



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Teils gekocht, teils gebraten“

Das Thyestische Mahl in den Theaterstücken von Seneca,  
Shakespeare und Hauptmann

Verfasser

Andreas Vierziger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



# Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	1
<b>2. Ovid: Tereus, Procne und Philomela</b>	6
2.1. Tereus, Procne und Philomela: Handlung	6
2.2. Für das Thyestische Mahl relevante Symbole und Motive	7
2.3. Die Schlachtung und die Zubereitung des Itys	9
2.4. Das Bankett	9
<b>3. Seneca: Thyestes</b>	11
3.1. Thyestes und das Thyestische Mahl in der Tragödie vor Seneca	11
3.2. Weitere Vorlagen für Thyestes und das Thyestische Mahl	15
3.2.1. Zusätzliche Einflüsse für Thyestes und das Thyestische Mahl	17
3.3. Thyestes: Handlung	18
3.4. Die textliche und symbolische Vorbereitung auf das Thyestische Mahl	21
3.5. Zentrale Motive in Bezug auf Senecas Thyestisches Mahl	28
3.6. Die Schlachtung der Söhne des Thyestes	29
3.7. Die Zubereitung des Mahls	32
3.8. Das Thyestische Mahl	33
3.9. Der Gast, der Koch und die Speise	39
3.9.1. Der Gast: Thyestes	39
3.9.2. Der Koch: Atreus	43
3.9.3. Die Speise: Die Söhne des Thyestes	46
3.10. Betrachtung des Aufbaus und dramaturgisch relevanter Aspekte	46
<b>4. William Shakespeare: Titus Andronicus</b>	51
4.1. Relevante Vorlagen für Shakespeares Titus Andronicus	51
4.1.2. Zusätzliche Einflüsse für Shakespeares Titus Andronicus	54
4.2. Titus Andronicus: Handlung	55
4.3. Textliche und symbolische Vorbereitung auf das Bankett	58
4.4. Zentrale Motive in Bezug auf Shakespeares Bankettszene	70
4.5. Die Schlachtung der Söhne und die Zubereitung des Mahles	72
4.6. Das Bankett	75
4.7. Der Koch, der Gast und die Speise	79
4.7.1. Der Koch: Titus Andronicus	79
4.7.2. Der Gast: Tamora	83

4.7.3. Die Speise: Chiron und Demetrius	86
4.8. Betrachtung des Aufbaus und dramaturgisch relevanter Aspekte	87
<b>5. Gerhart Hauptmann: Veland</b>	<b>95</b>
5.1. Relevante Vorlagen für Hauptmanns Veland	95
5.1.2. Einflüsse und Entstehung	98
5.2. Veland: Handlung	100
5.3. Textliche und symbolische Vorbereitung auf das Bankett	103
5.4. Zentrale Motive in Bezug auf Hauptmanns Bankettszene	113
5.5. Die Schlachtung der Söhne und die Zubereitung des Mahles	115
5.6. Die Bankettszene	116
5.7. Der Wirt, die Speise und der Gast	123
5.7.1. Der Wirt: Veland	123
5.7.2. Die Speise: Ai und Ingi	124
5.7.3. Der Gast: König Harald	125
5.8. Betrachtung des Aufbaus und dramaturgisch relevanter Aspekte	126
<b>6. Schlussbetrachtung</b>	<b>131</b>
<b>7. Bibliografie</b>	<b>136</b>
<b>Abstract</b>	<b>141</b>

# 1. Einleitung

Die eigenen Kinder unwissend als Speise serviert zu bekommen und zu verspeisen zählt zu den drastischsten Racheakten in der Dramenliteratur. Der Ursprung dieser grauenhaften Art der Vergeltung liegt in der griechischen und römischen Antike, wo dieser Akt als Thyestisches Mahl (cena Thyestea) bekannt wurde. Diese Bezeichnung wurde dafür beibehalten, das Mahl fand seinen Weg schnell in Theaterstücke verschiedenster Dramatiker.

Diese Arbeit stützt sich auf drei der Werke, die eben diese Thematik behandeln, nämlich Senecas „Thyestes“, Shakespeares „Titus Andronicus“ sowie Hauptmanns „Veland“: Der jeweilige Kulminationspunkt aller drei Dramen ist ein Bankett, bei welchem die Kinder vom nichts ahnenden Vater oder der Mutter verzehrt werden. Wie kann man die Präsenz eines derartigen Mahles innerhalb des gesamten Textes auf verschiedenen Ebenen beleuchten?

Beweggrund des Schreibens dieser Arbeit ist die Möglichkeit eines Streifzuges durch Theaterstücke unterschiedlicher Epochen und Sprachen. Das Motiv des Thyestischen Mahls hat Jahrhunderte überdauert und findet ebenso in der zeitgenössischen Dramatik Verwendung, so auch in der „Schändung“ von Botho Strauß oder in „The three Birds“ von Joanna Laurens.

Doch besonders die behandelten Werke, die wohl die bekanntesten mit einem derartigen Inhalt sind, sind für die Beschäftigung mit dem Thyestischen Mahl essenziell und repräsentativ, da alle drei voneinander unabhängig auf (eigentlich) unterschiedlichen Mythen basieren, jedoch durchaus Zusammenhänge aufweisen, die es zu ermitteln gilt.

Zu allererst werden die jeweiligen Einflüsse der Werke betrachtet und kompilatorisch erarbeitet, etwa woran sich der entsprechende Autor orientiert hat, wie sehr er sich auf Mythologie, vorangegangene Werke mit ähnlicher Thematik, historische Ereignisse oder völlig andere Quellen gestützt hat. Wie entstanden die Stücke, gab es auch historische Einflüsse?

In dieser textbezogenen Untersuchung sind vor allem die Symbolik und Metaphorik der Werke essenziell: Jedes der Stücke hat seinen eigenen Umgang damit, den es darzustellen gilt. Ebenso weisen die Werke teils symbolische Parallelen auf, was besonders bei den

späteren Werken interessant ist, da man davon ausgehen kann, dass sich die Autoren mit früheren (textlichen) Darstellungen des Thyestischen Mahls auseinandergesetzt haben. Komparatistische als auch hermeneutische Methodik ist zielführend, um das zu erörternde Thema nicht nur in einen Kontext zu setzen sondern diesen darüber hinaus zu analysieren.

Nach kurzer, zusammenfassender Erläuterung des Inhalts der einzelnen Theaterstücke werden ihre formalen Aspekte sowie die Dramaturgie in Bezug auf das Thyestische Mahl untersucht, wobei sich teils methodisch an Manfred Pfisters Analyse für dramatische Texte orientiert wird, jedoch sämtliche für die cena Thyesteia irrelevanten Punkte ausgespart werden.

Ein weiterer wichtiger Fokus liegt auf der metaphorischen sowie symbolischen Hinführung auf das Thyestische Mahl. Da es in den genannten Werken stets gegen Ende beschrieben wird, findet man in diesem Zusammenhang eine Vielzahl an Hinweisen darauf, die man jedoch meistens nur als solche wahrnimmt, wenn man mit dem Ausgang der Handlung vertraut ist. Diese Vorboten können, je nach Stück, etwa Hunger, Durst, das Feuer, das Schwert, die Jagd, (Nutz-)Tiere, Blut und etliche weitere Metaphern, Symbole sowie mythologische Bezüge sein. Hierbei handelt es sich um den wichtigen Kern der Arbeit. Die Beschäftigung mit der Antike wird hier vor allem bei Seneca und Shakespeare eine Voraussetzung sein. Die Ergebnisfindung hierfür beruht vor allem auf hermeneutischer Interpretation, Analyse von Sekundärliteratur sowie der anschließenden Aufgliederung der zentralen Motive.

Ein weiterer Aspekt ist die Betrachtung der Schlachtung der Söhne. Fragen, die hierbei im Zentrum stehen, setzen sich damit auseinander, ob es Hinweise dafür im Text gibt, ob die Art der Hinrichtung vorweggenommen wird oder erahnt werden kann, ob die Schlachtungen etwas Symbolisches oder Ritualhaftes haben und ob die Art der Tötung an sich eine spezifische Aussage hat oder etwas symbolisiert. Die Genauigkeit der Darstellungen der Morde wird vom jeweiligen Autor differierend gewichtet.

Auch wird auf die Zubereitung der Kinder eingegangen, wobei die Längen dieser Passagen stückabhängig und somit divergent sind. Sie variiert stark, vom schlichten Braten und Kochen bis hin zur aufwändigeren Präparation, was auch wieder symbolischen Gehalt haben kann und worauf man Bezüge im Theatertext findet. Die verschiedenen Autoren stellen den Kochprozess mit unterschiedlicher Wichtigkeit dar und die jeweiligen kulinarischen

Ergebnisse grenzen sich ungleichartig voneinander ab.

Das eigentliche Bankett ist der Höhepunkt aller drei Werke, die Attraktion, worauf offensichtlich während des gesamten vorangegangenen Textes hingearbeitet wird.

Dennoch sind diese Bankettszenen im Verhältnis zur gesamten Stücklänge stets kurz, natürlich vom Autor abhängig, weswegen die genaue Analyse eben dieser Szenen für die Arbeit belangvoll ist. So werden die verschiedensten Gegebenheiten untersucht, etwa wie viele Menschen am kannibalischen Akt teilnehmen, ob das Mahl öffentlich oder im kleinen Kreis gehalten wird, wie und wie lange der Gast hingehalten wird, bis ihm über den tatsächlichen Verbleib der Kinder berichtet wird, ob es während der Bankettszene parallele Geschehnisse gibt, wann und auf welche Weise die kannibalischen Tatsachen tatsächlich enthüllt werden, wie das Mahl endet und wie es sich ferner auf die kurze verbleibende Handlung auswirkt. Selbstverständlich soll auch ein wichtiges Augenmerk auf der Sprache innerhalb dieser Geschehnisse liegen: Gibt es Doppelbödigkeiten (vor allem in der Sprache des Wirten), Metaphern und Symbole?

Die für gerade diese maßgebliche Szene wichtigen Personen beschränken sich auf den Koch/den Wirten (Atreus, Titus Andronicus, Veland) auf den Gast (Thyestes, Tamora, König Harald) sowie auf die Speise (die Söhne des Thyestes, Chiron und Demetrius sowie Ai und Ingi). Diese Charakteristiken entstehen aus einer Untersuchung des Textes, einer Interpretation der Handlungen sowie einer vergleichenden Analyse etwaiger Sekundärliteratur. Bei genauerer Betrachtung der Charaktere soll mitunter offen gelegt werden, was die genauen Beweggründe für eine derart drastische Rache sind, ob die einzelnen Charaktere plausibel handelnd oder wertend dargestellt werden. So variieren die Rachemotive, wodurch der Racheakt an sich vom Leser verschieden stark aufgenommen wird, was der Drastik jedes Mahles eine eigene Note gibt. Die Beweggründe des Wirten, also der Grund der Rache, bestimmen den Grad der Redlichkeit des Gastes. Dies hängt etwa auch mit dem der Rache vorausgehenden Planungszeitraum zusammen, ob die Vergeltung also eher im Affekt oder tatsächlich längerfristig geplant ist. Den gegessenen Söhnen wird unterschiedliche Relevanz zugeschrieben.

Eine werkübergreifende Gegenüberstellung (z.B. Wirt-Wirt) der Personen kann aufschlussreich sein und die zahlreichen Vergleiche der Charaktere mit beispielsweise Tieren

beschreiben sie genauer, beziehungsweise bringen sie ab und an mit dem kannibalischen Akt in Verbindung. Besonders bei Shakespeare ist auch die Analyse der Namensgebung der Handlungstragenden gehaltvoll.

Vielleicht sogar eine Art Schlüsselwerk für die Behandlung dieses Themas ist Ovids Erzählung von Procne, Philomela und Tereus aus den Metamorphosen, da man in allen drei untersuchten Werken Anhaltspunkte in diesem Zusammenhang erkennt. So findet man bei Shakespeare Stellen, die an eine Nachdichtung dieses Werkes erinnern. Sogar eine Ausgabe von Ovids Metamorphosen mit einer direkten Anspielung auf diese Geschichte ist ein Teil dieses Theaterstückes und wird sogar in Form eines Buches auf die Bühne gebracht. Senecas Dichtung enthält motivische Parallelen zu Ovid und Hauptmanns Veland, der auf der Wieland-Sage basiert, weist ebenfalls Ähnlichkeiten auf. Beeinflusst diese Schrift die drei Hauptwerke dieser Arbeit, und wenn ja, wie?

Die Verweise auf Ovids mythologische Erzählung innerhalb der behandelten Dramen zu deuten, gilt nun als weitere Aufgabe innerhalb dieser Arbeit. Das erste Kapitel wird deswegen Ovids Metamorphosen erläutern, um einen wesentlichen Grundstein als Voraussetzung für die Folgekapitel zu legen.

Ein Großteil dieser Arbeit besteht aus sorgfältiger Analyse und Interpretation der Primärwerke, da spezifische Sekundärliteratur hinsichtlich einer Textanalyse, die sich direkt auf das Thyestische Mahl selbst bezieht, entweder spärlich vorhanden oder nicht existent ist. Aber gerade die Mangelhaftigkeit ist der Anstoß für diese Forschung bei welcher viel Freiraum für Eigeninterpretation gegeben beziehungsweise notwendig ist.

Senecas Thyestes sowie Shakespeares Titus Andronicus werden natürlich von einer Vielzahl an Autoren behandelt, die Literaturlage zu Hauptmanns Veland ist hingegen deutlich schwieriger: Abhandlungen über das Stück gibt es wenige und auch tatsächlich auf der Bühne realisiert wurde es selten.

Sekundärwerke zu allen drei behandelten Theaterwerken können nur minimal auszugsweise verwendet werden, jedoch bilden diese teils dennoch eine Grundlage der Interpretation.

Wichtig für eben diese ist auch besonders die vorangehende Beschäftigung mit der

Mythologie der Antike, da man in den Werken eine Vielzahl an derartigen Verweisen findet, die im Rahmen dieser Arbeit ausgewiesen werden.

Die Gliederung der verschiedenen Sektionen dieser Abhandlung erfolgt konsekutiv (Ovid-Seneca-Shakespeare-Hauptmann), die textanalytischen sowie interpretatorischen Kapitel werden parallel zum Handlungsverlauf untersucht und verzichten in sich auf eine strenge Unterteilung, um sich einerseits handlungsschronologisch an den Text halten zu können sowie andererseits die Untersuchungen nachvollziehbar und verständlich zu machen.

## 2. Ovid: Tereus, Procne und Philomela

„Von Gestalten zu künden, die in neue Körper verwandelt wurden, treibt mich der Geist.“<sup>1</sup>

Ovid schrieb seine Metamorphosen wohl ab dem Jahr 1 bzw. 3 n. Chr. und vollendete sie um ca. 8 n. Chr. Die Metamorphosen umfassen 15 Bücher zu je etwa 800 Versen. Verarbeitet wurden hier mitunter an die 250 Sagen aus der griechischen und römischen Mythologie.

Dieses Werk war seit Anbeginn eines der wichtigsten mythologischen. Eine Vielzahl an Malern, Schriftstellern und Poeten haben sich am Inhalt dieses Werkes in allen Epochen orientiert.

Zwar handelt es sich hierbei um keinen dramatischen Text, jedoch ist die Geschichte von Tereus, Procne und Philomela<sup>2</sup> aus Ovids Metamorphosen (Sechstes Buch, Verse 412 – 674) bei der Auseinandersetzung mit dem Thyestischen Mahl unumgänglich, um nicht zu sagen der Grundstein.

In Senecas „Thyestes“ wie auch in Shakespeares „Titus Andronicus“ findet man eine Menge an Anlehnungen, Shakespeare lässt die Metamorphosen in seinem Werk sogar als Buch vorkommen, mit dessen Hilfe die stumme Lavinia auf Philomelas Schicksal aufmerksam machen kann, welches ihr selbst in ähnlicher Form widerfahren ist. Der Mythos hat vermutlich auch die Wielandsage beeinflusst, da diese Geschichte zum Wandermythos wurde und man auch in der Wielandsage, welche Hauptmann für seinen Veland als Ausgangspunkt nimmt, einige diesbezügliche Parallelen findet.

### 2.1. Tereus, Procne und Philomela: Handlung

Tereus, der König von Thrakien, hilft Pandion, dem König von Athen, im Kampf gegen als Labdakos, der König von Theben, einfällt. Als Dank hierfür gibt Pandion Tereus seine Tochter Procne zur Frau. Das Ehepaar lebt von nun an in Thrakien und kurz darauf wird Itys, der Sohn der beiden, geboren.

Fünf Jahre später äußert Procne den Wunsch, dass sie ihre geliebte Schwester Philomela wieder sehen möchte. Tereus folgt der Bitte seiner Gattin, segelt nach Athen und bespricht

---

<sup>1</sup> Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2003. S.7.

<sup>2</sup> In: Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 308 – 327.

mit Pandion, dass Philomela bald, nach dem Besuch bei ihrer Schwester, wieder zurück an den Hof kehren würde. Philomela kommt schließlich hinzu und Tereus findet seine Schwägerin anziehend, sowohl optisch als auch sexuell. Als sie vom Anliegen ihrer Schwester hört, bittet sie Pandion um Erlaubnis, mit dem Schwager ziehen zu dürfen. Der König willigt ein und lädt zum anschließenden Festmahl ein.

Am nächsten Tag reisen Philomela und Tereus ab, sobald das Schiff den Hafen verlassen hat jubelt der Thrakier vor Freude. Nach der Schiffsreise am Festland angekommen sperrt Tereus Philomela gleich in einen im Wald verborgenen Stall, wo er sich schließlich an ihr vergeht. Nach der Schändung will Philomela die Scham ablegen und von der Tat erzählen. Daraufhin zieht er sein Schwert, zieht Philomela an den Haaren fort und fesselt ihre Arme hinter ihrem Rücken. Sie hofft, er würde sie töten, doch er hält Philomelas Zunge mit einer Zange und schneidet sie ihr ab. Auch nach dieser Verstümmelung vergewaltigt er sie noch.

Er lässt die eingesperrte Philomela zurück, geht zu Procne und erzählt ihr weinend, dass die Schwester während der Reise gestorben sei.

Ein Jahr später befindet sich Philomela nach wie vor in Gefangenschaft und wird von Wachen beaufsichtigt, denen sie ihr Schicksal aufgrund der abgeschnittenen Zunge nicht mitteilen kann. Schließlich beginnt sie, mit purpurnem Faden eine geheime Botschaft in Stoff einzuweben und bittet eine Magd mit Hilfe von Gebärden, dies zu ihrer Herrin, also Procne, zu bringen. Procne erhält das Stück Stoff und ist rasend vor Rachewut. Zum Fest des Bacchus befreit sie ihre Schwester aus dem Stall. Philomela wagt es aus Scham kaum, ihre Schwester anzusehen. Procne hingegen ist bereit, ihre Schwester auf jede erdenkliche Art zu rächen. Als nun Itys in das Zimmer zu den Schwestern läuft und dieser Procne an ihren Ehemann erinnert, fasst sie ihren Entschluss, das Kind zu töten, was sie kurz darauf mit Procnes Unterstützung macht. Der Leichnam des Sohnes wird nun verkocht und dem Vater als Speise serviert. Philomela präsentiert dem Vater den Kopf. Tereus verfolgt die beiden daraufhin und alle drei verwandeln sich in Vögel.

## **2.2. Für das Thyestische Mahl relevante Symbole und Motive**

Zu den wichtigsten Motiven des Textes zählen die von Ovid erwähnten Furien, die während des Zusammenkommens von Procne und Tereus die Fackeln halten (430f). Sie stehen hier für die Strafe, für die Rache, die Tereus durch die Hand der beiden Schwestern ereilen wird. Eine Furie wird etwa auch zu Beginn des „Thyestes“ auftreten, weswegen durch diese Erscheinung

die Katastrophe in Sichtweite ist. Unter dem Zeichen der Furie wurde also Itys, der Sohn der beiden, geboren.

Ein Festmahl selbst kommt im Text bereits vor dem eigentlichen Bankett, in welchem Tereus seinen Sohn verspeist, vor: Als Pandion Philomela und seinen Schwiegersohn ziehen lässt, wird am Abend vor dem eigentlichen Aufbruch ein Festschmaus mit goldenen Bechern bereitet (486ff).

Wichtig in diesem Kontext sind auch die Tiermetaphern, die während des gesamten Textes immer wieder auftauchen und auch für die behandelten Theaterstücke Senecas, Shakespeares und Hauptmanns wichtig sind. So wird Philomela während des ihr angetanen Übels beispielsweise als „ängstliches Lamm, das verwundet dem Maul des grauen Wolfes entrissen, sich immer noch nicht in Sicherheit glaubt, und wie die Taube, deren Flaumfedern von ihrem eigenen Blute benetzt sind“ (531ff) bezeichnet, was durchaus eine Kannibalismusmetapher anmuten lässt.

In der Nacht, bevor er mit Philomela abreist, kann er vor lauter Lust und Liebesqual nicht schlafen. Als das Schiff den Hafen von Piräus verlassen hat, wird er als „Raubvogel mit gekrümmten Krallen“ (516) bezeichnet und mit Jupiters Adler verglichen, der Seine Beute in den Adlerhorst gebracht hat, wo sie unmöglich fliehen kann.

Procne wird „Tigerin“ (636) bezeichnet, als sie sich ihrem Sohn vor dem Kindsmord nähert. Bei der Offenbarung, in welcher Tereus erfährt, was er am Ende der Handlung gegessen hat, brüllt er auf wie ein Stier (661) und die Schwestern werden mit Schlangen verglichen (662: „viperasque“).

Eben das Verwenden dieser Tiermetaphern wird später auch von Seneca wie auch vor allem Shakespeare aufgegriffen. Bei beiden Autoren wird die Jagd zu einem wichtigen Motiv hinsichtlich des sich später ereignenden Thyestischen Mahls. Bei Shakespeare gibt eine Jagd sogar den Rahmen für einen Teil der Handlung. Philomela wird als geschmückte und schöne Jungfrau beschrieben und mit den Dryaden<sup>3</sup> verglichen (451ff). Interessant in dieser Hinsicht ist die von Ovid in seinen Metamorphosen beschriebene Schändung der Nymphe Kallisto, der Begleiterin der Jagdgöttin Diana, durch Zeus Beschrieben. Die Nähe zu Diana kann auf die Jagd hinweisen.

Wenn man sich die Nahrungskette des Tierreiches ansieht, erkennt man, wie sich Tiere

---

<sup>3</sup> Dryaden sind ursprünglich Nymphen der Eichbäume, später generell Baumnymphen. Ist eine Dryade zu lange von ihrem Baum getrennt oder leidet der Baum, so leidet auch die Dryade. Dies ist besonders hinsichtlich der beiden sich vermissenden Schwestern Procne und Philomela interessant.

unterschiedlicher Arten erbeuten und Essen. Projiziert man die mit Tieren verglichenen Menschen in diese Nahrungskette, assoziiert man damit unweigerlich Kannibalismus. Alleine die eben erwähnte Textpassage, welche Philomelas Schändung beschreibt (532ff), ist ein metaphorischer Hinweis auf die spätere kannibalische Handlung: Das Lamm, also Philomela, wurde blutig dem Maul des Wolfes, Tereus, entrissen.

Die Zunge, die Philomela herausgeschnitten wird, ist ein Mittel zur Sprache, weswegen Tereus sich dadurch Sicherheit verschaffen möchte, nicht als Übeltäter verraten zu werden. Jedoch ist die Zunge auch ein Organ der Lust aber auch allem voran ein Geschmacksorgan, welches mit dem Essen in direktem Zusammenhang steht. Als Philomela auf diese Art verstümmelt wird, kann man davon ausgehen, dass sie ihr eigenes Blut geschmeckt und wohl oder übel auch geschluckt haben wird. Vielleicht hat gerade diese Begebenheit ihren Blutdurst geweckt.

Auch wenn im Text nicht ausdrücklich beschrieben wird, dass Tereus das Blut seines Sohnes trinkt, kann man die Tatsache, dass Philomela gerade während des Festes des Bacchus befreit wird, als Hinweis hierfür interpretieren. Bacchus wird sofort mit Wein in Verbindung gebracht, welcher rot einerseits aufgrund seiner Farbe an Blut erinnert und andererseits im Rahmen des Thyestischen Mahles auch mitunter serviert wird, wie man den folgenden Kapiteln entnehmen kann.

### **2.3. Die Schlachtung und die Zubereitung des Itys**

Als Itys seine Mutter umarmen möchte, stößt diese ihm ein Schwert zwischen Brust und Seite. Obwohl schon alleine diese Verletzung tödlich wäre, schneidet Philomela ihrem Neffen zusätzlich noch die Kehle durch. Der Rest des Körpers wird von ihnen zerfleischt (Vgl.: 645). Das Fleisch des Itys wird auf verschiedene Weisen zubereitet. So wird ein Teil davon in einem Kessel gekocht, ein weiterer Teil auf einem Spieß gegrillt. Während der Zubereitung werden beide Schwestern als Ausführende genannt.

### **2.4. Das Bankett**

Procne zitiert ihren Mann herbei und lässt für das Mahl das gesamte Gefolge entfernen, sodass Tereus als einziger Gast anwesend ist. Er isst seine Kinder während er auf seinem

Thron sitzt. Er ruft schließlich nach seinem Sohn Itys und Procne antwortet Tereus, dass sein Sohn „drinnen“ (655) bei ihm ist. Als Tereus weiter nach seinem Sohn fragt, kommt Philomela hervor und wirft dem Vater den abgetrennten Kopf seines Sohnes ins Gesicht. Er jammert und verfolgt beide Schwestern mit seinem Schwert. Procne und Philomela sind die Wirte, Tereus der Gast und Itys die Speise.

