119.

⁴⁸ Häusle (2007) 138.

⁴⁹ Häusle (2009a) 27.

deutungsweise vermutet, in einem früh- oder proto-emanzipatorischen Zusammenhang zu positionieren, ist also kaum haltbar.⁵⁰ Aber auch ihre energische Elektra scheint letztlich doch noch weit entfernt von einer ausdrücklichen anti-matriachalen Rebellion, geschweige denn einer expliziten Thematisierung des Muttermordes, wie sie integraler Bestandteil der Elektra-Interpretationen des folgenden Jahrhunderts – von misogynen Projektionen⁵¹ bis zur Aneignung durch die Psychoanalyse im frühen 20. Jahrhundert – sein sollten. Stattdessen wird eher das einer sittlichen Tochter geziemende Motiv der Liebe zu und Trauer um den Vater als zentrale zeitgenössische Deutungsachse angeboten. Die bei Sophokles so virulenten dunklen und ambigen Seiten der Heldin finden keinen Eingang in Kauffmanns Inszenierung. Trotz der vielschichtigen Implikationen von aktiver Handlungs- und Subjektermächtigung scheint die eigentliche, leidenschaftliche Stimme der Elektra in Kauffmanns Interpretation letztlich von den gesellschaftlich-diskursiven Mechanismen ihrer Zeit unterdrückt zu werden.⁵²

4. Angelika Kauffmanns Version der Elektra darf mit ihrer intimen Deutung der Figur zwischen Academy-Klassizismus und Empfindsamkeit sicherlich als besonders bemerkenswerte unter den vielen eigenständigen Interpretationen, die die Figur in ihrer bildkünstlerischen Rezeptionsgeschichte erfahren hat, gewertet werden. Dabei bestimmt bereits Kauffmanns spezifische interpretative Ausrichtung maßgeblich die Entscheidung, welche der kanonischen Textvorlagen des Mythos denn überhaupt als Ausgangspunkt des eigenen Zugriffs auf die Figur fungiert. Infolgedessen ist es Sophokles' Fassung, an der sie sich orientiert. Die Arbeit der Malerin an der literarischen Vorlage ist dabei aber keineswegs von radikalen Eingriffen gekennzeichnet, wie der irrige spätere Werktitel suggerieren könnte, sondern besteht viel eher im Hervorkehren von bei Sophokles mehr latent angelegten Deutungspotenzialen mittels subtiler erzählerischer Akzentverschiebungen.

Maßgeblich beeinflusst ist diese künstlerische Ausgestaltung dabei von dem ihr zugrundeliegenden Medienwechsel von Text zu Bild. Sophokles schöpft seine sprachlichen Artikulationsmöglichkeiten aus, um einen langen Spannungsbogen aus Elektras Wehklagen aufzubauen, der deren Seelenzustand ausbreitet und dabei zugleich die späteren fatalen Handlungen vorbereitend legitimiert. Kauffmann muss hierfür eine den Gesetzen ihres Mediums der Malerei gerechte Übersetzung finden. Zugleich äußert sich in ihrer Lösung aber auch ein gänzlich andersgelagertes Interesse an der Figur, das primär durch den zeitgenössischen Horizont bedingt scheint, vor dem Kauffmann ihre Elektra schuf. Um all diesen Ansprüchen gerecht zu werden, konzentriert sie sich auf eine Textstelle,

⁵⁰ Für eine anderslautende Deutung von Kauffmanns Werk, nämlich als einem Akt der Subversion zeitgenössischer Weiblichkeitskonstruktionen vgl. Rosenthal (1992).

⁵¹ Beispielsweise zu Frederic Leightons Darstellung siehe Kestner (1989) 144; für eine umfassendere Studie zur bildkünstlerischen Elektrarezeption im Viktorianischen Neoklassizismus siehe Bakogianni (2011) 119–151.

