



**eisodos**  
Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie

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

Herausgegeben von Bettina Bohle und Lena Krauss

Erscheinungsort: Berlin

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

[www.eisodos.org](http://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

*Universität Basel*

Peter von Möllendorff

*Justus-Liebig-Universität Gießen*

Melanie Möller

*Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*

Gernot Michael Müller

*Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt*

Heinz-Günther Nesselrath

*Universität Göttingen*

Maria Oikonomou

*Universität Wien*

Christoph Riedweg

*Universität Zürich*

Arbogast Schmitt

*Philipps-Universität Marburg*

Thomas A. Schmitz

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*

Monika Schmitz-Emans

*Ruhr-Universität Bochum*

Jörn Steigerwald

*Universität Paderborn*

Martin Vöhler

*University of Cyprus*

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 antiker 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](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abkürzungen_antiker_Autoren_und_Werktitel)

Titelbild: Kristin Scott Thomas als Elektra und Jack Lowden als Orestes © Johan Persson für The Old Vic Theatre, London.

**eisodos**

Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen . . . . .	1
Interpretation von zeitlich und kulturell nahen Texten	
Prof. Dr. Linda Simonis . . . . .	4
Antike Tragödie im Blick feministischer und psychoanalytischer Theorien	
Sarah Herhausen . . . . .	12
Theaterrezension	
Dr. Julie Ackroyd . . . . .	22



---

# VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Weihnachten steht vor der Tür, das neue Jahr ist nicht mehr fern und das erste Jahr unserer Tätigkeit als Herausgeberinnen von **eisodos** neigt sich dem Ende zu. Wir freuen uns, in dieser weihnachtlichen Stimmung, wenn zwischen den Jahren alles zur Ruhe kommt, auch das erste Jahr von **eisodos** mit der dritten Ausgabe ausklingen zu lassen, in der Sie neben den gewohnten Rubriken Interview und Artikel erstmals auch eine Theaterkritik finden. Es ist auch Zeit, uns zu bedanken, Bilanz zu ziehen und Neuerungen anzukündigen.

Wir bedanken uns bei allen Studierenden für ihr Interesse an **eisodos** und die zahlreichen Einsendungen von Artikeln. Unser erstes Jahr als Herausgeberinnen war sehr lehrreich. Mit jeder neuen Einsendung, jeder neuen Frage, jeder neuen Kritik werden wir auf Möglichkeiten hingewiesen, wie wir unsere Aufgabe und die Zeitschrift besser machen können. So haben wir durch die zahlreichen Einsendungen, die wir nie ohne ausführliche Diskussion zwischen uns als Herausgeberinnen und stets mit einer Fülle von Anmerkungen versehen wieder an ihre Verfasser zurückschicken, lernen können, was wir nun als eine Art Rezept den zukünftigen Autoren für **eisodos** ans Herz legen wollen.

Bei diesem ‘Rezept’ handelt es sich um die Quintessenz dessen, was wir – sofern der Artikel thematisch passt – als Richtschnur an jeden Artikel legen, bevor er an zwei Mitglieder unseres wissenschaftlichen Beirats gehen darf. Jedem, der plant, einen Artikel bei **eisodos** einzureichen, wollen wir diesen Leitfaden an die Hand geben. Denn in unserem ersten Jahr haben wir festgestellt, dass bei fast allen eingesendeten Artikeln mindestens einer der Punkte unserer Liste unzureichend umgesetzt war. Gehen Sie daher Ihren Artikel anhand der hier aufgelisteten Punkte noch einmal durch und lassen Sie den Artikel am besten auch von einer Kommilitonin/einem Kommilitonen gegengelesen. Aber auch wir helfen gerne jederzeit. Schreiben Sie uns weiterhin!

Das **eisodos**-Rezept finden Sie unter: <http://eisodos.org/einreichen/#essays> bzw. als PDF unter: <http://eisodos.org/wp-content/uploads/2014/12/eisodos\T1\textendashRezept.pdf>.

Neu für 2015: **eisodos** wird im folgenden Jahr ohne Einschränkungen für Doktoranden geöffnet sein. Liebe Doktoranden, wir freuen uns auf Ihre Einsendungen!

Auch freuen wir uns, dass wir das Schreiben von Rezensionen im kommenden Jahr attraktiver machen können. Wir werden den Rezensenten jeweils ein Exemplar der rezensierten Publikation zur Verfügung stellen können. Wir bedanken uns herzlich bei den Verlagen de Gruyter, Vandenhoeck&Ruprecht, WBG, Winter. Derzeit liegen uns bspw.

folgende Publikationen als Rezensionsexemplare vor:

- Boris Dunsch, Arbogast Schmitt und Thomas A. Schmitz (Hgg.), *Epos, Lyrik, Drama: Genese und Ausformung der literarischen Gattungen*, Heidelberg: Winter 2013.
- Aniela Knoblich, *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin: De Gruyter 2014.
- Rebecca Lämmle, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg: Winter 2013.
- Lucilius, *Satiren*, in der Reihe: Texte zur Forschung, lat. / dt. Hrsg., eingel. und übers. von Johannes Christes und Giovanni Garbugino, Darmstadt: WBG 2014.
- Aglae Pizzone (Hg.), *The Author in Middle Byzantine Literature: Modes, Functions, and Identities*, Berlin: De Gruyter 2014.
- Martin Vöhler, *Pindarrezeptionen: Sechs Studien zum Wandel des Pindarverständnisses von Erasmus bis Herder*, Heidelberg: Winter 2005.

Die jeweils aktuelle Liste der für **eisodos** zur Rezension freigegebenen Publikationen finden Sie unter: <http://eisodos.org/einreichen/#rezensionen>.

Falls Sie selbst auf eine Publikation aufmerksam werden, die Sie gerne für **eisodos** rezensieren würden, lassen Sie es uns wissen. Wir werden uns dann darum bemühen, ein Rezensionsexemplar für Sie vom Verlag zu erhalten.

In der vorliegenden Ausgabe von **eisodos** finden Sie ein Interview mit Prof. Linda Simonis (RUB) zum Thema „Interpretation von zeitlich und kulturell nahen Texten“, einen Artikel von Sarah Herrhausen (RUB), in dem sie über Lacans und Butlers Zugriff auf die sophokleische Antigone nachdenkt, sowie eine Kritik der *Elektra*-Inszenierung im Old Vic Theatre, London. Dr. Julie Ackroyd hat diese Inszenierung für **eisodos** unter dem Gesichtspunkt betrachtet, wie heute, über 2000 Jahre, nachdem Sophokles die *Elektra* geschrieben hat, das Stück auf die Bühne gebracht werden kann, ohne seine antiken Wurzeln zu negieren oder anachronistisch zu wirken. Eine Rezension der *Medea*-Inszenierung von Dr. Julie Ackroyd wird in der nächsten Ausgabe von **eisodos** erscheinen.

Wir danken allen, die **eisodos** im ersten Jahr begleitet und unterstützt haben: Wir danken allen Studierenden, die uns so viel Vertrauen entgegen gebracht haben. Wir danken unserem wissenschaftlichen Beirat für sein Bemühen und seine Geduld und wir danken auch den stillen Helfern im Hintergrund: Gisela und Nico.

Als Letztes bleibt uns, allen eine frohe Weihnacht und einen guten Start ins neue Jahr zu wünschen. Bleiben Sie uns gewogen!

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

*Freie Universität Berlin*

Lena Krauss

*Universität Zürich*



---

# INTERPRETATION VON ZEITLICH UND KULTURELL NAHEN TEXTEN

*Ein Interview mit Prof. Dr. Linda Simonis*

Prof. Dr. Linda Simonis  
*Ruhr-Universität Bochum*

**eisodos** Die Germanistik beschäftigt sich mit literarischen Texten sowohl der zeitlichen Gegenwart als auch vergangener Zeiten. Ist der interpretatorische Zugang zu diesen methodisch verschieden?

**Linda Simonis** Der methodische Zugang zu Texten vergangener Epochen ist nicht grundsätzlich verschieden von demjenigen zu Texten der Moderne und Gegenwart. Was ich jedoch benötige, wenn ich mich als Interpret oder Forscher mit Texten früherer Epochen beschäftige, ist ein Bewusstsein der historischen Distanz und eine Kenntnis der damaligen, jeweils zeitgenössischen literarischen und kulturellen Konventionen, Diskursen und Wissensbeständen sowie – unter Umständen – der mediengeschichtlichen Bedingungen. Bei der Untersuchung von deutschsprachigen Dramen des 17. Jahrhunderts, um ein Beispiel aus meinem Arbeitsbereich zu nennen, etwa Daniel von Lohensteins *Cleopatra*, ist es nützlich, nicht nur den historischen und konfessionspolitischen Kontext im damaligen Reich zu kennen, sondern auch die barocke Rhetorik und Affekttheorie, um die für den heutigen Leser (bzw. Zuschauer) sehr künstlich und stilisiert erscheinende Sprache und artistische Form dieser Stücke zu begreifen. Andererseits gibt es auch Fälle, in denen ein historischer Text bei seiner Wiederaufnahme in einem modernen oder gegenwärtigen Kontext plötzlich neue Bedeutungsdimensionen gewinnt, die weder dessen Autor noch dessen primäre Rezipienten hätten voraussehen können. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet die Umwertung, die die Figur des Juden Shylock in Shakespeares *Merchant of Venice* auf der modernen Bühne erfährt: Während in der historischen Aufführungstradition vermutlich eine negative Darstellung Shylocks als Schurke oder Antiheld vorherrschte, zeigen ihn neuere Adaptationen meist als empathiewürdige oder sogar tragische Figur, die als Emblem des verfolgten Juden erscheint (wie bspw. in Michael Radfords berühmtem Film).