### 3. Seneca: Thyestes

“Unwissend habe ich meiner Kinder Fleisch gegessen und ihr Blut getrunken und erfuhr es auch nicht eher, als bis der grundböse Mensch mir die Köpfe der Kinder vorwarf.”<sup>4</sup>

#### 3.1. Thyestes und das Thyestische Mahl in der Tragödie vor Seneca

Der „Thyestes“ von Seneca ist nicht das einzige diesen Stoff behandelnde theatrale Werk der römischen wie auch der griechischen Antike ist. Laut Aristoteles “werden die besten Tragödien über eine kleine Anzahl von Geschlechtern zusammengesetzt, wie z. B. über Alkmeon, Ödipus, Orestes, Meleager, Thyestes und Telephos und wer sonst noch Schreckliches erlitt oder tat.”<sup>5</sup>

„The house of Tantalus provided Greek dramatists with one of their favourite themes, and no part of the saga was as often treated as the strife between Atreus and Thyestes.“<sup>6</sup>

Viele Autoren haben sich mit dem Stoff beschäftigt, die vollendeten Werke sind jedoch über die Zeit verloren gegangen. So beispielsweise auch Sophokles’ dramatische Behandlungen des Stoffes. Er schrieb insgesamt vermutlich drei Stücke in diesem Kontext: „Atreus“ sowie zwei weitere über seinen Bruder Thyestes.<sup>7</sup>

In seinem „Atreus“ spielt auch die Ehefrau der Titelfigur, Aerope, eine tragende Rolle. Sie war die Frau des Atreus und die Geliebte des Thyestes. Sie verhalf Thyestes mit dem goldenen Vlies zum Thron, durch Zeus gewann Atreus diesen jedoch wieder zurück und Thyestes musste im Exil leben. „Ihre Rolle kann also keine unbedeutende gewesen sein, und wir werden hier, der älteren Beurteilung folgend, Aeropes Ehebruch mit Thyestes und den

---

<sup>4</sup> Boccaccio, Giovanni: Zank zwischen Thyestes und Atreus. In: Lucius Annaeus Seneca: Thyestes. Programmheft vom Nationaltheater Mannheim. S. 51f. Mannheim: Helmut Haas/ Nationaltheater Mannheim, 2001. S. 51.

<sup>5</sup> Aristoteles: Poetik. Griechisch/ Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 41.

<sup>6</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca’s Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 40.

<sup>7</sup> Laut Albin Lesky schrieb er zwei Thyestes Dramen. Bernd Seidensticker schreibt sogar von drei Thyestes Dramen Sophokles’. Vgl.: Seidensticker, Bernd: Senecas „Thyestes“ oder die Jagd nach dem Außergewöhnlichen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 115 – S. 138. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 116.

damit verbundenen Diebstahl des goldenen Lammes dem Stücke zurechnen dürfen.“<sup>8</sup>

Auch einen weiblichen Chor hat der Dichter für dieses Stück gewählt, welcher von Aerope angeführt wurde und somit die Wichtigkeit dieser Figur unterstreicht.

Quintus Tullius Cicero, der Bruder von Marcus Tullius Cicero, widmete sich ebenfalls dem in diesem Kapitel behandelten Personenkreis der Pelopiden. Von Ihm stammt „Aeropa“, welche sich vermutlich auf „Atreus“ von Sophokles stützt.<sup>9</sup>

Es ist unklar, ob Sophokles auch die berühmte *cena Thyestea* verarbeitet hat, was aufgrund des Einhaltens der Einheit der Zeit nicht selbstverständlich war, da Thyestes im Rahmen des Tantalidenmythos genug anderen Stoff geboten hat. Jedoch macht die Tatsache, dass Sophokles (neben dem bereits erwähnten Atreus) zwei als „Thyestes“ betitelte Stücke<sup>10</sup> schrieb, das Vorkommen der *cena* wahrscheinlicher. Der österreichische Altphilologe Albin Lesky schreibt hierzu:

„Zwei Schwierigkeiten, die Frage, wo Sophokles das Mahl behandelt habe - denn dass er sich diesen Stoff hätte entgehen lassen und nur das übrige Rankenwerk der Mythos hätte behandeln wollen, ist ausgeschlossen und wird auch ausdrücklich durch Dio Chrysost. [Dion Chrysostomos<sup>11</sup>] 66,6 widerlegt -, und die Frage, welchen Inhalt der zweite Thyest gehabt habe: [...] des Atreus Rache, die Schlachtung der Kinder des Thyest durch den Oheim und das grauenhafte Mahl, bei dem der Vater der eigenen Kinder Fleisch verzehrt.“<sup>12</sup>

Man kann sich in diesem Falle nur auf Rekonstruktionen stützen, deren absolute Richtigkeit natürlich nie vorausgesetzt werden kann. Lesky kommt zum Schluss, dass der Atreus des Sophokles den Ehebruch der Aerope, den Diebstahl des goldenen Lammes, das Eingreifen des Zeus durch Hermes sowie das Sonnenwunder thematisiert. Sein Thyestes hat wohl den Mord an den Söhnen sowie die *cena Thyestea* zum Inhalt und sein zweites Theaterstück über Thyest behandelt das Apollische Orakel sowie Thyests Blutschande an seiner Tochter

---

<sup>8</sup> Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 520.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. S. 520.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu das Fragment „Thyestes in Sikyon“ von Sophokles. In: Sophokles; Willige, Wilhelm (Hg.): Tragödien und Fragmente. S. 330ff. München: Ernst Heimeran Verlag, 1966.

<sup>11</sup> Dion Chrysostomos war ein griechischer Redner, Schriftsteller und Philosoph und hat zwischen dem Jahre 40 und dem Jahre 120 gelebt.

<sup>12</sup> Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 524.

Pelopeia.<sup>13</sup>

Es ist nicht gesagt, dass die beiden Thyestes-Dramen in der richtigen chronologischen Reihenfolge hintereinander geschrieben wurden. Es passierte oftmals, dass ein Autor sich mit früher geschehenen Stoffen erst nach der Behandlung von ursprünglich später folgenden Stoffen auseinandersetzte.

Auch Euripides hat sich mit dem Thyestes-Mythos beschäftigt. Unter seiner Feder entstanden ebenfalls zwei dramatische Abhandlungen der Geschichte der unmittelbaren Familie des Thyestes, welche ebenso als verschollen gelten. Die *cena* selbst dürfte er jedoch, laut Lesky, behandelt haben: „Für den Thyestes des Euripides liegt kein Grund vor, von der landläufigen Ansicht abzugehen, die in ihm eine dramatische Behandlung der *cena* erblickt [...].“<sup>14</sup>

Seneca könnte sich also zunächst an den Thyestes-Fassungen von Sophokles oder Euripides orientiert haben. Der Atreus des Sophokles scheidet wohl als Vorbild aus.

Selbstverständlich kann man nur erahnen, welcher Dichter sich welcher Vorlage bediente. Es ist jedoch aufgrund der Personennamen durchaus möglich Parallelen zu ziehen: Bei Euripides, Seneca und schließlich auch Hygin heißen die geschlachteten Kinder des Thyestes Tantalus und Pleisthenes (bei Seneca wird auch ein zusätzlicher dritter, namenloser Sohn hingerichtet). Hingegen hat sich Sophokles bei der Namensgebung der Söhne an Aischylos gehalten und somit scheint das von Euripides eingeführte, hochspannende Intrigenspiel eher als Vorbild für den römischen Dichter in Frage gekommen zu sein als die Abhandlungen des Aischylos oder des Sophokles, denn: „In Verbindung mit dem Motiv der Schutzflehenden werden als Namen der Kinder Algaos, Orchomenos und Kallileon genannt, in Verbindung mit der Intrige des Atreus Tantalus und Pleisthenes [...].“<sup>15</sup>

Jedoch gibt es Theorien, dass sich Seneca in Bezug auf die Zahl der Kinder des Thyestes an Sophokles (bzw. Aischylos) orientiert haben könnte, da er drei Kinder auftreten lässt und diese Zahl außerdem als 'sophokleische' Zahl verstanden werde.<sup>16</sup>

Sophokles stellte Atreus und Thyestes vermutlich gleich verwegend dar, nachdem der Ehebruch sehr wohl thematisiert wird. Aus Senecas Stück werden die frevelhaften Taten von

---

<sup>13</sup> Vgl.: Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 526.

<sup>14</sup> Ebd. S. 527.

<sup>15</sup> Ebd. S. 529.

<sup>16</sup> Vgl.: Dingel, Joachim: Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1055.

Thyestes jedoch herausgeschnitten; als die Tragödie beginnt, sind diese Taten längst schon Vergangenheit, was die Titelfigur in ein wesentlich besseres Licht stellt als seinen Bruder: „Bei Seneca fehlt diese enge Verbindung von Rache und Ehebruch, und des Atreus Tat wird lediglich aus seinem pathologisch herrschsüchtigen und unmenschlichen Charakter motiviert.“<sup>17</sup>

Von großer Bedeutung ist die Abweichung in der jeweiligen Auffassung sowohl von Atreus als auch Thyestes, die uns Senecas Theaterstück, entgegen den ältesten Darstellungen der Sage, zeigt. In diesen fällt nämlich, wie es sich aus dem ursprünglichen Geiste des Mythos versteht, auf beide Brüder ein gleich harter Schatten: „stehen sie doch beide unter dem Fluche, der seit Tantalus auf dem Geschlechte liegt. Sophokles ist hiervon gewiss nicht abgegangen, er hat in seinen Werken beider Verfehlungen, des Thyestes Diebstahl und Ehebruch wie des Atreus Kindermord, gleichmäßig behandelt.“<sup>18</sup>

Senecas Stück beginnt mit einem dialogischen Prolog zwischen dem Urahn Tantalus und einer Erynis. Seine Werke beginnen in der Regel mit Monologen. Da Euripides teils ähnliche Prologszenen in seinen Werken verwendet, spricht auch diese Tatsache für eine Orientierung an Euripides' Stück. Man nimmt sogar an, dass die Prologszene nicht, oder zumindest nicht ausschließlich, von Seneca stammt:

„Dafür, dass die Prologszene des Thyestes nicht Senecas Eigentum ist, spricht auch deren deutliche Nachahmung im Agamemnon unseres Dichters, wo Zug um Zug wiederkehrt, nur mit dem Unterschiede, dass hier innere Notwendigkeit und Motivierung für das fehlen, was im Thyestes einen gut abgestimmten Auftakt für die folgende Handlung bilden würde, wenn Seneca nicht hätte in geschmackloser Weise sein Vorbild überbieten wollen.“<sup>19</sup>

Für Senecas Orientierung an Euripides sprechen außerdem die in dessen Botenbericht genau geschilderten, geschmacklosen und widerlichen Details der Schlachtung der Kinder, wie man sie ebenso beim griechischen Vorbild finden könnte, welches sich solche Effekte<sup>20</sup> ebenso wenig entgehen lassen würde.

---

<sup>17</sup> Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 528f.

<sup>18</sup> Ebd. S. 530.

<sup>19</sup> Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 534.

<sup>20</sup> Vgl.: „Senecan Horrors“ bei Shakespeare. Z.B. wird in „König Lear“ Gloucester auf der Bühne ein Auge ausgestochen.

Weitere dramatische Werke, welche Thyest im Rahmen des Pelopidenmythos inhaltlich streifen, wurden beispielsweise auch von Quintus Ennius, dessen Fassung von Cicero besonders geschätzt wurde<sup>21</sup>, oder Lucius Accius geschrieben. Accius' „Thyest“ ist im Aufbau wie auch in der Anordnung der Szenen dem des Seneca ähnlich. Jedoch sollte man nicht davon ausgehen, dass Seneca sich an dessen Werk orientiert hat<sup>22</sup>, da sich vermutlich auch Accius schlichtweg zuvor nach der Version von Euripides gerichtet haben könnte.

Auch soll es einen Thyestes von Varius gegeben haben, doch gibt es darüber viel zu wenig Information, um irgendwelche zu ziehen oder diverse Zusammenhänge erkennen zu können.

Bernd Seidensticker widmet sich in den Materialien, welche in der Übersetzung von Durs Grünbein enthalten sind, der Zirkulation dieses Mythos in der Dramatik bis zu Seneca: Sie reicht überdies von „Agathon bis zu den kleineren Geistern der nachklassischen Tragödie, zu Apollodoros, Kleophon (bzw. vielleicht Iophon) und Diogenes von Sinope. Bei den Römern hat sich die monströse Geschichte von Ehebruch und Bruderzwist, Kindermord und Kannibalismus offenbar noch größerer Beliebtheit erfreut: Zu den beiden Großen republikanischen Tragikern, Ennius und Accius, gesellen sich in augusteischer Zeit Varius und Gracchus sowie in der frühen Kaiserzeit Aemilius Scaurus und (vielleicht) Pomponius Secundus, Curiatius Maternus und schließlich Bassus, Ligurinus und Rubrenus Lappa.“<sup>23</sup>

Von all diesen genannten möglichen Vorlagen und selbstständigen Werken der Dramatisierung ist von den griechischen und römischen Tragödien nur der „Thyestes“ des Seneca erhalten, der Rest ging, bis auf einige Fragmente, verloren.

### **3.2. Weitere Vorlagen für Thyestes und das Thyestische Mahl**

In seinen Metamorphosen schreibt Ovid von Prokne, Philomela und Tereus, wo eine ähnliche Situation beschrieben wird: Tereus bekommt von seiner Frau aus Rache für die Vergewaltigung ihrer Schwester den gemeinsamen Sohn Itys serviert.

Überdies schrieben beispielsweise sowohl Sophokles<sup>24</sup> als auch Accius einen „Tereus“. Wer

---

<sup>21</sup> Vgl.: Geffcken, Johannes: Der Begriff des Tragischen in der Antike. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ästhetik. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 89 – S. 166. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 156.

<sup>22</sup> Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 539f.

<sup>23</sup> Seidensticker, Bernd: Senecas „Thyestes“ oder die Jagd nach dem Außergewöhnlichen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 115 – S. 138. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 116.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu das Fragment des „Tereus“ von Sophokles. In: Sophokles; Willige, Wilhelm (Hg.): Tragödien und Fragmente. S. 332 – 339. München: Ernst Heimeran Verlag, 1966.

hier jedoch wen beeinflusst hat, wird sich allerdings nicht zuletzt aufgrund der problematischen Quellensituation kaum klären lassen.<sup>25</sup>

Joachim Dingel hebt eine nicht zu verleugnende Parallele des Stoffes bei Ovid und Seneca hervor: „Bemerkenswert ist zunächst, dass [uns] bei Ovid ein Detail des Thyestesmahls – ‚Teils gekocht, teils gebraten‘ – als Element der Tereusgeschichte begegnet.“<sup>26</sup>

Im „Thyestes“ hat sich Seneca also an Ovid orientiert, so fallen neben der Verarbeitung des Tereusstoffes („Prokne und Philomela“, im sechsten Buch der Metamorphosen), unter anderem, kleinere Anlehnungen an weitere Mythen der Metamorphosen auf, beispielsweise an „Phaeton“ (zweites Buch) und an die Kindsmörderin Althaea im „Meleagros“ (achtes Buch).

Rainer Jakobi schreibt von mindestens 16 Parallelen alleine zu Ovids Tereus Partie.<sup>27</sup> So vergleicht er den Auftrittsmonolog des Atreus mit dem Entscheidungsmonolog der Procne und führt eine Menge an Exempeln an (wie sich zum Beispiel auch Atreus, 1030f, an Prokne anlehnt, als er von Thyestes nach seinen Söhnen gefragt wird und seine Antwort voller Sarkasmus steckt), bei denen die Orientierung Senecas am Tereus nicht von der Hand zu weisen sein dürfte. Weiters nährt sich mitunter die Schilderung des Botens (767 – 770) der Zubereitung der Söhne in den Flammen zum Teil an der Ovidschen Althaea-Darstellung (welche zum Kindsmord das Feuer wählte) und aus Ovids Phaeton schöpft er beispielsweise bei der Beschreibung der (durcheinander gebrachten und chaotischen) kosmischen Gegebenheiten der Tragödie (831 – 835).

Auch der Geschichtsschreiber Phylarchos (er lebte in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Christus) hat sich mit dem Thyestesmythos beschäftigt. Er ging von der Erregung von Mitleid und Sympathie als Effektmittel aus. „[...] er arbeitet mit dem Thyestes-Motiv, kramt Legenden von Blutschande aus und gibt längst erledigten nüchternen Tatsachen nachträglich ein phantastisch-tragisches Gewand.“<sup>28</sup> Phylarchos als maßgeblichen Einfluss für Seneca zu nennen wäre jedoch nicht richtig.

---

<sup>25</sup> Rainer Jakobi meint, dass Senecas Thyestes weit mehr mit Ovid gemein hat als mit Accius. Die Accius Theorie (vor allem in Bezug auf den Atreus von Accius) bleibt für ihn unbeweisbar. Vgl.: Jakobi, Rainer: Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca. Berlin: de Gruyter, 1988. S.153.

<sup>26</sup> Dingel, Joachim: Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1061.

<sup>27</sup> Vgl.: Jakobi, Rainer: Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca. Berlin: de Gruyter, 1988. S.153ff.

<sup>28</sup> Geffcken, Johannes: Der Begriff des Tragischen in der Antike. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ästhetik. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 89 – S. 166. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 140.

### 3.2.1. Zusätzliche Einflüsse für Thyestes und das Thyestische Mahl

R. J. Tarrant zieht eine Parallele zwischen der in der Tragödie dargestellten Welt und der, in der Seneca selbst gelebt hat: „The world of Thyestes is bizarre and nightmarish, but it is not the product of mere fantasy. In its externals it is, in fact, curiously similar to Seneca’s own, a world of Lares, Penates and Quirites (264, 775, 396), of rooftop gardens and heated bathing-pools (464-66), where Parthians and Alans threaten the margins or empire (382-84; 603; 629-30) and rulers chosen by a Jupiter bestow diadems on obedient client-kings (599). In this patently Roman context Seneca’s Atreus- a vicious and demented tyrant whose megalomania extends to self-deification – cannot have failed to strike audiences as disturbingly familiar”<sup>29</sup> Tarrant spielt hier auf Caligula an, welcher von Seneca verhasst war und Nero als schlechtes Beispiel vor Augen geführt werden sollte. So schreibt Seneca über ihn auch in seiner Schrift „de ira“. Behandelt wird hier die Episode des „eques Pastor“, dessen Sohn von Caligula zu Tode verurteilt worden war. Caligula jedoch lädt den trauernden Vater zu einem Festmahl am Hinrichtungstag seines Sohnes ein, an welchem er einen Krug mit Wein vorgesetzt bekam, aus dem Caligula ihn zu trinken zwang. Zwar ist hierbei wohl kein Blut im Getränk enthalten gewesen, dennoch muss dies für den Vater einen derartigen Beigeschmack gehabt haben (de ira II 33). „Die Erzählung zeigt in dem Vergleiche des Thyestesmahles, wie unmittelbar die Schrecken der Zeit und das Empfinden für sie sich gleichsam symbolisierten, sich bestärkt und bestätigt fanden in den Fabeln einer Vorzeit, die Stoffe der blutigen Tragödien wurden.“<sup>30</sup>

Die Tragödie ist voller Anspielungen auf Caligula, was sowohl Otto Regenbogen als auch Bernd Seidensticker herausgearbeitet haben. Als Beispiel nennt Bernd Seidensticker hier folgendes:

„So korrespondiert die grausige Stilisierung der Ermordung der Kinder als ‚Opferzeremonie‘ mit Senecas sarkastischer Charakterisierung des sich als Jupiter Optimus Maximus regierenden Caligula als „deus noster“ („unser Gott“), dem täglich Menschenopfer dargebracht werden („De tranquillitate animi“, 14), und das scheußliche mystische Mahl hat eine kaum weniger scheußliche historische

---

<sup>29</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca’s Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 48.

<sup>30</sup> Regenbogen, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 167 – S. 218. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 212.

Parallele in dem Mahl, zu dem Caligula den Ritter Pastor am Hinrichtungstag seines Sohnes geladen haben soll.<sup>31</sup>

Caligula lädt ihn zu diesem Mahl, um ihn zu provozieren. In stoischer Manier hält eques Pastor jedoch durch, ohne sich Trauer oder Hass gegen Caligula aufgrund seines Hingerichteten Sohnes anmerken zu lassen. Durch die Kontrolle seines aufkeimenden Zornes schützt er seinen anderen Sohn: „um den anderen Sohn war's geschehen, wenn es dem Gast nicht gelungen wäre, sich dem Henker wohlgefällig zu machen.“<sup>32</sup>

In 'De ira' widmete sich Seneca seinem Interesse an der Mäßigung bzw. Unterdrückung des ausbrechenden Zornes.<sup>33</sup> Karlhans Abel schreibt von 'De ira' in Bezug auf Seneca sogar: „Voraussetzung des dramatischen Geschehens ist die stoische Psychologie des Zorns, wie sie in 'De ira' entwickelt wird. Der Ingrim ist die vielleicht gefährlichste aller Leidenschaften; vor einigen Denkern wird er mir Recht als kurzer Wahnsinn genannt, einzig auf das Verderben des Opfers sinnend, selbst um den Preis der Selbsterstörung.“<sup>34</sup>

### 3.3. Thyestes: Handlung

„The Thyestes is an extraordinarily cohesive play, in which all the elements of drama – plot, character, setting, language – work together to produce an impact of shattering power.“<sup>35</sup>

Die Handlung dieses Dramas geschieht in Mykene, der Burg von Atreus. Die Glanzzeit dieser Burg reichte von ca. 1400 bis 1200 vor Christus. Die einzelnen Auftritte finden zum Teil außerhalb der kyklopischen Mauer der Burg, sowie auch im Königspalast von Atreus selbst, statt.

Das Stück beginnt mit einem Geisterprolog (entspricht dem ersten Akt), wofür Seneca bekannt ist. Man begegnet hier Tantalus in Form seines Schattens. Er wird von einer Furie

---

<sup>31</sup> Seidensticker, Bernd: Senecas „Thyestes“ oder die Jagd nach dem Außergewöhnlichen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 115 – S. 138. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 137.

<sup>32</sup> Vgl.: Seneca, Lucius Annaeus: Vom Zorn. Buch II. In: Seneca, Lucius Annaeus: Philosophische Schriften. Vollständige Studienausgabe. Wiesbaden: Marix Verlag, 2004. S. 140.

<sup>33</sup> Abel, Karlhans: Seneca. Leben und Leistung. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 713ff.

<sup>34</sup> Ebd. S. 765.

<sup>35</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 43.

durch einen offenen Erdsplatt bei Mykene, der quasi das Tor zur Unterwelt symbolisiert, in den Palast von Mykene geführt. Er wehrt sich, weil er bemerkt, dass er durch seine Anwesenheit das Unglück seiner Ahnen provoziert, - eine Begebenheit, die die Furie bereits prognostizierte: „Nur zu, Freund: dein Haus / Treib in den Wahnsinn, du widerlichster der Schatten. / Lass sie um Schuld wetteifern, Greuelat aller Art“ (23 – 25).

„Anders als in der sophokleischen und euripideischen Tragödie hat der Prolog nicht in erster Linie die Aufgabe, das Publikum mit den nötigen Informationen über Schauplatz, Personen und Vorgeschichte zu versehen, sondern dient vor allem dazu, die düstere Atmosphäre zu schaffen und die Zuschauer auf den schrillen Ton der Raserei einzustimmen, der Handlung und Sprache bestimmen wird. Außerdem werden schon in den ersten Versen alle wichtigen Motive und Bilder [die Tragödie strotzt vor Anspielungen auf das Thyestische Mahl] des Stücks eingeführt.“<sup>36</sup>

Das nun folgende erste Chorlied thematisiert die frevelhafte Taten des Pelops und des Tantalus (also quasi der Urfrevel des Tantalidenhauses) sowie die Bestrafung des zuletzt Genannten.

Atreus tritt schließlich auf, sieht die Vergehen seines Bruders Thyestes gegen sich selbst als nie gerächt und spricht mit seinem Gefolgsmann (Satelles) über das Regieren, die Ausübung der Macht<sup>37</sup>, die begangenen Vergehen<sup>38</sup> seines Bruders sowie über die geplante (und allmählich konkretisierte) Rache an Thyestes, den er demnächst unter Vortäuschung der Versöhnung in seinem Schloss erwartet.

Im zweiten Chorlied, wird in stoischer Haltung über die wahre Königsherrschaft<sup>39</sup> gesprochen und außerdem, dass der Disput der beiden Brüder beigelegt wäre, da der Chor von den Absichten Atreus' nichts ahnt.

Im dritten Akt tritt nun Thyestes mit seinen drei Söhnen Tantalus, Plisthenes und einem dritten, nicht namentlich genannten Sohn, auf. Sie sind auf dem Weg zu Atreus. Thyestes

---

<sup>36</sup> Seidensticker, Bernd: Erläuterungen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 91 – S. 108. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 95.

<sup>37</sup> Hier orientiert sich Seneca an seiner eigenen Schrift „De clementia“, was man in der Haltung des Gefolgsmannes erkennen kann.

<sup>38</sup> Thyestes hat Atreus einst Frau und Königreich gestohlen. In Vers 240 bzw. 327 kann man überdies herauslesen, dass Atreus sich nicht der Vaterschaft seiner Kinder sicher ist.

<sup>39</sup> Dass der König beispielsweise das Volk über sich und seine eigenen Wünsche stellt: Vers 48f. nach Grünbein: „König ist, wer von Angst befreit hat, / Von Bosheit sein grausames Herz.“ (S. 35)

sträubt sich innerlich jedoch dagegen, sein Sohn Tantalus versteht die Haltung des Vaters nicht und redet ihm stets gut zu, zum Bruder zu gehen. Als Thyestes und Atreus aufeinander treffen übergibt Thyestes seinem Bruder seine beiden Söhne als Pfand seiner Loyalität. Atreus überredet seinen Bruder, die Königsherrschaft anzunehmen. Als Thyestes seine Krone aufsetzt opfert Atreus, wie es der Brauch verlangt. In diesem Akt gibt es zwei Verführungsszenen (zuerst die mit Tantalus, später die mit Atreus), denen Thyestes nicht standhält.

Im dritten Chorlied freut sich der Chor über die Versöhnung der beiden Brüder, thematisiert aber auch die Situation, die durch den Streit der Brüder auftreten hätte können. Die drohende Gefahr wird vom Chor ignoriert.

Im daran anschließenden Akt wird von einem Boten berichtet, wie Atreus seine Neffen schließlich tötet und das Mahl für seinen Bruder vorbereitet. Es entwickelt sich ein Dialog zwischen dem Boten und dem Chor, der beginnt, Zwischenfragen zu stellen. Der Bote berichtet, dass Atreus die Kinder in einen versteckten Hain an einen Altar bringt, sie dort nach Opferritual schlachtet (dem Alter nach absteigend) und selbige schließlich für seinen Bruder als Mahl zubereitet. Weiters erzählt er, wie Thyestes daraufhin nichts ahnend und betrunken das Fleisch seiner Kinder isst.

