

LENA VON NASO

Politisches Theater

Der Elektra-Stoff im antiken Athen und im modernen Argentinien als zentraler Verhandlungsort politischer Legitimation

Politische Wirklichkeit und Ideologie haben eine ähnlich identitätsstiftende Funktion wie ein Mythos, »sie transportieren [...] in der modernen Welt jene Identitäten, derer man sich archaisch im Blick auf das in den Mythen Angesagte vergewisserte«.

(Geyer 1996, 14)

1. Das Elektra-Phänomen im argentinischen Theater

Weltweit existieren mehr als 90 Elektra-Fassungen.¹ In kaum einem Land wurde der Stoff so häufig wieder aufgegriffen wie in Argentinien und erfuhr so wenig Aufmerksamkeit von – gerade europäischen – Kritikern und Wissenschaftlern.² Abgesehen von unzähligen Aufführungen auf den Theaterbühnen sind allein innerhalb der letzten 40 Jahre im Großraum Buenos Aires neun argentinische Neoadaptionen entstanden.³ Die Neufassungen sind unterschiedlich kontextualisiert, haben jedoch alle das politische Element des Stoffes aus ihrer Vorlage, der *Orestie*, besonders hervorgehoben: Die Existenz zweier widerstreitender politischer Ordnungen, die den Sturz der jeweils anderen mit gewaltvollen Mitteln herbeiführen und das Recht auf ihrer Seite wissen wollen. Woher aber rührt das besondere Interesse der Argentinier an dem Stoff über die Geschwister Elektra und Orest, die den Mord am rechtmäßigen König Agamemnon, ihrem Vater, nicht dulden wollen, zu Muttermördern werden und sich am Ende einem Gericht stellen müssen?

Im folgenden Beitrag wird argumentiert, dass dem politischen Theater in zwei sehr verschiedenen Zeiträumen eine vergleichbar wichtige, politikrelevante Bedeutung zukommt: in der politischen und gesellschaftlichen Umbruchsituation zur Entstehungs-

1 Zum Elektra-Stoff vgl. Gründig (2004).

2 Es sei auf die kontrovers geführte Debatte über den Stoffbegriff hingewiesen. Im Kontext dieses Beitrages wird ›Stoff‹ als Teilmenge eines Mythos verstanden. Die Figuren Elektra und Orest haben eine ›Rolle‹ im Elektra-Orest-Stoff (hier kurz: Elektra-Stoff), der aus der größeren Einheit des Artriden-Mythos geschöpft wurde. Zum Stoff-Begriff s. Frenzel (1978). Zum Mythos-Begriff s. Geyer (1996).

3 Omar del Carlo: *Electra al amanecer* (1948); Julio Imbert: *Electra* (1964); Sergio de Cecco: *El reñidero* (1964); Fernando Jorge Barcia Gigena: *Muerte en el Paramo* (1981); Ricardo Monti: *La oscuridad de la razón* (1993); Javier Roberto González: *La declaración de Electra* (1994); Omar Fantini: *Orestes* (1998); Guillermo Cacace: *A mamá* (2005) sowie José María Muscari: *Electra-Shock* (2005). Obwohl diese Adaptionen in Argentinien bekannt sind, ist es schwer, die Stücke ausfindig zu machen. Dies liegt an der fehlenden ›Tradition‹ der Veröffentlichung von Theater-texten, wie es in Europa üblich ist. Viele Adaptionen dienen als Skripte lediglich der Aufführung, um dann aus der Öffentlichkeit zu verschwinden. So ist es wahrscheinlich, dass neben den genannten weitere Adaptionen existieren.

zeit der Orestie, während des Wandels von der Aristokratie zur Demokratie, und zur Entstehungszeit moderner argentinischer Elektra-Adaptionen, in der Aufbereitung diktatorischer Vergangenheit. Der Elektra-Stoff erweist sich als zentraler Verhandlungsort politischer Legitimation und diskutiert in der Gegenüberstellung zweier widerstreitender Ordnungen Möglichkeitsbedingungen der Konfliktbeilegung.

2. Das Politische im politischen Theater

Die allgemeine Auffassung von *politischem Theater* ist, dass es Diskurse aufgreift, die in der Öffentlichkeit erörtert werden. Dies allein ist aber kein Kriterium für politisches Theater; es ist vielmehr als ein Theater zu denken, das eine genuine Beziehung zum Politischen aufnimmt:

„Irgendwie“ wissen wir, dass Theater [...] in einer besonderen Weise zwar nicht direkt politisch ist, aber doch in der Praxis seiner Entstehung und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer eine eminent ›soziale‹, eine gemeinschaftliche Sache ist. Das Politische ist ihm einbeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen. (Lehmann 2002, 14)⁴

Wesentliche Merkmale von politischem Theater sind die Herstellung von Öffentlichkeit und die Wiederholbarkeit seines Diskurses – letzterer bleibt unabhängig vom Aufführungskontext immer aktuell und anwendbar. Politisches Theater fragt nach einer »unmöglichen Gerechtigkeit« (Lehmann 2002, 19), es ist ein störendes, selbstreferentielles und metatextuelles Theater. Die genuine Beziehung zum Politischen nimmt es durch sein »Kontratempo« (Derrida 2000, 69) auf. In seinem Wesen als Schauspiel des Kontratempo wird es hier von engagiert politischem Theater nach dem Verständnis Erwin Piscators abgegrenzt, welches Kunst als Propagandamittel für den Klassenkampf in den Dienst der Politik stellt. Was aber ist das Politische im politischen Theater? Zur Verdeutlichung soll hier die in der Politikwissenschaft gebräuchliche Differenzierung in die Dimensionen *polity*, *politics* und *policy* herangezogen werden: *Polity*, übersetzbar mit »Bedingungen, unter denen politisches Handeln stattfindet« (Rohe 1994, 64), enthält die Form und Struktur des Politischen, nicht nur auf institutioneller, sondern auch auf normativer Ebene. Es fokussiert auf politische und gesellschaftliche Strukturen sowie die Rechtsordnung, die Handlungsspielräume und Abläufe bei Konflikten festlegt. *Policy* umfasst indes die inhaltliche Ebene politischer Auseinandersetzungen und ist Resultat von Ziel- und Interessenskonflikten. *Politics* beinhaltet Prozesse wie politische Verfahren und Konfliktanalyse. Mit Blick auf diese drei Dimensionen, die dem unscharfen deutschen Begriff ›Politik‹ innewohnen, lässt sich festhalten, dass politisches Theater sich ehemals vor allem im Bereich der *policies* bewegte, sich also direkt mit politischen Inhalten auseinandersetzte. Politisches Theater, wie es hier verstanden wird, ist dagegen in der *polity*-Dimension zu verorten: Es schöpft die Möglichkeitsbedingungen des Politischen aus, indem es dabei mitwirkt, die Grundlagen des politischen Gemeinwesens festzulegen. Hannah Arendt spricht von der Fähigkeit zu handeln, die den Menschen zu einem politischen Wesen mache (Arendt 1970, 81). Politisches Theater im *polity*-Bereich zeigt eben jene Handlungsfähigkeit in Konfliktsituationen auf. Hier setzt die

4 Die Essays Lehmanns beziehen sich auf postdramatisches Theater, sind aber in erweitertem Kontext lesbar.

politics-Dimension ein: Das politische Theater spiegelt die Konflikte gesellschaftlicher und politischer Zustände nicht einfach. Es rückt Unmögliches in den Bereich des Denkbaren und fordert eine Meinungsbildung ein. Dadurch, dass es Öffentlichkeit herstellt, Konflikte bewusst macht, widerstreitende Positionen durchspielt und schließlich Rahmenbedingungen aufzeigt, innerhalb derer eine friedliche Beilegung der Konflikte denkbar sind, kann es direkte Rückwirkungen auf seine ›realen‹ Rezipienten haben.

3. Die Rolle der Tragödie in der Polis

Eine Öffentlichkeit herstellen kann politisches Theater nur, wenn ihm eine wichtige Rolle in der Gesellschaft eingeräumt wird. Politik, Theater und gesellschaftliches Leben waren in der antiken Polis auf vielfältige Weise verwoben. Theater spielte für den politischen Meinungsbildungsprozess der Polisbürger eine wichtige Rolle. »Tragedy is not only an art form; it is also a social institution which the city, by establishing competitions in tragedies, set up alongside its political and legal institutions« (Vernant 1981, 9). Es wird sogar angenommen, dass Dichter ähnlich viel Macht wie Staatsmänner besaßen. Die Machtstrukturen sind dabei partizipativer Art zu denken. Die Bedeutung des Theaters zeigt sich auch darin, dass Platon diejenigen Tragödiendichter aus seiner Vorstellung vom idealen Staat verbannte, welche die für sie vorbestimmte Aufgabe nicht erfüllten, weil sie die *Politeia* durch ihr Theater verdürben (Platon *Politeia*: 377e, 602b; Melchinger 1971, 7). Zur Entstehungszeit der aischyleischen *Orestie* befand sich Athen in einer Ausnahmesituation. Ein großer Umbruch von der Adels- hin zu einer Volksherrschaft sollte stattfinden, Ansprüche, wie sie gegensätzlicher nicht sein konnten, prallten aufeinander. 461 v. Chr., drei Jahre bevor die *Orestie* uraufgeführt wurde, rissen die Demokraten in einem Staatsstreich die Macht an sich und schalteten den Areopag aus. Eine neu aufkommende Identifizierung der Bürger mit der Polis führte zur Forderung, auch die Ordnung derselben bestimmen zu können (Meier 1987, 362): Die zumeist ungebildeten attischen Bürger waren plötzlich allein verantwortlich für Athen, ohne den Rückhalt staatlicher Instanzen. Alte, aber immer noch praktizierte Vorstellungen, wie der Glaube an Götter, stießen auf die Anforderung, systematische Machtpolitik betreiben zu müssen. Neben dem Drang, etwas verändern zu wollen, herrschte große Unsicherheit, da alles Bekannte verworfen wurde. Dies lässt Christian Meier fragen, ob die Athener die Tragödie brauchten, vielleicht genauso sehr wie die »Volksversammlung, den Rat der Fünfhundert oder alle anderen Institutionen der Demokratie« (Meier 1988, 7). Könnte die Tragödie in einer Zeit der gesellschaftlichen Verunsicherung nicht als Hilfe für die »mentale Infrastruktur« (Meier 1988, 9) gedient haben? Durch die Tragödie konnten die Bürger die Beseitigung des Chaos und die Setzung der Ordnung und des Rechts im Kollektiv immer wieder durchleben. In der Zeit des Umbruchs wurde es für den politischen Bürger essentiell, sich der Fundamente zu vergewissern, auf denen er lebte: Durch die iterative Vergewisserung der rechtmäßigen Ordnung in der Tragödie wurde auch die Legitimierung des Staates aktualisiert. Dabei war das Ausloten aufeinander treffender Gegensätze wichtig: »In der Tragödie traf sich herkömmliches, mythisches Denken mit neuer Rationalität, Volkskultur mit Hochkultur« (Meier 1988, 9) – Aischylos' *Orestie* kann als Zeitdokument des Wandels hin zur Demokratie gesehen werden (Dodds 1974, 150, 172).⁵