**eisodos** Ist die Interpretation zeitgenössischer Texte aufgrund der Möglichkeit, die 'Welt' des Autors besser rekonstruieren und wichtige Diskurse seiner Zeit in die Interpretation miteinbeziehen zu können, überhaupt leichter oder erschweren diese zusätzlichen Dimensionen die Interpretation eines zeitgenössischen literarischen Textes womöglich?

**Linda Simonis** Ich glaube nicht, dass es leichter ist zeitgenössische Texte zu untersu-

chen als historische: Im Gegenteil: Der scheinbar direkte Zugang, der durch die zeitliche Nähe suggeriert wird, kann verfänglich sein. Dies vor allem dann, wenn er dazu verführt, die Texte bzw. deren Bedeutungen unmittelbar aus dem herleiten zu wollen, was wir aus der Biographie des Autors bzw. der Autorin, aus den Selbstzeugnissen oder sonstigen Lebensumständen wissen. Neben dem im engeren Sinne biographischen Kontext gibt es natürlich noch den anderen Kontext der zeitgenössischen gesellschaftlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Diskurse, deren Kenntnis für die Interpretation eines literarischen Textes äußerst fruchtbar sein kann. So ist es bspw. für die Lektüre einiger Gedichte Durs Grünbeins aufschlussreich zu wissen, dass sich der Autor u. a. auch für neuere Studien der Kognitionswissenschaft und Gehirnforschung interessiert und diese Beobachtungen als Materialien des Dichtens aufgefasst hat.

Doch auch für viele historisch weiter zurück liegende Texte verfügen wir ja mittlerweile dank der historisch-philologischen Forschung über ein zum Teil beachtliches Wissen, d. h. auch über die 'Welt' vergangener Autoren können wir vieles wissen.

**eisodos** Inwieweit überhaupt sind diese Dimensionen wichtig für eine Interpretation eines Textes? Und für welche Art der Interpretation?

**Linda Simonis** Solche diskursgeschichtlichen Dimensionen werden dann wichtig, wenn man sich für Themen oder Themenkomplexe interessiert, die über den einzelnen Text hinausreichen und sich in größere, womöglich gesellschaftsweite Diskussionszusammenhänge einschreiben.

Nehmen wir als Beispiel etwa Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*). Das ist ein Roman, der u. a. die Frage nach der Erinnerung und deren ästhetischen und literarischen Funktionen aufwirft. Hier ist es nützlich, sich die damals zeitgenössischen Diskurse über Gedächtnis und Erinnerung zu vergegenwärtigen, wie sie in Anschluss an Henri Bergsons *Matière et Mémoire* geführt wurden. Auch Prousts Rückgriff auf die Ästhetik John Ruskins und seine Vorliebe für die damals vielfach missverstandene Kunst der impressionistischen Maler stellen wichtige Bezugspunkte dar. Es käme dabei darauf an, Prousts Text und dessen eigentümlichen, reflexiven und introspektiven Stil in seinen Verflechtungen mit den damaligen philosophischen und psychologischen Diskussionen sowie ästhetischen Debatten zu beleuchten.

**eisodos** Besteht ein methodologischer Unterschied in der Interpretation bspw. Goethes oder eines antiken literarischen Textes?

**Linda Simonis** Aus meiner Sicht braucht man hier keinen prinzipiellen methodischen Unterschied anzusetzen (wobei sicher noch zu differenzieren wäre, je nachdem, um welche Art, welches Genre es sich bei dem Text aus der antiken Literatur handelt). Sicher stellen antike Texte für den modernen Leser zunächst eine größere Herausforderung dar: Da ist ja erst einmal eine sprachliche Differenz zu überwinden. Zudem benötigt man

ggf. zusätzliche Informationen über den historischen Kontext, die Art des Gebrauchs des Textes etc. Es gibt aber ebenso Gemeinsamkeiten bzw. gemeinsame Fragehinsichten, wie etwa die Frage nach der sprachlichen Verfasstheit, der rhetorischen Struktur und stilistischen Besonderheiten oder auch nach der Zugehörigkeit zu einer literarischen Gattung oder Schreibtradition.

**eisodos** Darf Literatur immer nur mit (annähernd) kontemporärer Theorie interpretiert werden?

**Linda Simonis** Nein, das wäre sicher eine sehr enge, wenig sinnvolle Restriktion. Hier scheint es mir zunächst nützlich zu unterscheiden zwischen der literatureigenen Theorie, der Poetik oder Dichtungstheorie, auf der einen, und der von literaturwissenschaftlicher Seite an Literatur herangetragenen Theorie, auf der anderen Seite. Beide Arten von Literaturtheorie können gleichermaßen fruchtbare Ansatzpunkte für die Lektüre literarischer Texte bieten. Darüber hinaus können in literarischen Texten auch außerliterarische Theorien wirksam sein, wie bspw. politische und juristische Theorien, philosophische Konzepte etc. Diese drei Typen von theoretischen Hinsichten schließen einander nicht aus, sondern lassen sich als einander ergänzende Perspektiven zur Geltung bringen. So lässt sich zum Beispiel Racines *Phèdre* vor dem Hintergrund der damaligen Poetik, d. h. der literarischen und dramenpoetischen Konventionen der französischen Klassik lesen. Man kann dann sehen, wie es Racine, wenngleich in einer prekären Gratwanderung, gelingt, seinen antiken Stoff in das Format einer *tragédie classique* zu bringen, die Regeln der *bienséance* (der sprachlichen und gesellschaftlichen Angemessenheit) zu befolgen und der vorgegebenen Metrik des Alexandriner eine fließende Musikalität abzugewinnen. Das Drama wird so zu einem bei aller Artifizialität Bühnenwirksamen und spielbaren Stück. Für das Verständnis der Handlung nicht weniger interessant ist jedoch der Bezug zur frühneuzeitlichen politischen Theorie, insbesondere zur Souveränitätslehre Bodins, die geeignet ist, die Rolle des Herrschers Thésée in dem Stück zu erhellen. Letzterer erscheint als Souverän, der nicht nur über Krieg und Frieden, sondern auch über Leben und Tod seines Sohnes Hippolyte entscheidet.

Doch nicht nur der (im weiteren Sinne) zeitgenössische Theoriehorizont kann für die Analyse des Dramas erhellend sein. Auch eine moderne, beispielsweise literatursoziologische Perspektive kann interessante Aspekte herausarbeiten, wie etwa Lucien Goldmanns Studie *Le dieu caché* gezeigt hat, die Racines Werk als Ausdruck einer zeittypischen, vor allem im französischen Jansenismus verbreiteten pessimistisch-melancholischen Mentalität begreift. Einen anderen modernen theoretischen Zugang zu Racines *Phèdre* eröffnet Roland Barthes' Lektüre des Stücks, die die dramatische Sprache der Liebe und des Begehrens von einem psychoanalytischen und zeichentheoretischen Ansatz aus analysiert.

Noch eine andere Möglichkeit wäre es schließlich, mit einem Konzept von 'Intertextualität' zu arbeiten und Racines Drama als Wiederaufnahme und Umschrift einer antiken

Vorlage, dem Hippolytos-Drama von Euripides, zu untersuchen. Bedenken muss man in diesem Zusammenhang allerdings zugleich, dass auch der sogenannte „heutige“ Blick alles andere als homogen oder selbstverständlich ist. Er ist mindestens genauso vielfältig und mit ebenso vielen blinden Flecken behaftet wie historische Diskurse.

**eisodos** Was aber ist bspw. mit Aristoteles, ist der heute noch nützlich? Und: wofür brauchen wir die Antike heute überhaupt noch?

**Linda Simonis** Wir werden die Antike, auch Aristoteles, nicht los – selbst wenn wir es wollten. Die antike Literatur und Philosophie hat einen Fundus an Vorstellungen und Konzepten entwickelt, an die Literatur und kulturelle Kommunikation, zumindest im europäischen bzw. okzidentalen Raum, bis heute anschließen. Dabei bedeutet der Rekurs auf antike Vorstellungen oder Theoreme in vielen Fällen keine bloße Übernahme oder Affirmation, es kann auch eine kritische Auseinandersetzung oder Transformation sein, wie bspw. in James Joyce *Ulysses* oder in Camus' Reinterpretation des Sisyphos-Mythos.

Was Aristoteles betrifft, wird man im Blick auf die Frage der Nachwirkung oder Aktualität unterschiedliche Elemente und Facetten seines Werks differenzieren müssen. Die *Poetik*, an die man als Literaturwissenschaftler zuerst denken mag, hat während der gesamten Neuzeit immer wieder Auslegungen und spezifische Konkretisierungen, zum Teil auch einseitige Deutungen erfahren. Für die aktuelle theoretische Diskussion interessant scheinen mir vor allem die beiden künstlerischen Grundoperationen, die Aristoteles vorschlägt, das handwerkliche Hervorbringen (*poiesis*) und die nachahmende Darstellung und Vorführung (*mimesis*). Beides sind Prinzipien bzw. Techniken, die bis in die moderne und gegenwärtige Reflexion über Poetik diskutiert werden, etwa die Idee des künstlerischen Tuns als Machens in Paul Valérys Leonardo-Essays oder die Figur des mimetischen Verhaltens bei Adorno und Hans Blumenberg.