Das vierte Chorlied thematisiert die eingetretene Dunkelheit, welche der Chor nicht mit der kosmischen Antwort auf die grauenhaften Geschehnisse in Verbindung bringt. Er meint, die Giganten würden der Grund für die Dunkelheit sein. Keiner der Sterne ist aufgegangen. Der eventuelle Weltuntergang wird zur Sprache gebracht.

Nun stehen wir kurz vor der Auflösung des Geschehenen. Atreus weidet sich überheblich daran, dass sein Plan aufgegangen ist und freut sich darauf, seinem Bruder den Plan zu enthüllen. Thyestes will seine Zweifel beseitigen, was ihm jedoch nicht ganz gelingt. Atreus deckt sein böses Spiel auf, indem er dem Bruder Hände und Köpfe der Knaben präsentiert. Thyestes bittet um den Rest der Körper, um sie zu begraben, woraufhin ihm der Bruder freudig gesteht, dass er gerade seine eigenen Kinder gegessen habe. Er schildert ihm nochmals alles im Detail und Thyestes wendet sich an die Götter und bittet schließlich um ewige Dunkelheit und um die Rache der Götter für das Geschehene.

### 3.4. Die textliche und symbolische Vorbereitung auf das Thyestische Mahl

Senecas Text ist voller Anspielungen auf das bevorstehende Greuelmahl. Als Metaphern findet man hierfür einige Male zum Beispiel Feuer, Essen, Hunger, Durst, Blut, Wein oder die Jagd.

Ich habe mich auf die Übersetzungen von Durs Grünbein und R. J. Tarrant, welcher eine englische Übersetzung anfertigte, konzentriert und mich überdies mit dem lateinischen Text auseinandergesetzt. Als weitere, deutsche Übertragung möchte ich der Vollständigkeit wegen auch die von Ludwig Uhland, der „nicht ohne innere Hinneigung zu dem stoischen Grundklang der Senecatragödien, des Thyestes einer freilich matteren Nachdichtung für wert gehalten hat“<sup>40</sup>, nennen, auf die im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht vorrangig eingegangen wird.

Grünbeins Übersetzung ist die erste gängige deutsche seit Uhland. Zwar ist sie an manchen Stellen sehr frei gehalten, jedoch ist dies für einen Leser der heutigen Zeit vielleicht sogar notwendig, da der ein oder andere Hinweis, der aus der freieren Herangehensweise resultiert, mit Sicherheit hilfreich ist.

Besonders hervorzuheben wäre bei diesem Stück, dass das Publikum der damaligen Zeit mit dem Stoff sehr vertraut war, d.h. nicht nur wusste, wie der Mythos von Thyestes schlussendlich verlaufen würde, sondern auch höchstwahrscheinlich auf textliche Hinweise, die das bevorstehende Unglück andeuten, dementsprechend sensibel reagierte. Nicht zuletzt auch aus diesem Grund empfand ich die Übersetzung von Durs Grünbein als ansprechend, für die Beschäftigung mit der Materie äußerst unterstützend und durchaus verwendbar.

Aufgrund der Vertrautheit des Publikums mit dem Mythos konnte Seneca sich auf eine kurze Episode der beiden Brüder Atreus und Thyestes konzentrieren und das Mahl selbst in den Mittelpunkt der Tragödie stellen: „Seneca took it for granted that his audience would be thoroughly familiar with the mythic plots of his plays; he therefore reduced expository passages to a minimum and alluded freely to events before and after the action to the plays themselves.“<sup>41</sup>

Bernd Seidensticker schreibt, dass bereits in den ersten Versen des Stückes alle wichtigen

---

<sup>40</sup> Regenbogen, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 167 – S. 218. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 168f.

<sup>41</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 38.

Motive verarbeitet werden.<sup>42</sup> Der Schatten des Tantalus ist die erste Figur, die in dieser Tragödie auftritt. Abgesehen davon, dass Tantalus selbst die Personifikation des Hungers ist, da er ja als Strafe seiner frevlerischen Taten bis in die Unendlichkeit Hunger und Durst erleiden muss, zeigt sich bereits im zweiten Vers als der „dem von Speisen, ungreifbar, der Gaumen tropft“ (2). Bereits diese erste Hungersdarstellung ist bezeichnend für den restlichen Verlauf des Stückes. Einige Verse später wird auch bereits der Verzehr von Menschenfleisch thematisiert, da er von Tityos spricht (9 – 12), welchem aus Strafe tagsüber von Vögeln die Gedärme verspeist werden, während sie ihm in der Nacht wieder nachwachsen.

Bezüglich der im Prolog eingeführten Motive wie Hunger und Durst meint P.J. Davis: „This is of course appropriate, given the character of Atreus’ crime and Thyestes’ consumption of his own flesh and blood.“<sup>43</sup> Tantalus Schatten, die Personifikation von Hunger und Durst, schwingt metaphorisch quasi im ganzen Stück mit. Davis sieht bereits das Betreten des Hauses durch den Schatten des Tantalus als schlechtes Omen: „the ghost is a reluctant polluter of his house.“<sup>44</sup> Und: „Tantalus’ characteristic lust for food now manifests itself [im Laufe des Stückes] as lust for blood.“<sup>45</sup>

Eine weitere interessante Beobachtung wäre das Verhältnis zwischen „feucht“ und „trocken“. So wird Tantalus stets von beiden begleitet; - seine Kehle ist trocken, aber er steht im Wasser. Das Wasser steht hier allerdings wohl eher für die Lust der Rachegötter. Also stellen Trockenheit und Durst ein dialektisches Verhältnis dar, ebenso wie Feuchtigkeit und Lust. Die Feuchtigkeit trägt Thyestes, während des Mahles trieft sein Haar vom Salböl, er trinkt jeder Menge Wein und er schwitzt.

Durch das Heraufbeschwören der Furie des Frevels in Tantalos Haus ist man auf schreckliche Taten gefasst, in Vers 32 wird von ihr auch das erste Mal die stets frische Bluttat thematisiert. In Vers 41f meint sie sogar: „Elend zugrundegehen soll die Brut / Zum Elend geboren.“ Vers 29 übersetzt Grünbein mit Frevel „Der sich durchbeißt zu Kind und Kindeskindern“, was ich anhand der Essens- bzw. Bissmetapher in Hinblick auf das nahende thyestische Mahl als eine pointierte und gelungene Übersetzung werte, jedoch von Seneca selbst nicht so verwendet wurde.

---

<sup>42</sup> Vgl. Seidensticker, Bernd: Erläuterungen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 91 – S. 108. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 95.

<sup>43</sup> Davis, P.J.: Seneca: Thyestes. London: Duckworth, 2003. S. 39.

<sup>44</sup> Ebd. S. 43.

<sup>45</sup> Ebd. S. 40.

Die Furie nimmt darüber hinaus die Umkehrung des Verlaufs der Sonne sowie das Eintauchen der Handlung in dunkle Nacht bereits vorweg, so heißt es in Vers 51: „Komme doch Nacht, mag das Tageslicht schwinden.“ In „paradoxe[r] Formulierung, wie die Furie am Prologende den kommenden Tag als *periturus* bezeichnet, kündigt sie die unnatürliche Sonnenverfinsterung an, indem sie den noch nicht angebrochenen Tag vom Himmel fortwünscht (51)<sup>46</sup> – Während der Handlung kehrt die Sonne um und will bis zum thyestischen Mahle selbst untergegangen sein, um dieses Greuel nicht mit ansehen zu müssen. Man findet während der ganzen Tragödie stets kosmische Vorboten zum abartigen Höhepunkt des Stückes, die man in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Thyestischen Mahl stellen kann.

Das Sonnenwunder wird bereits bei Sophokles behandelt: Zeus schickt „Hermes zu Atreus mit der Verheißung, er werde durch ein Sonnenwunder den Streit um die Herrschaft entscheiden. Wenn die Sonne ihren Lauf wende, solle dies als Bestätigung für des Atreus Herrscherrecht gelten. Das Wunder vollzieht sich und Thyest wird vertrieben.“<sup>47</sup> – Die Sonne wendet ihren Lauf nun auch in Senecas Drama, damit sie bis zur *cena Thyestea* untergegangen ist. Indirekt symbolisiert der Sonnenrücklauf auch hier die Herrschaft des Atreus.

Christine Schmitz untersuchte die (kosmische) Reflektion auf die Handlung und bezeichnet äußere, natürliche Begleiterscheinungen wie Blitz oder Donner als Vorboten oder als Untermalungen der Geschehnisse:

„Wie göttliches und menschliches Recht keine Gültigkeit mehr haben sollen (... *iusque omne pereat* 48), droht auch der geordnete Ablauf der von Tag und Nacht gestört zu werden: mit der Wendung *periturum diem* (121) lässt die Furie den Prolog wirkungsvoll ausklingen“<sup>48</sup>

Die erste tatsächlich motivische Anlehnung an die *Cena Thyestea* findet man in Vers 55, als die Furie von thrakischem Frevel „in dreifachen Maß“ spricht. Hier verweist die Furie auf einen Mythos aus Ovids *Metamorphosen*, nämlich auf Tereus, den König von Thrakien, der von seiner Ehefrau und deren Schwester seinen Sohn Itys serviert bekam, den er verspeiste,

---

<sup>46</sup> Schmitz, Christine: *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 87.

<sup>47</sup> Lesky, Albin: *Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes*. In: Lesky, Albin: *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 525.

<sup>48</sup> Schmitz, Christine: *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 87.

ebenso wie Thyestes seine drei Söhne, für welche das dreifache Maß steht. Dem Großteil des römischen Publikums war dieser Mythos mit ziemlicher Sicherheit ein Begriff. Und als die Furie kurz darauf indirekt Thyestes anspricht (in eckige Klammern gesetzt), der nicht anwesend und auch bisher nicht aufgetreten ist, wird klar, was passieren wird (Vers 58): „[Keine Tränen, Thyestes, um dein liebstes, die Kinder?]“ – Bevor schließlich von Vers 59 bis Vers 63 (Seite 15) die bevorstehende Tat verbildlicht wird:

„Wann wirst du Hand an sie legen, entfachen die Glut / Unterm Kochtopf? Gib sie schön langsam hinein, / Eins nach dem andern, zerteilt, ihre zarten Glieder, / Bis er vor Blut trieft, der Herd. Sei du ein guter Gast, / Bereite das Mahl wie gewohnt nach bewährtem Rezept.“ Mit eben diesem Rezept ist Tantalos' Tat gemeint, da er schließlich seinen eigenen Sohn Pelops den Göttern ohne deren Wissen servierte. Weiters spricht die Furie von der Vermischung von Blut mit Wein (66), was ein weiterer eindeutiger Hinweis ist.

Der Schatten des Tantalus spricht in seinen hierauf folgenden Versen vom Feuer, so auch vom Feuer des Phlegethon<sup>49</sup> (72): Der Phlegethon könnte eine Anspielung in zweifacher Weise auf die Vorbereitung des Thyestischen Mahls, also auf die Zubereitung der Kinder, sein: Die Flammen des Flusses wären ein Symbol für die Flammen des Herdes, auf welchen die Söhne des Thyestes zubereitet werden. Das kochende Blut, welches der Fluss laut einiger Darstellungen in sich tragen sollte, kann einerseits auf das getrunkene Blut der Knaben hinweisen, andererseits kann die Tatsache, dass in diesem Fluss eine kochende, organisch-menschliche Substanz herumtreibt an sich einen eventuellen kannibalischen Akt andeuten, - zumindest auf die vorangehende Zubereitung.

Die Hungermetapher in Zusammenhang mit dem Feuer wird vom Schatten des Tantalus schließlich auch gemeinsam aufgegriffen (Vers 97 – 99): „Bohrst bis ins Mark mir den Hunger? / Mein Herz glüht, verbrennend vor Durst. Eine Flamme / Frisst mir die Eingeweide.“

Auch das Beben der Erde tritt wieder auf, womit wie beim Aufheben der kosmischen Ordnung die natürlichen Rahmenumstände erschüttert werden:

„Der mykenische Palast gerät beim Eintritt des Tantalus-Schatten ins Wanken  
(103f) [...] Dieses Moment erscheint auch unter den Vorzeichen, welche die

---

<sup>49</sup> Der Phlegethon ist ein Fluss der Unterwelt, neben Styx, Acheron, Lethe, Kolytos, und Eridanus. Im Phlegethon fließt kein Wasser, sondern in ihm treiben Flammen umher. In einigen Darstellungen heißt es, dass in diesem Fluss kochendes Blut fließt.

Konzipierung einer Rache durch Atreus begleiten (263f.) *ac totis domus / ut fracta tectis crepuit* [auch hier bebt die Erde], und in der Aufzählung der unnatürlichen Erscheinungen vor der Ermordung der Thyest-Söhne durch Atreus (696f.): *tota succusso solo / nutavis aula.*<sup>50</sup>

Noch vor dem ersten Chorlied wird nochmals die Sonnenumkehr, die direkt mit dem Mahl verbunden ist, von der Furie angesprochen (Vers 120 – 122): „*Nicht einmal er mag, Titan, sich entscheiden: Räumt er / Den Tag, der doch enden soll, fort oder strafft er / die Zügel erneut, zwingt ihn, den Lauf zu vollenden?*“ Man kann während der gesamten Tragödie nicht erkennen, wann genau das Ausbleiben der Sonne eingesetzt hat. Mutmaßungen hierfür wären beispielsweise die Ermordung der Söhne, der eigentliche Akt des Kochens oder die *Cena Thyestea* selbst, die nicht im strahlenden Licht passieren sollte.

Im ersten Chorlied, welches vom Fluch des Tantalidenhauses handelt, treten weitere Symbole auf, die man in symbolischem Zusammenhang mit den späteren kulinarischen Geschehnissen sehen kann. So bringt der Chor erneut die Taten des Tantalus (144 – 149) auf, die dem Tathergang des Thyestischen Mahls enorm ähneln. Interessant ist hier der zwischen Tat und Konsequenz, also Strafe, dargestellte Zusammenhang (150): „*Ewigen Hunger zeugt, ewigen Durst solch ein Mahl.*“ Daraufhin folgend (152 – 175) werden Hunger und Durst durch die Strafe des Tantalos im Tartaros dargestellt. Hunger und Durst sind Motive, die auf das Mahl verweisen und im gesamten Text des Theaterstückes präsent sind.

Als Atreus mit seinem Gefolgsmann über seine geplante Rache spricht, wird erneut das Feuer genannt, diesmal vom Gefolgsmann, der erfragen möchte, ob sein Herr sich so am eigenen Bruder rächen möchte (257ff). Das Feuer ist hier der Mittelteil eines Art Rache-Tryptichons. Die drei einzelnen Teile sind zuerst das Schwert, dann das Feuer (beides scheint Atreus als Rache nicht genug) und schließlich Thyestes selbst. Hierauf kann man den Frevel an den Söhne des Thyestes projizieren: Zuerst werden sie durch das Schwert getötet, dann über dem Feuer zubereitet und schließlich vom eigenen Vater verspeist.

Atreus beginnt schließlich, seinen Plan zu konkretisieren, er bezieht sich auf das Odrysenhaus<sup>51</sup> und bedauert, dass die größte Untat schon dort erfunden wurde (273ff). Er

---

<sup>50</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 87f.

<sup>51</sup> Es handelt sich hierbei um den thrakischen Stamm, welchem auch König Tereus angehörte.

bittet schließlich die Schwestern Procne und Philomela, die dieses Verbrechen bereits begangen haben, ihm für sein Vorhaben Kraft zu geben und verbildlicht seine Vorstellung des Verbrechens (277f): „Das Fleisch der Seinen soll er, eigenhändig, reißen voller Gier, / Der Vater. Es verzehren.“

Als der Gefolgsmann König Atreus fragt, auf welche Weise er seinen Bruder in die Falle locken möchte (*laqueus*; dt. Schlinge), tritt nun auch ein Jagdmotiv<sup>52</sup> auf. Thyestes und seine Söhne sind die Beute des Atreus. Genau so wie erlegte Tiere werden später schließlich auch die drei Söhne verwertet. Zur Jagdmetapher äußert sich auch P.J. Davis in seiner Interpretation zur Tragödie.

„That bestial qualities reside in the house of Tantalus is stated by the fury (*ferum / pectus* 85f.) and by the Chorus (*feros ... impetus*, 136). This becomes explicit in regard to Thyestes at line 491: *plagis tenetur clausa dispositis fera* (‘the beast is held by the traps we set’) and is confirmed by his bestial eating (778f.). It becomes explicit in connection with Atreus when he compares himself to a hunting dog (497 – 503), when he is compared by the messenger to an Indian tigress (707 – 11) and an Armenian lion (732 – 6). [...] Although the beast is exhausted and although its hunger is satisfied, its passion drives it on to still more slaughter. Ultimate satisfaction is not attained”<sup>53</sup>

In „de Clementia“ schreibt Seneca über das tierische Vergnügen an der Grausamkeit, sie ist für ihn „das am wenigsten menschliche Übel und ist unwürdig einer so milden Seele. Tierisch ist diese Wut, sich an Blut und Wunden zu freuen, den Menschen abzuwerfen und in ein wildes Tier überzugehen.“<sup>54</sup>

Durs Grünbein übersetzt nach 277f die Weiterführung der Vorstellung des Atreus (282f) „Die eigne Brut in Vaters Mund geflogen“<sup>55</sup>. Es handelt sich um eine relativ freie Übersetzung, die den Odrysenmythos aus Ovids Metamorphosen erneut aufgreift: Nachdem Tereus seinen Sohn Itys gegessen hat, verwandeln sich die Hauptcharaktere in Vögel. Auch bei Vers 293

---

<sup>52</sup> Vgl.: Seidensticker, Bernd: Erläuterungen. In: In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 91 – S. 108. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 99.

<sup>53</sup> Davis, P.J.: Seneca: Thyestes. London: Duckworth, 2003. S. 55f.

<sup>54</sup> Seneca, Lucius Annaeus: De clementia. Über die Güte. 1. Buch, 25.1. Übersetzt und herausgegeben von Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 2007. S.65.

<sup>55</sup> Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 31.

(Gefolgsmann zu Atreus) hält sich Grünbein nicht wörtlich an die lateinische Vorgabe, erzeugt durch die doppelbödige Übersetzung aber einen weiteren Bezug zum bevorstehenden Essen: „Quis fidem pacis dabit?“ übersetzt er mit „Du meinst, er riecht den Braten nicht?“<sup>56</sup>. Dass er, als Atreus von der Jugend spricht und sie als *asper* (rau; schroff) bezeichnet, genau dieses Attribut als „roh“ (314) übersetzt ist ein weiteres Indiz für die thematisch-symbolische Sprache dieser äußerst durchdachten deutschen Übertragung.

Im dritten Akt des Stückes tritt Thyestes nun das erste Mal tatsächlich auf, als er sich mit seinen Söhnen auf dem Weg zu Atreus befindet. Ihm wollen die Füße versagen (420), sein Körper wehrt sich also gegen das Zusammentreffen mit dem Bruder, was signalisiert, dass es zur Katastrophe kommen wird. Thyestes spricht davon, dass jemand anderer seinen Schritt lenkt (Vgl.: 357), und es ist sein Sohn Tantalus der ihm zuredet, weiter zu gehen. Thyestes soll nicht auf den Thron und die Allmacht verzichten und seine Söhne sollen nicht leer ausgehen. Thyestes erinnert sich an vergiftete Speisen und Getränke bei Hofe, die in Form tödlicher Essensmetaphern als weitere Vorboten des Thyestischen Mahles gesehen werden können.

Dass der Sohn, welcher unwissend Thyestes zu seinem eigenen Unglück überreden möchte, ebenfalls Tantalus heißt, ebenso wie der Ahne aus dem Geisterprolog, der von der Furie nach Mykene geschleppt wurde, um das Unheil über seine Ahnen zu bringen, ist auf jeden Fall auffällig. Durch diese Überredung kommt der Stein ins Rollen, da es gut möglich wäre, dass Thyestes ohne den Einfluss seines Sohnes vielleicht nicht weitergegangen wäre.

Ab Vers 491 beobachtet Atreus den sich nähernden Bruder und dessen Söhne und freut sich über das baldige zuschnappen seiner Falle: Er spricht von ihnen als Wild. Auch in den folgenden Versen (491ff) hat man den Eindruck, Atreus würde sich auf der Jagd befinden, sofern man seinen Jargon genauer betrachtet. Das Jagdmotiv ist ein weiterer Vorgriff auf den grausamen, bevorstehenden Kulminationspunkt der Tragödie, da schließlich jeder Braten vor dessen Zubereitung erst gejagt und erlegt werden muss.

Später stehen sich Thyestes und sein Bruder gegenüber. Thyestes will mit der Übergabe seiner „schuldlosen“ Söhne seinem Bruder die Treue beteuern. Hier sieht man das Schicksal der Knaben nun besiegelt (520f). Atreus will den Göttern opfern, als Thyestes die Krone

---

<sup>56</sup> Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 31.

aufgesetzt hat. Das Annehmen der Krone ist gleichzeitig der Untergang seiner Söhne (544f).

Im dritten Chorlied wird vom Chor die drohende Gefahr nicht gesehen, jedoch wird beschrieben, wie eine fiktive Situation ohne der Versöhnung der Brüder aussehen könnte. Eine Kriegssituation wird geschildert, in welcher uns Bilder begegnen, die ebenso auch im Zusammenhang mit dem Thyestischen Mahl gültig wären. So beispielsweise Blut (557; der Wein, den Thyestes trinkt, ist mit Blut gestreckt), Mütter, die Ihre Kinder festhalten (563; ein Bild, welches die Angst des Thyestes um die eigenen Kinder vor Augen führt), Schwerter (z.B. 565 *ensis*, das Langschwert; Atreus tötet seine Neffen mit dem Schwert) oder das Feuer des Ätna (585; schließlich werden die Kinder des Thyestes über dem Feuer zubereitet).

Weiters erfährt man von der Scylla (579; als fraß sie alles Seeungeheuer, was ihr in zu nahe kam, beispielsweise Seefahrer. Man kann dies als Essensmetapher sehen, eventuell sogar als Kannibalismusmetapher, da die Scylla ursprünglich ein Mensch gewesen ist, der von Circe verwandelt wurde) und der Charybdis (581; dreimal am Tag das Meer saugt sie das Meer ein und stößt es wieder aus, was man als Metapher des Trinkens oder des Essens und Erbrechens sehen kann).

### **3.5. Zentrale Motivik in Bezug auf Senecas Thyestisches Mahl**

Da Seneca voraussetzen durfte, dass den Menschen seiner Zeit die Mythen größtenteils geläufig waren, konnte er Bezüge zum Mahl relativ einfach herstellen. So treten gleich zu Beginn eine Furie und Tantalos Schatten auf, welche die Katastrophe gegen Ende des Dramas, nämlich die Rache durch das Servieren und Verzehren von Menschenfleisch (wie es Tantalos in anderer Weise bereits selbst tat), erahnen lassen. Die Furie spricht sogar von der Vermischung von Blut und Wein.

Auch die genannten Verweise auf Ovid sind zu unterstreichen, so wird von thrakischem Frevel gesprochen und Atreus fleht Procne und Philomela an, ihm Kraft zu geben.

Weitere mythologische Verweise gibt es zahlreich, beispielsweise die Flüsse Phlegethon und Styx oder die Namensgebung des Sohnes von Thyestes, ebenfalls Tantalos genannt.

Auf Tantalos kann sich eben auch das Verhältnis zwischen trocken und feucht anleihen (der bestrafte Tantalos und Vorfahre des Knaben Tantalos hat Durst, also eine trockene Kehle, befindet sich jedoch stehend im Wasser), das auch an verschiedenen Stellen des Theaterstückes zu finden ist und man als immer wiederkehrende Durstmetapher, vielleicht

sogar als Rachedurstmetapher und deren Befriedigung werten kann.

Auch findet man eine Reihe an metaphysischen Vorzeichen, wie den Sonnenrücklauf oder das Erbeben des Palastes beim Eintreten der Furie, das Versagen von Thyestes Beinen als Vorahnung oder natürlich die Furie und Tantalos Schatten selbst.

Hervorzuheben sind ebenso einige Jagdmetaphern, die eine taktische Vorgehensweise für den schrecklichen Plan erahnen lassen: Atreus spricht beispielsweise vom Fallenstellen, vergleicht sich selbst mit einem Jagdhund oder beschreibt seine Wut als tierisch.

Weitere wichtige und nennenswerte Symbole sind Hunger (als Vorbote des Essens), Durst (als Gefühl vor dem Trinken), Feuer (über dem Feuer werden die Knaben zubereitet), das Schwert (mit einem Schwert werden die Söhne erlegt) oder vergiften Speisen, einerseits als Köder und damit als Jagdmetapher, andererseits als Zusammenspiel zwischen Essen und Tod.

### **3.6. Die Schlachtung der Söhne des Thyestes**

Schon zu Beginn des vierten Aktes spricht der Bote gleich nach seinem Auftritt von derart blutigem Gräueltat, denn „Selbst Pelops und Tantalos wäre erblasst“ (626). Man kann also davon ausgehen, dass sich das bereits Erahnte tatsächlich erfüllt hat und die Söhne des Thyestes wohl nicht mehr am Leben sind.

„Der Bericht des Boten (V. 623 ff.) über die Abschachtung der Kinder durch Atreus wird durch zahlreiche Fragen des Chores unterbrochen und zeigt damit ein von den vielen Gräueltatberichten der anderen Stücke (H.f. [Hercules Furens; Der wildgewordene Herkules] u. Tro. [Troades; Die Troerinnen] ausgenommen) abweichendes Bild. Doch wird in allen anderen Berichten meist nur Nebensächliches behandelt, sie dienen nur der Ausschmückung, während hier die Tat, um die sich das ganze Drama dreht, und die in der Medea und den meisten anderen Stücken offen ausgeführt wird, berichtet wird. So kommt es, dass die Zuhörer den Bericht nicht ruhig anhören, sondern ihn immer wieder mit teilnehmenden Fragen unterbrechen. Die deutlich hervortretende Form der Gräueltatsschilderung muss sich der Aktualität dieses Berichtes, die über die aller anderen hinausgeht, anpassen, und so entsteht eine von Affekten belebte weiter

ausgestaltete Szene.<sup>57</sup>

Er spricht von einem Schock und davon, dass er stets das Bild der Tat vor Augen hat (634f). In den nächsten Versen wünscht er sich, dass es dämmt. So könnte man die geschehene Tat weniger deutlich sehen.