5 Dies gilt auch für die auf der Grundlage der *Orestie* entstandene Elektra-Tragödie von Sopho-

4. Die Rolle des Theaters in der Selbst(er)findung Argentiniens

Einen vergleichbar bedeutenden Stellenwert hat das Theater im modernen Argentinien. In Analogie zur Rolle des Theaters in der Polis ist eine mögliche Erklärung hierfür die politische Unbeständigkeit seit der Wende des 19. Jahrhunderts. Nach dem Zusammenbruch des spanischen Kolonialstaates und der Unabhängigkeitskrise um 1810 forderten Klientelverbände die Autorität des Staates heraus. *Caudillos*⁶, die sich seit dieser Zeit als Hüter lokaler Werte und Traditionen etablierten, finden sich in den meisten Elektra-Adaptionen wieder. Der fest in der ländlichen Gesellschaft verankerte, patriarchalisch strukturierte *caudillismo* prägt das Land bis heute. Im weiteren Verlauf der Geschichte markiert der Militärputsch von 1930 einen Einschnitt, der die im 19. Jahrhundert nach innenpolitischen Unruhen einsetzende demokratische Entwicklung abrupt beendete und für das politische Theater von Relevanz ist: Eine Periode von Militärdiktaturen mit kurzen demokratischen Intervallen begann, die als moderne Erscheinungsform des *caudillismo* betrachtet wird (Hector 1964, 19; Eickhoff 1999). Sie endete erst 1983 mit dem Ende einer Diktatur, deren Gewalttätigkeit weit über die der vorausgegangenen hinausreichte und 30.000 Verschwundenen zur Folge hatte. Das politische Theater beschränkte sich zunächst auf unabhängige Theatergruppen, die die Unterschichten zur Befreiung aufrufen wollten. Ende der 1960er Jahre bildete sich ein sozialkritisches Agitprop-Theater, das dem *policy*-Bereich zugeordnet werden kann. Erst aus dieser Bewegung entstand eine von den Kritikern erst genommene Form des politischen Theaters, das Kollektivtheater (Adler 1982, 31). Zwischen den 1960er und 1990er Jahren prägte politische Gewalt bei gleichzeitiger Besinnung auf europäische Theatertraditionen das argentinische Theater – in dieser Zeitspanne kann ein vermehrter Rückgriff auf den Elektra-Stoff beobachtet werden. Doch inwiefern ist die Adaption klassischer Stücke für die kulturelle Selbstbestimmung Argentiniens relevant? Dass alle argentinischen Adaptionen des Stoffes hinsichtlich der Handlung, sprachlicher und stilistischer Merkmale in einen argentinischen Kontext transponiert sind,⁷ kann im Zusammenhang postkolonialer Lesart klassischer Stoffe gesehen werden. Zahlreiche Untersuchungen verweisen auf das Identitäts- und Nationalbewusstseinsproblem Argentiniens (z. B. Mafud 1959; Fillol 1961). Meier formuliert provokant: »Indem die Griechen das Politische entwickelten, bildeten sie das Nadelöhr, durch das die Weltgeschichte hindurch musste, [wollte] [...] sie zum modernen Europa gelangen« (Meier 1980, 13). Auf der Suche nach einer eigenen kulturellen Identität mag sich der Elektra-Stoff als passendes Fundament erwiesen haben, auf dessen Grundlage mittels Aneignung durch argentinische Kulturmarker ein emanzipiertes Theater entstehen konnte, das der Herausbildung eines eigenen politischen Selbstverständnisses diene.⁸

kles. Hierzu: Grote (1988).

- 6 Ursprünglich eine Bezeichnung für Heerführer, die sich in der Reconquista hervorgetan hatten. Erst seit Ende des 18. Jahrhunderts auch Bezeichnung für autoritäre oder tyrannische, meist nicht institutionell verankerte Führergestalten in Lateinamerika, die sich innerhalb einer Region mit einer Verbindung aus klientelistischen und clanhaften Vernetzungen etablierten. Eine Mischung aus Zwangsmaßnahmen und materieller Versorgung sicherten den *caudillos* die Loyalität ihrer *gauchos*. In manchen Fällen rechtfertigt die Aktivierung von Gewaltressourcen der Netzwerke, denen die *caudillos* vorstanden, es, von »dictatorial powers« (Lynch 2002, 6) zu sprechen.
- 7 Eine Ausnahme bildet *Orestes* von Omar Fantini.
- 8 Der antike Stoff wird an dieser Stelle als paradigmatisch für die europäische Kultur verstanden,

5. Elektra-Adaptionen als Spiegel der Umbruchsituation zwischen zwei Ordnungen

Politisches Theater hat im antiken Athen sowie im modernen Argentinien einen funktionalen Bezug zur lebensweltlichen Dimension seiner Rezipienten. Es wird verstanden als Ort, an dem die Wirklichkeit nicht nachgeahmt, sondern distinkte Weltordnungsmodelle entworfen werden. Da der Elektra-Stoff sich durch die Existenz zweier widerstreitender Ordnungen und den Bruch mit der geltenden Norm auszeichnet, ist für die folgende Analyse das raumsemantische Modell Jurij Lotmans Ausgangspunkt: Die *Diegese* narrativer Texte ist in zwei disjunkte Räume teilbar, zwischen denen eine ordnungsgarantierende Grenze verläuft. Die Überschreitung der Grenze, die durch den Helden erfolgen kann, das *Ereignis*, stellt eine »bedeutsame Abweichung von der Norm« (Lotman 1981a, 333) dar, ist der »Kampf zwischen einer bestimmten Ordnung, [...] einem Weltmodell und deren Dekonstruktion« (Lotman 1981c, 205).⁹ An Sergio De Ceccos *El reñidero* (1964) und Ricardo Montis *La oscuridad de la razón* (1993), wird nun exemplarisch gezeigt, wie diese auf das politische Element des Stoffes zurückgreifen. Aischylos' *Orestie* (ca. 458 v. Chr.) dient als Vergleichsfolie.¹⁰

5.1. Gegenüberstellung zweier Ordnungen und Begründung des Rechts durch einen Gewaltstreich in der *Orestie*

In klarer Opposition zueinander stehen in der *Orestie* die alte Ordnung, für welche die Erinyen einstehen, und die junge Dynastie des Apoll, der auch Athene angehört. Die Verfechter der jeweiligen Ordnungen stellen unterschiedliche Rechtsansprüche, die sie von dem anderen einzuklagen bereit sind: Die Erinyen, welche eines Amtes walten, das »in uralten Ordnungen gründet« (Meier 1988, 125), bestehen in ihrer Funktion der Rachehündinnen Klytemnestras darauf, den des Muttermordes schuldigen Orest heimzusuchen. Der Mord am eigenen Blut gilt ihnen als schlimmster Frevel. Für Apoll hingegen wiegt Klytemnestras Mord an Agamemnon schwerer, da die Ehe ein Bündnis ist,

von welcher die Dramatiker sich emanzipieren, ohne gänzlich mit der Tradition zu brechen.

9 Alle Textelemente können nur einem dieser beiden semantischen Räume zugeordnet werden. Da sich die Überschreitungen im Elektra-Stoff nicht eindimensional als existent oder inexistent kategorisieren lassen, wird die Erweiterung des Ereignis-Begriffs durch Matias Martinez und Michael Scheffel um die Kategorien »revolutionäre«, also geglückte, beziehungsweise »restitutive Grenzüberschreitungen« hinzugezogen. Letztere teilen sich in zwar versuchte, aber »gescheiterte« sowie in »aufgehobene« Überschreitungen, diejenigen Überschreitungen, die zwar vollzogen, dann aber wieder rückgängig gemacht werden (Martinez/Scheffel 2009, 142 f.). Die Lotmansche Raumsemantik dient der Strukturierung narrativer Texte, wird hier jedoch auf politisches Theater angewendet: Analog zur Argumentation des Theaters in seiner Funktion als »mentale Infrastruktur« ordnen Sujettexte das Geschehen. Dadurch wird dem Rezipienten der Blick auf den »Sujetaspekt der Wirklichkeit« (Lotman 1981b, 175) ermöglicht. Dass Raumtheorie und Theater gewinnbringend zu verknüpfen sind, indem der Stellenwert der Performativität für die Raumtheorie und die Bedeutung des Raums in Theatralitäts-Theorien hervorgehoben werden, ist in der Forschung bereits überzeugend ausgeführt worden (vgl. exempl. Dünne 2009).