Mit dem Namen Aristoteles verbinden sich neben der *Poetik* aber noch andere, wirkungsgeschichtlich nicht weniger relevante Texte, bspw. die *Politik* und die *Nikomachische Ethik*. Diese Schriften entwickeln Konzepte der politischen Gemeinschaft und des sozialen Miteinanders, die auch in der modernen Literatur und Philosophie erneut thematisiert werden, wie bspw. bei Hannah Arendt oder Jacques Derrida, der Aristoteles' Reflexionen über Freundschaft aufgreift.

**eisodos** Darauf aufbauend: Wie hilft Theorie überhaupt bei der Interpretation von Literatur?

**Linda Simonis** Vielleicht sollten wir uns Theorie nicht oder nicht in erster Linie als etwas vorstellen, das wir von außen an literarische Texte herantragen, sondern vielmehr als etwas, das schon in diesen selbst angelegt ist. In gewissem Sinne produzieren literarische Texte selbst schon eine eigene Theorie, in dem Maße, in dem sie, implizit oder ausdrücklich, Konzepte und Begriffe entwickeln, an die Interpretationen anknüpfen können. Umgekehrt

ist im Grunde jede Interpretation, die systematisch und begriffsorientiert verfährt, in gewissem Maße auch schon theoriegeleitet. Insofern ist Theorie nicht etwas der Literatur Fremdes oder Äußerliches.

Die Art und Weise, in der sich theoretische Hinsichten für die Literaturanalyse verwenden lassen, kann sehr verschieden sein, je nach dem, um welchen Typ von Theorie es sich handelt. Die Rhetorik (um das Beispiel einer textbezogenen Theorie zu nehmen) kann bspw. helfen die literarische Darstellung einer Figur wie Luzifer in Miltons *Paradise Lost* nachzuvollziehen. Die Redeweise Luzifers in dieser epischen Dichtung ist durch einen spezifischen Stil charakterisiert, der sich vor dem Hintergrund der rhetorischen Tradition als Moment des Pathos, als Ausdruck intensiven Affekts, identifizieren lässt. Diesem pathetischen Redegestus entspricht die ästhetische Figur des Erhabenen, die schon die frühen Interpreten von Miltons Werk im 17. und 18. Jh. als Attribut der Luzifergestalt erkannt haben. Die Kenntnis der rhetorischen Theorie kann hier helfen genauer zu verstehen, wie das besondere Profil und die Wirkungskraft einer fiktiven Figur zustande kommen.

**eisodos** Einer Ihrer Forschungsschwerpunkte sind apokryphe Texte. Wie nähern Sie sich diesen als religiösen Texten? Kann und darf man diese Texte als literarische Texte betrachten und interpretieren – ohne diese zu missbrauchen? Gibt es so etwas wie den Missbrauch von Texten überhaupt?

**Linda Simonis** Der Begriff des apokryphen Texts kommt, wie Sie zu Recht andeuten, aus der Religionsgeschichte und bezeichnet dort Texte und Textensembles der jüdischen und frühchristlichen Traditionen, die nicht in den jeweiligen biblischen bzw. hebräischen Kanon aufgenommen wurden. Man fasst darunter beispielsweise Texte wie das Buch Henoch oder das Jubiläenbuch (für die jüdische Tradition), die apokryphen Apostelakten, den Pseudo-clementinischen Roman oder die Kindheitsevangelien (für die frühchristliche Tradition).

Ich nähere mich diesen Texten nicht aus einer religiösen oder theologischen Sicht, sondern aus einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektive. Dabei versuche ich zu erkunden, wie sich diese randständigen Texte zum mainstream der großen Überlieferung verhalten und welche alternativen, später verdrängten Möglichkeiten sich in ihnen artikulieren. Dabei geht es mir auch darum, das Konzept des Apokryphen zu erweitern und zu schauen, inwieweit es sich auf philosophische und literarische Richtungen oder andere Wissensformationen übertragen lässt. Mich interessiert, wie sich marginale und periphere Äußerungsformen in Relation zu den jeweiligen kulturellen Leitdiskursen positionieren. Die spätantike Apokryphik scheint mir da ein interessantes Fallbeispiel zu bieten, möglicherweise auch ein Paradigma, von dem aus sich auch andere Formen marginaler Literatur begreifen lassen.

Ich glaube nicht, dass die literaturanalytische Betrachtung von religiösen oder sich selbst als sakral verstehenden Texten einen Missbrauch darstellt. Wenn das so wäre, kämen

wir auch unter Umständen mit anderen Texten in Schwierigkeiten, die wir heute ohne Weiteres als Literatur lesen, wie bspw. die alte griechische Tragödie oder Pindars Lyrik. Solche Texte philologisch bzw. literaturwissenschaftlich zu betrachten heißt ja zunächst einmal nur, das Medium ernst zu nehmen, in dem sich diese Äußerungen präsentieren. So etwas wie einen Missbrauch von Texten kann ich mir im Grunde kaum vorstellen (allenfalls wenn man es mit ideologischen Vereinnahmungen zu tun hat). Es gibt ja kein Monopol auf die richtige Deutung eines Textes. In der Rezeptions- und Auslegungsgeschichte literarischer Werke sind es nicht selten gerade Missverständnisse und Fehllektüren, die produktive Wirkungen erzeugen. Man kann hier etwa an die Deutung von Cervantes' Figur des Don Quijote als tragischer Gestalt denken, die seit der Romantik Anklang fand. Der Autor und seine Zeitgenossen hingegen dürften den Roman eher als eine Satire auf die überkommenen Ritterromane gelesen haben. Das *missreading* mag historisch fragwürdig sein, bringt aber eine eigene, nicht minder interessante und wirkungsmächtige Deutung hervor.

**eisodos** Ein anderer Ihrer Forschungsschwerpunkte ist die Mythenrezeption in Literatur und Kunst. Inwiefern sind diese beiden Medien vergleichbar in ihrem Umgang mit einer vorgefundenen Tradition?

**Linda Simonis** Hier ist es zunächst wichtig zu sehen, dass die Aufnahme und Gestaltung eines mythologischen Stoffes in einem literarischen Text oder Bild immer auch eine Reinterpretation, Umschrift oder Transformation bedeutet. Interessant ist dann zu beobachten, wie die jeweiligen Adaptationen die mythischen Vorlagen neu interpretieren und welche Akzente sie dabei setzen. Dabei geht es weniger darum, literarische und bildkünstlerische Gestaltungen miteinander zu vergleichen oder Punkt für Punkt aufeinander zu beziehen. Eher geht es darum herauszuarbeiten, welche spezifischen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten das jeweilige Medium bietet. Die verschiedenen medialen Umschriften (Texte, Bilder, Musik) können dann als Beiträge einer übergreifenden Diskussion, einer sich fortschreibenden Auslegungsgeschichte von Mythen verstanden werden. In meinen Arbeiten habe ich mich zum Beispiel mit dem Orpheus-Mythos beschäftigt. In der frühneuzeitlichen Malerei bringt das Interesse an der Orpheus-Figur ein bestimmtes Modell von Landschaft als Idylle hervor, etwa in Sebastian Vrancx' bekanntem Gemälde *Orpheus und die Tiere* (16. Jh.). Zugleich wird der Orpheus-Mythos aber auch als Sujet der Oper entdeckt, bei Monteverdi und später bei Christoph Willibald Gluck, wo er das Material bietet für eine Differenzierung und Individualisierung der Stimmen im Gesamt der sprachlich-musikalischen Komposition. Die musikdramatischen Bearbeitungen wirken wiederum auf die Bildtradition zurück; so sind im 19. Jahrhundert eine Reihe von bildlichen Darstellungen von Orpheus und Eurydike durch Aufführungen von Glucks Oper inspiriert.

**eisodos** Sind also Kunst und Literatur etwas, das wir mit denselben Methoden inter-

pretieren können?

**Linda Simonis** Sicher wird man literarische Texte und Bilder unterscheiden müssen, um ihrer jeweiligen Besonderheit Rechnung zu tragen. Andererseits spricht vieles dafür, den Begriff Text in einem weiteren Sinne zu verstehen als in der herkömmlichen philologischen Tradition üblich, also darunter auch andere mediale Formate zu fassen als den uns geläufigen Fall der gedruckten Buchseite. So betrachtet lassen sich ästhetische Äußerungen und Zeichenensembles unterschiedlicher Art als Texte begreifen und dabei auf ihre jeweiligen medialen Formate und materiellen Gestaltungen aufmerksam zu sein. Vor diesem Hintergrund rücken dann nicht nur Unterschiede, sondern auch Berührungspunkte von literarischen Texten und Bildern in den Blick. So kann es bspw. interessant sein, ein Konzept wie das der Lektüre auch auf die Betrachtung von Bildern zu übertragen – wenn ich davon ausgehe, dass ich auch ein Bild sukzessiv wahrnehme, also nacheinander verschiedene Ebenen und Aspekte des Bildes fokussiere.