„Die Äußerungen des Boten und des Chores, die zunächst unverbunden nebeneinander stehen, ergeben schließlich ein geschlossenes Bild, indem der Bote den in der dramatischen Situation liegenden Zusammenhang zwischen Sonnenrücklauf und *cena Thyesteae* herstellt, während der Chor den allgemeinen Zusammenhang zwischen kosmischer Störung und menschlichen Verbrechen offenbart: Die Menschen (vertreten durch das Tantalus-Geschlecht) bedrohen durch das Ausmaß ihrer Verbrechen die kosmische Ordnung. Dadurch, dass das Chorlied nicht in das konkrete Geschehen des Tantalus-Mythos eingebunden ist, eröffnet sich dem Dichter die Möglichkeit, das Geschehen auf einer allgemeinen Ebene zu reflektieren.“<sup>58</sup>

Der Chor will die genaue Tat erfragen und vor allem eruieren, welcher der beiden Brüder die Bluttat (wie diese auch immer aussehen soll) begangen hat, was auf die Beflecktheit des Thyestes aufmerksam macht.

Der Bote spricht von einem feinen, geräumigen und dekorierten Saal über welchen man schließlich über einige Gänge in einen verlassenen, uralten Hain, versteckt inmitten des Palasts, gelangt. Dieser wird dunkel beschrieben, in der Mitte steht eine riesige Eiche und jeder der Tantaliden soll hier das Orakel befragt haben, wenn es von Nöten war. In den Ästen einer blattlosen Eiche findet man diverse Weihgaben, beispielsweise Trümmer von Streitwägen oder die phrygische Tiara<sup>59</sup> des Pelops. Überdies findet man in unmittelbarer Nähe einen kleinen Tümpel mit schwarzem Wasser, „als stieße man auf die grässliche Styx“ (666). Dass man die Styx überqueren muss, wenn man in die Unterwelt kommt, ist für niemanden neu, weswegen sie hier vermutlich vom Dichter absichtlich im Text platziert worden ist. Weiters höre man in diesem Hain das Seufzen der Totengötter sowie das Rasseln

---

<sup>57</sup> Hansen, Ernst: Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin: Druckerei Christlicher Zeitschriftenverein, 1934. S. 61.

<sup>58</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 98.

<sup>59</sup> Pelops herrschte am kleinasiatischen Sipylosgebirge und wird als Phryger bezeichnet.

der Ketten, was beides als kaum auszuhalten beschrieben wird. Der Bote berichtet (672ff) von schwankenden Leichen und Ungeheuern, überdies wird der Hain „vom dreifachen Echo höllischer Kläffer“ überschattet. Gemeint ist hier Cerberus (der ebenso drei Köpfe hat; die drei Köpfe seiner Söhne wird Thyestes nach dem Mahl erblicken), der als dreiköpfiger Hund den Eingang zur Unterwelt bewacht. Die Schwelle vom Diesseits ins Jenseits scheint also in greifbarer Nähe zu sein. Schließlich erzählt der Bote, dass Atreus wütend die Söhne des Thyestes in eben diesen Hain zieht, sie an den Altar bringt, an den Händen fesselt und ihnen die Augen verbindet.

Er erwähnt, dass alle Vorbereitungen gemäß einer traditionellen Opferzeremonie erfolgen, so redet er von Weihrauch, dem Opferrmesser, Salz und Mehl um das Opfer zu bestreuen. Er verstößt gegen keine Regel des Opferritus, mimt schließlich selbst den Priester und lallt Gebete, „mit schiefen Maul“ und „ordinär“ (693f). Dass die getöteten Körper mit Mehl und Salz bestreut werden, hat mitunter einen kulinarischen Beigeschmack.

Während der Opferung selbst steht Atreus am Altar und lässt seine Neffen knien. Er betastet sie und schärft die Opferklinge. Man erkennt auch wieder die durcheinander gebrachte kosmische Ordnung: Die Erde beginnt zu beben und die Mauern drohen einzustürzen, ebenso wie dies beim Eintreten des Tantalus in den Palast der Fall war.

Anschließend folgt eine Art umgekehrte Eucharistiemetapher, im Gegensatz zur christlichen Eucharistie wird hier nicht Blut zu Wein verwandelt: „Ins Feuer gegossen der Wein, im Augenblick wird er / Verwandelt in Blut“ (700f). Seneca, welcher zum Teil als dem christlichen Glauben nah angesehen wird<sup>60</sup>, könnte diese Metapher vom letzten Abendmahl ebenso bekannt gewesen sein, wie sie es den meisten von uns ist. Die Eucharistiemetapher wird oft dem Kannibalismus gegenübergestellt, schließlich symbolisiert die Hostie den Leib Christi und der Messwein das Blut Christi. Das Verhältnis zwischen dem Opfer und der Speise wird in diesem Fall also auch textlich vor Augen geführt. Durch das Umkehren der Metapher, dass also aus dem Wein Blut wird, will Seneca die Tat womöglich noch negativer unterstreichen, da er ja dem Christentum positiver gegenübersteht und Atreus in seiner Tragödie wohl eher als Negativbeispiel sieht, nicht zuletzt da ihm die Krone während der Opfervorbereitung verrutscht.

Er ignoriert die Warnung der Götter, das Beben, und bleibt ungerührt. Er betrachtet seine

---

<sup>60</sup> Vgl.: Fürst, Alfons (Hg.); Fuhrer Therese (Hg.); Siegert, Folker (Hg.): Der apokryphe Briefwechsel zwischen Seneca und Paulus. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.

Neffen wie erbeutetes Wild, kann sich ob seines Blutdurstes kaum entscheiden, welcher der Knaben als erster getötet werden soll und entscheidet sich schließlich für Tantalos, den Ältesten, da er als Thyestes' (vermutlich) Erstgeborener das „Vorrecht“ (718) hat. Er wird mit einem tiefen Schwertstoß in die Kehle, bis zum Anschlag, getötet. Als nächstes schneidet er Plisthenes<sup>61</sup> die Kehle durch, bis dieser enthauptet und noch zuckend am Boden liegt, während sein Kopf in den Sand rollt.

Atreus wird mit einem armenischen Löwen verglichen (732; die Jagdmetapher tritt auch hier wieder auf) und wird von seinem Blutdurst immer weiter vorangetrieben. Er schreckt nicht davor zurück, auch das jüngste der drei Kinder zu töten. Ohne seinen Neffen auch nur eines Blickes zu würdigen rammt er ihm das Schwert so stark in die Brust, dass es am Rücken wieder aus dem Körper austritt. Hierzu meint der Bote, dass, „wenn das schon alles wär. Atreus, / Man müsste ihn heilig sprechen“ (744f). Er lässt die Knaben weder begraben noch verbrennen, da dies ja seinem Plan nicht zweckdienlich wäre.

### **3.7. Die Zubereitung des Mahls**

Das Ausmaß der Bluttat wird vom Boten sehr bildlich beschrieben, so wird der Gräuel äußerst blutig und real vor Augen geholt: Das Blut pumpt noch, das Herz schlägt nackt, die Eingeweide sind aus dem Körpern gezogen (Vgl.: 755ff). Schließlich beginnt Atreus die Gedärme herauszuziehen, trennt das Gewebe der Knaben auf (757) und beginnt, aus den Innereien zu lesen<sup>62</sup> und eröffnet schließlich den Kochprozess des Fleisches seiner Neffen. Er hackt das Fleisch klein und löst die einzelnen Glieder der Knaben aus, entfernt Gelenke, Sehnen und Knochen (Vgl. 762). Die Köpfe sowie die Hände werden von ihm jedoch nicht verarbeitet.

Einen Teil des Fleisches steckt er auf einen Spieß (beispielsweise die Leber: 770). Ein weiterer Teil gart auf dem Rost des Ofens und der Rest wird in einem Topf mit Bratenfett zubereitet.

Der Bote berichtet, dass selbst die Flammen versuchen, am Fleisch der unschuldigen Söhne

---

<sup>61</sup> Im Stammbaum der Tantaliden taucht der Name immer wieder auf, ein fixer Platz im Rahmen dieses Stammbaumes ist ihm jedoch nicht zugeordnet. Bei Seneca ist er der Sohn des Thyestes.

<sup>62</sup> „Die Eingeweideschau ist ein wichtiger und weit verbreiteter Bestandteil der antiken Mantik; untersucht wurden vor allem Leber, Galle, Milz, Herz und Lunge. Bei den Etruskern und Römern entwickelte sich die Eingeweideschau zu einer Disziplin mit festen Regeln.“ Vgl.: Seidensticker, Bernd: Erläuterungen. In: In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 91 – S. 108. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 105.

des Thyestes vorbei zu brennen und nur mir Widerwillen weiter lodern (vgl. 767ff). Der Bote meint sogar, man konnte nicht „sagen, was lauter stöhnte, die Flammen / Oder das Fleisch“ (771f). Der Rauch, den die Flammen absondern, steigt nicht auf, sondern legt sich um die kochenden Überreste der drei geopferten Söhne um die entweihten Körper zu verhüllen. Ebenso sollte schließlich auch der Lauf der Sonne umgekehrt werden, um das Verbrechen nicht an den Tag treten zu lassen. „Die Mitteilung, dass die Sonne mitten am Tag zurück zum Aufgang flieht (776f. und 792), will nicht im Sinne einer Zeitangabe verstanden werden. Vielmehr findet der Zeitpunkt Erwähnung, weil die Verfinsterung der im Zenit stehenden Sonne besonders augenfällig ist.“<sup>63</sup>

Wie man später im Laufe des Mahles selbst erfährt, hat Atreus seinen Neffen auch Blut ausgelassen, da er es, mit Wein vermischt, ebenfalls seinem Bruder anbietet.

### **3.8. Das Thyestische Mahl**

Auch das Thyestische Mahl selbst wird anfangs vom Boten überliefert, bis Atreus schließlich der Handlung hinzutritt und seinen grauenvollen, gelungenen Racheplan schließlich offenbart. Der Bote berichtet, dass der Vater das Mahl mit blutigem Mund verschlingt (778ff). Er schwitzt und sein Haar ist mit Salböl durchtränkt. Er isst die Stücke (so schnell schlingend, dass er dabei fast erstickt; sein Körper wehrt sich also) und ist vom Wein bereits betrunken. Der Bote äußert sich hierzu, dass Thyestes froh sein soll, bei diesem Mahl betrunken gewesen zu sein, da er so sein Essen nicht sehen musste (783f). Am Ende des Botenberichts wird klar, dass, selbst wenn diese Tat nun im Dunklen (durch die Umkehrung des Sonnenlaufes) passieren, die Zeit dennoch von vorne beginnen und das Verbrechen ans Licht kommen würde (784ff). Den Zusammenhang zwischen dem Ungleichgewicht in der kosmischen Ordnung und dem Mahl scheint dem Chor im darauf folgendem vierten Chorlied nicht klar sein, auch wenn ihm die eintretende Dunkelheit durchaus auffällt und er dies sogar als eventuelles Zeichen für den Weltuntergang interpretiert.

„Würde der Chor unmittelbar an das Ende des Botenberichts anknüpfen, könnte er die vom Boten angestimmte Klage nur wiederholen und ausmalen. Doch eine Klage über das ganze Ausmaß des Verbrechens wäre verfrüht, da die eigentliche

---

<sup>63</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993. S. 94f.

Enthüllung, die der Bote am Ende seines Berichtes ankündigt, erst nach dem Chorlied in Szene gesetzt wird.“<sup>64</sup>

Die Beschreibung des Mahles durch den Boten ist zwar schockierend, jedoch kann man die Haltung des Boten als aufgeregt oder auch als durchaus angeregt interpretieren: „More objectively, we can say that the Messenger takes great pleasure in his narration of Atreus’ deeds. In his opening speech [...] he is appalled by his own news. [...] The chorus then interrupts briefly at 690 and then again at 716, 719 and 743. But while the Chorus continues to be horrified by the events narrated, the messenger seems to become more and more enthusiastic for his task [...]“<sup>65</sup>

Zur senecaischen Faszination an einer Gräueltat an sich äußert sich auch Joe Park Poe in seiner Thyestes-Analyse: “Thyestes has something to say about the enormous satisfaction which Atreus derives from his slaughter, and indirectly about the satisfaction derived by the poet from describing the slaughter or by the reader from reading the description: the play declares that it is the satisfaction of a natural human impulse to violence and ultimately to self-destruction.“<sup>66</sup>

Schließlich tritt zu Beginn des fünften Aktes Atreus auf, der enorm selbstzufrieden und überheblich wirkt. Er meint, bis zu den Sternen hinaufreichen zu können, fragt sich, wozu er noch beten soll, da er ja einstweilen am Ziel angekommen sei (Vgl. 885ff).

„Einen indirekten Kontrast zu der Handlung des Chores bildet die Reaktion des Atreus. Während der Chor ängstlich nach Gründen für die unnatürliche Sonnenverfinsterung sucht, kostet Atreus sein Wissen um den Zusammenhang zwischen der Sonnenumkehr und dem frevlerischen Mahl in immer neuen Anspielungen aus. Atreus wähnt sich gleich den göttlichen Sternen (cf. 844 *sacra astra*) und über allen hocharhaben: (885f): *Aequalis astris gradior et cunctos super / altum superbo vertice attingens polum*.“<sup>67</sup>

Er wartet einzig und allein nur noch darauf, dass Thyestes sein Mahl aufgegessen hat und hofft, dass ihm Scham nicht den Spaß verderben sollte. Er bemerkt, dass es inzwischen

---

<sup>64</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993. S. 99.

<sup>65</sup> Davis, P.J.: Seneca: Thyestes. London: Duckworth, 2003. S. 75.

<sup>66</sup> Poe, Joe Park: An Analysis of Seneca’s Thyestes. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 100, S. 355-376, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1969. S. 359.

<sup>67</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 99.

dunkel geworden ist und die Sterne nicht aufgegangen sind, weswegen er sich beklagt, dass die Götter bei diesem Rachemahl nicht zusehen wollen. Nachdem Atreus Thyestes bei seinem Gelage beobachtet hat, will er den Bruder schließlich nicht mehr fröhlich sondern nüchtern sehen: „Sein Gesicht will ich sehen, wenn er die Köpfchen erblickt. / Hören will ich die Arien, die sein Schmerz ihm erpresst, / Wenn Entsetzen ihn packt. Dies soll mein Lohn sein./ Nicht nur das Elend sehn will ich, vielmehr: wie er's begreift“ (905 – 907).

Während des Thyestischen Mahles selbst ist die Haltung von Atreus tief ironisch, er spielt mit seinen Worten und genießt es, seinen Bruder, trotz Anspielungen, im Dunklen tappen zu lassen. So spricht er von dem Becher, aus dem Thyestes trinkt, als ein Erbstück, da sich in diesem Becher das Blut seiner Söhne befindet. Nachdem der verhasste Bruder seine Kinder schließlich gegessen hat, ändert sich die ironische Haltung von Atreus zu purem Sadismus, indem er die Hintergründe nur stückchenweise preisgibt.

Thyestes befindet sich in einem prächtigen, durch Fackeln beleuchteten Saal, liegt und streckt sich auf purpurnen Kissen und ist vom Wein ein wenig benommen. Durch die purpurnen Farben des Raumes wird die vermeintliche Königsherrschaft vorgetäuscht. Allerdings wirkt das Purpurrot ebenso als Blut- oder Fleischmetapher.

Als der Gast nach vollendetem Mahl schließlich noch rülpst, scheint dies für seinen Bruder das höchste der Gefühle zu sein, da selbst dieser sich so etwas nicht erträumt hätte. Thyestes trinkt daraufhin Wein nach, was Atreus freut, da sich in den Bechern das Blut seiner Söhne befindet und farblich was nicht vom Rotwein zu unterscheiden ist.

„Aus eigenem Weingut das Blut schlürft er, der treue Erzeuger“ (917).<sup>68</sup> Atreus Spannung scheint sich ins Unermessliche zu steigern, einen Becher des Weins will er seinem Bruder noch trinken sehen, bevor er die Illusion des harmlosen Mahles schließlich endgültig zerstören möchte.

Der Gast kommt inzwischen zu Wort und will all seine Angst, Trauer und Zweifel ablegen und freut sich nun, im Gegensatz zu seinen früheren Worten, dass er nun wieder zu Macht und Reichtum gekommen zu sein scheint. Er verleugnet also seine zuvor vorgegebene Weltanschauung, die er sich im Exil angeeignet haben soll. Er bezeichnet diese Zeit als „Schandmal“ (936), nichts soll ihn mehr daran erinnern. Er sieht den *alten* Thyestes als vergessen an und macht sich über seine vergangenen Zweifel fast schon lustig. Er wird

---

<sup>68</sup> Einen ähnlichen Ausspruch des „Wirten“ bezüglich der Weinmetapher findet man auch im „Veland“ von Hauptmann.

übermütig und ist überwältigt ob seiner zurück gewonnenen Position. Dennoch scheint die böse Ahnung in seinem Hinterkopf noch minimal existent zu sein. Er möchte seinem Bruder vertrauen und meint: „Grundlos kommt sie, die Furcht. Oder zu spät“ (964). Er hat das Gefühl, dass etwas nicht stimmt (965 – 969):

„Ach, ich stottere: ruhig Blut. Doch im Innern  
Herrscht Aufruhr, und aus den Augen schießen,  
Ob ich will oder nicht, die Tränen hervor.  
Ist das Scherz, ist es Angst? Oder jault da  
Dankbar ein Hund in höchster Lust?“

Schließlich steht er seinem Bruder gegenüber. Atreus spricht heuchlerisch von Frieden, Einigung und gemeinsamer Herrschaft. Thyestes hat sein Mahl so gut wie selten geschmeckt, nun fehlen ihm nur noch die Krone und seine Söhne, welche ihm gratulieren sollen. Der Bruder meint hierzu sarkastisch, dass ihm die Söhne näher sind, als er denkt. Er will die drei Knaben herbeirufen und fordert Thyestes einstweilen auf, noch einen Becher mit Wein nachzugießen. Dieser ist dankbar und will auf die Vätergötter trinken, als er den Becher jedoch heranführen möchte, zittert er, die Hände versagen und der Becher ist aufgrund seines Gewichtes kaum zu heben.

„In dem Augenblick jedoch, da Thyest die Weinlibation an die Hausgötter vollziehen will (984f.), setzen unheilverkündende Vorzeichen ein (985 – 990): [...] Die Hände versagen ihren Dienst, der Pokal wird schwerer, der Tisch springt vom Boden empor und die Festbeleuchtung im Palast erlischt. In diesem Blick wendet Thyest seinen Blick aus dem Innern des Palastes nach außen. Da wird er gewahr, dass sich auch außerhalb des Palastes Unheilverkündendes vollzieht. Die unnatürlichen Erscheinungen im Palastinneren werden durch die sich im Weltall abspielenden Ereignisse noch übertroffen (990 - 995).“<sup>69</sup>

Der Wein landet schlussendlich nicht in seinem Magen, sondern auf ihm selbst, was man überdies, ebenso wie das Schwanken des Bodens, auch auf den betrunkenen Zustand des Thyestes zurückführen könnte, und er bemerkt, dass das Firmament sternenleer ist und der

---

<sup>69</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 103.

Himmel für ihn einzustürzen scheint.

„Indem er die im Weltall herrschende Finsternis aus der Sicht des Thyest zu einem drohenden Unwetter gestaltet hat, gelingt es dem Dichter, den abschließenden Höhepunkt des Verbrechens abermals durch eine kosmische Reaktion zu untermalen. In dem Augenblick, da das frevlerische Mahl durch den von Atreus gereichten Pokal, in dem das Blut der Kinder mit Wein vermischt ist, abgeschlossen werden soll, erfährt die Sonnenfinsternung, die bereits an einem früheren Punkt der Handlung eingetreten war <sup>[70]</sup>, eine von Thyest unmittelbar wahrgenommene Steigerung zu absoluter nächtlicher Finsternis. Die Flucht der nächtlichen Gestirne (fugit omne sidus 995) korrespondiert mit der am Mittag eingetretenen Flucht der Sonne, die Thyest entgangen war.“<sup>71</sup>

Er bittet nur darum, seinen Bruder und seine Söhne zu verschonen, was die Situation mit dem Wissen, dass ihm der Bruder diese eben als Speise vorgesetzt hat, noch tragischer erscheinen lässt. „Wenn Atreus seinem Bruder den Kelch mit dem Blut der Kinder als Weintrunk anbietet und dabei der Boden schwankt und sich der Himmel verfinstert, bittet Thyestes um Schonung für Bruder und Kinder, indem er das sich offenbar ankündigende Unheil auf sich zu beziehen und ertragen bereit ist (995 – 997).“<sup>72</sup> Man kann durch diese Aussage also durchaus ein Schuldbewusstsein in Bezug auf Thyestes' frühere Taten erkennen.

Auf die Bitte nach den Söhnen meint Atreus „Gleich hast du die, wart nur. Für immer sind sie nun dein“ (998) und geht ab, um kurz darauf wieder mit den Köpfen und Händen der Söhne im Gepäck aufzutreten.

„No trace survives of the first encounter between the brothers, and we next pick up the thread with the Messenger relating Atreus' preparation of the children's flesh: concoquit / partem vapore flammae, veribus in foco / lacerta tribuit. [...] The banquet may well have been presented on stage; one fragment [...] has Atreus ordering that no one should sit with Thyestes or share his food, and another admittedly uncertain in attribution, may preserve part of the moment of

---

<sup>70</sup> Das genaue Einsetzen der Sonnenverfinsternung steht nicht fest.

<sup>71</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 109.

<sup>72</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1278.

recognition, with Thyestes suspecting that he has eaten his children and Atreus wryly answering, "I wouldn't think of lessening your worries by denying it".<sup>73</sup>

Einstweilen beginnt sich für Thyestes alles zu drehen und er spürt ein Pochen und einen Druck aus seinem Inneren, ruft verzweifelt nach seinen Kindern und fragt sich „unde obloquontur?“ (1004; woher wird mir entgegen gesprochen?).

Atreus meint zu seinem Bruder „Expedi amplexus, pater“ (1004; Mach dich bereit zur Umarmung, Vater). Er präsentiert die verschonten Körperteile der Knaben und fragt Thyestes, ob er die seinen erkennt.

Dieser meint hierauf, den Bruder zu erkennen. Thyestes fleht schließlich die Erde (1007; *tellus*) an, bittet um den Fall von Mykene und meint, dass ihr (sein und der des Atreus) Platz bei Tantalus im Tartaros wäre. Er meint, dass die Oberen, die Götter geflohen sind (vgl. 1021) und fragt seinen Bruder, ob diesen denn gar nichts rühre. Der Bruder fordert den gequälten Vater nun zu folgendem auf: „fruere, osculare, diuide [sic!; divide] amplexus tribus.“ (1023; Genießen, küssen, teile die Umarmung durch drei). Der schockierte Thyestes, der sich nichts mehr wünscht, als seine Söhne unverletzt, bittet darum, dass er seine Söhne bestatten darf. Als er hört, dass dies die Überreste sind, meint er zuerst, dass sein Bruder seine Söhne an die Geier verfüttert habe. „Auf die Frage des Thyest nach dem Schicksal der Leichen (1032f.) eröffnet Atreus triumphierend die wahre Beschaffenheit des Mahls (1034). Jetzt endlich findet die Flucht der Götter für Thyest eine Erklärung (1035f.)“<sup>74</sup> Ihm wird bewusst, dass er es selbst war, der die drei Knaben gegessen hat.

„Er [Atreus] begnügt sich nicht damit, die geplante Rache an seinem Bruder vollzogen zu haben, sondern ihm kommt es auf den Moment an, da Thyest den wahren Charakter da Thyestes den wahren Charakter des frevlerischen Mahls erkennt. [...] erst wenn der Vater die wahre Beschaffenheit des Mahls bewusst geworden ist, hat sich für Atreus die Rache vollendet.“<sup>75</sup>

Thyestes werden nun sämtliche Zeichen von vorhin klar, beispielsweise weswegen der Tag zur Nacht geworden war. Thyestes ekelt sich, und fragt nach dem Schwert, an dem sein Blut

---

<sup>73</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 42.

<sup>74</sup> Schmitz, Christine: Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993. S. 110.

<sup>75</sup> Ebd. S. 100.

(also das Blut seiner Söhne) klebt, um sie aus seinem Körper zu befreien. Er prangert das Geschehene als unvergleichliches Unrecht an, vergleichend hierzu nennt er beispielsweise Piraten oder den Prokrustes<sup>76</sup> (1049), welcher auch metaphorisch hervorragend in den Kontext passt. Atreus hingegen meint, dass Skrupel für jemanden, der sich rächt, nicht existent seien sondern man sich fragt, ob die Rache auch genug gewesen sei, bzw. wie man sie besser hätte ausführen können. Schließlich schildert er seinem Bruder zusammenfassend, wie er die Tat begangen hatte. Er erzählt sogar, dass man das tote Fleisch der Söhne am Feuer sogar brüllen (1064; *mugire*: brüllen; allerdings oftmals auf Rinder bezogen, so finden wir selbst hier eine Jagd- bzw. Schlachtungsmetapher) hören könnte. Er ist überzeugt, dass Thyestes eine solche Tat am liebsten selbst getan hätte.

Das gepeinigte Racheopfer beginnt, die Götter, die Meere, die Toten, die Völker und die Nacht selbst anzusprechen und fragt sich, wem er sein Leid klagen soll. Er fleht Jupiter an, mit seinen Blitzen, unter anderem, den Palast zu zertrümmern. Er bittet die Nacht, dass sie, und somit die Welt fortan in Finsternis, bleibt. Besonders über dieses Jammern und Flehen freut sich der hinterlistige Bruder, da so sein Tun nicht umsonst gewesen ist. Thyestes fragt, warum es die Kinder getroffen habe, für Atreus war es Grund genug, dass Thyestes ihr Vater war. Dieser meint, dass Atreus seiner Strafe nicht entgehen wird. Die letzten Worte dieser Szene stammen von Atreus: „*Te puniendum liberis trado tuis*“ (112; Ich übergebe dich deinen Kindern, um dich zu strafen). Die Tragödie endet hier.