⁵² Bakogianni lässt diese Deutung auf den Begriff der „Zähmung“ („taming“) zulaufen, Bakogianni (2009) 49.

die bei Sophokles zwar handlungs-, nicht aber im selben Maße deutungskonstitutiv ist. Hierin besteht die vielleicht entscheidende Modifikation der textlichen Vorlage: Das, was bei Sophokles zwischen den dominanten Motiven von exzessivem Leidtragen, zürnender Schroffheit und hasserfüllter Rachelust bloß aufflackert, wird von Kauffmann zum Kern der Sache gemacht. So sind es nicht die großen Affekte und das tragische Pathos, sondern eine *empfindsame Dramatik im Kleinen*, die Kauffmann in ihrer Interpretation mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln ausformuliert.

daniel.tischler@univie.ac.at

ÜBER DEN AUTOR Daniel Tischler ist Student der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Kunstgeschichte an der Universität Wien wie auch studentischer Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

BIBLIOGRAPHIE

Textausgaben und Übersetzungen

- Aischylos (2011): *Tragödien*, hg. von Bernhard Zimmermann. Übers. von Oskar Werner, 7. überarb. Auflage, Mannheim.
- Euripides (2011): *Tragödien. In zwei Bänden. Griechisch und deutsch*, hg. von Bernhard Zimmermann. Übers. von Dietrich Ebener, Berlin, Boston.
- Sophokles (2016): *Elektra*, hg., übers. und komm. von Thomas A. Schmitz, Berlin, Boston.

Sekundärliteratur

- Bakogianni (2009): Anastasia Bakogianni, „The taming of a tragic heroine. Electra in eighteenth century art“, in: *International Journal of the Classical Tradition* 16 (1), 19–57.
- Bakogianni (2011): Anastasia Bakogianni, *Electra, Ancient and Modern. Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*, London.
- Baumgärtel (1990): Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim, Basel.
- Baumgärtel (1998a): Bettina Baumgärtel, „Leben und Werk von Angelika Kauffmann“, in: Dies. (Hg.), *Angelika Kauffmann*, Ostfildern, 16–39.
- Baumgärtel (1998b): Bettina Baumgärtel, „Die Historienmalerei. Liebe, Tod und Trauer“, in: Dies. (Hg.), *Angelika Kauffmann*, Ostfildern, 344–348.

- Busch (1998): Werner Busch, „Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts“, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), *Angelika Kauffmann*, Ostfildern, 40–46.
- Carpenter (1991): Thomas H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece. A Handbook*, New York.
- Garvie (1986): Alexander F. Garvie, „Introduction“, in: Aeschylus, *Choephoroi*, ed. with intro. and comm. by A. F. Garvie, Oxford, ix–lx.
- Göbel (2008): Johannes Göbel, „Elektra“, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar, 247–252.
- Hall (1999): Edith Hall, „Sophocles’ Electra in Britain“, in: Jasper Griffin (Hg.), *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd Jones*, Oxford, 261–333.
- Häusle (2007): Magdalena Häusle, „Aus der Griechischen Mythologie, vor 1778“, in: Tobias Natter (Hg.), *Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent*, Ostfildern, Bregenz, 138–139.
- Häusle (2009a): Magdalena Häusle, „Angelika Kauffmanns Helden und Heldinnen. Im Spiegel der zeitgenössischen Historienmalerei“, in: Förderverein Freunde Angelika Kauffmann Museum Schwarzenberg (Hg.), *Angelika Kauffmann. Heldinnen. Band I aus der Ausstellungstrilogie „Der Traum vom Glück“*, Hohenems, Wien, 12–27.
- Häusle (2009b): Magdalena Häusle, „womit sie die Scharen der Helden Bändiget, welchen sie zürnt. Die Kämpferische“, in: Förderverein Freunde Angelika Kauffmann Museum Schwarzenberg (Hg.), *Angelika Kauffmann. Heldinnen. Band I aus der Ausstellungstrilogie „Der Traum vom Glück“*, Hohenems, Wien, 70–77.
- Hollander (1975): John Hollander, *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form*, New York.
- Kestner (1989): Joseph A. Kestner, *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, Madison, WI, London.
- Martindale (2007): Charles Martindale, „Reception“, in: Craig W. Kallendorf (Hg.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, 297–311.
- Rosenthal (1992): Angela Rosenthal, „Angelica Kauffman. Ma(s)king Claims“, in: *Art History* 15 (1), 38–59.
- Roworth (1992): Wendy Wassyng Roworth, „Kauffman and the Art of Painting in England“, in: Dies. (Hg.), *Angelica Kauffman. A Continental Artist in Georgian England*, London, 11–95.
- Walther (2010): Lutz Walther, „Nachwort“, in: Ders. (Hg.), *Mythos Elektra. Texte von Aischylos bis Elfriede Jelinek*, Stuttgart, 152–164.
- Zudrell (2014): Petra Zudrell, „Dialog in Porträts. Angelika Kauffmanns Blütezeit in London“, in: *Angermion* 7 (1) 13–60.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: © Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin/Antikensammlung, SMB/Ingrid Geske.