10 In der diesem Beitrag zugrunde liegenden Analyse wurden neun argentinische Adaptionen gesichtet und drei ausführlich analysiert. Neben der *Orestie* wurden Sophokles' und Euripides' *Elektra* miteinbezogen.

das zu schützen höchstes Gut sei, weswegen er Orestes Rache an der Mutter zu einem legitimen Akt erklärt. An dem Fall Orestes entzündet sich der Streit zweier konkurrierender Mächte, deren Bedürfnis hinsichtlich der Schuldfrage Orestes Recht zu behalten auch ihren Anspruch auf die Vormachtstellung der eigenen Ordnung darstellt. Athene ruft ein Gericht ins Leben, welches die Schuldfrage klären und darüber hinaus für alle Zeit bestehen soll. Allein die Einleitung des Verfahrens stellt aus Sicht der Erinyen eine Missachtung des alten, herrschenden Rechts dar, denn sie bedeutet, dass es nicht mehr *ein* geltendes Recht gibt. Sie wird deshalb einem Umsturz gleichgesetzt: »Ein neu Gesetz schafft Umsturz, wenn/ Des Muttermörders Recht und Verderbnis siegt« (*Orestie. Eumeniden*, V. 490 f.).¹¹ Neben dem privaten Mordmotiv ist auch das politische entscheidend, denn der Mord an der Mutter, die zuvor ihren Mann, den rechtmäßigen Herrscher Mykenes getötet hat, bedeutet gleichzeitig Tyrannenmord. Die Opposition von gerechtem und Tyrannenherrscher ist deshalb von zentraler Bedeutung für das Stück, da auf ihrer Grundlage die Rechtfertigung der Morde und der Aufbau einer neuen Ordnung geschieht. Während Agamemnons Herrschaft als gerecht und legitim dargestellt ist (*Orestie. Agamemnon*, V. 844 f.), wird Klytemnestras und Ägisthens Herrschaft eindeutig als Tyrannei gekennzeichnet (Stein 2007, 79). Durch die Befreiung der Stadt von den Tyrannen würde Orestes zwar die Legitimität wiederherstellen – aber kann er als Muttermörder die ihm gebührende Macht übernehmen? Die private Rache wird zum Politikum, das Verhältnis von Macht und Gewalt wird in der *Orestie* zum ersten Mal thematisiert (Melchinger 1971, 11). »In the beginning there will have been force« (Derrida 1992, 10) – Jacques Derridas Lesart von Walter Benjamin bezeichnet den Ursprung allen Rechts, und damit aller neuer Ordnungen, als einen Akt der Gründungsgewalt: »Der Gewaltstreik macht und gründet Recht, gibt Recht, er bringt das Gesetz zur Welt« (Derrida 2002, 124 f.). In der *Orestie* begründen beide Ordnungen ihre Herrschaft auf einem Gewaltstreik, auch die Wiederherstellung der rechten Ordnung geschieht durch einen gewaltvollen Umsturz: »Weithin tönt der Ruf: ›Die fremd/ Dem Hause waren, sind wieder gestürzt!‹« (*Orestie. Totenspende*, V. 971 f.). Macht besitzt nach Auffassung Derridas nur, wer die Gesetzeskraft zu instituieren oder wer Gesetze außer Kraft zu setzen vermag. So ist es konsequent, dass auch die Begründung der neuen Polis-Ordnung durch einen Akt der Gründungsgewalt erfolgt, indem Athene ewiges Recht, den Anfang demokratischer Strukturen, auf undemokratische Weise eigenmächtig setzt: »Da die Frage jetzt zu mir sich herdrängt,/ Erwähle ich geschworene Richter für den Mord/ Und setze ihre Ordnung ein für alle Zeit« (*Orestie. Eumeniden*, V. 483 f.). Der Areopag wird nach einer Zeit der blutigen Selbstjustiz als Symbol und Verkörperung des Rechtsstaates eingesetzt (Melchinger 1972, 42) und macht damit den Anfang eines großen Umbruchs hin zu demokratischen Strukturen.

5.2. Die Willkürherrschaft des *caudillos* in *El reñidero*

Sergio De Cecco transponiert seine Elektra-Adaption ins Jahr 1905 nach Argentinien, in ein Viertel von Buenos Aires und ins *caudillero*-Milieu, in dem »das einzige Gesetz

¹¹ Die folgenden Primärzitate aus der *Orestie* entstammen der Übersetzung von Staiger (2008) und werden mit Verszeilen zitiert. Nur an wenigen Stellen wurde die Übersetzung von Stein (2007) als treffender empfunden, diese sind durch die Nennung des Übersetzers und die jeweilige Seitenzahl der Ausgabe gekennzeichnet.

dasjenige ist, welches der Tapferkeit entspringt und in dem Gerechtigkeitsfragen sich auf Messers Schneide entscheiden« (Freire 2009).¹² Die Figurenkonstellation ist derjenigen in der *Orestie* sehr ähnlich, die Zuordnung der Figuren zu einer bestimmten Ordnung unterscheidet sich jedoch: Pancho Morales, welcher der Figur des Agamemnon entspricht, ist *caudillo*, der bis zu seiner Ermordung keine Mittel scheut, politische Kontrahenten aus dem Weg zu räumen. Auch innerhalb der Familie herrscht er mit Strenge und prügelt seine Frau bisweilen bis zur Bewusstlosigkeit. Im Gegensatz zu Agamemnon, der in der *Orestie* als gerechter Herrscher charakterisiert wird, verkörpert Morales die ›Unrechtherrschaft‹, die auch seine Tochter Elena – Elektra – vertritt. Das Stück ist beherrscht von dem Gegensatz zweier Ordnungen: Auf der einen Seite steht die alte Ordnung nach den Gesetzen von Morales, die seinen Tod überdauern haben und die nun Elena einfordert. Sie besteht aus willkürlicher Gewalt, Hahnenkämpfen und politischen Auftragsmorden. Die brutalen Hahnenkämpfe visualisieren die Natur dieser Ordnung, und so ist es nicht verwunderlich, dass Elena den blutigen Brauch verteidigt:

ELENA: ›Ich mag diese Welt, auch wenn sie ein Hahnenkampfplatz sein mag, weil sie die Seine war. [...] Dem Duell sind wir verpflichtet, seit wir auf die Welt gekommen sind. Ich habe hier schon als Kind gespielt [...] inmitten des Blutes der Hähne, von denen ich das einzige Gesetz gelernt habe, das ich kenne.« (*El reñidero*, 133 f.)¹³

Wie Elektra in der *Orestie* identifiziert sich auch Elena mit den Werten des Vaters; *El reñidero* charakterisiert sie aber als aggressive junge Frau, die mit demselben totalitären Anspruch an andere herantritt wie ihr Vater Morales. Die Klytemnestra-Figur – in der *Orestie* negativ und listig dargestellt: sie ersticht ihren Gatten von hinten und jubelt dabei (Meier 1988, 44) – ist in De Ceccos Stück Vertreterin der neuen Ordnung, eine Sympathieträgerin, die ihr eigenes Handeln selbstkritisch hinterfragt. Ihrem Sohn Orest gegenüber, der sich gezwungen sieht, einen Mord im Auftrag des Vaters auszuführen, äußert sie bitter: »Es gab keine andere Möglichkeit... Das habe ich schon als Kind in Palermo immer gehört, aber ich habe das nie geglaubt« (*El reñidero*, 67). Orest fühlt sich zwischen den beiden Ordnungen hin- und hergerissen. Morales verabscheut ihn als verweichlicht und möchte um jeden Preis einen *guapo* aus ihm machen, der ohne Zaudern töten kann. Obwohl Orest die Welt der Blutrache ablehnt und sich seiner Mutter wesensverwandt fühlt, verübt er den Mord am politischen Gegner des Vaters, um nicht zum Schwächling degradiert zu werden. Erst als er dafür ins Gefängnis muss, wird ihm klar, dass ihn der Vater, der ihn aufgrund seiner Position ohne Weiteres hätte freikaufen können, im Stich gelassen, zum Äußersten gegriffen und das Private dem politischen Zweck geopfert hat.¹⁴ Dennoch kann er sich dem Sog dieser Ordnung

12 Reiter- und Messerspiele sowie blutige Hahnenkämpfe (vgl. der Titel *El reñidero*, der Hahnenkampfplatz) gehörten in den Alltag der *caudillos*, die einen Heldenkult förderten und es verstanden, die Kultur der lokalen Gesellschaft zu repräsentieren und zelebrieren, um Anhänger an sich zu binden.

13 Die Übersetzungen der Originalzitate aus dem Spanischen erfolgten durch die Verfasserin mit dem Fokus auf inhaltliche Aspekte. Sprachliche Feinheiten wie das Versschema wurden dabei nicht übertragen. Auch sei darauf hingewiesen, dass die Stücke im Original von lokalen Sprachvarietäten geprägt sind, die im Kontext dieses Beitrages jedoch nicht im Fokus stehen sollen.

14 Hier kann eine Parallele zur Opferung Iphigenies durch Agamemnon gezogen werden, der seine Tochter tatsächlich opfert, um von den Göttern bessere Winde für die Kriegsflotte gen

nicht entziehen, reiht sich schließlich in die Morales-Genealogie ein und ermordet, angestachelt durch Elena, seine Mutter und deren Liebhaber, um den Mord an Morales zu rächen. Doch obwohl der Muttermord die gewaltvolle Ordnung der Blutrache bestätigt, mordet Orest ›sehenden Gehorsams‹: Er begreift noch vor der Tat, dass sie ein Irrtum ist und Gerechtigkeit sowie eine legitime Ordnung nicht durch Gewalt erzeugt und aufrechterhalten werden können. Gleichzeitig realisiert er, dass er den Mord dennoch begehen muss, weil er von der alten Ordnung zu stark geprägt ist. Zwar beginnt die neue Ordnung durch seine Tat abermals mit einem Gewaltstreich, Orests Einsicht ist in der Kette aus aufeinanderfolgenden Gewaltanwendungen jedoch neu. Er kritisiert die Ordnung des Vaters deutlich, stellt den auferstandenen Geist seines Vaters zur Rede und prophezeit dessen Ordnung den Untergang. In einer Phase chronischer Unbeständigkeit und politischer Instabilität, in der sich Militärputsche und Peronismus abwechseln, siedelt De Cecco 1960 den Elektra-Stoff im *caudillero*-Milieu Anfang des 20. Jahrhunderts an, um die sozialpolitische Realität Argentiniens zur Entstehungszeit des Stückes Gestalt annehmen zu lassen. Das politische Theater bricht mit dem »Regelhaften«, den *caudillismo*-Strukturen, um die »bewußtlose Automatik« (beide Lehmann 2002, 17; vgl. Kap. 2) einer Gesellschaft zu verdeutlichen, die an bekannten politischen Mustern festhält, obwohl sie mit Negativerfahrungen besetzt sind.