**eisodos** Was sind im Hinblick auf thematischen Schwerpunkt von **eisodos** gerade eigene Arbeitsschwerpunkte?

**Linda Simonis** Ein Thema, das mich derzeit beschäftigt und das einen Bezug zur antiken Literatur und Theorie hat, sind Inschriften. Diese sind deshalb interessant, weil es sich dabei um eine sehr alte Kulturtechnik handelt, die schon früh in unterschiedlichen Bereichen, in kultischen Zusammenhängen, in der Alltagskultur, im Recht und in der Literatur vorkommt. Inschriften sind nicht bloß abstrakte Zeichen; sie lenken die Aufmerksamkeit auf die materielle, physische Dimension von Schrift. Die Inschrift ist eng mit ihrem materiellen Träger verknüpft, mit dem Objekt oder Ding, auf das sie sich bezieht. Sie stellt häufig eine Verbindung von Text und Bild her, bspw. wenn sie die Schriftzeichen visuell gestaltet oder ihnen ein Bild hinzufügt. Inschriften sind zudem eng auf soziale und kulturelle Kontexte bezogen, bspw. Inschriften auf Opfertagen, Motivinschriften oder Grabinschriften; Inschriften auf Gastgeschenken oder Liebesgaben. Schon in der Antike lässt sich eine Literarisierung dieser Form beobachten, aus der Epigraphie geht das Epigramm hervor, das sich schließlich als ein eigenes Genre zunächst der antiken, später auch der neuzeitlichen Literatur etabliert. Wie Sie sehen, ist das ein spannendes Projekt, für das der Rekurs auf die antike Kultur ebenso konstitutiv ist wie der Bezug zu neueren kulturwissenschaftlichen Diskussionen.

**eisodos** Zum Abschluss: Was ist ein guter Einstieg in Literaturtheorie?

**Linda Simonis** Das ist keine leichte Frage; es gibt da viele mögliche Einstiege und Zugänge. Ein nützlicher Weg wäre es, bei Klassikern der Literaturtheorie anzufangen, etwa William Empsons *Seven Types of Ambiguity* oder Roman Jakobsons Analyse von Baudelaires Gedicht *Les Chats*. Oder, wenn man sich für eine philosophisch orientierte



Literaturanalyse interessiert, kann ich Jean Starobinskis Rousseau-Lektüren empfehlen. Ergänzend sollte man aber auch kultur- und wissenstheoretische Ansätze in den Blick nehmen, hier kann man bspw. Freuds Traumdeutung lesen oder den Beginn von Michel Foucaults *Les Mots et les Choses* (vor allem die Interpretation des berühmten Bilds von Velázquez) oder auch, um einen ganz anders gelagerten Zugang zu nennen, Marc Augés *Ein Ethnologe in der Metro*.

---

# ANTIKE TRAGÖDIE IM BLICK FEMINISTISCHER UND PSYCHOANALYTISCHER THEORIEN

## *Sophokles' Antigone bei Jacques Lacan und Judith Butler*

Sarah Herhausen

*Ruhr-Universität Bochum*

1. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit der Figur der sophokleischen Antigone bei Jacques Lacan und Judith Butler. Untersucht wird die Deutung Antigones bei beiden. Sie vertreten divergierende Auffassungen; eventuell hängt das mit ihren verschiedenen Zugriffsweisen und Erkenntniszielen zusammen. Dies in Ansätzen herauszuarbeiten ist Ziel der vorliegenden Arbeit. Dieser Ausarbeitung zugrunde liegen der Text *Antigone's Claim* von Judith Butler sowie Jacques Lacans *Le Séminaire, Livre VII (L'éthique de la psychanalyse)*. Anhand dieser Texte sollen die beiden Kernfragen der Arbeit untersucht werden: die Darstellung und die Rolle der sophokleischen Antigone in der Deutung von Lacan und Butler. In einem übergreifenden Punkt am Ende der Arbeit (4.) werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Deutungen Lacans und Butlers zusammengefasst. Das Ziel dieser Arbeit ist eine Gegenüberstellung der beiden Deutungen Lacans und Butlers hinsichtlich Antigones Darstellung und Rolle innerhalb der sophokleischen Tragödie *Antigone*.<sup>1</sup> Der vorliegende Artikel will nicht entscheiden, welche Deutungen – Lacans oder Butlers – ‚richtiger‘ ist. Vielmehr sollen in dem Vergleich der beiden Zugriffsweisen auf die Antigone-Figur Fragen aufgeworfen werden, die sich für moderne Lesarten antiker Texte schlechthin stellen.

2. Jacques Lacan hat die Tragödie *Antigone*, neben vielen anderen literarischen Werken, beispielsweise von Shakespeare, Rabelais, Poe und de Sade bis hin zu Jean Genet, Marguerite Duras und James Joyce,<sup>2</sup> analysiert. In seinem *Seminar VII 2*<sup>3</sup> deutet Jacques Lacan die Figur Antigone positiv. Für ihn ist Antigone, nicht Kreon, der König, die handlungstreibende Kraft der Tragödie. Um diese These zu begründen, geht er verschiedenen Argumentationssträngen nach.

Ein Grund für Lacans positive Meinung über Antigone ist ihr Handeln allgemein. Eine zentrale Passage des Werkes Sophokles' beschreibt Antigones widerrechtliche Bestattung

---

<sup>1</sup> Alle Übersetzungen im vorliegenden Aufsatz folgen der Übersetzung von Kuchenmüller (2000).

<sup>2</sup> Vgl. Hammermeister (2008) 95.

<sup>3</sup> Lacan (1986) 285–333.

ihres Bruders Polyneikes. Lacan beschreibt Antigone als die Heldin des Stückes und Vertreterin der gottgesetzten Gebote – sie kann es nicht ertragen, bei einem Menschen zu leben, den sie hasst und dessen Ziele sie nicht unterstützt.<sup>4</sup> Durch ihr Handeln möchte sie sich von Kreon und dessen Gesetzen abgrenzen. Lacan analysiert Kreon als einen Herrscher, der das Gute will, das Gute für die Menschen, die seine Untertanen sind, um das Wohl aller zu sichern.<sup>5</sup> Doch das Wohl aller ist nicht das der Antigone. Sie verfolgt ein anderes Ziel, eines, das sich von dem Kreons unterscheidet. Signifikant ist für sie, dass ihrer Meinung nach göttliche, wenn auch ungeschriebene Gesetze, höher als die von Menschen erschaffenen Gesetze stehen:

οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,	(450)	(450) Der das verkündete, war ja nicht Zeus,
οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη		/ Auch Dike in der Totengötter Rat / Gab
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.		solches Gesetz den Menschen nie. So groß /
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥομην τὰ σὰ		Schien dein Befehl mir nicht, der sterbliche, /
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα ἀσφαλῆ θεῶν		Dass er die ungeschriebnen Gottgebote, / (455)
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.	(455)	Die wandellosen, konnte übertreffen.

Es sind für Lacan zwei Dimensionen: auf der einen Seite die von Menschen gemachten Gesetze und auf der anderen Seite die göttlichen. Es ist Antigone unmöglich, den Körper des Bruders im Staub liegen und verwesen zu lassen, geschändet durch Hunde und Vögel, obwohl Kreon, der Herrscher, es so angeordnet hat. Lacan stellt hier besonders die häufige Benutzung des ἄτη (*átē*) im Griechischen Text heraus, das er mit Unglück, „malheur“<sup>6</sup>, übersetzt – eine Grenze, die außerhalb des menschlichen Lebens steht und nicht zu lange überschritten werden kann.<sup>7</sup> Antigones Begehren zielt darauf ab, diese menschlichen Grenzen hinter sich zu lassen. Ihr Mut macht sie für Lacan zur Heldin ohne Furcht, weil sie sich dem Befehl des Kreon widersetzt.

Die Verbindung zu ihrem Bruder stellt Antigone als eine dar, die alle anderen übertrifft:

ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω		Doch eine Hoffnung wächst in mir: Ich komme
φίλη μὲν ἤξειν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί,		/ Geliebt zum Vater und geliebt zu dir / O
μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα:		Mutter, und zu dir, Eteokles. / (900) Denn als
ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ	(900)	ihr starbt, da wusch euch meine Hand / Und
ἔλουσα κακόσμησα κάπιτυμβίους		schmückte euch und goss euch Grabesspenden.
χρὰς ἔδωκα. νῦν δὲ Πολύνεικες, τὸ σὸν		/ Und nun, da ich auch dir, mein Polyneikes,

<sup>4</sup> „Antigone, c'est l'héroïne. C'est celle qui porte la voie des dieux. C'est celle, traduit-on le grec, qui est plus faite pour l'amour que pour la haine.“ Lacan (1986) 305.

<sup>5</sup> „Créon vient là illustrer une fonction que nous démontrons quant à la structure de l'éthique tragique, qui est celle de la psychanalyse – il veut le bien. Ce qui, après tout, est son rôle. Le chef est celui qui conduit la communauté. Il est là pour le bien de tous.“ Lacan (1986) 300.

<sup>6</sup> Lacan (1986) 307.

<sup>7</sup> „Il désigne la limite que la vie humaine ne saurait trop longtemps franchir.“ Ebd. 305.

δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνημαι.  
καίτοι σ' ἐγὼ τίμησα τοῖς φρονοῦσιν εὔ.  
οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἄν, εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν, (905)  
οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανῶν ἐτήκετο,  
βία πολιτῶν τόνδ' ἄν ἠρόμην πόνον.  
τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω·  
πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,  
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον, (910)  
μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότων  
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἄν βλάστοι ποτέ.