Abb. 2: aus: Raimund Wünsche (Hg.), 2006, *Mythos Troja*, München, 385.

Abb. 3: aus: Förderverein Freunde Angelika Kauffmann Museum Schwarzenberg (Hg.), 2009, *Angelika Kauffmann. Heldinnen. Band I aus der Ausstellungstrilogie „Der Traum vom Glück“*, Hohenems, Wien, 77.

Abb. 4: Louise Crombie Beach Collection, William Benton Museum of Art, University of Connecticut, Storrs / aus: Angela Rosenthal. 2006. *Angelica Kauffman. Art and Sensibility*, New Haven, CT, London, 26.

BOOK REVIEW

R. Futo Kennedy (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus. Brill's Companion to Classical Reception, Volume 11*, Leiden, Boston 2017.

Sonia Franciseti Brolin

This volume offers a new research on the ways in which Aeschylus has been received into the world since the classical period. Therefore, the book is not a comprehensive study, but it presents a combination of explorations of receptions and acts of reception; in fact, as stated by R. Futo Kennedy's introduction (1–5), all the essays aim to underline Aeschylus' influence in the world. The collection, which contains twenty-five chapters, is organised in two parts (*Pre-Modern Receptions* and *Modern Receptions*) and in general chronological order within each section.

The first part starts with D. G. Smith's contribution (9–53), which examines the reception of Aeschylus in Sicily, developing the researches of K. Boshier,¹ who was originally asked to write this chapter, but unfortunately died. Smith analyses both Aeschylus' links to Sicily, like his relationship with Hieron of Syracuse, and the plays that have a connection to Sicily, like the *Persians* and the *Aitnaiai*. The scholar offers us an accurate philological analysis, in order to demonstrate that we do not find explicit evidence for Aeschylus in Sicily before the end of the Classical Age. The description of Aeschylus as *vir utique Siculus* can be considered a production of the Hellenistic period, but this idea, as Smith underlines, has also recently developed among Italianophone scholarship.²

The following chapter, written by D. Rosenbloom (54–87), concerns Aeschylus in Attic comedy; in fact Aristophanes, Kratinos and Pherekrates describe the poet as the father of tragedy, but also as a braggart. In particular, the essay studies revivals of Aeschylus' dramas around the 425s in order to show that his tragedies provided a lot of material for comedians, because Aeschylus' poetry, characterised by antiquated ways of communication, was an instrument of comic ridicule. In this sense, Rosenbloom pauses on Aristophanes' *Frogs*, where both Aeschylus and Euripides are political symbols; indeed the quarrel between Aeschylus and Euripides symbolises the opposition between cultural tradition and new ideas.³

¹ See Boshier (2012).

² See Todisco (2002) and (2003).

³ About this topic, see Rosenbloom (2004a), (2004b) and (2012).

D. LaCourse Munteanu (88–108) deals with Aeschylus' reception by Aristotle; specifically, the contribution studies Aeschylus in *Poetics*, where, except a general statement which underlines the role of Aeschylus in the development of tragedy (*Po.* 4.1449a9–12), references and quotations from the poet's dramas are rare. In addition, the paper has the merit to give a brief analysis of other Aristotelian treatises, in which the playwright is sporadically mentioned. So the scholar can assert that Aristotle did not dislike the tragedian, but this topic must be studied deeply, also exploring philosopher's methods and habits of citing without naming the author.