### **3.9. Der Gast, der Koch und die Speise**

Die für das thyestische Mahl an sich relevanten Personen, auf näher eingegangen wird, sind der Gast, in diesem Falle Thyestes, der Wirt und der Koch, in diesem Falle Atreus, sowie die Speise, also hier die drei Söhne des Thyestes.

#### **3.9.1. Der Gast: Thyestes**

Thyestes wird in der seneca'schen Version nicht als derart frevelhaft dargestellt wie Atreus

---

<sup>76</sup> Prokrustes, ein Riese, bot Reisenden ein Bett an. Große Reisende bekamen ein kleines Bett angeboten und Prokrustes hackte ihnen die Glieder ab, kleine Reisende erhielten er ein zu großes Bett und Prokrustes streckte die Glieder der Gäste. Ebenso wie Atreus war auch Prokrustes ein heuchlerischer Gastfreund, der hinter seiner Gastfreundschaft einen dunklen Plan verbarg. Auch das Zerhacken der Glieder finden wir bei sowohl Prokrustes als auch bei Atreus, der die Körper einerseits zerlegt, um mit ihnen zu kochen und andererseits Hände und Kopf abtrennt, um diese Teile später Thyestes zu präsentieren.

oder auch Thyestes selbst in den Tragödien anderer Dichter, die den Streit der beiden Brüder thematisieren. Auf seine Vergangenheit wird zwar kurz eingegangen (221-241), aber dennoch wirkt er wohl auf den ersten Blick im Vergleich zu seinem Bruder wie ein frommes Lamm. Seneca scheint mit dieser Anlegung der Figur mit der traditionellen Darstellung des Thyestes in der Tragödie bzw. der Überlieferung im Mythos gebrochen zu haben und hat einen weniger lasterhaften Charakter kreiert. Nach seinem Vorleben und seinem Exil scheint Thyestes geläutert zu sein, was Atreus jedoch nicht wahrhaben möchte oder für ihn zumindest kein Grund zur Vergebung ist. So meint Atreus beispielsweise, dass er ein Verbrechen begehen will, von dem sein Bruder sich wünschen würde, es selbst begangen zu haben (193-195).

Thyestes erscheint moralisch gereift und abgeklärt, jedoch wirkt er gebrochen und dadurch ein wenig zaghaft. Er hat sich mit seiner Lage abgefunden und diese eingesehen.

Atreus beschreibt seinen Bruder hingegen als nicht belehrbar, sein Wille wäre „unzähmbar“: „flecti non potest - frangi potest“ (200; Man kann ihn nicht beugen, nur brechen<sup>77</sup>). Man kommt also zur Annahme, dass durchaus noch der Kern des „alten“ Thyestes in ihm schlummert. Anhand einiger dargestellter Situationen kann man feststellen, dass es sich bei ihm eigentlich um einen Herrscher handelt, der seine Machtposition nicht vergessen hat, sie eventuell auch noch zurücksehnt.

„Es wird nicht geschildert, wie Atreus wieder an die Herrschaft gekommen und Thyestes seinerseits in die Verbannung geschickt wurde, aber es wird klar vorausgesetzt, dass Thyestes in erheblichen Maße widerrechtlich vorgegangen war. Auch hierbei handelt es sich wohl um eine objektive Information für den Hörer. Es ist konsequent, dass sowohl Atreus als auch der Chor zur Zeit der Handlung des Stücks von Thyestes den Eindruck haben, dass er seines Bruders würdig sei und immer noch nach Herrschaft strebe.“<sup>78</sup>

Auch in der Botenszene nach dem Mord an Thyestes Kindern (639 – 640) wird der Bote vom Chor gefragt, welcher der beiden Brüder die von ihm geschilderte Untat begangen hätte, als dieser zu berichten beginnt. Es ist also nicht a priori klar, dass Atreus der einzige Frevler ist

---

<sup>77</sup> Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 115 – S. 138. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 23.

<sup>78</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1274.

und Thyestes das Opfer sei, welches seine Schuld schon hinter sich gelassen habe.

„Dass Thyestes durch den Wiedereintritt in die Königsherrschaft wieder der 'alte' Thyestes, der Thyestes, der nach Königsherrschaft durch Verbrechen strebte, geworden ist, zeigt sein Auftrittslied 920 – 969 auf das deutlichste.“<sup>79</sup> So möchte er die Zeit seines Exils vergessen, die ihm einstweilen fast schon peinlich zu sein scheint. Er denkt an seinen tiefen Sturz von der Königsherrschaft in die Armut und ist überaus glücklich, nun wieder nach oben gekommen zu sein, obwohl er in seinem tiefsten Inneren dennoch skeptisch gegenüber all diesem Glück ist. Da er diesen ganzen abhanden gekommenen Status allerdings dennoch als erstrebenswert ansieht, ließ er sich also blenden und in sein Verderben stürzen. Seine Haltung gegenüber der Zeit seiner Verbannung scheint sich also geändert zu haben. Anfangs meint Thyestes, dass seine Exilzeit für ihn fröhlich war (418, *laetus*), einstweilen bezeichnet er seine frühere Situation jedoch als Traurigkeit (922, *maeror*). So wirken die Verse 920 – 925 als plötzliche Verneinung seiner ursprünglichen Haltung, seine Aussage wirkt paradox.<sup>80</sup> In Vers 938 sagt er sogar, dass man den 'alten' Thyestes vergessen kann („*ueterem ex animo mitte Thyestes*“).

Er hat Probleme damit, sich selbst einzuschätzen. „From his first words the audience is led to see Thyestes' lack of self-knowledge, his internal divisions, and his disastrous weakness of will.“<sup>81</sup>

„Bemerkenswerterweise hat Seneca am Schluss die Anlage zur Maßlosigkeit in Thyestes analysiert: Seine enthemmten Reaktionen 1006 – 1021 und 1068 – 1096 sind – so verständlich sein Schmerz auch ist – kaum als Äußerung eines stoisch Gebildeten anzusprechen. Bekannt war Thyestes' Fluch schon aus dem 'Thyestes' von Ennius, der damit, wie Cicero sagte, das Volk, nicht aber die Weisen bewegt.“<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1275.

<sup>80</sup> Vgl. Ciceros „*Paradoxa Stoicorum*“. Die Gegenüberstellung des Weisen und des Thoren ist eine Methode, dem stoischen Ideal eine gewisse Kontur zu verleihen. Hier wird jedoch beides in der gleichen Person dargestellt, was die Person, also hier Thyestes, als widersprüchlich erscheinen lässt.

<sup>81</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): *Seneca's Thyestes*. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 44f.

<sup>82</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1278.

Senecas Thyestes evoziert allerdings ursprünglich das Bild des stoischen Weisen, was allerdings bald eine Trübung erhält, sogar zum Teil in die Ironie umgewälzt wird: „Es ist eine Ironie, dass sich Thyestes ausgerechnet von einem Knaben zu einem Handeln überreden lässt.“<sup>83</sup> Eckard Lefèvre spricht hier von der Szene, in welcher der seinem Bruder gegenüber skeptische Thyestes sich eigentlich gegen ein Widersehen mit dem Bruder sträubt, aber schließlich der Meinung seines Sohnes folgt, obwohl er eigentlich weiß, dass Atreus es nicht gut mit ihm meinen wird.

„Er schleicht wie auf Glatteis, der Alte, hält inne. Was soll das? / Jetzt dreht er sich um, grübelnd. Steht da wie versteinert.“<sup>84</sup> (421f) – so wird Thyestes von seinem Sohn Tantalus in dessen ersten Auftritt gleich anfangs dargestellt.

Der Vater wirkt gebrochen, sein Wille und seine Taten stimmen nicht immer mit den Reaktionen seines Körpers überein. So meint er, als er sich am Weg zu seinem Bruder befindet (420): „Die Füße bleischwer, versagen den Dienst.“<sup>85</sup> Also warnt ihn sein Körper. Einer ähnlichen Situation begegnet man beim Thyestischen Mahl selbst, als sein Körper sich gegen die Konsumption wehrt. Er verlässt sich also hier nicht auf seine Intuition, so meint auch der Chor im letzten Vers des zweiten Chorliedes (403) er „kennt sich selber doch kaum“<sup>86</sup>.

Die Tatsache, dass er sich trotz seiner starken Zweifel von seinem Sohn überreden lässt, Atreus zu treffen, spricht gegen seine stoische Haltung, die er dadurch erwecken mag, dass er den irdischen Gütern abgeschworen hat. Er lässt sich von einem Kind überreden, seinen Weg in das geahnte Verderben fortzusetzen. Schließlich ist er es, der an die Möglichkeit eines tödlichen Mahles erinnert, allerdings in Form von vergifteten Speisen und Getränken, wovor er sich im Exil nicht fürchten musste (450ff). Er weiß, dass hinter den Plänen seines Bruders, gemeinsam zu herrschen, List steckt. In Vers 485f sagt Thyestes, dass er um seine Söhne Angst hat, nicht um sich selbst, wie Tantalus es annimmt.

Thyestes und Atreus werden als wahrhaftige Brüder dargestellt, die sich trotz etlichen Parallelen unterscheiden. So ist Thyestes schlussendlich zu Einsicht gekommen (er bittet um Schonung seines Bruders und seiner Kinder, da er das anstehende Unheil auf sich und seine

---

<sup>83</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1274.

<sup>84</sup> Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 39.

<sup>85</sup> Ebd. S. 39.

früher begangenen Taten bezieht), während Atreus stets uneinsichtig bleibt.

„Deutlich erkennen wir noch bei dem Römer [Seneca] , wie es dem Dichter, der die Gestalt des Thyestes also umschuf, gelungen ist, uns mitten im Stücke den Makel, mit dem diese Figur im Mythos behaftet war, vergessen und ihn uns geradezu als tragischen Helden empfinden zu lassen, der den Ränken seines Bruder zum Opfer fällt“<sup>87</sup>

Ein Teil der Tragik des Stückes liegt darin, da Thyestes „[...] sein misstrauisches, leidengewöhntes Herz zum ruhigen Genuss der Gegenwart zwingen will und plötzlich, unwillkürlich von wild ihn durchzuckenden Ahnungen aufgeschreckt wird [...].“<sup>88</sup>

Er zwingt sich, aufgrund des verborgenen oder unterdrückten Wunsches nach der alten Macht sowie auch aus Fürsorge für seine Kinder, dem verhassten Bruder gegenüber zu treten und auf seine Milde und Güte zu hoffen, die er eigentlich von Anfang an ausgeschlossen hat, wogegen sich auch sein Körper durch das ganze Stück hindurch wehrt.

„[...] Thyestes (der trotz seiner Schauerlichkeit doch vielleicht das stärkste Drama Senecas ist) gehört das großartige Bild ahnungsvollen Wehs, der Vorgefühls drohenden Unheils mitten in Genuss und Freude [...]. Thyestes vor einem Hintergrund von Gold und Purpur und Fackelglanz, belauert und mit gehässiger Freude genossen von dem heimtückischen Bruder.“<sup>89</sup>

### 3.9.2. Der Koch: Atreus

Atreus nimmt im Stück eine ebenso wichtige Rolle wie Thyestes selbst ein, so meint R. J. Tarrant hierzu: „The play's title denotes is most complex character, and also the figure whose downfall furnishes the leading action, but it is Atreus and Thyestes, and not Thyestes alone,

---

<sup>86</sup> Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 39.

<sup>87</sup> Lesky, Albin: Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966. S. 531.

<sup>88</sup> Geffcken, Johannes: Der Begriff des Tragischen in der Antike. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ästhetik. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 89 – S. 166. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 159.

<sup>89</sup> Regenbogen, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 167 – S. 218. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 196.

who constitute is true center of interest.“<sup>90</sup> Atreus und Thyestes betreten die Bühne in diesem Stück nur zweimal gemeinsam, jedoch sind sie durch das ganze Stück hindurch verbunden, sei es durch die Erzählungen des Boten (682 – 788) oder durch die jeweiligen Gedanken des einen über den anderen. Jeder der beiden Brüder scheint den anderen gut zu kennen. Atreus weist auf die frevelhafte Seite von Thyestes hin: „Zwischen uns liegt der Mord, den nur einer begeht“ (204), und der, der eben diesen Mord begeht, möchte Atreus sein.

Zum Vorfahren Tantalus meint P.J. Davis, sich auf den Antagonisten der Tragödie beziehend: „The fact that he is a child-killer also makes him a fitting ancestor for Atreus.“<sup>91</sup>

Im Gegensatz zum komplex gezeichneten Thyestes wird Atreus verhältnismäßig platt dargestellt, wie Eckard Lefèvre meint: „So faszinierend Atreus wirkt, ist dennoch nicht zu übersehen, dass er aufgrund der hyperbelhaften Ausformung auf das ganze gesehen plakativ gezeichnet ist.“<sup>92</sup>

Dass Atreus' Handlungen nicht der Lehre der Stoa entsprechen, zeigt sich auch in seinen Dialogen mit Satelles<sup>93</sup>: „Hier [260-262; 267-270; der Mordplan entsteht aus dem Unbewussten] zeigt sich, dass Atreus trotz aller Berechnung letztlich affektgetrieben ist – eine 'Marionette' seiner Leidenschaft wie andere senecaische Personen. [...] Atreus aber ist an solchen Stellen der Vertreter eines unstoischen Irrationalismus.“<sup>94</sup>

Eckard Lefèvre schreibt in diesem Kontext über den Antagonisten der Tragödie dass es natürlich nahe liegt, „bei Atreus an Nero zu denken. [...] Wenn Atreus die Sätze des Satelles, die 'De clementia' entsprechen, negiert, negiert er auch Senecas Ratschläge an Nero.“<sup>95</sup>

Er ist kühl und berechnend: „[...] wenn er den Plan ausführt, indem er die Kinder des Bruders schlachtet und Stück für Stück zerlegt, ist er kalt bis ans Herz hinein: Er kontrolliert seine ira [stürmischer Drang, Ausbruch von Zorn] und seinen furor [Raserei, Wahnsinn] erschreckend genau. Während bei den Hybristes in stoischer Deutung die ratio [Vernunft] den Affekten

---

<sup>90</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 43.

<sup>91</sup> Davis, P.J.: Seneca: Thyestes. London: Duckworth, 2003. S. 39

<sup>92</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1269.

<sup>93</sup> Vgl.: Seneca lässt direkt nach dem zweiten Akt, also nach dem Dialog zwischen Satelles und Atreus, ein Chorlied (336-403) folgen, welches stoisches Gedankengut in sich trägt.

<sup>94</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1267.

<sup>95</sup> Ebd. S. 1280f.

unterliegt, steuert sie bei Atreus wie bei dem Weisen die Affekte in überlegener Weise – nur in umgekehrter Richtung. Während der Weise bemüht ist, die Affekte soweit wie möglich auszuschalten, trachtet Atreus danach, sie so wirkungsvoll wie möglich einzusetzen und auszukosten. Atreus ist eine Hyperbel, das absolute Gegenbild zum stoischen Weisen – aber Furcht kennt er wohl kaum.“<sup>96</sup>

In Atreus Worten erkennt man einige Male die Hybris: Er will mitunter ein Verbrechen begehen, vor dem selbst die Götter erschauern (265f), als er es schließlich begeht, würde er die Götter am liebsten eigenhändig dazu zu bringen, sich seine Untaten ansehen zu müssen (893 – 5). Er spricht davon, dass dem kleinen Tantalus während seiner Hinrichtung keine Gebete genützt haben (720f). Er sieht sich den Sternen ebenbürtig und will die Götter wegschicken (888).

Für Eckard Lefèvre ist Atreus „der Bewussteste aller seneca'schen Frevler, der sich nicht zum Verbrechen hinreißen lässt, der vielmehr [...] das Verbrechen für seine Person zum Prinzip erhoben hat, für den ein 'normales' Verbrechen gar nicht in Frage kommt [er verweist hier auf den Chor: 138 – 139; *fas valuit nihil / aut commune nefas*; Nichts bewirkt hat das Recht, wie viel weniger Unrecht], sondern nur das größte aller möglichen, von dem die Nachwelt noch sprechen sollte.“<sup>97</sup>

Mit Hilfe der Sprache kommen die Sicherheit und Überlegenheit von Atreus zum Ausdruck, sei es in Form von sarkastischen Bemerkungen oder von seinen zu Wort gebrachten Gedanken. „Atreus is consistently the master of Language, Thyestes its victim; words are for one a weapon, for the other a trap.“<sup>98</sup> So sehen wir beispielsweise auch beim Thyestischen Mahl, wie sehr sich Atreus freut, seinen gequälten Bruder mit Zweideutigkeiten zu verunsichern, er möchte ihn nicht einfach durch den Tod erlösen, sondern lange leiden sehen (Vgl. 245 – 248). Bereits zu Beginn der Tragödie erfährt man von der Lasterhaftigkeit des Tantalidengeschlechts. „Ja doch, aus meinem Samen auf schoss diese Brut, / Die an Grausamkeit selbst übertrifft den Erzeuger“, meint Tantalus zu Beginn der Tragödie.

P. J. Davis vergleicht den Antagonisten der Tragödie mit Medea, denn „Like Medea, Atreus is a successful revenger. Like Medea, Atreus is so exultant that he believes that his revenge has

---

<sup>96</sup> Lefèvre, Eckard: Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985. S. 1273.

<sup>97</sup> Ebd. S. 1273.

<sup>98</sup> Tarrant, R. J. (Hg.): Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985. S. 45.

not only exacted payment for past wrongs [...] but has actually reversed, undone them. And this is, presumably, the ultimate goal of all revengers.”<sup>99</sup>

### **3.9.3. Die Speise: Die Söhne des Thyestes**

Tatsächlich kann man nur einen der Thyestessöhne näher beschreiben: Tantalus, als er sich im Zwiegespräch mit seinem Vater findet. Paradox bei seiner Namensgebung ist, dass er nach einem Ahnen benannt ist, der den Göttern seine eigenen Kinder in einem ähnlichen Mahl servierte, aber selbst als Speise anstatt als Koch endet.

Er versteht seinen Vater nicht und erscheint naiv, obwohl er im Gegensatz zu diesem in Bezug auf seine Haltung entschlossener wirkt, auch wenn es sich bei ihm um ein Kind handelt. Er redet dem Vater stets zu, seinen Weg in das, für Tantalus nicht ersichtliche, Verderben fortzusetzen; aufgrund des Thrones, der Allmacht und weil seine Söhne nicht leer ausgehen sollen. Er ist davon überzeugt, dass Atreus Thyestes zurück geben wird, was ihm zusteht (was aus der Sicht von Atreus selbst wohl auch stimmen würde, da er stets den vergangenen und im Stück nicht wirklich prägnant thematisierten Frevel seines Bruders vor Augen hat). Tantalus ist von einer baldigen Zusammenführung der Familie überzeugt und fragt seinen Vater, was Atreus ihm schon antun könnte, worauf Thyestes ihm erklärt, dass er um die Söhne Angst hat, was von Tantalus jedoch weder vorher gesehen wurde noch später beherzigt wird.

Als Atreus die Knaben vor dem Altar opfert, wird Tantalus als der Älteste der Kinder als erster getötet. Er steht dabei aufrecht, weint und bittet nicht (720). Atreus richtet ihn mit dem Schwert hin, „bis zum Heft / Hinein in die Kehle“ (723f). Plisthenes durchschneidet er die Kehle bis zur Enthauptung, dass der Kopf im Sand rollt, den jüngsten, in der Tragödie namenlosen Sohn, tötet er, indem er dessen Brust mit dem Schwert durchbohrt, sodass es am Rücken wieder austritt.

## **3.10. Betrachtung des Aufbaus und dramaturgisch relevanter Aspekte**

Senecas Thyestes unterliegt natürlich einer Aufteilung in fünf Akte, zwischen den einzelnen Akten steht jeweils eines der insgesamt vier Chorlieder.

---

<sup>99</sup> Davis, P.J.: Seneca: Thyestes. London: Duckworth, 2003. S. 59.

Handlungsort ist die Burg Mykene (Blütezeit dieser Burg war etwa von 1400 bis 1200 vor Christus), sowohl außerhalb der Burgmauer als auch im Palast von König Atreus. Die drei für eine antike Tragödie essenziellen Einheiten, die Einheit der Handlung, die der Zeit und die des Ortes, werden eingehalten, das Geschehen schreitet innerhalb eines Tages in und bei der Burg Mykene zügig und zielgerichtet voran.

Neben der in dieser Arbeit wichtigen symbolischen und metaphorischen Analyse der Werke, sollen hier einige relevante formale und dramaturgische Aspekte des Theaterstückes erläutert werden, indem die einzelnen Teile betrachtet werden. Das Augenmerk liegt hierbei auf Aufbau (Akte/Chor), Tempo, Verdichtung, Personen oder Raum oder Szenenanweisungen (welche beispielsweise Durs Grünbein aus dem senecaischen Original herausgearbeitet hat).

Bereits vor dem ersten Vers des ersten Aktes führt Grünbein folgendes an: „Mykene. Ein offener Erdsplatt“. Als erster Akt steht ein Prolog (ein Geisterprolog, wie er bei Seneca nicht untypisch ist), welcher von den anderen Akten getrennt, wenn auch sowohl mit Zeit als auch Ort der restlichen Handlung des Stückes verknüpft ist, obwohl er vor Beginn der eigentlichen Bühnenhandlung liegt (wenn auch vielleicht nur minimal). Es treten zwei der insgesamt acht Personen des Dramas auf (Bote und Chor werden bei dieser Aufstellung außer Acht gelassen), nämlich die Furie sowie der Schatten des Tantalus: zwei nicht menschliche, jedoch für die Antike durchaus reale, Charaktere, welche jedoch ab diesem Zeitpunkt in Senecas Thyestes nicht mehr auftreten werden.

Es handelt sich hierbei um eine Art Metaebene, auf welcher die einzelnen Motive (Vgl. textliche und symbolische Hinführung auf das Thyestische Mahl) eingeführt werden. Es handelt sich hierbei also nicht unbedingt um eine Exposition, bei der auf die einzelnen Personen des Werkes eingegangen wird, obschon man eine Anlehnung an das Tantalidengeschlecht findet und der dramatische Konflikt angekündigt wird. Pfister definiert die Exposition als "Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen"<sup>100</sup>, was hier insofern zutrifft als dass es sich bei Tantalus um den Vorfahren sowie Auslöser des Erbfluches Thyestes' und Atreus' handelt und die Furie Unheil ankündigt. Im Vordergrund steht hierfür jedoch nicht die Informationsvermittlung über Schauplatz, Personen oder Vorgeschichte sondern vor allem das

---

<sup>100</sup> Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 124.

Erschaffen einer düsteren Atmosphäre.<sup>101</sup>

Es gibt keine direkten Rückblenden, welche für die Handlung relevant wären, jedoch Tantalos als Rückgriff kann Tantalos selbst als personifizierte Rückblende gesehen werden, auch wenn er aus symbolischer Sicht eher einiges vorwegnehmend vermuten lassen kann. Beim Dialog zwischen Tantalos und der Furie gibt es keine schnellen verbalen Abfolgen, zumeist sprechen beide über mehrere Verse, der Einstieg in das Drama erfolgt also langsam, es ist also genug Raum für Temposteigerung und Verdichtung gegeben.

Im ersten Chorlied bitten die Männer von Mykene um ein Ende der Frevel und Verbrechen der königlichen Familie. Die Untaten der Familie werden mit Tantalos Strafe in Verbindung gebracht. Die Unheilsahnung, welche man bereits zu Beginn der Tragödie hat, scheint bestätigt zu werden.

Im zweiten Akt spricht Atreus mit seinem Gefolgsmann Satelles, die reale und eigentliche Handlung des Dramas beginnt nun mit diesen beiden Personen. Anfangs spricht Atreus mit sich selbst, später mit seinem Diener. Die beiden befinden sich im Palast. Atreus versetzt sich selbst in Rage gegen seinen Bruder Thyestes, Satelles vertritt wesentlich milderes Gedankengut (vgl. „De clementia“), der König hält jedoch an seinen mit Rachewut durchzogenen Ideen fest. Er beschließt, das Thyestische Mahl zu bereiten. Das Tempo wird im zweiten Akt gesteigert, so überdauern die einzelnen Aussagen der beiden Männer teilweise weniger als einen Vers (Vers 57 wird beispielsweise drei mal unterbrochen), der Dialog wird dementsprechend verdichtet. Die Handlung wird gesteigert, die Verse 268 bis 285, in welchen Atreus seine Racheidee ausspricht, kann man als Katastase, die Verdichtung der erst in der Katastrophe gelösten Verwicklungen, werten. Das Thyestische Mahl wird nun also dramaturgisch an dieser Stelle eingeführt.

Der Chor glaubt, dass sich Atreus und Thyestes versöhnen werden und spricht davon, wie ein idealer König regieren sollte (Vgl. Vers 48f. nach Grünbein: „König ist, wer von Angst befreit hat, / Von Bosheit sein grausames Herz“). Dies verstärkt natürlich erneut die Frevelhaftigkeit des Atreus.

Im Dritten Akt befinden sich Tantalos und seine drei Söhne am Weg zu Atreus. Da Thyestes vom Anblick seiner Heimatstadt spricht, kann man davon ausgehen, dass er gerade

---

<sup>101</sup> Vgl: Seidensticker, Bernd: Erläuterungen. In: In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 91 – S. 108. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 95.

angekommen ist. Thyestes scheint ein wenig verwirrt und mitgenommen, fürchtet den Palast ein wenig und weiß nicht, was er zu erwartet hat. Sein Sohn Tantalus überzeugt ihn vom guten Willen des Onkels. Im ersten Teil dieses Aktes steigert sich das Tempo des Dialoges zwischen Tantalus und Thyestes bis sie schließlich auf Atreus treffen, und sich also nun definitiv in dessen Palast befinden. Atreus bietet Thyestes das halbe Königreich an, Thyestes gibt dem Bruder die Söhne als Pfand der Treue und Atreus will den Göttern opfern, um dem Brauchtum zu folgen. Als Peripetie ist die erneute Krönung des Thyestes zu erkennen, nach welcher Atreus ihn verlässt, um zu opfern. Thyestes ist im vermeintlichen Glück, doch hat er dadurch, dass es seine Söhne dem Bruder anvertraut hat, die Katastrophe eingeleitet. Auch im zweiten Teil verdichtet sich der Dialog zwischen Thyestes und Atreus, bis dieser schließlich abgeht.