/ Die letzte Liebe tat, ist das mein Lohn /  
Und doch, wer klug ist, lobt, dass ich dich ehr-  
te. (905) Denn wär' ich Mutter worden, für  
mein Kind, / Für meinen toten Gatten hätt'  
ich nie / Der Stadt mich widersetzt mit sol-  
cher Tat./ Um welcher Satzung willen sag ich  
das? / Starb mir der Gatte, fänd ich einen an-  
dern, / (910) Von ihm ein Kind auch, wenn  
ich eins verlor. / Doch ruhn im Hades Mutter  
schon und Vater, / Da kann ein Bruder niemals  
mehr erblühn.

Antigone stellt heraus, dass eine andere Beziehung nie den Status erreichen könnte, wie diejenige, die sie zu ihrem Bruder hatte. Sie schließt damit von vornherein die eheliche Bande und die zu eigenen Kindern aus – weil sie den Status als Ehefrau und Mutter nicht innehat. Die Beziehung zu ihrem Bruder allerdings ist gegenüber allen anderen nicht ersetzbar. Antigone und ihr toter Bruder haben gemein, aus demselben Schoß geboren worden zu sein, wie Lacan betont,<sup>8</sup> und zusammen an die bereits verstorbenen Eltern gebunden zu sein.

Lacan betrachtet das Stück auch formal und kommt zu ähnlichen Ergebnissen: Der anfängliche Dialog zwischen Antigone und ihrer Schwester Ismene kommt ohne Kreon, den eigentlichen Machthaber, aus. Antigone schildert Ismene hier ihre Absicht und erwähnt Kreon mit keinem Wort:

οὔτ' ἄν κελεύσομαι· οὔτ' ἄν, εἰ θέλοις ἔτι  
πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἄν ἠδέως δρώης μέτα. (70)

Ich heiß dich nicht mehr. Und wenn du noch  
wolltest, / (70) Mich könnte deine Hilfe nicht  
mehr freun.

Lacan sieht Kreon also nicht als jemanden, der im Staat, für den er als Herrscher eigentlich zuständig ist, der Handlungstreibende ist; in dem Gespräch zwischen Antigone und Ismene spielt Kreon keine Rolle.<sup>9</sup>

Lacan geht für die Bestimmung des Machtgefüges auch auf das Thema Furcht und Mitleid ein. Er arbeitet dieses Moment als den Schlüssel dafür heraus, dass Antigone Kreon überlegen ist. Lacans Analyse ergibt, dass Antigone, im Gegensatz zu Kreon, durch die ganze Tragödie hinweg weder Furcht noch Mitleid hat. Kreon lässt sich – anders als Antigone – am Ende des Stückes von Furcht erfassen.<sup>10</sup> Als Teiresias ihm die Konsequenzen

<sup>8</sup> Vgl. Lacan (1986) 324.

<sup>9</sup> „Créon n'est même pas là, en repoussoir, et c'est secondairement que nous le voyons apparaître.“ Lacan (1986) 300.

<sup>10</sup> Vgl. Lacan (1986) 300.

seines Handelns prophezeit, fürchtet er sich davor, dass diese Prophezeiung wahr wird. Dadurch wird Antigone ihrer Rolle als wahre Heldin im Stück gerecht, denn, so schreibt Lacan, ohne Mitleid und Furcht sind allein die Märtyrer.<sup>11</sup> Kreons Furcht dagegen identifiziert Lacan als das Vorzeichen seines Schicksals.

Als Antigone ihren Bruder begraben hat, der, wie oben herausgearbeitet worden ist, für sie unersetzbar ist, ist sie an der Stelle angekommen, die Lacan mit „L'à-bout-de-course“,<sup>12</sup> am Ende der Bahn, beschreibt. Kreon sperrt Antigone lebendig in ihr Grab. Lacan zieht eine Verbindung zu dem Bruder, den sie begraben hat und sieht in der Tat Kreons eine radikale Folge der Blutsverwandtschaft.<sup>13</sup> Sie ist eine Person, die von Beginn an im Grenzgebiet zwischen Leben und Tod agiert.<sup>14</sup> Damit kann man Antigone, nach Lacan, als Hüterin des Seins ihres Bruders betrachten; sie muss ihr Sein opfern, um das ihres Bruders und ihrer Familie zu behaupten.<sup>15</sup>

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass bei Lacan das, was als Norm zu bezeichnen und damit auch anzuerkennen ist, als symbolisch verstanden wird. Butler, die Lacans Deutung aufnimmt (s. u.), fasst dies m. E. treffend zusammen: „[T]hat which is universal in culture is understood to be its symbolic or linguistic rules, and these are understood to encode and support kinship relations.“<sup>16</sup> Diese Regeln kodieren und setzen unser Gesellschaftsleben fest, Normen entstehen. Symbolische Normen sind konstitutiv – dem Wort nach festgesetzt und bestimmt. Der Bruch mit diesen Normen kann, wie man am Beispiel der Antigone sieht, weitreichende Folgen haben. In ihrem Fall wird das Begehren nach der Überschreitung dieser Normen zu einem „Todesbegehren“<sup>17</sup>, wie Hammermeister es beschreibt. Zum einen begehrt sie, den toten Körper ihres Bruders bestatten zu dürfen, was die erste Ebene des Todesbegehrens auszeichnet, und zum anderen ist sie sich vollkommen im Klaren über die Strafe, die sie bei Nichtbefolgung der Gebote Kreons zu erwarten hat: die Todesstrafe. Doch ebendieses Todesbegehren, das Antigone ausmacht, macht Lacan auch zum „Gütesiegel des Begehrens“<sup>18</sup>. Eben dieses ultimative Opfer, das Antigone bereit ist zu erbringen, verleiht ihrem Begehren und ihrem Handeln Wert.

**3.** 2001 hat sich Judith Butler in Ihrem Text *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death* mit Sophokles' Antigone befasst. Lacan und Butler nehmen Ihre Analyse beide anhand des Verhaltens von Antigone bezüglich der geltenden Normen vor, berücksichtigen aber dabei ganz unterschiedliche Aspekte und kommen auch, wie sich im Folgenden zeigen

---

<sup>11</sup> „Il n'y a que les martyrs pour être sans pitié ni crainte.“ Lacan (1986) 311.

<sup>12</sup> Vgl. Lacan (1986) 315.

<sup>13</sup> „C'est pour son frère, je le souligne sans cesse, passé dans le monde souterrain, c'est au nom des attaches les plus radicalement chthoniennes des liens du sang, qu'elle s'oppose au χήρυγμα (*chérygma*), au commandement de Créon.“ Lacan (1986) 322.

<sup>14</sup> Vgl. Lacan (1986) 317.

<sup>15</sup> Vgl. Lacan (1986) 329.

<sup>16</sup> Butler (2000) 19.

<sup>17</sup> Hammermeister (2008) 99.

<sup>18</sup> Hammermeister (2008) 99.

wird, zu unterschiedlichen Ergebnissen.

Butler beleuchtet die Figur Antigone kritisch in Hinblick auf die Repräsentation feministischer Politik und Positionen. Hier stellt sie gewissermaßen die gegenwärtige feministische Politik der Zusammenarbeit gegen diejenige Politik des Widerstands, die Antigone repräsentiert. Sie stellt heraus, dass Antigone „as a figure for politics, she points somewhere else, not to politics as a question of representation but to that political possibility that emerges when the limits to representation and representability are exposed“.<sup>19</sup> Butler verarbeitet in ihrem Text Lacans Auslegung der Beziehung zwischen den kulturellen Normen und den artikulierten Normen, die die Sphäre der kulturellen Intelligibilität beherrschen. Sie nimmt Lacans Position auf, um dessen Schwerpunkt herauszustellen:

“Lacan provides a reading of Antigone in his *Seminar VII* in which she is understood to border the spheres of the imaginary and the symbolic and where she is understood, in fact, to figure the inauguration of the symbolic, the sphere of laws and norms that govern the accession to speech and speakability. This regulation takes place precisely through instantiating certain kin relations as symbolic norms. As symbolic, these norms are not precisely social [. . .]. Hence, for Lacan, kinship is rarefied as enabling linguistic structure, a presupposition of symbolic intelligibility, and thus removed from the domain of the social [. . .].”<sup>20</sup>

Es ist die Trennung von Sozialem und Verwandtschaft, die Lacan nach Butler vornimmt. Lacan beschreibt dies, indem er Antigone die Hüterin des Seins des Bruders nennt und auf ihre Blutsverwandtschaft mit Polyneikes eingeht.<sup>21</sup> Butler konstatiert jedoch bereits zu Beginn ihres Textes, dass Antigone „hardly represents the normative principles of kinship“.<sup>22</sup> Butler sieht zwischen Antigone und Polyneikes ein engeres Verhältnis, eines, das über geschwisterliche Liebe hinausgeht.

Butler äußert die These, dass Antigone „herself [is] devoted to an impossible and death-bent incestuous love of her brother“.<sup>23</sup> Dies beeinflusst ihr Handeln dergestalt, dass sie sich den Befehlen Kreons widersetzt um ihren – nach Butler geliebten – Bruder zu bestatten. Dieser Akt des Widersetzens ist Dreh- und Angelpunkt Butlers Analyse in diesem Ausschnitt. Antigone vollzieht den Akt des Widersetzens, indem sie sagt:

οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥόμην τὰ σὰ (453)  
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλη θεῶν

([452] . . . So groß /) (453) Schien Dein Befehl  
mir nicht, der sterbliche, / Dass er die unge-

<sup>19</sup> Butler (2000) 2.