Beginning with a quotation from Quintilian (*Inst.* 10.1.66-7), S. Nervegna (109–128) examines the role of Aeschylus in the birth of Greek tragedy and underlines how Aeschylus was considered in the canon of Greek tragedy by the end of the fifth century and, in particular, in the Hellenistic period. Indeed, during the Hellenism Aeschylus' plays did not survive only as texts studied by scholars, but they were also staged by companies of actors, who acted in theatres built around the Mediterranean. Since actors preferred Aeschylus' latest dramas, which had three actors, a *skene*, messenger *logoi*, recognition and *agones*, public audience noted that Aeschylus' earliest works had the features that became typical of this genre. So Aeschylus was considered the father of Greek tragedy.

G. W. M. Harrison's chapter (129–178) offers to the readers a comprehensive and clear study on the reputation of Aeschylus under the Roman Empire. After a useful paragraph, where the *status quaestionis* is summarised, the essay gives us a complete list of the fragmentary references to the playwright in the Roman Empire, adding a specific analysis of the assessment of Aeschylus in Plutarch and in Athenaeus. Furthermore, this research, very useful for the philologists, discusses some papyri, which are very significant to investigate the renown of the tragedian in the central part of the Roman Empire.

The first section is closed by an interesting contribution on Aeschylus in Byzantium, written by C. Simelidis (179–202). The scholar, while mentioning some Italian studies,⁴ underlines that Aeschylus was less famous in Byzantium than Euripides and Sophocles, as we can conclude from the number of allusions and quotations from Byzantine authors. The fame of Aeschylus in the Byzantine period was low, but Thomas Magistros and Demetrius Triclinius produced studies on his tragedies. Therefore, this chapter is important to reflect on the concept of reception, combined with the idea of popularity.

Part II examines a big variety of receptions in the modern period, from the Renaissance to the present day. In particular, this section is opened by M. Ewans (205–224), who focuses on the adaptations of Aeschylus' works to the world of operas starting in 1744, when Metastasio wrote *Ipermestra*. The essay shows that this libretto is a worthy sequel to Aeschylus' *Suppliants*, but there are some elements in Act V which differ from Aeschylus. Ewans continues his paper, analysing the reception of Aeschylus into the works of Richard

⁴ See Gigante (1969); Garzya (1984).

Wagner, Sergei Taneyev, Gabriel Fauré and Carl Orff, in order to point out how the topics and the elements of Greek tragedy can survive for centuries.

In this overview of modern receptions T. Ziolkowski (225–242) offers a good focus on the renown of Aeschylus in Germany beginning with the *Sturm und Drang*. This literary movement produced a new interest, both in the text itself and on the theatrical aspects, in Aeschylus' plays. In this regard, Aeschylus appeared later than the others tragedians in the so-called tyranny of Greece over Germany,⁵ but his presence, starting with the Romantic theme of Prometheus, became crucial both to Weimar Classicism and to mid-nineteenth century thinkers.

The essay written by G. Van Steen (243–269) presents a very particular topic, because it concerns the earliest reception of Aeschylus' *Persians* in Ottoman Greece. This text, which the scholar reports and analyses in depth, was a quasi-tragic verse adaptation composed by Stephanos Demetriades (1760–1827) in a semi-vernacular Greek. Georgios Valetas, who edited the opera, entitled the drama *Persians* or *Xerxes* and underlined that Aeschylus was the major source of inspiration. Nevertheless, this contribution also aims to emphasise the references to other authors, like Herodotus and Plutarch, in order to merge Classics with Orientalism.⁶

The next three papers deal with receptions of Aeschylus by the British; particularly, F. Desset (270–291) writes about Percy Bysshe Shelley (1792–1822), who discovered Aeschylus at Eton College. Indeed, he was about eighteen years old when he quoted the *Eumenides* in an epigraph. The contribution is a specific analysis of his translation of *Prometheus Bound* into English, preceded by a preface, in which the poet speaks of both imitation and transformation. So in Aeschylus Shelley not only found inspiration, but also the colours for a new picture, that will be important for him and his age. Continuing in the same research line, A. González-Rivas Fernández (292–322) writes a beautiful text on Mary Shelley's *Frankenstein*, also titled *The Modern Prometheus*. As the essay shows, the novel, that become a classic of Gothic literature, presents a lot of intertextual links. Indeed, Mary Shelley produced her novel, quoting Milton, Coleridge, Goethe, Dante and her own father William Godwin, but the intertextuality with the Greek-Roman world is particular. Especially, Shelley recuperates for her novel the myth of Prometheus, that Romantics felt with intensity.⁷ In particular, the author highlights that Mary Shelley alluded to *Prometheus Bound*, but Aeschylus is transformed, thus creating a new modern hero. Instead, B. Witucki (323–347) examines Thackeray's *Vanity Fair* and, specifically, the inclusion of the battle of Waterloo in the book. Indeed, the paper shows that the narrative of *Vanity Fair* has Aeschylean references, because Thackeray's description of the battle