Mit dem dritten Chorlied besingt der Chor die Versöhnung der beiden Brüder und thematisiert die Situation, die durch den Streit der Brüder auftreten hätte können, ohne die drohende Katastrophe jedoch zu erahnen.

Der vierte Akt ist ein Botenbericht, welchen der Chor immer wieder mit Fragen und Anmerkungen unterbricht. Die eigentliche Akt-Chorlied-Struktur wird an dieser Stelle also durchbrochen. Handlungsort ist nach wie vor Mykene, jedoch scheint sich der Bote, aufgrund der Geschehnisse, selbst zu fragen, wo er gerade ist. Als Orte nennt der Bote zuerst den Festsaal (646), geräumig mit goldenen Säulen, kurz später als Kontrast einen dunklen und versteckten Hain (651), in welchem Atreus seine Gräueltaten ausführt.

Alleine schon aufgrund der Tatsache, dass es sich hierbei um einen Botenbericht handelt, wird das sprachliche Tempo stark verlangsamt, da der Bote nur ab und an vom Chor unterbrochen wird. Alles wirkt retardierend, allerdings treibt dieser Botenbericht den Handlungsverlauf um einiges voran, erfährt man doch vom Mord an allen drei Knaben und dem Servieren des Fleisches der Kinder des Thyestes. Alle Grundsteine wurden gelegt, die Katastrophe kann nun beginnen und Thyestes kann über den Verbleib seiner Kinder aufgeklärt werden.

Der Chor thematisiert die unnatürliche Dunkelheit, welche durch den Sonnenrücklauf eintrat und fragt sich, ob es sich um den Weltuntergang handeln würde. Hierdurch wird die Abartigkeit der Tat gezeigt und die bald folgende Katastrophe intensiviert.

Im fünften Akt gibt es in Grünbeins Übersetzung einige Regieanweisungen, welche man im

restlichen Werk kaum findet. Hier sind sie jedoch gehäuft, um jegliches Geschehen während der Enthüllung richtig darzustellen:

„Der Saal wird geöffnet. Thyestes sitzt an der Tafel.“ (vor 908): Atreus kehrt also zurück in den Saal, um alles aus der Nähe betrachten zu können.

„Atreus nähert sich seinem Bruder. Staatsmännische Geste.“ (vor 970): Durch diese Anweisung wird der Charakter des Atreus noch schlechter dargestellt.

„Thyestes fegt die Reste des Festmahls beiseite.“ (vor 973): Er hat also zu essen aufgehört. Durch die Szenenanweisungen wird die Handlung beschleunigt, so gibt es zusätzlich einen Abtritt von Atreus (vor 999), der bereits 5 Verse weiter (während Vers 1004) von einem erneuten Auftritt gefolgt wird, wo er ein verhülltes Tablett mit sich trägt. Vor Vers 1006 kommt es schließlich zur Katastrophe, was auch von der Szenenanweisung unterstrichen wird: „[Atreus] Enthüllt das Tablett mit den abgetrennten Köpfen der Söhne.“

Die Dialogabfolge ist wesentlich langsamer als im dritten Akt, wird erst am Schluss (sowie auch kurz zwischen 1030 und 1035) ein wenig verdichtet, bis die Tragödie schließlich endet: Atreus lässt Thyestes zurück, die Episode in sich ist nun abgeschlossen, aufgrund der Mythen über das Tantalidengeschlecht weiß man jedoch, dass die Handlung prinzipiell noch weiter gehen könnte.

## 4. William Shakespeare: Titus Andronicus

### 4.1. Relevante Vorlagen für Shakespeares Titus Andronicus

Shakespeares Stück wurde 1594 erstmalig gedruckt und es erschien somit die erste Quarto Ausgabe (Q1). Sechs Jahre später erschien eine weitere Edition (Q2), gedruckt von James Roberts für Edward White. Unterschied zur ersten waren einige Korrekturen im Text. 1611 wurde die inzwischen dritte Quarto Ausgabe (Q3) gedruckt, woraus schließlich die erste Folio Ausgabe entstanden ist. In dieser fand man nun zusätzlich mehrere Bühnenanweisungen, die zweite Szene des dritten Aktes (Fliegenszene, in welcher Titus seinen Kummer kundtut; es ist anerkannt, dass diese Szene von Shakespeare selbst stammt, obwohl ursprünglich daran gezweifelt wurde) sowie zwei weitere zusätzliche Zeilen. 1632 entstand eine zweite Folio Ausgabe, die sich an die vorangegangene anlehnt. Wann Titus Andronicus genau geschrieben wurde ist ungewiss, man vermutet gegen Ende des Jahres 1593, also ca. ein Jahr vor der ersten Drucklegung.

Dass sich das Stück an die Geschichte von Philomela, Procne und Tereus aus Ovids Metamorphosen anlehnt, ist so gut wie nicht zu übersehen. Jonathan Bate spricht von Ovids Metamorphosen als „the play’s most significant source“<sup>102</sup> und meint überdies, dass es sich bei Ovids Geschichte von Philomela, Procne und Tereus um „the play’s main structural model“<sup>103</sup> handelt. Spätestens als die geschändete Lavinia auf ein Buch der Metamorphosen und die eben genannte Geschichte aufmerksam macht, in der Philomela ein ähnliches Schicksal erlebt hat, wie sie selbst, ist die Orientierung an Ovid nicht mehr von der Hand zu weisen. Jedoch handelt es sich hierbei definitiv nicht um eine Nachdichtung, denn es gibt neben den Parallelen auch etliche Abweichungen. Bei Shakespeare ist es die Mutter, die Ihre beiden Kinder verspeist, bei Ovid ist es der Vater, die Mutter tötet jedoch das eigene Kind. Auch bei Shakespeare tötet Titus zwei seiner Kinder eigenhändig. In der Tragödie den britischen Dramatikers sind die verkochten Söhne bereits erwachsen, Itys, der Sohn der Procne, ist jedoch noch jenseits der Pubertät und er ist im Gegensatz zu Demetrius und Chiron unschuldig. Diese beiden haben, unter anderem, das gleiche Verbrechen begangen, welches

---

<sup>102</sup> Bate, Jonathan: Shakespeare and Ovid. Oxford/ New York: Clarendon Paperback, 1994. S. 103.

<sup>103</sup> Ebd. S. 102.

auch Itys Vater sich zu schulden kommen ließ: Die Vergewaltigung und Verstümmelung einer Frau. Der Kern der Handlung ist also vergleichbar, jedoch kam es zu einer Verschiebung der Charaktere, was man im Laufe der Handlung vergleichend mit Ovids Werk erkennen kann.

Es wird etliche Male auf Ovid und den Tereus-Mythos verwiesen, definitiv übernommen wurde die Tatsache, dass jemand unwissend sein eigenes Fleisch und Blut verspeist und auch die Schändung der Lavinia hat sich eindeutig an der der Philomela orientiert, hingegen hat Shakespeare diese Situation jedoch noch schrecklicher nachgedichtet, da er die junge Frau gleich von zwei Männern vergewaltigen, ihr neben der herausgeschnittenen Zunge auch noch ihre beiden Hände abhacken lässt, und das ganze kurz nach ihrer Vermählung<sup>104</sup>. Philomela hingegen war unvermählt. Dieses Material war dem damaligen Publikum durchaus vertraut, denn das lateinische Original gehörte zur Schullektüre und zählte somit zum Gemeinbesitz, abgesehen davon waren verschiedene Editionen von Arthur Goldings Übersetzungen erhältlich. Der „Thracian crime“ war also durchaus bekannt.

Motivisch scheint Titus Andronicus auch sehr an den Thyestes von Seneca angelehnt zu sein. Nicht auch zuletzt aufgrund der Szene, in welcher sich Tamora als Furie verkleidet und Titus gegenübertritt. Dies erinnert stark an den senecaischen Thyestes, die Furie erscheint dort bereits in der ersten Szene. Diese These erscheint plausibel, da sich Shakespeare stark mit Seneca und seinen Geisterprologen auseinandergesetzt hat (wie man ihn eben auch zu Beginn des Thyestes vorfindet), „die Jahrhunderte hindurch bewundert und nachgeahmt und doch nur von Shakespeare im „Hamlet“ übertroffen worden sind.“<sup>105</sup>

Geoffrey Bullough bezeichnet Titus Andronicus als „a Senecan drama with a strong Ovidian flavour.“<sup>106</sup> *Senecan Horrors* waren Shakespeare selbstverständlich vertraut, da er sich stets mit dem römischen Autor auseinandergesetzt hat. Auch in seinen Stücken mangelt es oftmals nicht an Grausamkeiten. Im direkten Vergleich zu Shakespeares Werk meint Otto Regenbogen jedoch hinsichtlich Senecas blutiger Tragödien, „dass in diesen Tragödien, auch in ihren Gräueltvollsten, noch immer mehr von großartiger Haltung antiker Menschenwürde,

---

<sup>104</sup> Wesentlich später nach Shakespeare spielt mitunter Marquis de Sade in seinem Werk „Les 120 journées de Sodome“ mitunter auch mit (inszenierter) Vermählung und Vergewaltigung, was sich zwar nicht auf „Titus Andronicus“ bezieht, jedoch als sadistische Handlung in das Werk aufgenommen wurde.

<sup>105</sup> Seidensticker, Bernd: Senecas „Thyestes“ oder die Jagd nach dem Außergewöhnlichen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 115 – S. 138. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 117.

<sup>106</sup> Bullough, Geoffrey: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. S. 23.

noch mehr Maß im Grässlichen, unendlich weniger eine Rohheit ist als etwa in einem frühen Shakespearestück wie dem Titus Andronicus.<sup>107</sup>

Auch mitunter in der Sprache, natürlich neben der sonstigen Handlung, des Stückes lässt sich ein gewisser Einfluss Senecas erkennen. “[...] Titus’s language shows an acquaintance with the Senecan underworld, for instance, in Thyestes where Megeara [die Furie] sends out the shade of Tantalus to afflict the house of Pelops [...]. Thyestes has other connections with Titus Andronicus since in it Atreus avenges himself on his brother Thyestes by killing his sons and serving them up as a feast of reconciliation [...]. In Seneca as in Titus, there are elaborate preparations for the killing, the killer is also the cook (this is at most implied in Ovid), the feast is public [so ist bei Seneca der Botenbericht ja erst überhaupt möglich], and the head is not shown. [...] Tamora’s description of the ‘barren detested vale’ in which her sons murder Bassianus and ravish Lavinia may owe something to the darksome wood in Thyestes where Atreus murders his brother’s children.”<sup>108</sup>

Horst Oppel ist der Meinung, dass Shakespeares Titus Andronicus im Grunde genommen auf Einflüsse der folgenden fünf Werke zurückzuführen wäre: Senecas Thyestes und Troades, Ovids Philomela Fabel sowie auf die römischen Legenden von Coriolanus<sup>109</sup> (nach Plutarch) und Virginius.<sup>110</sup> Jedoch erkennt man beispielsweise auch anhand Lavinias, dass Shakespeare etliche antike Einflüsse bei deren Charakterzeichnung weiterverwendet hat. Neben Philomela hat er auch andere Vergewaltigungsoffer aus der Antike als zusätzliche Inspiration verwendet: Io wurde in eine Kuh verwandelt, nachdem sie von Jupiter vergewaltigt wurde und schrieb mit ihren Hufen in den Sand (Lavinia schreibt mit Hilfe eines Stockes), die Tochter des Virginius (nach Plutarch) wurde von ihrem Vater umgebracht, um nicht mit der ihr zugemuteten Schande durch die Schändung leben zu müssen. Wahrscheinlich wurde er auch durch Lucretia beeinflusst, deren Schicksal er 1594, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe des „Titus Andronicus“ zu einem Versepos („The Rape of Lucrece“<sup>111</sup>) verarbeitet wurde.

---

<sup>107</sup> Regenbogen, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 167 – S. 218. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930. S. 216.

<sup>108</sup> Bullough, Geoffrey: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. S. 26f.

<sup>109</sup> Ebenso wie Coriolanus verbündet sich auch Lucius mit seinem eigentlichen Feind gegen Rom.

<sup>110</sup> Vgl.: Oppel, Horst: Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961. S. 11.

<sup>111</sup> Lucretia wird Tarquinius vergewaltigt und erzählt die Geschehnisse ihrem Vater sowie ihrem Mann. Obwohl sie von beiden als unschuldig angesehen wird, bringt sie sich dennoch um.

#### 4.1.2. Zusätzliche Einflüsse für Shakespeares Titus Andronicus

Dass Shakespeare auch die Werke seiner Zeitgenossen einigermaßen vertraut waren, ist unbestritten. Aufgrund der gehäuften Gewaltgeschehnissen in diesem Drama könnte sich hierbei durchaus auch um eine Art Persiflage auf seine Zeitgenossen, wie beispielsweise Christopher Marlowe oder Thomas Kyd gehandelt haben<sup>112</sup>. Vor allem die schnelle Abfolge an Tötungen während des Mahls gegen Ende des Stückes lässt dies vermuten, denn dies könnte durchaus auch eine komische Wirkung mit sich gebracht haben.

„Der Versuch [...] Titus als „a conscious parody oft he tragedy of blood“ [zu welchen Stücke wie Kyds Spanish Tragedy, Marlowes Jew of Malta oder Chettles Tragedy of Hoffman zählen] auszugeben und damit den jungen Shakespeare vom blinden Eifer seiner an der Übersteigerung Gefallen findenden Rivalen abzusetzen, hat nicht überzeugen können. [...] Shakespeare hat sich weder des Burlesken bedient, um sich über das Handwerk seiner Rivalen lustig zu machen, noch die ästhetischen Reize des Gewaltsamen und Grausamen um Sinne der literarischen Dekadenz goutiert, sondern er hat sich als ebenbürtig auf dem Felde einer derzeitigen dramatischen Modeform erweisen wollen.“<sup>113</sup>

Friedrich Dürrenmatt hat mit seinem Theaterstück „Titus Andronicus“, einer Nachdichtung der Shakespeare Vorlage, einige Zeit später (1970 erschienen) tatsächlich eine Komödie geschaffen. Der Handlungsverlauf lehnt sich natürlich stark an Shakespeare an, durch überspitzte Darstellungen wird eine komische Wirkung erzielt. Die Personen bleiben im Grunde genommen die gleichen, jedoch wird die Gruppe angereichert, beispielsweise durch den Gotenfürsten Alarich, der hier nun unter den Hauptpersonen vorzufinden ist.

Der Urheber des Stückes meint folgendes, sich auf die Vorlage beziehend: „Meine Titus-Andronicus-Bearbeitung ist eine literarische Rekonstruktion eines alten Stücks, das es in dieser Form nie gab, aber gegeben haben könnte.“<sup>114</sup>

Für Professor Manfred Draudt ist Titus Andronicus (natürlich abgesehen von den antiken Vorbildern) „essentially a sourceless play.“<sup>115</sup>

Jedoch sieht auch Draudt durchaus eine gewisse Art von Inspiration durch Stücke wie etwa

---

<sup>112</sup> Vgl.: Bloom, Harold: Shakespeare. The Invention of the Human. New York: New York Publishing Company, 1998.

<sup>113</sup> Oppel, Horst: Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961. S. 14f.

<sup>114</sup> Dürrenmatt, Friedrich: Titus Andronicus. Eine Komödie nach Shakespeare. Zürich: Arche, 1970. Klappentext.

<sup>115</sup> Draudt, Manfred: William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Approved by Prof. Dr. Draudt. Wien: Universitätsverlag, 2000. S. 20.

Kyds “Spanish Tragedy”, nicht zuletzt aufgrund der “sensational stage effects combined with blood and gore”<sup>116</sup>, wovon man ja gerade im “Titus Andronicus” einiges dieser Art finden kann. Es handelt sich bei Titus Andronicus um das blutrünstigste Drama von Shakespeare. Möchte man die Rezeption der Grausamkeit jedoch in den geschichtlichen Kontext einordnen, kann man davon ausgehen, dass das Publikum auf explizite Gewalt, Körperschau oder „Body Horror“ vermutlich um einiges abgestumpfter war, da man Hinrichtung oder Folterung auf öffentlichen Plätzen durchaus als Spektakel empfand.

## 4.2. Titus Andronicus: Handlung

Nach dem Tod des römischen Kaisers kommt die Frage, wer sein Nachfolger werden wird, entweder sein Sohn Bassianus oder dessen Bruder Saturninus. Der Volkstribun Markus Andronicus erklärt, dass das Volk gerne seinen Bruder Titus Andronicus, welcher gerade erfolgreich aus einem Kampf gegen die Goten zurückgekehrt ist, als neuen Kaiser sehen würde. Titus hat im gewonnenen Kampf einige seiner Söhne verloren und Goten als Gefangene genommen. Unter diesen Goten befinden sich auch die Gotenkönigin Tamora sowie ihre Söhne Alarbus, Demetrius und Chiron. Titus lässt Alarbus, um dessen Leben seine Mutter vergeblich fleht, hinrichten.

Titus hat kein Interesse an dem ihn in Aussicht gestellten Thron Roms und spricht sich schließlich für Saturninus als neuen Kaiser aus, der dieses Amt von nun an bestreiten soll. Titus Tochter Lavinia soll Saturninus nun heiraten. Da diese sich jedoch bereits, ohne des Wissens ihres Vaters, Bassianus versprochen hat, helfen ihre Brüder Lavinia, dieser Hochzeit zu entkommen. Als sich Mutius, Titus’ Sohn, ihm in den Weg stellt, wird dieser vom Vater im Affekt getötet. Saturninus nimmt nun Tamora zur Frau, welche ihre Rachepläne realisieren möchte, weswegen ihr ihre neue Stellung als Kaiserin gelegen kommt. Bereits bei der für den nächsten Tag geplanten Jagd soll ihre Vergeltung beginnen.

Tamoras heimlicher Geliebter Aaron, ein Schwarzer, redet Demetrius und Chiron ein, die beiden sollten Lavinia während der Jagd im Wald vergewaltigen. Im Wald stoßen Lavinia und Bassianus auf Tamora, die einen Streit provoziert, als ihre Söhne schließlich hinzukommen und die Mutter verteidigen wollen. Bassianus wird von den beiden getötet und Lavinia,

---

<sup>116</sup> Draudt, Manfred: William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Approved by Prof. Dr. Draudt. Wien: Universitätsverlag, 2000. S. 21ff.

welche Tamora bittet, ihre Söhne zu besänftigen, wird auf dem Leichnam des Bassianus vergewaltigt. Anschließend schneiden sie ihre Zunge heraus und hacken ihre Hände ab, damit sie weder verbal noch schriftlich kommunizieren kann.

Inzwischen werden Martius und Quintus, zwei weitere Söhne des Titus, von Aaron zum Tatort gebracht, der dort während des Eintreffens des Kaisers einen von ihm gefälschten Brief vorweist, in welchem der Mordplan der beiden behandelt wird. Martius und Quintus werden schließlich verhaftet. Einstweilen hat Marcus Andronicus die vergewaltigte und verstümmelte, jedoch stumme, Lavinia gefunden und bringt sie zum Vater. Titus ist beim Anblick seiner geschändeten Tochter verzweifelt. Er und Lucius, sein einziger ihm noch gebliebener Sohn, wollen um die Leben von Martius und Quintus bitten, werden jedoch nicht erhört und Martius und Quintus sollen exekutiert werden. Als Lucius mit gezogenem Schwert erscheint, da er seine Brüder vom Tod bewahren möchte, wird er verbannt.

Der bösertige Aaron will sich einen Spaß machen und berichtet Titus, Marcus und Lucius, dass der Kaiser von der Todesstrafe der Söhne absehen würde, sofern einer der drei sich eine Hand abschlagen ließe. Die drei beginnen darüber zu diskutieren und schließlich lässt sich Titus seine Hand durch Aaron abschlagen. Später werden Titus von einem Boten die Köpfe der Söhne gebracht, gemeinsam mit der eigenen, abgeschlagenen Hand. Er hat die Hand geopfert, mit welcher er stets für Rom gekämpft hat, und wird nun verhöhnt. Lucius flieht einstweilen zu den Goten, um mit ihnen eine Armee gegen Rom, beziehungsweise gegen Saturninus und Tamora, aufzustellen.

Lavinia deutet in einem Buch auf Ovids Geschichte von Philomela hin, die ein ähnliches Schicksal erlitten hatte. Da sie keine Hände hat, um die Namen der Täter aufzuschreiben, hält sie einen Stock, den ihr Marcus gebracht hat, mit Mund und Füßen und schreibt. Der nach Vergeltung suchende Titus lässt Pfeile auf den Palast des Saturninus abfeuern, an welchen Papier mit Gerechtigkeitsgebeten befestigt sind. Weiters schickt er einen Narren, dem Kaiser einen Brief zu übergeben, in welchem geschrieben steht, dass die Söhne des Titus unrechtmäßig getötet wurden. Im Stolz gekränkt lässt Saturninus den Narren hinrichten. Tamora soll Titus bezirzen, da inzwischen bekannt geworden ist, dass der verbannte Lucius sich mit den Goten verbündet hat.

Die eben noch schwangere Kaiserin hat einstweilen entbunden, ihr Kind ist schwarz und somit also Aarons Kind und nicht das des Kaisers. Eine Amme bringt das Kind heimlich zu Aaron, der es aus dem Weg schaffen soll. Er erkundigt sich, wer von dem schwarzen Kind

weiß und möchte sich der Mitwisser entledigen, mit der Amme beginnend. Er möchte sein eigenes Fleisch und Blut retten.

Inzwischen marschiert Lucius mit den Goten ein, trifft auf Aaron und dessen Sohn, droht, ihn zu erhängen, wenn Aaron nicht die Einzelheiten der Verschwörung gegen die Andronici gesteht. Im Haus von Titus Andronicus erscheinen schließlich Chiron und Demetrius gemeinsam mit ihrer Mutter Tamora, die davon überzeugt ist, dass Titus wahnsinnig geworden ist und meint, dass sie ihn manipulieren und täuschen kann. Sie tritt Titus also als personifizierte Rache gegenüber, gemeinsam mit ihren Helfern „Mord“ und „Schändung“. Drei vermeintlich allegorische Figuren also, welche auch als solche ihr eigenes Gesicht behalten können, da Rache, Mord und Schändung mit diesen drei Personen definitiv in Verbindung gebracht werden.

Tamora verspricht Titus Vergeltung, sofern er Lucius davon überzeugt, Rom nicht anzugreifen. Titus täuscht vor, einzuwilligen und Marcus macht sich auf den Weg, Lucius zu einem Mahl einzuladen, zu dem laut der „Rache“ auch Tamora und Saturninus erscheinen werden. Als sie das Haus verlassen will, bittet Titus sie, dass „Mord“ und „Schändung“ bei ihm bleiben. Sie willigt siegessicher ein, als sie das Haus jedoch verlassen hat, werden ihre Söhne gefesselt, Titus schneidet ihre Kehlen durch und das Blut wird mit einem Gefäß aufgefangen, welches Lavinia mit ihren verstümmelten Armen hält. Titus spricht davon, die Söhne der Mutter zu servieren, wie es in den Metamorphosen Procne und Philomela taten.

Beim Mahl am nächsten Tag fragt Titus den Kaiser, ob man seine Tochter töten soll, wenn Sie vergewaltigt wurde, um ihr das Leben mit der Schande zu nehmen. Der Kaiser bejaht, Titus tötet seine Tochter und erzählt Saturninus, was die Söhne der Tamora getan haben. Anschließend offenbart Titus Tamora, dass sie soeben ihre Söhne gegessen hat und tötet sie. Saturninus tötet Titus und Lucius schließlich Saturninus, um den Mord am Vater zu rächen.

Lucius erzählt den Leuten seine Geschichte und wird neuer Kaiser, er ordnet an, dass Saturninus ein angemessenes Begräbnis erhält und dass Tamoras Leiche wilden Tieren zum Fraß vorgeworfen wird. Aaron wird dazu verurteilt, brusttief im Boden eingegraben zu werden um an seinem Hunger und Durst zu verenden.

### 4.3. Textliche und symbolische Vorbereitung auf das Bankett

Titus Andronicus kehrt nach einer Schlacht gegen die Goten nach Rom zurück. Als erste textliche Anlehnung oder Hinführung auf das bevorstehende thyestische Mahl finden wir in Vers 87f das Bild der unbegrabenen Söhne (auch ein wenig später, beispielsweise spricht sich Titus zu einem späteren Zeitpunkt dagegen aus, dass sein Sohn Mutius im Familiengrab bestattet wird, er wird es schlussendlich doch; 385ff), „Why suffer’st thou thy sons, unburied yet, / To hover on the dreadful shore of Styx?“ Die Styx wird auch bei Senecas Thyestes, unmittelbar vor der Schlachtung der Söhne, erwähnt, in Vers 666 der Tragödie des Römers. Die Frage über das Begraben der Söhne, ist für Seneca’s Thyestes besonders qualvoll, als er erfährt, dass seine Söhne tot sind, er jedoch noch nichts über den Verbleib der eigentlichen Leichen weiß. Erst später findet er heraus, dass es nicht möglich ist, die Kinder zu begraben, da er selbst das Grab selbiger ist.

Bereits in Vers 96f des Titus wird davon gesprochen, Gliedmaßen eines menschlichen Körpers (des höchsten gefangenen Goten) abzuschlagen und das Fleisch zu opfern: „That we may hew his limbs, and on a pile / Ad manes fratrum sacrifice his flesh“ (96f). Dies zeigt den brutalen und blutrünstigen Umgang mit dem Körper, wie er uns im Laufe des Stückes stets begegnen wird, bis hin zum Gräuelmahl am Ende der Tragödie und noch darüber hinaus. Bei Seneca werden die abgeschlagenen Hände und Köpfe dazu verwendet, dem Gast auf böseste Weise zu offenbaren, was er gerade verspeist hat. Bei Shakespeare erfolgt diese Verlautbarung verbal.