5.3. Barbarei und Aufklärung in *La oscuridad de la razón*

Auch in Ricardo Montis Elektra-Adaption *La oscuridad de la razón*,¹⁵ die 1993 geschrieben wurde, aber im Jahr 1830 spielt, prallen zwei Ordnungen aufeinander. Mariano, die Orest-Figur des Stückes, ist im Exil, im aufgeklärten, hoch entwickelten Frankreich als Dichter mit romantischen Idealen aufgewachsen. Er kehrt nach Argentinien zurück, das er in der Phase der ›Geburt‹ der Republik Argentiniens im Chaos vorfindet; zwar in ständigen Erneuerungsprozessen begriffen, aber von *caudillismo*-Strukturen und ›mittelalterlichen‹ Praxen wie der Blutrache geprägt. Die Metaphorik im Stück verstärkt diesen Kontrast: »Mariano kommt aus einem aufgeklärten, erleuchteten Land und wird von einer Landschaft der Schwärze und Schatten empfangen, von einem durch intestinale Kriege isolierten Landstrich« (Laguna Romero 1999, 209). Ähnlich der Struktur in *El reñidero* und im Gegensatz zur *Orestie* steht die Figur Agamemnon auch hier für eine von Anfang an von Gewalt und Unrecht geprägte Herrschaft. So äußert die Klytemnestra-Figur: »Du lebstest angefüllt mit Verbrechen/ Nichts hast du gegeben/ für das Leben anderer« (*La oscuridad de la razón*, 168. I.F.: *La oscuridad*). Auch die Positionierung der Geschwister zu den Ordnungen entspricht derjenigen in *El reñidero*: Alma, die Elektra-Figur, tritt für die Welt des ermordeten Agamemnon ein. Sie ist der »ideologische Motor« (Laguna Romero 1999, 208), der Mariano antreiben will, den Vater zu rächen. Sie sieht das Recht auf ihrer Seite und in ihrem heimgekehrten Bruder einen »geweihten Vernichter des Unrechts« (*La oscuridad*, 132). Im Gegensatz zu Mariano fühlte sie sich schon als Kind in der von Kämpfen beherrschten Welt wohl: »Unser Spiel war der Krieg./ [...] Schon martialisch,/ haben wir so/ durchs Spielen erlernt,/ was uns der Vater vorlebte« (*La oscuridad*, 132). In Mariano dagegen, der der

Troja zu erbitten.

15 Der mehrdeutige Titel des Stückes lässt sich auf Deutsch etwa mit ›Die Finsternis der Vernunft/ des Verstandes/ des Rechts‹ übersetzen.

Blutrache zunächst entschieden entsagt, nimmt ein urargentinischer Konflikt Gestalt an: die obsessive Suche nach einer argentinischen Identität (Armando 1985, 10). Ähnlich der Kinder der Einwanderungsgeneration fühlt er sich zwischen zwei Kulturen hin- und hergerissen. Obwohl er die rauen Gesetze seines Heimatlandes ablehnt und von der Rückständigkeit Argentiniens entsetzt ist, vertritt er doch die Meinung, dass die Aufklärung zu überstarker Theoretisierung des Daseins führe und er in Argentinien schließlich das »wirkliche« Leben gefunden habe. Die Verwendung zweier Sprachen im Stück verdeutlicht den inneren Konflikt ebenso wie den kulturellen, sozialen und politischen Gegensatz zwischen Frankreich und Argentinien: Wann immer Mariano sich fremd fühlt, spricht er französisch, was niemand versteht. So scheitert anfangs sogar die Verständigung mit seiner Schwester, die ihn für einen Unbekannten hält, der »barbarische Laute vor sich hinmurmelt« (*La oscuridad*, 127). Der Forderung Almas nach Blutrache setzt Mariano zunächst ein übergeordnetes, aufgeklärtes Gerechtigkeitsdenken entgegen, welches aber angesichts der drängenden Forderungen keinen Bestand haben kann: Mariano ermordet Dalmacio, den Mörder Agamemnons und Geliebten Klytemnestras, und beginnt die neue Ordnung abermals mit einem Gewaltstreich. Während Alma sich am Ziel glaubt, erkennt Mariano, dass er einen Fehler begangen hat. Seine Mutter schneidet sich vor seinen Augen die Kehle durch, was Alma sarkastisch kommentiert: »Mariano,/ sieh mal was für eine Freude,/ und von welcher Brillanz/ dieses Blut ist,/ wie ein roter Champagner,/ deines Frankreichs« (*La oscuridad*, 196). Wie bereits in *El reñidero* ist Agamemnon als Schreckensherrscher dargestellt, von dem Dalmacio - Ägisth - und die Klytemnestra-Figur die Bürger befreien möchten: »Mit dem alten Caudillo/ war der Krieg Herrscher/ über Länder und Seelen./ Die Industrie lag im Sterben, die Wissenschaft war tot« (*La oscuridad*, 147). Der erste Gewaltstreich wird von den (Tyannen-) Mördern als »Vernunfttat« (*La oscuridad*, 189f.) bezeichnet. Dennoch bleibt auch Dalmacio eine zwielichtige Gestalt, die eher nach eigenem Gutdünken als im Sinne der Bürger zu entscheiden scheint. Von der Ambivalenz hinsichtlich der Interpretation des Willens der Bürger und der Gerechtigkeit der Herrschaft zeugt das Gespräch zwischen Agamemnon und Dalmacio, der, kaum von Agamemnon zum Minister gemacht, Agamemnons Führungsstil zu kritisieren beginnt:

DALMACIO: Ich habe jetzt verstanden, dass es unnütz war,/ dass die Lichter/ nie brennen würden in diesem Volk,/ bis zu deinem Ende.

PADRE: Was weißt du vom Volk?

DALMACIO: Ich kenne seinen Durst nach Freiheit.

PADRE: Freiheit dem Volk und Tod der Familie!

DALMACIO: Mit allen Mitteln.

PADRE: Und bist du die Freiheit?

DALMACIO: Ja.

PADRE: Das Volk hasst dich. [...]

DALMACIO: [...] Ich weiß, dass sie dich lieben,/ wie auch ich dich geliebt habe;/ [...] wie der, der in Ketten geboren ist,/ seine Ketten liebt.

PADRE: Was für eine Arroganz, Bruder! (*La oscuridad*, 175)

Die Glaubwürdigkeit der Aussage, den Mord an Agamemnon den Bürgern zuliebe verüben zu müssen, wird durch Dalmacios arrogante Grundhaltung untergraben. Auch der folgende Dialog zwischen Mariano und Dalmacio spricht für die Lesart, dass die von Dalmacio errichtete Ordnung nicht besser als die Gewaltherrschaft Agamemnons

ist. Er bezieht den Willen der Bürger genauso wenig ein und bleibt ein selbstherrlicher Weltverbesserer ohne Blick für die Realität:

MARIANO: Aber im Vorübergehen/ habe ich nur/ Ländereien isoliert durch den Krieg gesehen.

DALMACIO: Ja, obwohl es immer noch Krieg gibt,/ ist doch alles anders./ Früher hat man auf den Saatfeldern gekämpft,/ heute sät man/ auf dem Schlachtfeld.

MARIANO: Und was ist der Unterschied?

DALMACIO: Dass es vorher Frieden im Krieg gab/ und jetzt Krieg im Frieden.

(*La oscuridad*, 147)

So bleibt dahingestellt, ob der Mord an Agamemnon als Tyrannenmord und gerechtfertigt bezeichnet werden kann. Der Mord an Dalmacio hingegen ist als Rückschritt in der Entwicklung zu betrachten, obwohl die Erkenntnis, dass er falsch ist, ein Durchbrechen des *perpetuum mobile* aus Rache und Widerrache in der Zukunft verspricht. Als Marianos historische Vorlage gilt der Exilant Esteban Echeverría, der 1830 aus dem literarisch fortgeschrittenen Frankreich nach Buenos Aires zurückkehrte und sein poetisches Talent in die Erneuerung der argentinischen Politik setzte (Laguna Romero 1999, 207; Pellettieri 2005, 30 f.). Im Stück finden sich – verkörpert durch die Agamemnon-Figur – zahlreiche Anspielungen auf die Herrschaft des Diktators Juan Manuel de Rosas (1829–1852), Echeverrias historischen ›Gegenpart‹, der zu den institutionalisiersten *caudillos* Lateinamerikas gerechnet wird und fürchtete, in Argentinien könne eine Revolution nach dem Vorbild Frankreichs stattfinden (Lynch 2002, 251). Auffällig ist, dass das Stück, welches die Frage nach gerechter Herrschaft und gerechtfertigtem Herrschermord, gerechter Strafe und der kulturellen und politischen ›Vorreiter-Rolle Europas stellt, 1993 entstanden ist: Im gleichen Jahr, in dem Néstor Kirchner in Argentinien die Präsidentschaft übernimmt und für ein Ende der Straffreiheit und die Abschaffung zweier Amnestie-Gesetze plädiert, die Mitglieder der Militärjunta bis dahin geschützt haben. In einem Jahr, in dem sich gesellschaftlich ein Umbruch vollzieht, der eine neue politische Ordnung und ein politisches und rechtliches Umdenken fordert, auf dessen Grundlage bis heute für die Gewaltherrschaft Verantwortliche zur Rechenschaft gezogen werden können. Die gesplattene, im Prozess des Vorwärtstrebens doch an alten Strukturen festhaltende argentinische Gesellschaft ist auch hier auf abstrakter Ebene mit den Bürgern der Polis vergleichbar. Der Elektra-Stoff mag hier wie dort als Spiegel der Umbruchsituation, als mentale Krücke in einer Phase großer Verunsicherung gedient haben.