⁵ Concerning this, see Butler (1958).

⁶ About this topic, see Said (1978).

⁷ Concerning this theme, see Dougherty (2006); García Gual (2009).

of Waterloo alludes to Aeschylus' treatment of the Trojan War in the *Agamemnon*, but there are also echoes of Aeschylus' *Persians*.

R. Seaford (348–361) offers us a short, but useful chapter on the influence of Aeschylus on Richard Wagner's *Ring*, that can be read as an Aeschylean trilogy. Moreover, the paper correlates Wagner's *Ring* with the *Oresteia*, the Theban Trilogy and the *Prometheia* in order to underline a specific similarity between Wagner and Aeschylus. Indeed, starting with a Marxist reading, Seaford gives us a new interpretation: he demonstrates that not only Wagner admired Aeschylus, but that both poets dramatised a pre-monetary myth. In fact, Aeschylus lived in a recently monetised society, whereas *The Ring* was written when Communism was emerging.

P. J. Murphy and F. Porcheddu (362–380) wrote an innovative contribution on two *Eumenides* parodies titled *Newmenides*, which were produced by some students of Cambridge University in 1906–1907, coinciding with the competition for the Regius Professorship in Greek. This new topic is motivated by the rich contexts of Greek dramatic works that can be found in the Edwardian (or Taft-Wilsonian) archival records of British and American universities. So this essay opens new lines of research.

S. E. Constantinidis' chapter (381–407) is a philological and lexical analysis; in particular, this work looks into the reception of Aeschylus' *Persians* by readers who used an English translation. Indeed, in Aeschylus' *Persians* there are word repetitions, which are a stylistic feature, because ancients were much less sensitive to repetitions than we. Then the author offers us some lists of Aeschylean repetitions, in order to demonstrate that modern translators should not remove them, but, rather, imitate this element, which points out emotional cognitive states in the audience.

The following paper, written by G. Sevilla (408–429), is about *Les perses* (1961), an opera-oratorio by Jean Prat and Jean Prodromidès for French television. This work is an adaptation of Aeschylus' *Persians* and the essay underlines its political reading during the Algerian War. In fact, from the official propaganda of Charles de Gaulle, who wanted to arouse pity in his compatriots, *Les perses* linked the desolation of the Chorus and Xerxes' fate with the indigenous Muslim population of Algeria. Consequently, some figures of this adaptation can assist the readers in understanding *Les perses* as an echo of a political conflict.

A. Wrigley's essay (430–454) analyses three British television presentations of Aeschylus' *Oresteia* which are very different in style, address and aims. The first is *The Angry Gods* (1961), addressed to teenagers; the second is *The Serpent Son* (1979), with a great cast; the third is the stage production of the trilogy *Oresteia* directed by Peter Hall for the National Theatre (1983). Wrigley points out that, despite the differences, all these works reflect the interest in Greek tragedy that British television had for three decades.

T. Hawkins (455–473) writes about two films that are adapted from Aeschylus' *Oresteia* and that perpetuate the image of Africa as a unified whole. They are Pier Paolo Pasolini's

Appunti per un'Orestiade Africana and Abderrhmane Sissako's *Bamako*. The paper demonstrates that both Pasolini and Sissako deal with the African Question, but, whereas Pasolini thinks optimistically that the colonial period of African history can produce a decolonialized neocapitalism, Sissako highlights how the promises of post-colonial improvement have created a fiscal neo-colonialism. This topic is also studied by K. J. Wetmore Jr. (474–487), who focuses on the use and the reception of Aeschylus in South Africa. The essay is opened by a brief overview of Aeschylus in Africa, in order to underline that the poet is received in Africa through a dark glass. Then the paper shows that the reception of Aeschylus' plays in South Africa is unique, because, for example, the *Oresteia* is used as a frame through which we can view South African society and justice system. Indeed, during the apartheid period the focus was on sense of hope for justice, while during the post-apartheid period Aeschylus' tragedies became a celebration of a new integrity.