Das Abschlagen der Hände finden wir noch zwei weitere Male im Stück, einerseits bei der Schändung Lavinias, andererseits bei Titus selbst, der meint, mit der Opferung seiner Hand seine Söhne retten zu können.

Selbst auf den Schatten des Tantalus kann man bereits zwei Verse später im Zusammenhang mit dem erwähnten, zu opfernden, Goten verweisen: „That so the shadows be not unappeas’d“ (99).

Tantalus’ Schatten wurde bei Seneca von der Furie aus der Unterwelt geholt und als er gegen seinen Willen die Burg von Mykene betrat, begannen die grauenhaften Ereignisse seinen Lauf zu nehmen und der Plan, das Thyestische Mahl zu servieren, wurde verfolgt.

Eine weitere, kleine, vielleicht auch nicht beabsichtigte inhaltliche Anlehnung an Seneca finden wir in Vers 118f: „Draw near them then in being merciful; / Sweet mercy is nobility’s true badge“ – Tamora appelliert an Titus, Milde walten zu lassen, sie bettelt um Gnade (in

Vers 430f redet Tamora, allerdings mit Hintergedanken, überdies Saturninus zu, mild mit dem treuen Titus zu verfahren, nachdem sich der Zwischenfall mit der gescheiterten Ehe zwischen Saturnin und Lavinia ereignet hat und der getötete Mutius kurz später starb und begraben wurde. Sie erzählt Saturninus doch bereits wenige Verse später von ihrem Streben nach Rache). Seneca schreibt in seiner Schrift „de Clementia“ über die Milde, was dazu dienen sollte, einen positiven Einfluss auf Nero zu haben. Auch im Thyestes des römischen Autors schlägt sich das Gedankengut dieser Schrift wieder, in der Konversation von Atreus und Satelles verkörpert Satelles ebendiese Ideen. Wäre Titus mild zum ältesten Sohn der Gotenkönigen gewesen, hätte Tamora keinen Grund zur Rache gehabt. Alarbus soll schließlich zerstückelt und verbrannt werden (127ff):

„LUCIUS:

Away with him, and make a fire straight,  
And with our swords, upon a pile of wood,  
Let's hew his limbs till they be clean consum'd.”

Das Zerstückeln des Körpers wäre ein plausibles Vorgreifen auf das Zubereiten der Körper von Chiron und Demetrius, da diese zum Kochen ja zerkleinert werden müssen. Auch, dass das Fleisch auf dem Feuer garen muss, ist für das am Ende des Stückes erfolgende „thyestische“ Mahl relevant. Die Wortwahl Shakespeares kann auch auf Nahrungsaufnahme verweisen, das Verb *consume* kann neben *verbrauchen* auch als *verzehren* übersetzt werden. Er hätte genauso gut *burnt* oder Ähnliches verwenden können.

Demetrius, einer der noch verbleibenden zwei Söhne der Tamora, spricht von Rache in und lehnt sich an einen gewissen thrakischen Tyrannen<sup>117</sup> an, an welchem sich Trojas Königin rächen konnte. Gemeint ist hier die Rache Hekubas an Polimestor, die ihm aus Rache für ihren getöteten Sohn die Augen auskratzte. Eine Anlehnung an Thrakien finden wir auch im Thyestes von Seneca (55), als die Furie von thrakischem Frevel „in dreifachem Maß“ spricht. Gemeint ist hier Tereus, welcher ebenso wie Thyestes den eigenen Sohn als Racheakt serviert bekam. Seine Schändung Philomelas ist der Schändung der Lavinia durch Demetrius und Chiron sehr ähnlich. Das Bild des thrakischen Tyrannen kann man so also auf mehrere Personen münzen: auf Titus aus der Sicht von Tamora (da sie auf Polimestor anspielt) und auf

---

<sup>117</sup> Vgl.: Günther, Frank: Anmerkungen zum Text. In: Shakespeare, William: Titus Andronicus. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. S. 223 – S. 253. München: DTV, 2004. S. 228.

Tamora, welche ebenso bestraft wird wie Tereus.

Schließlich erfährt man von der vollzogenen Bestrafung von Alarbus, dessen Glieder nun abgehackt sind, dessen Gedärme auf dem Opferfeuer schmoren, während der Geruch des verbrannten Fleisches die Luft wie Weihrauch („like incense doth perfume“) durchströmt. Der Duft des verbrannten Menschenfleisches scheint also nicht unangenehm zu sein. Geschmackssinn und Geruchssinn wirken in gewisser Weise synästhetisch aufeinander, der Geruchssinn kann Hunger erzeugen oder den Appetit auf etwas reduzieren, wenn man mit einem schlechten Geruch konfrontiert wird. So wäre es wohl in dieser Thematik durchaus erwähnenswert, dass sich gerade Lucius bereits im ersten Akt über menschliches Fleisch äußert, insbesondere über die verbrennenden Eingeweide von Alarbus: „Our Roman rites: Alarbus' limbs are lopp'd / And entrails feed the sacrificing fire, / Whose smoke like incense doth perfume the sky.“ (1. Akt, 1. Szene, Vers 143 – 145). Der Geruch des verbrennenden Fleisches ist für ihn also einem Parfum oder Weihrauch ähnlich. Für den doch eher grausamen Umgang mit der Leiche des Alarbus scheinen „incense“ und „perfume“ durchaus euphemistische Ausdrücke zu sein. Doch vermutlich scheint der Geruch des verbrannten Fleisches den Appetit auf das kannibalische Festmahl (oder zumindest dessen Zubereitung) im fünften Akt anzuregen.

Die eigentliche Zubereitung von Demetrius und Chiron wird uns in diesem Stück eigentlich vorenthalten (das Vorhaben wird lediglich geschildert), dennoch könnte das Verbrennen des Fleisches ein kleiner Ersatz für den nicht weiter beschriebenen Kochakt sein.

Als Titus Söhne begraben werden, spricht er von der Grabstätte ähnlich wie auch Thyestes von seiner Zeit im Exil, in welcher man keine vergifteten Speisen und Getränke<sup>118</sup> fürchten musste: „Here grow no damned drugs“ mein Titus in Vers 154. Ob das nun eine Anlehnung an den Thyestes wäre, kann man nur vermuten, aber da hier Tod durch Konsum von Speise oder Trank thematisiert wird, halte ich diese Textpassage als tödliche Essensmetapher für eine Erwähnenswerte.

Als es darum geht, einen neuen Kaiser für Rom zu wählen, wird Titus aufgefordert: „help to set a head on headless Rome“ (185). Dass hier von Kopfllosigkeit gesprochen wird, scheint sich an die Gräueltaten des Theaterstückes anzulehnen, da das Abtrennen der Körperteile

---

<sup>118</sup> Vgl. Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002. S. 43ff.

während des Stückes immer wieder auftaucht. Titus bekommt die Köpfe seiner exekutierten Söhne zugesandt, und gerade bei Senecas Thyestes ist das Präsentieren der Köpfe der eben verzehrten Knaben fixer Bestandteil der Befriedigung, die Atreus aus dem Aufdecken des Thyestischen Mahls gewinnt.

Der erste Mord an einem der Kinder des Titus geschieht durch Titus selbst, im Gemenge, als bekannt wird, dass Lavinia mit Bassianus ist und sich gegen Saturninus entscheidet. Er begeht diesen Mord als Loyalität zum König. Zu einem späteren Zeitpunkt des Stückes wird er auch Lavinia töten, jedoch um ihr und ihrem Umfeld den Anblick, den Scham und die Trauer zu ersparen<sup>119</sup>. Den Kindsmord finden wir auch bei Prokne, die ihren Sohn tötet. Vielleicht wurde er dadurch beeinflusst, aber der Kindsmord kann definitiv nicht als Anlehnung gesehen werden, da er in der Antike ein zu gängiges Thema war (Vgl. etwa Medea, um das bekannteste Beispiel zu nehmen; Auch Ariadne hätte geopfert werden sollen).

Das Feuer wird öfters im Laufe des Stückes erwähnt, neben den eben besprochenen verbrannten Gedärmen mitunter auch in Saturninus Heiratsantrag von Tamora (315ff). Er spricht in diesem Zusammenhang von „tapers burn so bright“, also hell brennenden Fackeln, die keinen weiteren Bezug auf die Zubereitung der beiden jungen Männer über dem Feuer nehmen, jedoch einen versierten Leser im Kontext eines solchen Stückes erinnern können.

Am Vortag der Jagd lädt Saturninus Lavinia als Gast ein („You are my guest, Lavinia, and your friends.“; 489), was im Endeffekt ihr Unglück bedeutet. Sie ist Gast, aber nicht in Sicherheit, ebenso wie auch Thyestes als Gast im Palast von Atreus bei Seneca oder später auch Tamora im Hause des Titus, bevor Rache an ihr genommen wird.

Nun wird mit der geplanten Jagd ein weiteres Motiv eingeführt, welches wir aus Senecas Thyestes kennen, jedoch wurde es von Seneca bei weitem nicht in diesem Ausmaß ausgeführt: Atreus verwendet Jagdmetaphern, als ihm sein Bruder und dessen Söhne in die Falle gehen. Eine ganze Jagd als solche findet in Shakespeares „Titus Andronicus“ statt. Im Rahmen dieser Jagd werden die bösen Pläne gegen Titus und seine Familie realisiert oder zumindest in die Wege geleitet. Die Jagd geht sowohl hier, als auch bei Senecas Thyestes, mit der Intrige einher, die aus Rache entstanden ist. Diesmal ist jedoch nicht das Thyestische Mahl das Ziel der Jäger, sondern vielmehr ist das servieren der Kinder die Antwort auf das Jagen. Es kann als eine grauenvolle Strafe hierfür gelesen werden. Da es sich bei der Beute in den meisten Fällen um Fleisch als Nahrungsmittel handelt, kann die vermenschlichte Beute durchaus als

---

<sup>119</sup> Dies erinnert an Shakespeares Versepos „The Rape of Lucrece“.

Vorbote des Thyestischen Mahls gesehen werden, auch wenn sich hier das Blatt wendet und die ursprüngliche Beute zum Wirt bzw. Koch avanciert. Das Jagen steht für die Lust am Töten und zieht in den meisten Fällen das Verspeisen der Beute nach sich.

Es gibt zahlreiche Verweise auf Mythen der griechischen/römischen Antike im Laufe des Stückes; interessant und in diesem Kontext erwähnenswert wäre, dass Aaron, als er alleine auftritt, von Prometheus spricht. Er vergleicht seine Gefangenschaft zwar mit dem Liebesbann, in dem er Tamora gefangen hält, jedoch ist gerade Prometheus metaphorisch interessant (2. Akt, 16f): Als Strafe der Götter wird die Leber des Prometheus jeden Tag erneut vom Adler Ethon gegessen. Wir werden hier also indirekt mit dem Verzehr von Menschenfleisch konfrontiert.

Einen Vergleich des Menschlichen Körpers mit der Speise findet man im zweiten Akt nur kurz später (2. Akt, 86f): „[...] *and easy it is / Of a cut loaf to steal a shive, we know*“. *Demetrius* spricht hier von Lavinia, als er und sein Bruder von Aaron manipuliert werden, die Schändung an ihr zu begehen. Er spricht von Lavinia als Brotlaib (*loaf*), also von einem Nahrungsmittel, von dem man sich nach Belieben einen Teil abschneiden kann. Tatsächlich wird ihr Körper so behandelt, was ihr schließlich Zunge und Hände kostet. Verzehrt wird sie im Gegensatz zu *Demetrius* allerdings nicht.

Lavinia, als quasi Beute der beiden, wird als „doe“ (2. Akt, 93; Reh) bezeichnet, eine weitere Jagd- bzw. Beutemetapher, von denen es in diesem Stück geradezu wimmelt (Aaron nennt beispielsweise Bassianus und Lavinia „booty“, also Beute, bevor Bassianus getötet und Lavinia geschändet wird). Und Quintus und Martius fallen ja auch tatsächlich in ein Erdloch, welches wie eine Tierfalle bedeckt war (2. Akt, 3. Szene 198). Es tauchen verschiedenste Tiere auf, sowohl auf realer als auch auf metaphorischer Ebene: Hunde, Panther, Pferde, Vögel, Rehe, Schlange (wird selbstverständlich von Tamora erwähnt), Raben, Kröten, Wespen, Lerchen, Tiger und viele andere. Alle symbolisieren selbstverständlich verschiedene Charaktereigenschaften, jedoch machen sie zum Teil Jagd aufeinander, sind teilweise Beute, teilweise Jäger.

Als Bassianus und Lavinia im Wald auf Tamora treffen, nennt dieser die Gotenkönigin „Diana“; Da Tamora am Spinnen der Intrige, die ja im Rahmen der kaiserlichen Jagd ihren Anfang findet, maßgeblich beteiligt ist, erscheint der Vergleich mit der Jagdgöttin treffend.

Zu Beginn der Jagd spricht Titus von seinen schlechten Träumen, die jedoch im Laufe des Tages wieder verflogen sind (2. Akt, 2. Szene, 9): „I have been troubled in my sleep this

night“. – Ebenso wie Thyestes hat auch Titus kein gutes Gefühl bei den Geschehnissen, versucht sich selbst jedoch zu beruhigen.

Wie Titus eben an Thyestes erinnerte, erinnert Tamora in der dritten Szene des zweiten Aktes an Atreus, als er sein Verbrechen beschreibt. Atreus will eine Steigerung des bisher da Gewesenen, ebenso stiftet Tamora Chiron und Demetrius an, bevor sie sich an der Tochter der Titus vergreifen (2. Akt, 3. Szene, 167): „The worse to her, the better lov'd of me.“

Wie auch Titus spüren in diesem Falle Quintus und Martius unterbewusst das aufziehende Unheil, als Aaron sie in die Falle lockt und bevor sie für den Tod des Bassianus verantwortlich gemacht werden. So meint Quintus „My sight is very dull, whate'er it boddes“ (2. Akt, 3. Szene, 195), worauf Martius erwidert „And mine, I promise you: were it not for shame, / Well could I leave our sport to sleep awhile“ (2. Akt, 3. Szene, 196f).

Als die beiden den toten Bassianus finden, wird die Leiche als „slaughtered lamb“ (2. Akt, 3. Szene, 223) bezeichnet. Bei einer Schlachtung denkt man natürlich an die Hinrichtung eines zum Verzehr angedachten Nutztieres, wobei man wieder erkennt, wie wenig Respekt dem menschlichen Körper auf dieser Ebene entgegengebracht wird. Der Schritt zum Verzehr eines „geschlachteten Lammes“ scheint also nicht mehr allzu weit hergeholt zu sein. Als die beiden sich in die Grube begeben, kommen sie schließlich nicht mehr heraus und werden so von Aaron schuldig an Bassianus' Tod dargestellt. Sie gehen ihm sprichwörtlich in die Falle. Doch dass jemand, der anderen eine Grube gräbt, schlussendlich selbst hineinfallen wird, wusste schon Äsop (Fabel vom Löwen, vom Wolf und vom Fuchs), und dass Ende des Dramas spiegelt gerade das wider, da Aaron in ein Erdloch eingegraben wird.

Als Martius seinen Bruder Quintus bittet, ihm aus der Grube zu helfen, als dieser noch nicht hineingefallen ist, bezeichnet er das Erdloch mit dem schrecklichen Fund als „As hateful as Cocytus' misty mouth“ (2. Akt, 3. Szene, 236). Abgesehen davon, dass er von einem einen toten menschlichen Körper beherbergenden Erdloch als Mund spricht, ist vor allem auffallend, dass er es „Cocytus“ nennt. Der Kokytos ist einer der Seitenarme des Styx, also ein Fluss in der Unterwelt. Es handelt sich bei diesem Strom um den Fluss des Wehklagens, da die Toten, die Wasser daraus tranken, erkennen, dass sie nicht mehr am Leben sind und dies beklagen. Nach dem Prozess des Trinkens folgt also eine beklagenswerte Erkenntnis, ebenso wie es später im fünften Akt der Fall sein wird, als Tamora erkennen muss, dass sie im Rahmen des Bankettes Teile der toten Körper ihrer Söhne gegessen hat. In einigen Darstellungen (beispielsweise in Dantes göttlicher Komödie) wird der Kokytos als zugefroren dargestellt.

Saturnin ist zunächst von der Schuld von Martius und Quintus überzeugt, und will als Strafe für die beiden „Some never-heard-of-torturing pain for them“ (2. Akt, 3. Szene, 285), was an Atreus erinnert, welcher im Thyestes des Seneca auch nach etwas noch nie da gewesenem sucht, allerdings in Form der Rache an seinem Bruder, nicht um den Bruder selbst zu rächen. In der vierten Szene tritt schließlich die vergewaltigte Lavinia auf, ihre Hände sind abgehackt. Chiron und Demetrius haben sich also im Vergleich mit Tereus, welcher Philomela nach ihrer Schändung nur die Zunge herausschnitt, wesentlich sorgfältiger abgesichert, dass die junge Frau die beiden nicht entlarvt. Die Tat erinnert unverkennbar an die des Tereus, er wird sogar erwähnt:

„But, sure, some Tereus hath deflow’red thee,  
And, lest thou should’st detect him, cut thy tongue.” (Marcus, 2. Akt, 4. Szene, 26f)  
[...] “Fair Philomel, why, she but lost her tongue [...]  
A craftier Tereus, cousin, hast thou met,  
And he hath cut those pretty fingers off,  
That could have better sew’d than Philomel.” (Marcus, 2. Akt, 4. Szene, 41ff)

Doch finden wir auch ein Symbol einer weiteren Vorlage, welche sich mit dem unbewussten Verzehren der eigenen Kinder beschäftigt: Das Abhacken der Hände bzw. Finger erinnert stark an den Thyestes Mythos, als Thyestes die abgetrennten Gliedmaßen seiner Söhne präsentiert bekommt, nachdem er sie verzehrt hatte. So finden wir dies auch in Senecas Tragödie. Die Finger sind Instrumente des Denunzierens, so kann man mit dem Zeigefinger auf einen Täter deuten. Außerdem sind sie Symbole der Macht, wenn man sich vor Augen führt, dass der Daumen (welcher entweder nach oben oder unten gerichtet) des Kaisers in der römischen Antike bei Gladiatorenkämpfen das Weiterleben oder den Tod eines Gladiators signalisierte.

Neben der direkten Anspielung auf Tereus finden wir eine Kochmetapher, die in diesem Zusammenhang wohl bewusst gewählt wurde, da immerhin eindeutig auf den Stoff aus dem Odrysenhaus hingewiesen wird: So spricht Marcus über den jämmerlichen Anblick Lavinias: „Sorrow concealed, like an oven stopp’d“ (2. Akt, 4. Szene, 36). Er vergleicht das Leid also

mit einem “verstopften” (nach der Übersetzung von Frank Günther<sup>120</sup>) Ofen. Ob ein voll funktionstüchtiger Ofen für mehr Genugtuung steht, ist fraglich, jedoch wird der Ofen später als Mittel zur Rache an Tamora verwendet werden, da auf ihm schließlich ihre Söhne gekocht werden.

Eine Anlehnung an das bevorstehende thyestische Mahl, oder zumindest an den Verzehr von menschlichem Fleisch bzw. Blut, finden wir auch zu Beginn des dritten Aktes bei Titus selbst, als er vor dem Tribun spricht. Er redet davon, dass die Erde nicht mit dem Blut seiner unschuldigen Söhne getränkt werden soll und führt dies einige Verse später fort: „So thou refuse to drink my dear sons’ blood“ (3. Akt, 1. Szene, 22). Der Tereus Stoff wurde nach der Schändung der Lavinia von den Figuren schon aufgegriffen, es beginnt sich nun auch die darauf folgende Rache, zumindest vorerst metaphorisch, zu manifestieren. Titus spricht vom Bluttrinken der Söhne mit Schrecken, welchen er später wohl als gerecht für die Gotenkönigin empfindet. Titus wird allmählich klar, dass sich die unglücklichen Geschehnisse als Intrige um ihn spinnen: In diesem Zusammenhang finden wir erneut die Jagdmetapher. Titus bezeichnet sich als Beute von Tigern, das Bild des Verzehrens von Menschenfleisch wird hierdurch evoziert:

Titus: „That Rome is but a wilderness of Tigers?  
Tigers must prey, and Rome affords no prey  
But me and mine. [...]” (3. Akt, 1. Szene, 54 – 56)

Kurz darauf spricht er mit Marcus über sein Leiden und fragt Marcus in diesem Zusammenhang: “Will it consume me?” (Dritter Akt, 1. Szene, 62). Er fürchtet also, dass ihn seine Sorgen auffressen, was Shakespeare wohl auch als weiteren Bezug auf das später stattfindende Gräuelmahl so verwendet hat.

Lavinia wird von Marcus als „deer“ (Dritter Akt, 1. Szene, 89) bezeichnet, Titus nennt sie nur 2 Verse später „my dear“. Beides klingt auf Englisch so gut wie identisch, Lavinia wird also als Reh bezeichnet, ein Jagdtier, dessen zartes Fleisch fein und delikatschmeckt. Das Jagdmotiv (bzw. Beute, Wild) begleitet uns immerwährend.

Aarons sadistischer Plan, eine abgeschlagene Hand aus dem Hause des Titus zu ergaunern, beinhaltet das Motiv der abgeschlagenen Gliedmaßen (wie etwa bei der Schändung der

---

<sup>120</sup> Shakespeare, William: Titus Andronicus. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. München: DTV, 2004. S. 85.

Lavinia oder eventuell auch als Anlehnung auf die Erkenntnisszene bei Seneca bei welcher nach dem Thyestischen Mahl dem Vater die Hände und Köpfe der eben verzehrten Söhne präsentiert werden). Er bringt nun Lucius, Marcus und Titus dazu, zu debattieren, wer sich nun die Hand abschlagen lässt, um die beiden Söhne zu retten. Titus bittet schließlich Aaron, ihm die Hand abzuschlagen, was dieser natürlich sofort macht. Aaron wird hier aufgrund seines Wissens, dass Titus gleich die Köpfe von Martius und Quintus präsentiert werden, sarkastisch und doppeldeutig, wodurch der schwarze Aaron nicht zuletzt und aufgrund der anstehenden Enthüllung der bereits geschehen Ermordung der Söhne an Atreus in Senecas Thyestes erinnert, bevor dieser dem Bruder die Überreste seiner Kinder präsentiert. So meint Aaron (3. Akt, 1. Szene, 198f): „I go Andronicus; and for thy hand / Look by and by to have thy sons with thee.“

In den letzten Versen des Titus, bevor der Bote mit den Köpfen der Knaben auftritt, spricht Titus über das Leid seiner Tochter und den Auswirkungen, welches dieses auf seinen eigenen Körper hat. Titus:

„For why my bowels cannot hide her woes,  
But like a druntyard must I vomit them.  
Then give me leave, for losers will have leave  
To ease their stomachs with their bitter tongues.“ (3. Akt, 1. Szene 229-232)

Diese vier Verse sind gerade zu ein Paradebeispiel für die zahlreichen Anspielungen, die Shakespeare verwendet: Man findet eine Metapher des Trinkens, schließlich wird im Rahmen des Mahles auch das Blut getrunken. Senecas Thyestes beginnt quasi mit dem Motiv des Dursts in Form einer Person (Tantalus) und auch Aaron wird am Schluss des Stückes aufgrund der ihn ereilenden Strafe dursten. Er spricht vom Erbrechen, welches neben der körperlichen Widerspiegelung von Ekel auch der Essensprozess in umgekehrter Reihenfolge ist. Überdies wird der Magen erwähnt: Er ist einerseits das Grab der verspeisten Kinder und andererseits der Teil des Körpers, der uns den Hunger suggeriert. Mit der bitteren Zunge, welche man aufgrund der Gallenflüssigkeit bekommt nachdem man sich übergeben hat, erinnert er an die Schändung der Lavinia, bzw. die der Philomela durch Tereus, da ja auch beiden Frauen nach der Vergewaltigung die Zungen herausgeschnitten werden. Durch die Bezeichnung „bitter“ wird der Geschmackssinn angesprochen, welcher wiederum an den Essensprozess selbst erinnert.

Bevor nun Lucius zu den Goten flieht, um ein Heer gegen Rom aufzustellen, werden die

Überreste der Toten Martius und Quintus fort getragen. Titus lässt seine abgeschlagene und ihm zurück gesendete Hand von Lavinia mit den Zähnen tragen (3. Akt, 1. Szene, 281). Das menschliche Fleisch ist also bereits im Mund des Menschen angelangt, auch wenn es einstweilen noch nicht verzehrt wird. Einige Herausgeber änderten eben die Passage „between thy teeth“ um zu „between thine arms“.<sup>121</sup>

Dass in der nächsten Szene ein Bankett stattfindet ist ein weiterer Vorgriff auf das kannibalische Mahl gegen Ende der Tragödie. Auch als Titus in seinem Kummer Folgendes spricht, kann man eine symbolische Anlehnung an das thyestische Mahl sehen: „Who when my heart, all mad with misery, / Beats in this hollow prison of my flesh, / Then thus I thump it down“ (3. Akt, 2. Szene, 9-11). Er spricht von seinem Körper als Gefängnis. Thyestes Körper ist das Grab seiner eigener Kinder. Dies kann man als Parallele sehen. Auch die Tatsache, das Shakespeare hier „flesh“ (als menschliches Fleisch) verwendet, anstatt beispielsweise „body“, und das noch dazu bei einem Bankett, lässt vermuten, dass der Autor auch hier auf den grauenvollen Höhepunkt dieses Theaterstückes anspielt.

Titus spricht die Idee aus, dass die verstümmelte Lavinia selbst an sich Hand anlegen soll, indem sie sich mit einem Messer, welches sie mit den Zähnen hält, ein Loch auf der Höhe des Herzens sticht. Der gewaltsame Eingriff in den menschlichen Körper würde hier zwar durch ein Messer geschehen, welches jedoch im Mund gehalten wird, viel mehr noch mit den Zähnen („between thy teeth“; 3. Akt, 2. Szene, 16). Der Mund bzw. die Zähne sind also an der Destruktion des Körpers beteiligt, wie es auch später beim Mahl der Fall sein wird, da die Überreste von Chiron und Demetrius gekaut werden müssen und so rein mechanisch durch die Zähne zerkleinert werden.