6. Die argentinische Unfähigkeit, die Väter zu begraben

Die Suche nach der eigenen Identität und nach der gesellschaftlichen wie politischen Positionierung des Individuums zwischen zwei widerstreitenden Ordnungen hat sich als geeigneter Stoff für politisches Theater in Argentinien gezeigt. Ein Unterschied zwischen den argentinischen Adaptionen und den griechischen Bearbeitungen des Stoffes ist augenscheinlich: In den argentinischen Stücken ist nicht erst die Herrschaft Klytemnestras und Ägists/Dalmacios/Sorianos despotisch. Bereits die Regierung Agamemmons/Morales ist als nicht-gerecht, willkürlich und gewalttätig charakterisiert. Die Folgegeneration Elektra/Alma und Orest/Mariano muss sich der Frage stellen, wie sie mit diesem Unrecht-Erbe umgeht. In den Stücken sieht sich diese Generation jedoch nicht

in der Lage, sich von der Gewaltherrschaft zu distanzieren, sondern hält am Bekannten fest. Dabei fällt auf, dass sich das Motiv des beinahe zum übermenschlichen Ideal stilisierten Vaters, das verbissen aufrechterhalten wird, durch alle argentinischen Adaptionen zieht und eine viel stärkere Ausprägung als in der attischen Vorlage erfährt. Während die Elektra-Figur die Werte und die Ordnung des Vaters von Anfang an idealisiert und mit aller Konsequenz vertritt, zögert die Orest-Figur zunächst, da sie vom positiven Bild, welches sie von der Mutter hat, nicht abweichen möchte. Letztlich schließt Orest/Mariano sich aber doch Elektras/Almas Rachefeldzug zu Ehren des Vaters an, dessen Tod nicht akzeptiert wird und durch den Akt der Selbstjustiz ungeschehen gemacht werden soll. Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang an die vielen im argentinischen Bewusstsein verankerten Vaterfiguren zu denken, von denen sich die Bevölkerung nicht lösen kann, so negativ ihr Einfluss auf das Land auch gewesen sein mag.¹⁶ Hier sollen vor allem Juan Manuel de Rosas, Juan Domingo Perón Sosa und Carlos Menem angeführt werden. De Rosas Herrschaft, das »Trauma des kollektiven Bewusstseins der Argentinier« (Pellettieri 2002, 19) ist bis ins 21. Jahrhundert nicht überwunden. Perón, der abwechselnd als moderner *caudillo* und als »populistischer Diktator« bezeichnet wird (Lynch 2002, 432), gilt heute vielen als Held, obgleich seine Regierung inner- und außerparteiliche Gegner ausschaltete (Eickhoff 1999). In Einheit mit seiner Frau Evita entstand ein Personenkult, der bis heute anhält: »Seine Popularität verdankte er der Sehnsucht der sozial benachteiligten Massen nach einer Vaterfigur, seinem Charisma und seinem Intrigenspiel« (Schopfloch 2007, 69). Auch Carlos Menem spielte die »Rolle des perversen, böartigen Vaters. Der Vater, der sein Kind mit süßen Worten verführt« (Tobar 2002), das Land aber in den Ruin trieb. Trotz aller Anzeichen für eine in Gang gesetzte fortschrittliche Entwicklung finden sich zwar auch in der *Orestie* Merkmale für das Festhalten am Altbewährten,¹⁷ aber erst in den argentinischen Adaptionen steht die Elektra-Figur für die vollkommene Unfähigkeit, mit der Vergangenheit und dem Vater abzuschließen. Passend zu dieser Argumentation schreibt der argentinische Gegenwartsschriftsteller Carlos Gorostiza über seinen Roman *Cuerpos Presentes*:

Es dürfte schwer sein [...], [diese argentinische Unfähigkeit zu verstehen] unsere verstorbenen Väter beizusetzen [...], ein für alle Mal ein erwachsenes Leben ohne *cuerpos presentes*¹⁸ zu beginnen, dieses beinahe Unvermögen, unsere Mythen zu vergessen und eine Gegenwart zu kreieren. (Gorostiza 1981)

Das Phänomen, dass die Kinder in den argentinischen Adaptionen sich als Stellvertreter der Nachfolgeneration rückhaltlos zur Vater-, zur Herrscherfigur, bekennen, obwohl sie sich mit brutalen Methoden an der Macht hält, kann als Spiegel einer paternalistischen Gesellschaft gesehen werden, die, zunächst nicht bereit die Folgen für eine unabhängige Reife zu tragen und selbst Verantwortung zu übernehmen, in paternalistischen Strukturen gefangen bleibt (Sarti 2002, 33).

Eine naheliegende Parallele lässt sich auch zwischen dem fern der Heimat aufwachsenden Orest/Mariano und einer weiteren Dimension der argentinischen Geschichte

16 Ein ähnlicher Gedankengang ist bei Sarti (2002) zu finden.

17 So verkündet Agamemnon gegenüber den Bürgern von Argos, die Volksversammlung solle bestehen bleiben, denn »was sich als gut bewährt hat,/ soll auch in Zukunft erhalten bleiben« (Stein 2007, 53).

18 *Cuerpos presentes* kann sowohl mit »vorhandene Hohlräume«, als auch mit »Körper, die zugegen sind« übersetzt werden.

ziehen: den Kindern der sogenannten *desaparecidos*. Im Unklaren über die Ermordung ihrer leiblichen Eltern wachsen sie – obwohl sie das Land nicht tatsächlich verlassen – in Unkenntnis über die Militärvergangenheit derjenigen Personen auf, die sie als Vater und Mutter bezeichnen und zu denen sie ihre Beziehung neu definieren müssen, wenn sie über deren wahres Gesicht aufgeklärt werden.

Es scheint klar, dass die Persistenz dieses Mythos im argentinischen Theater mit einer Grübelelei über die Verbindung zwischen Vätern und Söhnen angesichts der wichtigen Rolle der jungen Generationen gegenüber den alten verknüpft ist. Der alte Mythos [...] behält seine Gültigkeit als Frage über das Los der Jungen, an die Verbrechen herangetragen werden, Erben alter Schuld, eingeschlossen in einen prädestinierten Zirkel: metaphorisiert durch einen Hahnenkampf im Werk Sergio De Ceccos und ein ruiniertes, vollkommen zerstörtes Land bei Monti. (Sarti 2002, 33)

Wie Orest machen sich die *niños desaparecidos* auf die Suche nach ihrer Identität, indem sie sich angesichts der begangenen Gräueltaten von ihren vermeintlichen Erzeugern loszusagen suchen¹⁹ und Gerechtigkeit fordern. Dabei scheitern sie häufig, wie die Stücke zeigen, bei dem Versuch, ihren Platz zwischen den Fronten zu finden, da sie zu den Mördern bereits eine emotionale Bindung aufgebaut haben.

7. Synthese von alter und neuer Ordnung?

In allen Stücken kommt es trotz der scheinbaren Unvereinbarkeit der zwei widerstrebenden Ordnungen, der Grenzüberschreitung und ungeachtet der Gewalt, mit der sich beide zu etablieren suchen, zu einer Synthese. Das politische Theater reizt hier den Rahmen politischer und gesellschaftlicher Möglichkeitsbedingungen aus. In der Synthese und teils unter Rückgriff auf religiöse Elemente jenseits der Arbitrarität zeigt es eine künstliche Lösung auf, die jenseits und zwischen beiden Ordnungen liegt. In der *Orestie* findet eine *restitutive, aufgehobene Grenzüberschreitung* durch Orest statt (vgl. Abb. 1). Dieser überquert die Grenze durch den Mord, kehrt aber durch den Freispruch in den ursprünglichen Teilraum zurück, der nun über die neue Ordnung hinausgeht und auch die Eumeniden mit einschließt. Er stellt eine Synthese zwischen beiden Ordnungen dar, erwächst allerdings eher der neuen Ordnung, als beiden Ordnungen gleichzeitig.

Athene schafft eine neue (Rechts-)Ordnung, indem sie den Areopag, der zur Entstehungszeit des Stückes gerade entmachtet wurde, wieder einsetzt:

»Höre jetzt meine Satzung, Volk von Attika,/ Ihr seid das erste Gericht,/ das über Blutvergießen urteilen wird./ Doch auch in Zukunft und für alle Zeit/ soll dieser Gerichtshof/ dem Volk von Athen erhalten bleiben./ Areopag nenne ich dieses Gericht. Von hier aus wird die Ehrfurcht der Bürger/ und die Furcht, die ihr verwandt ist,/ dem Unrecht zu wehren/ und das Recht zu bewahren suchen,/ [...] solange die Bürger selbst/ nicht die Gesetze durch üble Zusätze verderben. [...] Weder der Anarchie, noch der Despotie sich zu beugen,/ sondern sich davor zu schützen,/ rate ich den wachsamem Bürgern« (Stein 2007, 196 f.).

19 Auch Elektra und Orest sind in den argentinischen Adaptionen nicht mehr bereit, Klytemnestra als Mutter anzuerkennen, als sie von deren Tat erfahren. Am deutlichsten zeigt sich dies in Javier Roberto Gonzáles' Stück: »Orest: ›Aber sie ist unsere Mutter!‹ Electra: ›Sie hat aufgehört, unsere Mutter zu sein, als sie mir den Vater fortgerissen hat!‹« (*La declaración de Electra*, 22).