<sup>20</sup> Butler (2000) 3.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Lacan (1986) 322.

<sup>22</sup> Butler (2000) 2.

<sup>23</sup> Butler (2000) 6.

νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν. (455) schriebenen Gottgebote, / (455) Die wandellosen, konnte übertreffen.

Dieser Akt verleiht ihr männliche Kraft, Autorität und damit nach Butler auch eine männliche Geschlechtsidentität (*male gender*).<sup>24</sup> Ihre Sprache nähert sich derjenigen Kreons und indem Antigone die Männlichkeit zugesprochen wird bzw. sie selbst die Männlichkeit für sich beansprucht, wird Kreon gleichzeitig entmannt durch Antigones Ungehorsam und schließlich auch durch sein eigenes Handeln.<sup>25</sup> Dies bemerkt er allerdings erst nach und nach:

ἢ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὐτὴ δ' ἀνὴρ,  
εἰ ταῦτ' ἀνάτι τῆδε κείσεται κράτη. (485) Wenn sie sich ungestraft das leisten darf, / (485) Bin ich kein Mann mehr, dann ist sie der Mann!

κάτω νυν ἐλθοῦσ', εἰ φιλητέον, φίλει κείνους: ἐμοῦ  
δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή. (525) So geh, und muss geliebt sein, lieb die drun- / (525) Mich wird im Leben nie ein Weib regieren.

οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,  
κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἥσσητέα.  
κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,  
κοῦκ ἂν γυναικῶν ἥσσονες καλοῖμεθ' ἄν. (680) Drum gilt's, das Ordnung-Schaffende zu schüt- / (680) Und ja nicht einem Weibe sich zu beugen! Wenn's sein muss, besser, mich verdrängt ein Mann, / (680) Dann heißt es nicht, ich lasse Weiber herrschen.

Zusammenfassend äußert Butler über Antigone: „[S]he transgresses both gender and kinship norms“.<sup>26</sup> Empört ob dieses Ungehorsams agiert Kreon mit allen möglichen Mitteln gegen sie – mit dem Resultat, erreicht zu haben, was er nie wollte: Abhängigkeit von den Handlungen einer Frau. Eine Frau, die sowohl ihn entmannt als auch ihn gleichermaßen dazu bringt, sich selbst zu entmannen, indem sie eine Gegenabhängigkeit aufbaut, aus der Kreon sich nicht entziehen kann. Ersteres erlangt sie durch ihre Handlungen, indem sie sich gegen Kreons Gebot auflehnt. Zweites durch die bestehende Beziehung zu Haimon, Kreons Sohn. Haimons Liebe zu Antigone treibt diesen nach ihrem Tod in den Selbstmord. Aus Haimons Tod wiederum erwächst der Selbstmord Eurydikes, der Frau Kreons. Kreon verschuldet selbst eine todbringende Entwicklung zu Gunsten seiner Vorstellung von Recht und Ordnung, der alle Einwohner Thebens Folge zu leisten haben. Butler fasst zusammen: „Antigone thus appears to assume the form of a certain masculine sovereignty, a manhood that cannot be shared, which requires that its other be both feminine and inferior.“<sup>27</sup>

Im Folgenden stellt Butler die Frage, ob Antigone, obwohl sie sich der Sprache des

<sup>24</sup> Butler (2000) 6.

<sup>25</sup> Butler (2000) 6.

<sup>26</sup> Butler (2000) 6.

<sup>27</sup> Butler (2000) 9.



Männlichen bedient und scheinbar die männliche Geschlechtsidentität (*gender*) annimmt, diese auch komplett annimmt und beibehält. Butler macht deutlich, dass die Geschlechterordnung nur in der Phase des Sprechens umgekehrt wird. Spricht Antigone Kreon an, entmannt sie ihn.<sup>28</sup> Diese Verschiebung findet also auf der Ebene der Sprache statt, „and so neither maintains their position within gender“.<sup>29</sup>

Doch Antigone hat das Männliche nicht inne, auch wenn sie sich die Sprache des Männlichen zu eigen macht. Butler stellt fest, dass Antigone das Männliche überwindet, dadurch, dass sie es idealisiert und mit einem neuen, aus ihrer Perspektive erstrebenswerteren, Ziel in Verbindung bringt, nämlich dem sittlich erforderlichen Begräbnis des Bruders. Diese Idealisierung durch Antigone wird nur noch verstärkt durch ihre Berufung auf die göttlichen Gesetze, die für sie höher stehen als die vom Menschen gemachten und erdachten.

Antigone bedient also sich derselben Mächte, die sie ablehnt, wenn sie sich gegen Kreon auflehnt. Im Sich-Widersetzen gegen Kreon beansprucht sie durch ihren Trotz eine männliche Autonomie, die sie nur vollziehen kann „through embodying the norms of the power she opposes“.<sup>30</sup> Antigone benutze, so Butler, ihre Sprache als Ausdruck ihres Ungehorsams und durch diesen performativen Akt des Sprechens „the language of this refusal assimilates the very terms of sovereignty that she refuses“.<sup>31</sup> So kann Antigones Tat nach Butler von Anfang an nur zweideutig gesehen werden: Als gleichzeitige Ablehnung und Einverleibung der männlichen Autorität.<sup>32</sup>

Die Anlage der sophokleischen Tragödie legt es für Butler nahe, auch auf die Verwandtschaftsstrukturen der Figuren einzugehen. Butler tut dies – darin Lacan mit seiner formalen Analyse ähnlich –, indem sie zunächst auf Claude Lévi-Strauss' *Elementare Strukturen der Verwandtschaft*<sup>33</sup> rekurriert. Sie schreibt: „[A] social order is based [...] on a structure of communicability and intelligibility understood as symbolic.“<sup>34</sup>

Lacan nimmt eine ideale Struktur der Verwandtschaft an, indem er Antigone durch ihre Tat als Hüterin des Seins ihres Bruders beschreibt. Sie muss ihr Sein opfern, um das ihres Bruders und ihrer Familie zu behaupten.<sup>35</sup> Lacan stellt eine reine Form der Verwandtschaft dar, eine, bei der die Geschwisterliebe zum Bruder eine höchste Priorität erhält, jedoch trotz allem nichts anderes als diese ist.

Butler jedoch macht den Widerspruch deutlich, der sich bei der *Antigone*-Lektüre offenbart:

<sup>28</sup> Vgl. Butler (2000) 10.

<sup>29</sup> Butler (2000) 10.

<sup>30</sup> Butler (2000) 10.

<sup>31</sup> Butler (2000) 10.

<sup>32</sup> Butler (2000) 11.

<sup>33</sup> Lévi-Strauss (1981).

<sup>34</sup> Butler (2000) 12.

<sup>35</sup> Vgl. Lacan (1996) 329.

“So Antigone, who from Hegel through Lacan is said to defend kinship, a kinship that is markedly not social, a kinship that follows rules, that are the condition of intelligibility for the social, never the less represents, as it were, kinship’s fatal aberration.”<sup>36</sup>

Damit geht Butler erneut auf ihre These ein, Antigones schwesterliche Liebe zu ihrem Bruder Polyneikes sei mehr als ebendiese: Antigone hege ein leidenschaftliches Begehren für ihren Bruder, das über gesellschaftlich statuierte Normen und Werte hinausgehe, sie so noch tiefer in den inzestuösen Strudel ihrer Vergangenheit zu ziehen scheine und gleichermaßen exogamische Vorschriften in der Familie verletze.<sup>37</sup>

In dieser Denkart steht Antigone auch für die „limits of intelligibility exposed at the limits of kinship“.<sup>38</sup> Butler hebt hervor, dass Verwandtschaft in der heutigen Zeit etwas Brüchiges und Poröses ist, das kaum noch sichtbare Grenzen hat. Die symbolischen Normen des Feldes hätten aber weiterhin Bestand, obwohl sie mit der Ausweitung der Verwandtschaftsbeziehungen nur noch wenig gemein hätten.

4. Zwar sehen beide, Lacan und Butler, Antigone als eine Frau, die die ihr von der Gesellschaft, in der sie lebt, gesetzten Grenzen überschreitet; der Unterschied liegt aber in der detaillierten Auslegung: Lacans Blick auf die Figur Antigone ist geprägt von seiner eigenen psychoanalytischen Denkweise. Antigones Handeln steht für Lacan in Abgrenzung zu normativen Gesetzen, die Kultur und Gesellschaft prägen. Butler dagegen sieht die Figur der Antigone im Licht einer Debatte, als deren Vordenkerin man sie bezeichnen kann, nämlich mit Blick auf die Grenzen einer Genderdebatte.