J. A. Bromberg's research (488–508) regards Latin American receptions in translation, adaptation and re-performance of the seven extant plays of Aeschylus since the nineteenth century. The essay has a new panoptic approach, in order to present a thoroughgoing coverage of Aeschylean receptions that are in itself something new in English.⁸ This innovative chapter aims to cover a gap in the studies; in fact, while a great deal of good work has been done on Latin American receptions of Sophocles and Euripides, less attention has been given to the modern re-performance Aeschylus' plays. In particular, Bromberg emphasises that most Aeschylean receptions in Latin America reflect on the cultural/political issues of their time, showing a post-colonial discourse.

M. McDonald (509–527) writes about Eugene O'Neill's play *Mourning Becomes Electra* (1931) and Werner Herzog and Herbert Golder's film *My Son, My Son, What Have Ye Done* (2009). They are both incarnations of Aeschylus' *Oresteia*, but also modern works in their own ways which expand the original trilogy, thus reflecting different interpretative approaches. In particular, the women in these later versions do not equal Aeschylus' Clytemnestra in her majesty; in addition, an Electra who is madder than in Aeschylus dominates *Mourning Becomes Electra*, while in *My Son, My Son, What Have Ye Done* Electra is absent.

G. Bakewell's chapter (528–552) concerns Stanley Kubrick's film *The Shining* (1980), analysing its links with Aeschylus' *Agamemnon*. Both play and film have a physical structure; indeed, they begin by emphasising the most important character in each work. Starting with this point, Bakewell offers us a deep comparison between Kubrick's film and Aeschylus' drama, in order to stress that Kubrick's approach to the supernatural resembles Aeschylus' attitude.

B. M. Rogers (553–581) analyses Aeschylus' tragedy as the best mythical subtext to understand the religious and political trajectory of House Atreides in Frank Herbert's *Dune*. In particular, the essay tries to explore two distinct, but interrelated interpretati-

⁸ About this aspect, see Pascual (2013); Herrera Díaz (2014).

ons of the possible relationship between Aeschylus' *Oresteia* and Herbert's *Dune*. First, Rogers examines the structural and generic features, as well as the particular theme of intergenerational dynastic violence, in order to demonstrate that both Aeschylus and Herbert are authors who engage in speculative fiction. Secondly, the paper can conclude that *Dune* may be productively read as a direct reception of Aeschylus' *Oresteia* with respect to particular linguistic and stylistic features.

A. W. Saxonhouse (582–602) deals with the lack of reception of Aeschylus' tragedy in modern political thought. Returning to both Aeschylus' plays and Aristophanes' Aeschylus, described as the poet who might "save our city", the chapter argues that changes in political theory over the twentieth century require an increased engagement with Aeschylus, but political theorists have not embraced Aeschylus as they have loved Sophocles' *Antigone*; indeed Aeschylus' plays, with their evocative language and their unfamiliar dramatic structures, seem more alien in modern times than Sophocles' dramas. Then the contribution hopes that political theorists will resurrect the Aeschylean tragedy, which gives us rich explorations of the tensions inherent in analyses of justice, of sexual politics, of memory and of political foundations.

Part II is closed by L. Atkison and R. K. Balot's essay (603–624), which concerns a lot of scholars of various disciplines who value the Aeschylean theatre to engage us in a debate about political issues. In particular, after a brief paragraph, which tries to contextualise the turn to tragedy, this chapter discusses three related approaches to Greek tragedy. The first orientation⁹ considers the ancient *polis* as a way of thinking about democratic politics. The second approach¹⁰ attempts to build up a contextual history of Athenian democracy. The third overture¹¹ focuses on the role of women and, as a consequence, on democratic exclusion and the invariability of the state.