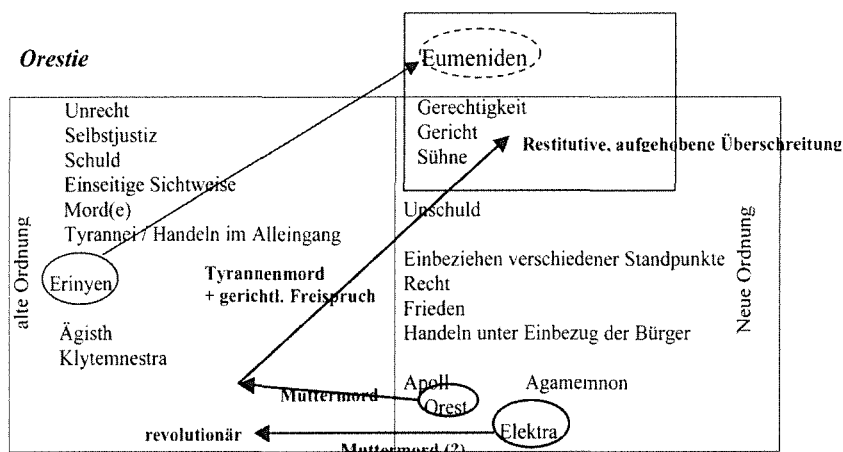


Abbildung 1: Grenzüberschreitungen in der Orestie

Athene rät den Bürgern, das ›Furchterregende‹ nicht aus der Stadt zu verbannen, sondern es in diese zu integrieren. Erst durch die Versöhnung mit dem Adel ist eine neue politische Orientierung möglich, die nicht mehr nur eine Ansicht zulässt, sondern innerhalb derer alle Kräfte ihren Platz haben. »Athene: ›Nicht den Schrecken ganz zu bannen aus der Stadt [rate ich]./ Denn welcher Mensch, der nichts mehr fürchtet, bleibt gerecht?« (Die Orestie. Die Eumeniden, V. 697 f.). Erst durch die Versöhnung mit den Unterlegenen und deren Integration in die Polis mittels eines für sie geschaffenen Amtes ist dauerhafter Frieden für die Stadt gesichert. Die Erinyen verwandeln sich in die Eumeniden, die Wohlgesinnten:

»Chor der Dichter: ›Ewige Verträge sind geschlossen/ zwischen den Neubürgern/ und den Bürgern Athens./ Der junge Zeus, der Allessehende,/ und die alte Moira/ haben sich versöhnt,/ sie wirken zusammen./ Frieden für immer!« (Stein 2007, 231).

Die Versöhnung befähigt die Entwicklung der Erinyen von unerbittlichen Bluthunden, die mit ihrem Anspruch vor Gericht scheitern, zu Helfern der neuen Ordnung. Der fortschrittliche Weg ist nicht zuletzt durch die Schuldeinsicht Orests möglich. Während Agamemnon noch als blinder Handlanger des Zeus fungierte und nichts dazulernte, dient Klytemnestra zwar anfangs blind, gelangt dann aber, wenn auch erst nach der Tat, zur Einsicht. Orest hingegen ist bereits vor der Tat einsichtig und erlangt »mit dem göttlichen Willen Verbindung« (Dodds 1974, 171). Es ist anzunehmen, dass es der Anspruch des Dichters war, den Zuschauer während der Festspiele im alten Athen analog zu Orests Katharsis Einsicht gewinnen zu lassen. Dadurch, dass das Gericht Orest von Schuld freispricht und das System aus Rache und Widerrache durchbricht, ist der Legitimationsanspruch an Orests Herrschaft über die ›synthetische‹ Ordnung erfüllt. So bewahrheitet sich auch der Ausspruch der Erinyen: »Nicht Unbeherrschtem und nicht/ Geknechtetem stimme bei. Gottes Kraft verleiht's/ Der Mitte stets« (Orestie. Eumeniden, V. 526 f.). Die Institutionierung eines neuen Rechts und einer neuen Ordnung erfolgt zwar durch Unrecht – das Gericht votiert mit Stimmgleichheit im Fall Orest und nur Athenes Stimme spricht ihn frei – allerdings werden auch den alten Mächten Aufgaben innerhalb dieser neuen Ordnung zugesprochen, wodurch die Synthese Stabilität erlangt.²⁰

20 Vgl. Abb. 1.

El reñidero weist eine schwächere Synthese auf. Orest wird durch den Druck von Morales zur Überquerung gezwungen, indem er einen politischen Gegner von Morales beseitigt. Er überquert die Grenze entgegengesetzt, als er sich weigert, Soriano und Né- lida - Ägisth und Klytemnestra - zu töten und abermals, als er die Tat schließlich doch begeht. Im Endergebnis kann von einem *revolutionären Ereignis* gesprochen werden. Seine offene Kritik an der Ordnung kann jedoch als Schritt zu einer Synthese gewertet werden.

El reñidero

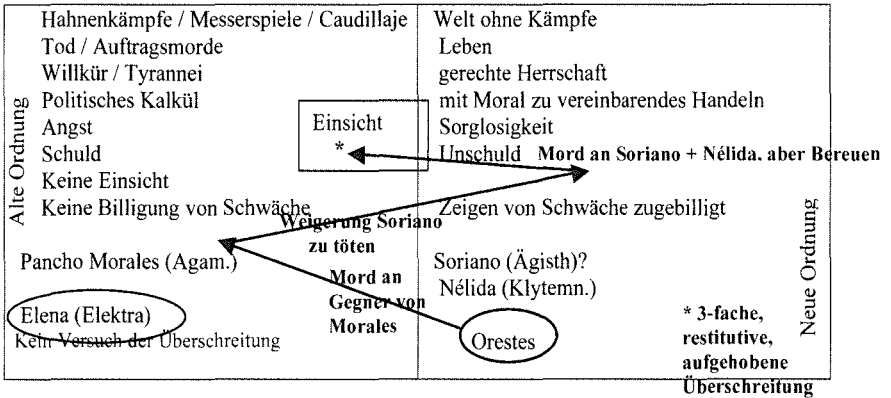


Abbildung 2: Grenzüberschreitungen und Synthese in »El reñidero«

Diese ›Synthese‹ vollzieht sich lediglich im Inneren der Figur Orests.²¹ Zwar befolgt Orest die Weisungen des Vaters und gibt dem Drängen der Schwester nach, hinterfragt die Ordnung, für die sein Vater steht, jedoch im Moment der Tat. Er steht damit für eine neue Ordnung, die weniger radikal als die des Vaters und der Schwester, aber auch weniger entschieden als die der Mutter ist, welche die Abschaffung aller unter Morales geltenden Gesetze und Gepflogenheiten wünscht. Die Synthese kann als ›sehender Gehorsam‹ bezeichnet werden.

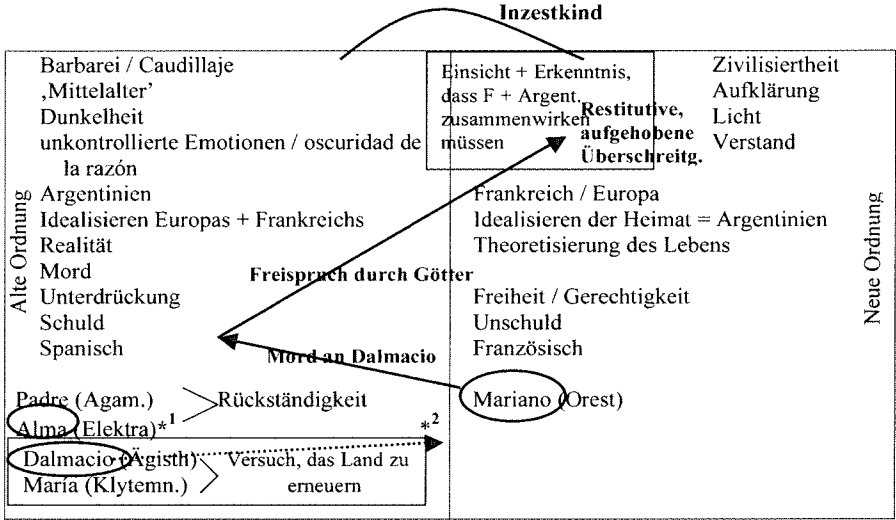
In *La oscuridad de la razón* begibt sich Mariano – die Orest-Figur – durch den Mord an Dalmacio – Ägisth – von dem von Aufklärung und Gewaltfreiheit geprägten Leben in ein Leben der Dunkelheit, unkontrollierter Emotionen und der Schuld. Durch den Freispruch der Götter kehrt er jedoch in den Ausgangsraum zurück, innerhalb dessen eine Verschiebung stattgefunden hat: Mariano fühlt sich keiner der beiden Ordnungen mehr zugehörig, sodass die letzte Ordnung über den Ausgangsraum hinaus in einen Teil der alten Ordnung übergeht.