Butler bezieht damit Diskurse in ihre Antigone-Deutung ein, die Lacan in den 1960er Jahren nicht mit berücksichtigen konnte. Dabei zeigt Butler – wie Lacan –, dass Antigone sich zwar von der symbolischen Norm abgrenzt, aber darüber (und über Lacan) hinaus, dass sie dies nur für ihren Bruder tut. Die, um es mit einem von Butler geprägten Begriff zu sagen, Intelligibilität der Verwandtschaftsstrukturen gerät an ihre Grenzen, wenn Butler interpretiert, dass Antigone ein sexuelles Begehren für ihren Bruder hegt und in „strange loyalty“<sup>39</sup> zu ihrem Vater lebt, der sich des Inzests schuldig gemacht hat, d. h. Antigones Begierde entbehrt kulturell und gesellschaftlich jeder Norm und lässt sich nicht mit den üblichen Kategorien fassen. Für die Liebe, die Antigone empfindet, gebe es in der Kultur keinen haltbaren und lebhaften Platz.<sup>40</sup>

Butler appelliert mit ihrer *Antigone*-Deutung daran, bestehende Genderzuschreibungen zu reflektieren, wie man in vorangegangenen Texten wie *Gender Trouble*, ihrer bekanntesten Schrift, oder *Bodies That Matter* lesen kann: Genderzuschreibungen in der binären

---

<sup>36</sup> Butler (2000) 15.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Antigone Vv. 897–912, auf die Butler ihre These u. a. stützt.

<sup>38</sup> Butler (2000) 23.

<sup>39</sup> Butler (2000) 23.

<sup>40</sup> Vgl. Butler (2000) 24.

Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit werden von Butler dekonstruiert. Sie folgen keinem biologischen, sondern einem kulturellen, durch Macht und Diskurse festgesetzten Rahmen. In der logischen Konsequenz besteht kein kausaler Zusammenhang zwischen äußerlichen Geschlechtsmerkmalen und gesellschaftlicher Geschlechtsidentität (*gender*). Alle Geschlechter-Zuschreibungen, die als natürlich oder naturgegeben daher kommen, sind gesellschaftliche Konstrukte. Dementsprechend sind auch Grenzen zwischen (nicht-)denkbaren Beziehungen sozial konstruiert – Intelligibilität ist eine Frage der Macht.

Gemein haben Lacan und Butler, dass sie die Überschreitung der intelligiblen Normen von Kultur zeigen. Butler geht in diesem Schritt aber weiter als Lacan, indem sie Antigones Stellung im Geschlechterdiskurs untersucht. Ein Unterschied in der Auslegung der Antigone findet sich im (Liebes-)Verhältnis zwischen Antigone und Polyneikes. Butler deutet Antigones Verhalten als sexuelles Begehren zu ihrem Bruder und knüpft damit wiederum an das Thema der Grenzen intelligibler Kategorien an.

**5.** Die vorliegende Arbeit soll gezeigt haben, wie Jacques Lacan und Judith Butler die Figur Antigones unterschiedlich auslegen. Weder war es Ziel dieser Arbeit herauszufinden, welcher Ansatz die ‚korrektere‘ Auslegung der Tragödie beinhaltet, noch wie die Bewertung, nach welchem Recht Antigone als Sinnbild des Menschen denn nun leben soll, ob nach göttlichem oder von Menschen gemachten. In der Betrachtung der beiden Deutungen – Lacans und Butlers – stellt sich allerdings die Frage, ob jede Art von Zugriff auf die Antike legitim ist.

Eine kritische Auseinandersetzung mit diesen verschiedenen Zugriffsweisen ist geboten, sie kann dabei helfen, zu entscheiden, ob eine Deutung, nach ihrem eigenen Interpretationsziel, angemessen oder, mit Blick auf eine historische Deutung, genuin ist. Es sollte bspw. für den uns vorliegenden Fall die Frage nicht außer Acht gelassen werden, inwieweit Butlers Auslegung hinsichtlich ihrer eigenen Theorieinteressen zu bewerten ist. Butler kritisiert zu Beginn ihres Textes, dass heutige Feministinnen sich auf die Hilfe, Unterstützung und Autorität des Staates berufen.<sup>41</sup> Die Position, für die Antigone beispielhaft steht, nämlich eine Gegenposition zum Staat zu bilden und Anliegen ohne die Unterstützung des Staates umzusetzen, verliert immer weiter an Zustimmung. Antigone scheint eher eine Gegenfigur dieses neuen Trends zu sein.<sup>42</sup> Somit schließt Butler ihrer Analyse auch einen Appell an, der gegenwärtige feministische Bewegungen anregen soll, selbstständiger und ohne die Unterstützung des Staates zu agieren.

Lacan sieht Antigone als Heldin des Stückes durchweg positiv, wie die Ausführungen gezeigt haben. Ihr Gesetzesbruch wird von ihm als legitim aufgefasst. Aber es lässt sich auch kritisch nachfragen, ob er nicht ein zu positives Bild von ihr hat. Ohne konstitutive, von Menschen gemachte Normen kann eine Gesellschaft nicht funktionieren. Lacan

---

<sup>41</sup> Vgl. Butler (2000) 1.

<sup>42</sup> Vgl. Butler (2000).

nimmt dem Leser hier die Entscheidung ab, wie Antigones Handeln zu bewerten ist – eine Entscheidung, derer sich die Tragödie selbst enthält. Es zeigt sich also eine Vielzahl weiterer, sehr grundlegender Probleme und Fragestellungen für Antikedeutungen, die bei der Arbeit nicht vernachlässigt werden dürfen.

Sarah.Herhausen@ruhr-uni-bochum.de

**ÜBER DIE AUTORIN** Sarah Herhausen (\*1989) ist seit dem WiSe 2010/11 Studentin (M.A.) an der Ruhr-Universität Bochum in den Fächern Religionswissenschaft und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik). Neben ihren Studienfächern hat sie das Latinum, Graecum und Hebraicum (bis 02/2015) absolviert. Ihren Bachelorabschluss erlangte sie im SoSe 2013; ihre Bachelorarbeit schrieb sie zur Entwicklung des trinitarischen Dogmas innerhalb von Augustins Theologie anhand seiner Schriften *De doctrina christiana* und *De trinitate*. Seit dem WiSe 2013/14 studiert sie im Master und schließt voraussichtlich im Oktober 2015 ihr Studium ab.

## BIBLIOGRAPHIE

- Butler (2000): Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, New York 2000.
- Hammermeister (2008): Kai Hammermeister, *Jacques Lacan*, München 2008.
- Kuchenmüller (2000): Sophokles, *Antigone*, übers. v. Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 2000.
- Lacan (1986): Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil 1986.
- Pearson 1961: Sophokles *Antigone*, rec. Alfred Chilton Pearson, Oxford 1961.

---

# THEATERREZENSION

*Electra, The Old Vic Theatre, London, 24.09.2014*

Dr. Julie Ackroyd  
*The Open University*

This performance uses the 1997 Frank McGuinness version of Sophocles *Electra* which was first performed with Zoë Wanamaker in the title role. For this she was nominated for, and won, the 1998 Olivier Award for Best Actress after the production transferred from the Minerva Theatre, Chichester to the Donmar Warehouse, London. That the play had to wait seventeen years for a major London revival is surprising as the adaptation is a solid one which is eminently performable and provides a major female role for an experienced mature actor.



The production of Greek plays in adaptation/translation is not particularly common within the mainstream West End receiving houses. The National Theatre, the major subsidised repertory theatre in London, does periodically produce Greek plays and has just completed a run of *Medea* with Helen McCrory. Full houses for both *Medea* and *Electra*, with brisk advanced ticket sales, indicate that the London theatre going audience are happy to deal with the complexities of the psychology of Greek roles together with the often unpleasant and unpalatable results of female agency. Both productions are notable as star

casting vehicles for mature leading actors who are ready to present these significant roles, they were not however, in either case, marketed as being part of the Ancient Greek canon. The presentation of *Electra* in particular eschewed any overt references to the origination of the play text and the differing production techniques which its initial performance would have entailed. This *Electra* is instead a star vehicle for Kristin Scott Thomas who has previously appeared in the West End and was awarded the Olivier Award in 2008 for her role of Arkadina in *The Seagull*. She has worked with the director of *Electra*, Ian Rickson, in the West End productions of *Old Times* and *Betrayal*. The fact that Scott Thomas is willing to appear unattractive and emotionally exposed in the role indicates a comfortable working relationship between actor and director which is complemented by a coherent ensemble who support and contextualise her performance where this is needed and push her to the foreground when they are required to take a less prominent role. It is a beautifully balanced production where surprisingly, bearing in mind the calibre of the actor playing Electra, the focus of the audience is shared equally between Electra and the surrounding cast members. The weak link in the performance was Jack Lowden as Orestes. At the time of writing the production is still in preview and will not be nationally reviewed or move onto premium priced tickets for another seven performances, so there is time for individual performances to grow and develop, but when acting opposite such strong female characters played by experienced actors such as Diana Quick (Clytemnestra) the character of Orestes must come across as weak and vacillating the performance cannot. As Lowden relaxes into the larger performance space of the Old Vic hopefully his projection will increase and his body language will settle into a more coherent whole.