This collection is a great volume, which will become a standard reference book. Since it presents a complex approaching, studying the reception of Aeschylean tragedies up until recent years, these essays are useful not only for researchers who examine the reception of Aeschylus, but also for anyone who wants to know deeper the aftermath of Greek tragedy. Furthermore, the *Index* (625–634) helps the skilled readers to navigate through the papers. But no *Index Locorum* is provided nor a general bibliography both of which would have been very helpful, especially for beginners.

sonia.francisettibrolin@uniroma1.it

ABOUT THE AUTHOR Sonia Francisetti Brolin graduated from the University of Turin and defended her Ph.D. thesis at the Sapienza University of Rome in 2016. She is a high-school teacher and her research is focused on Greek and Roman theatre, with particular

⁹ See *e.g.* Euben (1986).

¹⁰ See *e.g.* Ober (1998); Allen (2000); Balot (2014).

¹¹ See *e.g.* Loraux (2002); Saxonhouse (2009); Wohl (2010).

attention to Euripides and Accius' fragmentary plays. In this regard, she has just published her first monograph *Il mito di una famiglia tragica: i frammenti del Meleagro di Euripide. Edizione, traduzione e commento*, Bonanno, Acireale – Roma 2019.

BIBLIOGRAPHY

- Allen (2000): D. S. Allen, *World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*, Princeton 2000.
- Balot (2014): R. Balot, *Courage in the Democratic Polis: Ideology and Critique in Classical Athens*, New York 2014.
- Bosher (2012): K. Bosher, "Hieron's Aeschylus", in K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, 97–111.
- Butler (1958): E. M. Butler, *The Tyranny of Greece Over Germany: a Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry Over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth, and Twentieth Centuries*, rpt. Boston 1958.
- Dougherty (2006): C. Dougherty, *Prometheus*, London 2006.
- Euben (1986): J. P. Euben, "The Battle of Salamis and the Origins of Political Theory," in *Political Theory* 14: 1986, 359–390.
- García Gual (2009): C. García Gual, *Prometeo: mito y literatura*, Madrid 2009.
- Garzya (1984): A. Garzya, *Nicephori Basilacae Orationes et Epistolae*, Leipzig 1984.
- Gigante (1969): M. Gigante, *Teodoro Metochites, Saggio critico su Demostene e Aristide*, Milano-Varese 1969.
- Herrera Díaz (2014): G. Herrera Díaz, "Mitos clásicos en el teatro del Caribe," in *Aletria* 24, 2014, 81–94.
- Loraux (2002): N. Loraux, *The Mourning Voice*, Translated by Elizabeth Trapnell Rawlings, Ithaca 2002.
- Ober (1998): J. Ober, *Political Dissent in Democratic Athens: Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton 1998.
- Pascual (2013): P. H. Pascual, "Reception of Greek Tragedy in Latin American Literature," in H. Roisman (ed.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, Malden 2013.
- Rosenbloom (2004a): D. Rosenbloom, "Chrêstoi vs. Ponêroi: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part I," in *Transactions of the American Philological Association* 134.1, 2004, 55–105.
- Rosenbloom (2004b): D. Rosenbloom, "Chrêstoi vs. Ponêroi: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part II," in *Transactions of the American Philological Association* 134.2, 2004, 323–358.
- Rosenbloom (2012): D. Rosenbloom, "Scripting Revolution: Democracy and its Discontents in Late Fifth-Century Athens", in A. Markantonatos and B. Zimmermann (eds.),

Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens. Trends in Classics Supplementary Volumes, Berlin 2012, 405–441.

Said (1978): E. W. Said, *Orientalism*, New York 1978.

Saxonhouse (2009): A. Saxonhouse, “Foundings vs. Constitutions: Ancient Tragedy and the Origins of Political Community,” in S. Salkever (ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Political Thought*, Cambridge 2009, 42–64.

Todisco (2002): L. Todisco, *Teatro e Spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini architettura*, Milano 2002.

Todisco (2003): L. Todisco, *La Ceramica Figurata a Soggetto Tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.

Wohl (2010): V. Wohl, “Suppliant Women and the Democratic State: White Men Saving Brown Women from Brown Men,” in K. Bassi and P. Euben (eds.), *When Worlds Elide: Classics, Politics, Culture*, Lanham 2010, 409–435.