Die konträren Ordnungen, die Mariano und Alma vertreten, finden zu einer Vereinigung in einem Inzest-Kind,²² mit dem Alma von Mariano schwanger ist, nachdem Mariano seine Mutter ermordet hat. Im Inzest äußert sich das Verlangen nach der Vereinigung der beiden disparaten Ordnungen über alle moralischen Grenzen hinweg. Bemerkenswerterweise fußt die entstehende Ordnung zwar abermals auf einem Gewaltstreich, gleichzeitig aber auch auf dem Gegenteil – der Liebe zwischen Alma und Mariano. Die Synthese entspricht der Reflexion über eine kulturelle Emanzipation:

21 Vgl. Abb. 2.

22 Vgl. Abb. 3.

La oscuridad de la razón



*1 Kein Überschreitungsversuch / Weigerung

*2 Gescheiterte Überschreitung

Bei seiner Ankunft äußert Mariano zunächst deutlich, dass er nicht in die Heimat gekommen ist, um zu verurteilen und lässt beide Ordnungen nebeneinander bestehen. Weder vertritt er die Werte des aufgeklärten Frankreichs mit vollster Überzeugung, da er sie für zu theoretisch hält, als dass sie lebbar wären, noch steht er für die rückständigen Werte seines Heimatlandes ein, in dessen Sinne er die blutige Praxis der Selbstjustiz fortführen soll. Auch die von Dalmacio angestrebte Angleichung der argentinischen und europäischen Kultur lehnt er ab. Schließlich kommt er zu dem Schluss, dass die Zukunft Argentiniens weder im Festhalten an der dortigen racheversessenen, rückwärtsgewandten Gesellschaft, noch in der Imitation europäischer Entwicklung liegen, sondern dass Fortschritt nur auf der Grundlage eigener kultureller Emanzipation stattfinden kann (*La oscuridad*, 149). Die Umsetzung der Vereinigung der beiden Ordnungen kann Mariano selbst jedoch nicht erwirken. Indem er Dalmacio tötet, verrät er die Werte seiner französischen Erziehung. Erst die nächste Generation, repräsentiert durch das Inzest-Kind, rückt ein neues Zeitalter, in dem die widerstreitenden Ordnungen vereint sind, in greifbare Nähe.

Festzuhalten bleibt, dass alle sogenannten *Ereignisse*, Grenzüberschreitungen, durch Gewaltanwendung stattfinden. In der *Orestie* bewegen sich Elektra und Orest gleichermaßen von der Ordnung des Rechts und der Gewaltfreiheit in die des Unrechts und der Gewalt. Orest wird schließlich freigesprochen. In den argentinischen Adaptionen ist die Figur der Elektra von Anfang an im zu Orest entgegengesetzten Raum verortet und vertritt bis zum Ende die Seite der Gewalt und ›negativen‹ Herrschaft. Diesen Raum betritt die Orest-Figur erst durch eine Grenzüberschreitung, verlässt ihn dann jedoch wieder. In der *Orestie* verkörpert Agamemnon eine ›positive, gerechte und legitime Herrschaft, die durch den Mord an ihm gebrochen und erst durch das Handeln Elektras und Orests wiederhergestellt wird, in den argentinischen Adaptionen ist die Agamemnon-Figur dagegen Tyrann. Die Verweigerung Elektras, die Grenze zu

überschreiten sowie die zögerliche Überschreitung von der anderen Seite her durch Orest verdeutlichen, dass die Überschreitungen von großer Relevanz für das die Grenze überquerende Individuum und dessen Umfeld sind. Die Unsicherheit hinsichtlich der Nationalidentität der argentinischen Gesellschaft, welche aus dem Verdrängen der eigenen Kultur durch die Kolonisatoren und dem von den eingewanderten Vorfahren vererbten Zerrissenheitsgefühl zwischen zwei Kulturen (Armando 1985, 10f.) herrühren mag, spiegelt sich in der Orest-Figur, die sich keiner Ordnung zugehörig fühlt und mit ihrer Identität hadert.

Da die Entscheidung für die alte oder neue Ordnung und das alte oder neue Recht, »weit eher Parteisache als Recht« (Meier 1988, 127) ist, findet in der *Orestie* und in *La oscuridad de la razón* ein Rekurs auf göttliche Mächte jenseits der Arbitrarität statt, die dem Zweck dienen soll, »strittige Entscheidungslagen dadurch zu blockieren, dass sie aus dem Raum der sozialen Verhandlungen herausgenommen und einer als höher-rangig angesehenen externen Macht anheimgestellt werden« (Koschorke 2004, 44f.). Nur so scheint die Bildung einer Synthese möglich. Nach den Überlegungen Albrecht Koschorkes (2004) muss das Göttliche jedoch eine Reihe von Bedingungen erfüllen, um stabilisierend wirken zu können. Die angerufene Autorität muss erstens »von allen Beteiligten anerkannt sein« (alle Koschorke 2004, 4); dies ist sowohl in der *Orestie*, als auch in *La oscuridad de la razón* der Fall. In *El reñidero* wird zwar vom Schicksal gesprochen, dies ist aber nur indirekt eine stabilisierende ›Autorität‹. Zweitens muss das göttliche Zeichen Konsens stiften und eine ähnliche Wirkung »wie ein Mehrheitsbeschluss in Demokratien« entfalten, indem die unterlegene Partei eingebunden wird. Drittens muss der durch die Gottheit angerufene Schiedsspruch durch »Mittel politischen Machtkampfes« unbeeinflussbar sein, um einen Konsens herstellen zu können: In der *Orestie* weist Athene den unterlegenen Erinyen einen Platz innerhalb der von ihr ernannten Ordnung zu und ihr Votum ist von dem des Areopags unabhängig. Auch in *La oscuridad de la razón* wird jedem ein Platz zugewiesen, mit dem er zufrieden ist: Mariano steigt in den Himmel auf, während Alma, gemäß ihres Wunsches, im Dunkel zurückbleibt. Die übergeordnete ›Macht‹ Schicksal in *El reñidero* wirkt jedoch nicht konsensstiftend. Viertens muss das göttliche Zeichen ein »Jenseits der Arbitrarität bilden«, was lediglich in *La oscuridad de la razón* gewährleistet ist. So bleibt dahingestellt, ob die in den Stücken aufgezeigte Konfliktbeilegung nachhaltig Stabilität ermöglichen kann, vielmehr zeigt sie einen ersten Schritt auf dem Weg dorthin auf.

8. Zusammenfassung

Politisches Theater und gesellschaftspolitische Entwicklung

Die diesem Beitrag zugrunde liegenden Studien zur politischen Ästhetik der antiken Tragödie von Christian Meier wurden unter Rückgriff auf zeitgenössische Philosophien des Politischen ergänzt. Dabei wurde eine Erweiterung der insbesondere in Deutschland an Piscator ausgerichteten Bedeutung von ›politischem Theater‹ vorgenommen, die vielmehr auf die Problematisierung der – souveränitätstheoretisch zu erfassenden – Rahmen- beziehungsweise Möglichkeitsbedingungen politischer Ordnung zielt. Ausgehend von der These, die *Orestie* des Aischylos bilde einen zentralen Verhandlungsort politischer Legitimation einer Gesellschaft im Übergang von Aristokratie zu Demokratie, wurden die argentinischen Neu-Adaptionen auf die Gegen-

überstellung zweier Ordnungen und die Überschreitungsdynamik von alter zu neuer Ordnung untersucht und in den Kontext von Souveränitätsproblematik und ihrer Feststellung eines unhintergehbaren Moments der Gewalt in der (Neu-)Instituierung politischer Ordnungen eingebettet. Als mögliche Erklärung des übermäßigen Interesses des politischen Theaters in Argentinien am Elektra-Stoff wurde die Parallele in der gesellschaftlichen und politischen Umbruchsituation in der Polis sowie im modernen Argentinien angeführt, in der dem Theater jeweils eine spezielle und bedeutende Rolle zukam. Die in der *Orestie* entstehenden verschiedenen typologischen Problemhorizonte politischer Selbstlegitimation wurden auf die Besonderheiten und Bedürfnisse der argentinischen Umbruchsituation übertragen, um schließlich die dramenimmanente Frage nach der Vereinbarkeit von alter und neuer Ordnung hinsichtlich einer möglichen Synthese mithilfe von Lotmans restitutiver und revolutionärer Sujetbildung zu diskutieren. Die argentinischen Stücke verhandeln auf grundlegender Ebene mögliche Auswege aus einer patriarchalen Gewaltordnung, um dabei ein wesentlich gewalthaftes Moment im Inneren politischer Instituierung selbst zu entdecken. Sie nehmen indirekt Bezug auf die Grenzen und Bedingungen politischer Selbstlegitimation, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht mehr im Rahmen einer politischen Theologie außerweltlicher Transzendenz, sondern innerhalb weltimmanenter Begründungsstrukturen zu verankern hat. Eine Möglichkeit, das Phänomen der häufigen Adaption des Elektra-Stoffes in Argentinien zu erklären, ist das dem Stoff innewohnende politische Potential. Aufgrund dieses Potentials eignet sich der Stoff auch für politisches Theater. Die argentinischen Adaptionen *El reñidero* und *La oscuridad da la razón* greifen das *polity*-Element heraus, transponieren die Handlung in einen argentinischen Kontext und diskutieren anhand des Stoffes die Möglichkeitsbedingungen argentinischer Politik und gesellschaftlicher Veränderung. Die *Orestie* hierzu als Folie zu benutzen, ist deshalb naheliegend, weil die Entstehungsbedingungen der *Orestie* denen der argentinischen Bearbeitungen auf abstrakter Ebene ähnlich sind: Beide Gesellschaften befanden sich zu der jeweiligen Entstehungszeit der Stücke in Umbruchsituationen, in denen sie die bisherige Ordnung fundamental in Frage stellten und ihre eigene Identität neu definieren mussten. Das radikale Umdenken der attischen Bevölkerung, die einen Wandel von der Aristokratie zu einer Volksherrschaft bewältigte und sich doch davor fürchtete, die jahrhundertelange Vorherrschaft des Adels anzuzweifeln, und der immer wieder versuchte Neuanfang der argentinischen Bevölkerung, der ersehnte Wandel nach den Diktaturen bei gleichzeitigem Verharren in alten Mustern, welche sich in einer Unfähigkeit, die Väter zu begraben und wiederkehrenden *caudillismo*-Strukturen niederschlagen, machen den Versuch naheliegend, Vergleiche zwischen den Stücken auf intra- und extratextueller Ebene zu ziehen.