The theatre itself has been reconfigured this season enabling London audiences to get up close to the performances without the proscenium arch of the stage intervening. When dealing with Greek theatre this is a boon as the designer Mark Thompson has managed to create a space which mimics the structure of a Classical Greek acting space. One bank of stalls seats have been removed and replaced with a small flight of steps leading to the door of the house of Atreus. This mimics the idea of the *proskenion* with its *skene* above the *orchestra*, in this way the design facilitates the separation of the chorus in the *orchestra* from the entry of Clytemnestra from elevated interior female space of the house. Electra exits the house as soon as she can at the start of the play and remains within the *orchestra*, only taking refuge on the house steps when the news of her brother's death is announced by his servant. In this way she clearly demonstrates her feelings of alienation from the inhabitants of the house by spending her time within the environs of the chorus. Together they inhabit a parched earth floor, cracked through exposure to the sun, which utilises a palette of dull sandy tones and has a harsh light raking over it. The lighting states are naturalistic mimicking the external light which would be experienced if this play took place at dawn. This dressing of the circular acting space is dominated by a tree which reaches thirty feet upwards to end level with the upper circle;

a water tap and a small fire complete the sparse environment. The overall impression is of a dustbowl where the opulence of life is contained separately within the house and is inaccessible to the majority. This is further conveyed through the costuming of the cast. The female chorus of three are given costumes in dull grey colours, dark blues and black which suggest the dress of Greek peasants from a near past. Electra has an unattractive shapeless smock dress with peasant embroidery around the neck and hem and one single piece of embellishment a silver ended belt, her only possession (?), which she does not hesitate to give away to her sister Chrysothemis as an offering to her supposedly dead brother. In contrast to this Chrysothemis and Clytemnestra have more tailored and fitted dresses in more expensive fabrics with gold beading complimented by necklaces. Orestes and his servant are allocated a beige and dark blue palette of trouser and jacket with traveling boots and puttees suggestive of arrival from a different society. Aegisthus, as the usurper of Agamemnon's household has, according the Electra, helped himself to the pick of the wardrobe of her father, and as a result he appears in a strange, almost comic mix of gaudy silver waistcoat over blue skirted coat and the ensemble is topped off by a red hat.

Electra is a very demanding role for an actor. The plays writer, Frank McGuiness, calls it „the female Hamlet“ as her character arc calls „a whole life into question“ and she is „a woman utterly exposed by her own terror“ (McGuiness cited in Oyeboode [2014] 24). Not only does the role demand a variety of gear changes in performance from reflective to angry to uncontained joy, it also expects the performer to be onstage performing for over seventy minutes. Scott Thomas rises to this challenge and provides the audience with an Electra who is clearly downtrodden by her family yet still keeps a nugget of defiance alive as she prays to the gods for the return of her brother in order to serve justice on those responsible for her father's death. Her emotions are diametrically opposite those that a woman is supposed to convey. So much so that her sister Chrysothemis questions her lack of softness and has to remind her that she is a woman. This facet of her performance surfaces when she reacts to the news that her brother is dead. The rawness of this is painful to watch and it is great credit to Peter Wright, Orestes servant, that his delivery of the description of the fictional chariot race, where Orestes met his death, is not overshadowed by the shocked and heartbroken reactions of Scott Thomas but is compelling and unfolds in the listener's minds-eye as he relates it. Later, the unmitigated and uncontrollable joy of Electra when she is told that her brother stands before her is unmistakable. She twines around him reluctant to let him go and smiles for the first time in the performance. Her change in demeanour is so marked that she is warned to hide this from Clytemnestra, otherwise the plan to murder both her and Aegisthus will fail. The resulting change to a steely instigator of murder, encouraging Orestes on is believable and chilling.

Running at ninety minutes, with no interval, this Electra follows the expected struc-



tural pattern of Ancient Greek drama. This adaptation of the work by Sophocles is a very traditional one with no modern references or jarring language which draws attention to itself. Analysing the language alone, without a director's interpretation overlaid, it is a timeless one which does not anchor itself to any particular area, political school or presentational method. The meaning is conveyed in a way which does not draw attention to itself using poetic cadences. It contains accessible dialogue with a modern audience and their understanding firmly in mind, it is certainly not meant to be a window into Ancient Greek theatrical practices or social structure. Although Sophocles' story of *Electra* is conveyed, the audience members unfamiliar with his work will not feel alienated, or in any way challenged by the use of unfamiliar Greek language or terminology. This is certainly not presented in a manner designed to evoke the Ancient Greek ideas of Chorus and Protagonist. This 'naturalistic' feel to the performance is most noticeable in the avoidance of mask work and any accompanying choreographed movement or dance. If the action in this production were transported from this dust bowl to a modern middle class estate, the emotional journey of the characters would not seem out of place. This is in contrast to previous notable London productions of works by Euripides and Aeschylus; in translation by Colin Teevan (*Bacchae*, National Theatre 2002) and Tony Harrison (*Oresteia*, National Theatre 1981). Harrison and Teevan's work would not make the jump to a modern naturalistic performance as their strength lies in the fact that they are highly rhythmical in their use of language and this musicality is enhanced through the application of original theatrical techniques which a classical audience would have been familiar with—the mask, integrated chorus work and the choice of cadence and beat within the language used. The significant difference between these past productions and that of McGuinness may stem from the fact that McGuinness is not a linguist and is unable to translate directly from Classical Greek. Instead he tends to work from a literal translation of the most authentic original language version of the play. This commission goes to a linguist who creates a working text for McGuinness, for as he says „the fewer literary pretensions this translation has, the better—I don't want a rival' “ (Higgins [2008]). Stripping back the text and removing any modern overlay the author succeeds in creating a new work which, whilst it is still faithful to the original, has a clarity which enables the actors to convey the intrinsic emotions raised by Sophocles in a way which is truthful and without hyperbole. This version of *Electra*, even though McGuinness seeks to distance himself from other adaptations, will of course relate intentionally or not, to previous performances of the piece or relate in certain ways to different interpretations over the preceding years. Here we have an *Electra* who, despite being clearly downtrodden, is never seen as a victim. A post-feminist twenty first century audience may not accept an *Electra* who shows weakness and inevitably each new adaptation conveys as much about the society it is produced for as the original society which it was first witnessed by.

McGuinness follows the plot faithfully; he has clearly stated in his work on Sophocles

Oedipus plays, that „I make absolutely no scholarly claims. [...] I have to be able to share the obsession through my writing“ (Higgins [2008]), it is this obsession with the universality of human emotion which comes through very clearly in the piece. McGuinness has also said that in working in this way, using the texts of past writers, he „has to make them work as plays, and give them a secret life, an interior life that I am imagining this playwright is telling me about, one to one“ (Higgins [2008]). The rewriting to accommodate three women as Chorus seems to make oblique reference to the Moirae (Fates) or the three ages of women. They are ably played by Thalissa Teixeira, Golda Rosheuvel and Julie Dearden, who respectively represent youth, maturity and older wisdom. Their role is to deliver guidance and support to Electra which is done with each actor speaking designated passages of dialogue in a naturalistic manner. There is no overlap of speaking, no choreographed movement or any chanted delivery; although their speech ‘Tell Agamemnon,’ where they evoke an image of vengeance metered out to Clytemnestra and Aegisthus, is underscored by an insistent and monotonous drum beat which adds to the verbal evocation of the inevitability of revenge. This decision to have all three chorus members speak is a departure from the Donmar version of the same play. In 1997 the director, David Leveaux, chose to have only one of the three chorus members speak. An odd choice bearing in mind that they are often interpreted to be townspeople making wider social comments about the moral implications of a characters actions. However, a chorus of three is more economically viable for a modern professional theatre company to present. A more authentic production, with between twelve and fifteen members (Sophocles is believed traditionally to have added an extra three), would have resulted in the performance of a less nuanced and detailed version, turning it into more of a spectacle, something which the dialogue of the play does not support.

This is a successfully executed production where the cast and creative team have worked together to give the audience a drama which focuses the viewer’s attentions on the emotionally draining implications of Electra’s untenable position within the House of Atreus. As she waits to fulfil her vow to revenge herself on those who have killed her father it is a great credit to the cast that, whilst the wait is graphically frustrating and soul destroying for Electra, it is engaging and compelling viewing for the audience.

A review of the National Theatre production of Medea by Julie Ackroyd will appear in a later edition of **eisodos**.

julieackroyd5@gmail.com

**ABOUT THE AUTHOR** Julie Ackroyd obtained her B.A. (Hons.) in mixed English and Humanities with the Open University in England; she then continued to study with

them completing an M.A. in Classical Studies. Having won the Open University Travel Bursary she represented the University, in Epidaurus, at the first conference organised by the Archive of Performance of Greek and Roman Drama run by Oxford University, whilst there she presented a paper on ‘The Use of Butoh in the Peter Hall production of *Bacchai* for the National Theatre, London.’

In 2007 Julie was selected to be part of the judging committee for the Society of London Theatres Olivier Awards 2008 in London. As part of the play panel she viewed seventy eight shows over nine months in order to find and commend the best casts and creative teams working in London theatre.

Most recently she has been awarded her Ph.D. by Birkbeck College, University of London in ‘The Recruitment and Training of the Child Actor on the London Stage c.1600.’ This included significant work on the Classical literature which the English grammar school system covered in its syllabus. She is now working on the publication of this project.

#### **BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES**

- Higgins (2008): Charlotte Higgins, „Frank McGuinness: ‘I’m not entirely respectable. I couldn’t be.’“ Interview by C. Higgins, in: *The Guardian*, Saturday 18 October 2008, online: <http://www.theguardian.com/stage/2008/oct/18/frank-mcguinness> (Accessed on 14/10/2014).
- Oyebode (2014): F. Oyebode, „Electra programme“, The Old Vic Theatre, London, Autumn (2014) 22-25, webpage <http://www.oldvictheatre.com/whats-on/2014/electra> (Accessed on 25/09/2014).

#### **LIST OF ILLUSTRATIONS**

Figure 1: Kristin Scott Thomas as Electra © Johan Persson for The Old Vic Theatre, London.

Figure 2: Kristin Scott Thomas as Electra und Jack as Orestes © Johan Persson for The Old Vic Theatre, London.