Die Stellvertreter der konkurrierenden Ordnungen im Elektra-Stoff werden mit Gewalt getötet, um die jeweils andere Ordnung herbeizuführen. Schließlich wird der Mörder des ersten Stellvertreters dafür zur Verantwortung gezogen. Beide Mörder beanspruchen, das Recht der Ordnung, für die sie jeweils eintreten, auf ihrer Seite zu haben.

»Recht [muss] gesetzt, kodifiziert und mit Sanktionsmacht ausgerüstet worden sein [...], bevor es Geltung erlangt. Wenn jedoch die Instituierung des Rechts dem Recht zuvorkommt, [...] dann ist sie ihrerseits kein rechtlicher Akt« (Koschorke 2004, 41 f.).

Für die Legitimierung der Gründungsgewalt springen ›Gründungserzählungen‹ ein, welche heikle Fragen beantworten sollen (Koschorke 2004, 2). Der Elektra-Stoff kann

in diesem Sinne auch als ›Gründungs-Erzählung‹ bezeichnet werden; er wirft Fragen auf, die in ihrer Natur grundpolitisch sind: Wer setzt das Recht? Wer wird in die Institutionierung miteinbezogen? Ist die Setzung ein rechtmäßiger Akt? Wer kann darüber entscheiden? Die Gründung einer neuen Ordnung liegt dabei im Schnittpunkt zwischen Theater und Politik. Das politische Theater verhandelt die Grundlage politischer Ordnungen, nämlich die Gründung von Ordnungen selbst: »Die Institutionierung des Staatswesens [ist] nicht ihrerseits ein politisch-rechtlicher, sondern ein ästhetischer Akt. Sie fällt in den Aufgabenbereich der Kunst« (Koschorke 2004, 42). Dieser ästhetische Akt wird in den Elektra-Dramen in besonderer Weise deutlich, da sie politische Macht nicht nur repräsentieren, sondern deren Rechtmäßigkeit zunächst aushandeln. Anders als die *Orestie* bieten *El reñidero* und *La oscuridad de la razón* aber keine Lösung für die Konflikte. Die herrschende Macht wird zwar in Frage gestellt, ebenso aber die Basis, aufgrund derer die Verurteilung derselben erfolgt. Die Ansprüche der Herrschaftslegitimität, die Grundlagen des Gemeinwesens werden diskutiert, doch das moderne argentinische politische Theater konfrontiert die Gesellschaft mit Widersprüchen, die sie selbst lösen muss. Politisches Theater reflektiert gesellschaftliche Entwicklung. Es kann als Verhandlungsort kontroverser Positionen betrachtet werden, deren Standpunkt anzuerkennen für die Zusammenführung in einer möglichen Synthese für die friedvolle Beilegung von Konflikten wesentlich ist. Dabei ist interessant, dass – im Fall des Elektra-Stoffs – eine nachhaltige friedliche Lösung nur durch das Einbeziehen aller Positionen und das Einbetten der alten Kräfte in die neue Ordnung möglich ist. Die argentinischen Adaptionen machen zudem deutlich, dass sich zunächst die mentale Einstellung des Einzelnen ändern muss, um einen gesellschaftlichen Wandel und die Beendigung der wiederkehrenden Gewalt herbeizuführen. Auf dem Weg dorthin kann politischem Theater eine bedeutende Rolle zukommen: Ohne Position zu beziehen, gibt es ästhetische Antworten auf Fragen des gesellschaftlichen und politischen Zusammenlebens, indem es Möglichkeitsbedingungen aufzeigt. Das Aufzeigen ist dabei nicht statisch, sondern als Prozess zu denken:

Indem das Theater Personen in statu agendi zeigt, hat es die Möglichkeit, entweder die Aktion als ein Resultat vorzuführen, an dem die Motive ablesbar sind, oder den Prozeß, in dem die Aktion entsteht. In statu agendi hat die Person die Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten. Sie bedenkt diese Möglichkeiten. So sind Denkkaktionen die wichtigsten Aktionen des politischen Theaters. Am Denkprozeß nimmt der Zuschauer teil, mitdenkend. (Melchinger 1971, 417)

Der Denkprozess soll dem Rezipienten seine Handlungsfähigkeit innerhalb des Rahmens vergegenwärtigen, in dem dieser sich im Alltag bewegt. Das politische Theater kann als Modus gesellschaftlicher Selbstvergewisserung betrachtet werden, der »auf dem Wege der Vergegenwärtigung nicht-gegenwärtiger Sinnzusammenhänge eine besondere Erfahrung der vorfindlichen Lebenswelt ermöglicht« (Langenstein 1983, 8). Über die Beschaffenheit der Handlung zu entscheiden, bleibt aber bei dem politischen Theater, von dem hier gesprochen wird, dem Einzelnen überlassen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Aischylos: Die Orestie. Deutsch von Emil Staiger. Stuttgart 2008.
- Stein, Peter u. Bernd Seidensticker (Hg.): Die Orestie des Aischylos. München 2007.
- De Cecco, Sergio: El reñidero. Drama en dos actos. Buenos Aires 1990. [1964]
- Monti, Ricardo: La oscuridad de la razón. Prólogo y tres actos. In: Pelletieri (Hg.): Teatro. Una pasión sudamericana. Asunción. La oscuridad de la razón. Buenos Aires 2005. [1993]
- Roberto González, Javier: La declaración de Electra. Tragedia en un preludio. Siete momentos y un postludio. O. O. 1994. [unv. Ms.]

Sekundärliteratur

- Adler, Heidrun: Politisches Theater in Lateinamerika. Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität. Berlin 1982.
- Arendt, Hannah: Macht und Gewalt. München 1970.
- Armando, Rose Marie: Teatro Argentino Contemporáneo. Buenos Aires 1985.
- Derrida, Jacques: Force of law. »The Mystical Foundation of Authority«. In: Cornell/Rosenfeld (Hg.): Deconstruction and the Possibility of Justice. New York 1992, 3–67.
- Derrida, Jacques: Marx, das ist jemand. In: Zäsuren 1.11.2000, 58–71.
- Derrida, Jacques: Unabhängigkeitserklärungen. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2001, 121–128.
- Dodds, Eric Robertson: Die Rolle des Ethischen und des Politischen in der »Orestie«. In: Hommel (Hg.): Wege zu Aischylos. Darmstadt 1974, 149–172.
- Dünne, Jörg (Hg.): Theatralität und Räumlichkeit: Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv. Würzburg 2009.
- Eickhoff, Georg: Das Charisma der Caudillos: Cárdenas, Franco, Perón. Frankfurt a.M. 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. London 2005.
- Freire, Susana: Electra vivió en Palermo. In: La Nación 19.4.2009. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1119763 [25.10.2009].
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1978.
- Geyer, Carl-Friedrich: Mythos. Formen, Beispiele, Deutungen. München 1996.
- Gorosziza, Carlos: Cuerpos Presentes. Buenos Aires 1981.
- Grote, Dalen Allan: Sophocles' »Electra«. Social Document of Late Fifth Century Athens. Madison 1988.
- Gründig, Claudia: Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne. München 2004.
- Hector, Cary: Der Staatsstreich als Mittel der politischen Entwicklung in Südamerika. Dargestellt am Beispiel Argentinien und Boliviens von 1930 bis 1955. Berlin 1964.
- Koschorke, Albrecht: Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates. In: Neue Rundschau 115 (2004), 40–55.
- Laguna Romero, Francisco Bravo de: La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: Una revisión del mito de Electra. In: Myrtia Bd. 14 (1999). Murcia. 201–218.
- Langenstein, Klaus Dieter: Theater und Polis. Zur Entstehung des hochkulturell-antiken Typus theatralischen Handelns und Zuschauens. Berlin 1983.

- Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin 2002.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München ¹1981. [1981a]
- Lotman, Jurij: Die Entstehung des Sujets - typologisch gesehen. In: ders. (Hg.): Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Leipzig 1981, 175-204. [1981b]
- Lotman, Jurij: Das Sujet im Film. In: ders. (Hg.): Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst. Leipzig 1981, 205-229. [1981c]
- Lynch, John: Caudillos in Spanish America 1800-1850. Oxford 2002.
- Lyon, John E.: The Argentine Theatre and the Problem of National Identity: a Critical Survey. In: Latin American Theatre Review 1972, 5-18.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ²2009.
- Meier, Christian: Der Umbruch zur Demokratie in Athen (462/61 v. Chr.) - Eine Epoche der Weltgeschichte und was Zeitgenossen daran wahrnahmen. In: Herzog/Koselleck (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München 1978, 353-380.
- Meier, Christian: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen. Frankfurt a. M. 1980.
- Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988.
- Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Velber 1971.
- Pellettieri, Osvaldo: Die Entwicklung des Theatersystems in Argentinien und Lateinamerika im 20. Jahrhundert. In: Kohut/Pellettieri (Hg.): Theater in Argentinien. Frankfurt a. M. 2002, 27-48.
- Pellettieri, Osvaldo: El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal. In: Pellettieri (Hg.): Ricardo Monti. Teatro. Estudio preliminar. Buenos Aires 2005, 9-52.
- Plato: Der Staat. Griechisch und deutsch. Düsseldorf 2000.
- Rohe, Karl: Politik. Begriffe und Wirklichkeiten. Eine Einführung in das politische Denken. Stuttgart 1994.
- Sarti, Graciela: La figura mítica de Electra. In: Bauzá (Hg.): El imaginario en el mito clásico. Buenos Aires 2002, 31-41.
- Schopflicher, Robert: In der Gewaltspirale. In: Neue Zürcher Zeitung, 8.9.2007.
- Tobar, Hector. Ein Volk geht zum Psychiater. In: Welt Online, 8.1.2002. http://www.welt.de/print-welt/article367384/Ein_Volk_geht_zum_Psychiater.html [2.2.2010].
- Vernant, Jean-Pierre u. Naquet Vidal: Tragedy and Myth in Ancient Greece. Sussex 1981.