Das Messer selbst taucht gegen Ende der zweiten Szene erneut auf, als Titus damit eine Fliege zerquetschen will<sup>122</sup>. Das Messer dient bei Tisch in erster Linie dazu, Fleisch zu schneiden, kann als Mordwaffe verwendet werden (Demetrius und Chiron werden so getötet) und erinnert aufgrund des mehrfachen Vorkommens (ein Messer wird auch in der dritten Szene des vierten Aktes in die Petition eingewickelt, welche der Narr Kaiser Saturnin, als Beleidigung, übergeben soll) an das bei Senecas Thyestes oftmals vorkommende Schwert (welches auch als Mordwaffe fungiert, die Söhne des Thyestes fallen schließlich durch das

---

<sup>121</sup> Vgl. Draudt, Manfred: William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Approved by Prof. Dr. Draudt. Wien: Universitätsverlag, 2000. S. 23.

<sup>122</sup> Diese Szene war nach den drei vorangegangenen Quarto-Ausgaben erst in der ersten Folio-Ausgabe des Stückes zu finden.

Schwert des Onkels, welcher mit damit überdies die Körper seiner Neffen zum Kochen zerkleinert).

Zu Beginn des vierten Aktes kommt eine Vorlage Shakespeares sogar gegenständlich in der Handlung vor: Lavinia deutet auf eine Ausgabe von Ovids Metamorphosen und weist innerhalb dieses Buches auf die Geschichte von Philomela hin, die ebenso wie sie vergewaltigt wurde und ihre Zunge auf die gleiche Weise verlor. Durch diese direkte Anspielung auf den Mythos kann das Ende eigentlich spätestens ab diesem Zeitpunkt erahnt werden, nicht zuletzt, da Ovids Metamorphosen dem damaligen Publikum bekannt waren.

Lavinia schreibt mit einem Stab in ihrem Mund „Stuprum [Schändung]. Chiron. Demetrius.“ (4. Akt, 1. Szene, 78), enttarnt so die beiden Söhne Tamoras. Als Titus die Identitäten der Täter erfährt, findet man in seinen Worten eine weitere Jagdmetapher: „But if you hunt these bear-whelps, then beware“ (4. Akt, 1. Szene, 96). Aus dem einst gehetzten Rehkitz Lavinia ist nun ein Bärenjunges geworden. Die anfangs gejagten nehmen die Jagd nun selbst auf, die Pläne zur Rache werden geschmiedet.

Anschließend, in der zweiten Szene, werden Chiron und Demetrius mit Geschenken (Waffen) geködert, die Jagd scheint sich also allmählich umzudrehen. Als Aaron von der Amme sein uneheliches Kind präsentiert bekommt, dessen Tod die eigene Mutter bereits angeordnet hat, wehrt er sich dagegen, will es verteidigen und möchte seine Existenz geheim halten. Erneut finden wir hier eine Jagdmetapher: Der frisch gebackene Vater will sein Kind beschützen und niemand „Shall seize this prey out of his father’s hands“ (4. Akt, 2. Szene, 96). Er sieht seinen Spross als gewollte Beute seiner Gegenspieler. Er tötet die Amme durch einen Schwerthieb, dem er folgende Worte beifügt: „Wheak, wheak! / So cries a pig prepared to the spit“ (4. Akt, 2. Szene, 146f). Ein getöteter menschlicher Körper wird von ihm also mit einem Schwein verglichen, welches zum Braten auf den Spieß gesteckt wird. Die Anspielungen auf das Menschenfressen verdichten sich immer mehr.

Die vierte Szene dieses Aktes kann an einigen Stellen an Senecas Thyestes erinnern, so spricht Saturnin beispielsweise davon, dass Titus sich in seinem Leid an den Himmel wendet („he writes to heaven for his redress“; 4. Akt, 4. Szene, 13), wodurch man den Protagonisten Senecas Werk vor Augen hat, nachdem er seine Söhne verspeist hat, da er sich in seinem Kummer an die gleiche Instanz richtet.

Ein Vers der Tamora trägt ein Symbol in sich, welches ebenso an Seneca erinnert: „Is the sun dimm’d, that gnats do fly in it?“ (4. Akt, 4. Szene, 81). Die Verdunklung der Sonne ruft das

Bild der Sonnenfinsternis bzw. des Rücklaufes der Sonne, das bei Seneca in direktem Zusammenhang mit dem Thyestischen Mahl steht, zurück ins Gedächtnis. Tamora fühlt sich an dieser Stelle der Tragödie nach wie vor überlegen, ahnt das ihr bevorstehende Schicksal nicht. Dass gerade Tamora von einer dunklen Sonne spricht, ist auffällig, da sie diejenige ist, die die eigenen Kinder verspeisen wird und die Sonne sich bei Seneca ja genau aufgrund dieser Begebenheit abgewandt hat: Da sie das thyestische Mahl in Dunkelheit hüllen wollte. Tamora will zu Titus gehen, ihn manipulieren und meint hier:

“I will enchant the old Andronicus  
With words more sweet, and yet more dangerous,  
Than baits to fish, or honey-stalks to sheep,  
When as the one is wounded with the bait,  
The other rotted with delicious feed.” (4. Akt, 4. Szene, 88-92)

Sie vergleicht ihre Worte mit Fischködern und mit rotem Klee, der für Schafe, die diesen auf der Weide fressen, tödlich ist. In diesen Bildern ist das Essen mit dem Tod behaftet, da der Fisch getötet wird, wenn er anbeißt und das Schaf stirbt, wenn es den roten Klee frisst. Die Parallelen dieser Vergleiche zum Festmahl im fünften Akt bestehen im Einhergang von Nahrungseinnahme und Tod sowie von Nahrungseinnahme und Unwissenheit des daraus resultierenden Unheils, das sich daraus ergibt: Tamora wird schließlich unwissend ihre beiden getöteten Söhne verspeisen. Das Motiv des Todes durch Essen wird bereits von Titus selbst in der ersten Szene des ersten Aktes eingeführt. Als seine gefallenen Söhne begraben werden sagt er, als er vom Tod spricht: „Here grow no damned drugs“ (1. Akt, 1. Szene, 154).

Als Tamora schließlich in der zweiten Szene des fünften Aktes mit ihren beiden Söhnen verkleidet bei Titus erscheint, gibt sie sich als personifizierte Rache aus, die Titus in seinem Anliegen beistehen möchte: „To ease the gnawing vulture of thy mind“ (5. Akt, 2. Szene, 31). Dass sie gerade den kauenden Aasgeier aus Titus' Gedanken beruhigen möchte, ist in diesem Fall bezeichnend: Der Aasgeier ernährt sich von toten Tieren und Menschen (die Redewendung „den Geiern zum Fraß vorwerfen“ kommt schließlich nicht von ungefähr), weist also in weiterer Folge aufgrund des Fleischfressens auf das noch folgende Bankett hin. Der Aasgeier weist auch auf Tamoras Bestrafung am Ende der Tragödie hin, denn ihr Körper soll schließlich auch Geiern und Raubtieren zum Verzehr vorgesetzt werden. „Whate'er I

forge to feed his brain-sick humours [...]“ (5. Akt, 2. Szene, 71). Die Gotenkönigin verwendet hier das Wort „feed“ im gleichen Satz wie „brain“(-sick), was ein wenig ironisch wirkt, wenn man den Ausgang der Geschichte kennt, da genau an Tamora selbst die Hirne ihrer Kinder verfüttert werden.

Titus spricht in Vers 67 von „sweet revenge“, er bezeichnet die Rache als süß, also mit einem Geschmack, und schließlich wird auch seine eigentliche Vergeltung von Geschmack begleitet. Tamoras Auftritt als Rache erinnert symbolisch an den Prolog von Senecas Thyestes, da dort die Furie mit Tantalus aus der Unterwelt emporkommt und als jener in die Burg seiner Nachkommen eintritt, beginnt das Unheil, und damit auch der grauenhafte Plan des Atreus seinen Lauf zu nehmen. Vergleichend hierzu meint Titus zur verkleideten Tamora: „Welcome, dread Fury, to my woeful house“ (5. Akt, 2. Szene, 82).

Im Gegensatz zum Festbankett bei Seneca, zu welchem Thyestes von seinem Bruder Atreus gebeten wird, laden sich hier Tamora und ihre Söhne quasi selbst ein (verkleidet), jedoch rechnen diese drei nicht damit, dass sie es selbst sind, die gerade dadurch Titus die Möglichkeit zu seiner Rache ermöglichen. Tamora verspricht Titus sogar ein feierliches Essen („solemn feast“; 5. Akt, 2. Szene, Vers 115) in seinem Hause. Ebenso wie Titus Andronicus sein Schicksal besiegelt hat, als er Alarbus vor den Augen seiner Mutter Tamora nicht verschonen ließ, und nicht mit der Rache dieser gerechnet hat, so besiegelt Tamora nun ihr eigenes Schicksal und das ihrer Söhne.

#### **4.4. Zentrale Motivik in Bezug auf Shakespeares Bankettszene**

Shakespeare bezieht sich oftmals, nebst weiteren Symbolen, gerne mit einigen Rückgriffen auf Seneca und Ovid. So erinnert beispielsweise Tamoras Auftritt als personifizierte Rache an die Furie in Senecas Prolog und Ovids Metamorphosen als (ein auf der Bühne verwendetes) Buch ist eine Anlehnung Shakespeares an die Geschichte von Procne, Philomela und Tereus, wie sie deutlicher nicht sein könnte.

Ähnlich wie Senecas Thyestes ist auch Shakespeares Theaterstück voller mythologischer Symbole und Metaphern (angefangen bereits bei der Namensgebung von Saturnin, Chiron oder Demetrius) und so natürlich sehr ergiebig für Interpretationen bzw. mythologische Analysen, wie man im vorangehenden Kapitel lesen konnte. Gegensätzlich zu Senecas Thyestes gibt es im Rahmen der Handlung keine übernatürlichen Geschehnisse, diese werden

nur angedeutet, etwa durch das Auftreten von Tamora als Furie.

Auffallend ist in diesem Werk der gnadenlos brutale Umgang mit dem Körper, besonders hinsichtlich zahlreich auftretender Verstümmelungen bzw. abgehackter Gliedmaßen (z.B. Lavinia, Titus, die Söhne des Titus, der zerhackte Alarbus), aber auch die Verbalisierung dessen (z.B.: „set a head on headless rome“). Abgehackte Körperteile wurden sowohl von Procne und Philomela in Ovids Geschichte als auch von Atreus in Senecas Stück verwendet, um diese dem jeweiligen Vater als Vollendung der Rache zu zeigen. Textlich konzentriert sich Shakespeare allem voran auf Hände, Zungen und Köpfe.

Das Töten der Kinder (wie bei Titus Andronicus auch der eigenen, was eventuell als Rückgriff auf Kindsmörderinnen wie Procne gesehen werden kann) ist eine weitere Handlung, die sich bis zum Schluss des Damentextes durch die gesamte Handlung zieht, bis hin zu Titus Mord an der eigenen Tochter.

Auch das Motiv der unbegrabenen Söhne ist hinsichtlich des Thyestischen Mahles interessant, da die verzehrten Söhne lediglich im Magen der Eltern begraben werden.

Essen und Trinken sind weitere Metaphern, die im Rahmen des Textes auftreten, besonders gegen Ende, wenn Aaron (ähnlich der Strafe des Tantalos) bestraft wird. Hinzu kommen Geschmacksmetaphern wie beispielsweise „bitter tongues“ oder der erwähnte Geruch des verbrannten Menschenfleisches zu Beginn des Werkes. Auch Motive für Essen in Zusammenhang mit Tod findet man (z.B. roten Klee oder Fischköder).

Vor dem Tribun spricht Titus beispielsweise symbolisch auch vom Trinken des Blutes der eigenen Söhne, eine definitive Anlehnung Shakespeares an die Rache an Tamora. Shakespeare verwendet generell oftmals eine äußerst doppelbödige Sprache, beispielsweise die zweifache Bedeutung des Verbs „consume“, das auch verzehren bedeuten kann oder „coffin“ als Wort für Sarg aber auch für Pastete. Eigentliche Kochmetaphern finden wir nicht in großer Zahl, aber man findet ab und an den Begriff des Feuers im Text.

Besonders wichtig sind bei Titus Andronicus die vielen Jagd- und Tiermetaphern, natürlich auch die in der Handlung stattfindende Jagd an sich. Tiermetaphern gibt es in verschiedenster Form, sei es mit Lavinia als Reh oder mit Tamora als Tiger oder „beastly creature“. Der Vergleich zwischen Tamora und der Jagdgöttin Diana wäre hingegen eine der Jagdmetaphern, überdies vergleicht sie ihre Worte beispielsweise mit Fischködern. Derartige Metaphern findet man sowohl bei Ovid als auch bei Seneca.

#### 4.5. Die Schlachtung der Söhne und die Zubereitung des Mahles

Als Tamora in der zweiten Szene des fünften Aktes verkleidet das Haus des Titus verlässt und Chiron und Demetrius zurücklässt, mimt Titus noch den Unwissenden, den von der Gotenkönigin getäuschten. Sobald die Mutter jedoch fort ist, lässt er die beiden ergreifen:

„Caius and Valentine, lay hands on them.  
Oft have you heard me wish for such an hour,  
And now I find it: therefore bind them sure,  
And stop their mouths if they begin to cry.” (5. Akt, 2. Szene, 158-161)

Ebenso wie sie Lavinia wortlos gemacht haben, werden die beiden nun auch zum Schweigen gebracht, allerdings auf wesentlich humanere Art und Weise. Schließlich treten Titus und Lavinia auf, ersterer mit einem Messer, welches uns auf symbolische Weise schon einige Male im Stück erschienen ist, und letztere mit einer Schüssel, welche sie mit ihren Armstümpfen hält.

Titus: „Hark, wretches, how I mean to martyr you.  
This one hand yet is left to cut your throats,  
Whilst that Lavinia 'tween her stumps doth hold  
The basin that receives your guilty blood.  
You know your mother means to feast with me,  
And calls herself Revenge, and thinks me mad:  
Hark, villains! I will grind your bones to dust  
And with your blood and it I'll make a paste,  
And of the paste a coffin I will rear  
And make two pasties of your shameful heads,  
And bid that strumpet, your unhallow'd dam,  
Like to the earth swallow her own increase.  
This is the feast that I have bid her to,  
And this the banquet she shall surfeit on;  
For worse than Philomel you us'd my daughter,  
And worse than Progne I will be reveng'd.  
And now prepare your throats. Lavinia, come,

Receive the blood; and when that they are dead,  
Let me go grind their bones to powder small,  
And with this hateful liquor temper it;  
And in that paste let their vile heads be bak'd.  
Come, come, be every one officious  
To make this banquet, which I wish may prove  
More stern and bloody than the Centaurs' feast.  
[He cuts their throats]  
So, now bring them in, for I will play the cook,  
And see them ready against their mother comes." (5. Akt, 2. Szene, 180-205)

Die Zubereitung des Mahles wird nur vorausblickend beschrieben, ebenso wie die Schlachtung der Söhne, da die Tötungsszene, zwei Verse nachdem den beiden die Kehle durchgeschnitten wird, endet und im Vergleich zu Senecas Bühnenfassung also wesentlich kürzer ist. Erwähnenswert wäre sicherlich, dass zur Zeit Shakespeares öffentliche Hinrichtungen für das Volk Gang und Gebe waren, weswegen die Tötung der beiden Übeltäter hier vermutlich nicht besonders spektakulär für das Publikum war.

Titus hält den beiden nochmals die Beteiligung an den vergangenen Verbrechen vor, und deutet darauf hin, dass sie aufgrund der Knebel nicht um Gnade flehen können. Er erzählt ihnen von seinem Vorhaben, sie zu martern, ihnen die Hälse zu durchneiden und dass Lavinia mit der Schüssel das Blut auffangen werde. Überdies setzt er die beiden in Kenntnis, dass Tamora hier speisen wird und wie er vorhat, die toten Körper der beiden mehr oder weniger schmackhaft zuzubereiten. Titus will mit diesem Vorhaben die Rache von Philomela, wie auch das Festmahl der Kentauren<sup>123</sup> übertreffen.

Bereits im Vorfeld, also vor der eigentlichen Tötung selbst, wissen Chiron und Demetrius von der Art und Weise ihrer Hinrichtung sowie davon, was mit den Körpern der beiden nach deren Tod passieren wird. Außerdem erfahren sie von dem grauenvollen Racheplan an ihrer Mutter. Sowohl bei Seneca als auch bei Ovid wissen die Söhne nichts von den Plänen ihrer Mörder und haben auch keine Ahnung davon, dass Sie getötet werden, da sie den jeweiligen Mördern vertrauten. Chiron und Demetrius waren jedoch nicht wie die anderen Knaben frei

---

<sup>123</sup> Das Festmahl der Kentauren ist vermutlich eine Anlehnung an den Kentauren Cheiron, der wohl als namentliches Vorbild für Chiron fungiert hatte. Interessant ist hier überdies, dass es auch einen Kentauren namens Thereus gegeben hat, der namentlich natürlich stark an Tereus erinnert.

von Schuld, sondern haben sich schrecklicher Taten schuldig gemacht, weswegen die Vorgehensweise hier abweicht.

Da die Überreste der beiden über dem Feuer zubereitet werden, erinnert man sich an ein Zitat Aarons, als jener in der ersten Szene des fünften Aktes gestellt wird:

“If there be devils, would I were a devil, / To live and burn in everlasting fire [...]” (5. Akt, 1. Szene, 148f). Als personifizierter Teufel, bzw. als jemand, der sich starken Frevels schuldig gemacht hat, wird man im ewigen Feuer brennen. Mit dem Feuer werden auch Teile der toten Körper der beiden hinterlistigen Söhne in Berührung kommen.

Die Zubereitung von Chiron und Demetrius ist weit aufwendiger als die der Knaben bei Seneca oder Ovid. Die Knochen der beiden werden zu Mehl zermahlen, welches mit Blut vermengt wird, um so einen Teig vorzubereiten. Aus diesem Teig sollen Pasteten gebacken werden, welche mit Gehirnmasse der Getöteten gefüllt werden sollen. Als „coffin“ (5. Akt, 2. Szene, 188) bezeichnete man in elisabethanischen Zeiten eine Fleischpastete, was in diesem Zusammenhang leicht makaber aber einleuchtend wirkt, da „coffin“ heute wie damals den Sarg bezeichnet. Gerade diese Doppeldeutigkeit könnte durchaus in Bezug zu „a coffin covered with black“ (Szenenanweisung im 1. Akt, 1. Szene. Zwischen Vers 69 und 70) stehen, worin zu Beginn der Tragödie die Leichen seiner in den Gotenkriegen gefallenen Söhne in die Heimat überstellt werden.<sup>124</sup>

Titus will laut seinen Worten die Knochen selbst zu Mehl mahlen und die Pasteten backen und meint schließlich gegen Ende der Szene (5. Akt, 2. Szene, 204): „I’ll play the cook“. Gerade das Verb „play“ wurde hier von Shakespeare gelungen gewählt, denn einerseits bedeutet es, dass er den Koch verkörpert, andererseits hat „play“ eine eindeutig etwas Spielerisches in sich. Seine neue Aufgabe scheint ihm also Freude zu bereiten.

„Where Procne stews Tereus’ son’s body but keeps the severed head whole so that Philomel can confront the Tyrant with it, Titus prepares a pastry rather than an entrée. His kitchenware includes a pestle and mortar to grind the bones to powder small.”<sup>125</sup> Titus legt also keinen Wert auf derartige Schok-Effekte während des Banketts.

Interessant ist in dieser Szene auf jeden Fall die Tötungsart: Die beiden werden quasi geschächtet, was hier vermutlich absolut keinen religiösen Charakter besitzt, sondern wohl aus praktischen Gründen so gehandhabt wurde: Durch das Ablaufen durch die Halsschlagader

---

<sup>124</sup> Vgl.: Oppel, Horst: Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961. S. 50.

<sup>125</sup> Bate, Jonathan: Shakespeare and Ovid. Oxford/ New York: Clarendon Paperback, 1994. S. 116.

kann das Blut von Lavinia mit ihrer Schüssel besser aufgefangen werden. Dennoch erinnert die Tötungsart an das Töten von Tieren, welche man später kulinarisch zubereiten wird. Zubereitung und Schlachtung liegen in dieser Szene nah beieinander.

Itys wurde auf eine ähnliche Weise wie diese beiden getötet. Während ihm seine Mutter Procne mit einem Schwerthieb erstach, schneidet Philomela ihm die Kehle durch. Das Durchschneiden der Kehle von Seiten Philomelas könnte man eventuell als einen Akt der Gnade sehen, damit Itys schneller stirbt und somit kürzer leidet; denn auch Philomela bietet nämlich zuvor auch Tereus ihre Kehle an, um sie mit dem Tod zu erlösen.

#### **4.6. Das Bankett**

Bei der Bankettszene handelt es sich nicht bloß um eine Episode im Rahmen der Tragödie, vielmehr kommt dieser Szene eine zentrale Bedeutung zu, auf welche sich alles hin zuspitzt. Im Gegensatz zu diversen Vorlagen des Mahles, welche Shakespeare gekannt hat, wird auf das Teilnehmen der Gäste wesentlich mehr Wert gelegt. Bei Ovid waren es Procne, Philomela und Tereus, bei Seneca wird auf die direkt anwesenden nicht wirklich eingegangen, jedoch kann man aufgrund des Botenberichts annehmen, dass es Anwesende gab. Bei Shakespeare zählen zu den Gästen Titus, Lucius, Marcus, Saturninus, Tamora, Ämilius sowie einige Tribunen.

Titus scheint bereits im Vorfeld mehrere Anwesende wünschen, so meint er in der zweiten Szene des fünften Aktes:

„Go, gentle Marcus, to thy nephew Lucius;  
Thou shalt inquire him out among the Goths:  
Bid him repair to me and bring with him  
Some of the chiefest princes of the Goths;  
Bid him encamp his soldiers where they are.  
Tell him, the emperor and the empress too  
Feast at my house, and he shall feast with them” (5. Akt, 2. Szene, 122-128)

Also scheint die öffentliche Demütigung von Tamora für ihn durchaus essentiell zu sein, auch wenn diese, wie man später sieht, nicht von langer Dauer ist.

Bevor das Mahl schließlich beginnt, wird der gefangene Aaron auf den Befehl von Lucius vorerst weggebracht, mit dem Befehl „Let him receive no sust’ance“ (5. Akt, 3. Szene, 6).

Aaron wird also während des Banketts hungern müssen. So nimmt er zwar am Mahl nicht teil, steht jedoch sowohl während des Vorspiels als auch während des Nachspiels des Mahles im Mittelpunkt: Zuvor steht er als Gefangener Lucius und dem Gotenheer gegenüber, nach dem Mahl wird er schließlich für seine Taten mit dem Hungertod bestraft, womit die Tragödie auch enden wird.

Als der Kaiser schließlich mit Kaiserin, Ämilius, Tribunen und anderen auftritt, hört man Fanfaren, welche alles in eine feierliche Stimmung tauchen, was an das Mahl bei Seneca erinnert, da es in einem prächtigen Raum stattgefunden hat und der Gast durch den feierlichen Rahmen geblendet wird. Das Mahl wird mit den Worten von Lucius angepriesen: „The feast is ready which the careful Titus / Hath ordain'd to an honourable end.“ Das ehrenwerte Ende ist hier selbstverständlich zweideutig zu verstehen. Eröffnet wird es von Titus selbst, nachdem er die Anwesenden begrüßt hat, bittet er seine Gäste, zu essen, obwohl das Mahl karg ist. Bei dieser bitte handelt es sich nicht um reine Höflichkeit sondern tatsächlich um den ausdrücklichen Wunsch des Titus, um eine Bitte.

Titus tritt wie ein Koch gekleidet auf. Da es für jemanden seines Standes sicher ungewöhnlich war, als Mann selbst zu kochen, wird er sogleich von Saturninus nach dem Grund seiner derartigen Kleidung gefragt, worauf ihm Titus entgegnet, dass er selbst Sorge tragen möchte, dass bei der Bewirtung alles gut funktioniert.

Titus fragt Saturnin, ob er es rechtfertigt, dass Virginius seine Tochter erschlug, als man diese vergewaltigt und entjungfert hatte. Saturnin bejaht dies, da man damit der Tochter die Schande ersparen konnte. Daraufhin tötet Titus Lavinia und rechtfertigt sich vor Saturninus damit, dass seine Tochter ein ähnliches Schicksal hatte. Saturnin fragt nach dem Täter, woraufhin Titus zuerst Tamora bittet, zu speisen und kurz darauf Chiron und Demetrius der begangenen Verbrechen anklagt. Als Saturnin nach den beiden Söhnen verlangt, enthüllt Titus endlich das Geheimnis des Verbleibens der Nachkommen Tamoras:

„Why, there they are, both baked in this pie;

Whereof their mother daintily hath fed,

Eating the flesh that she herself hath bred.

‘Tis true, ‘tis true; witness my knife’s sharp point.” (5. Akt, 3. Szene, 60-63)

Daraufhin ersticht Titus Tamora, einen Vers später tötet Saturninus Titus, zwei weitere Verse später tötet Lucius Saturninus. Dies kann bei der Aufführung aufgrund der schnellen Aneinanderreihung einen leicht komischen Beigeschmack gehabt haben.

Die eigentliche Grausamkeit der Bestrafung Tamoras kommt hier nicht wirklich zu tragen, da der Moment vor Tamoras Tod viel zu kurz ist, um zu realisieren, wie unmenschlich und tragisch dieser Moment für eine Mutter ist. Im Gegensatz zu beispielsweise Atreus treibt Titus hier kein Spiel mit sadistischen Doppeldeutigkeiten, um den Gast entmenscht zu quälen. Seine Rache wäre stärker gewesen, hätte er die Mutter am Leben gelassen. Die wohl erwünschte öffentliche Demütigung der Gotenkönigin war also nur von kurzer Dauer.

Das Aufdecken der Geschehnisse passiert hier ohne der Präsentation von Körpergliedmaßen, wie es bei Seneca oder Ovid der Fall war und wie die Tat noch entmenschter wirkt. Vielleicht hat Shakespeare hier darauf verzichtet, da er sich dieser Darstellung bereits in einem früheren Zusammenhang der Tragödie bedient hatte, als Titus so vom Tod seiner beiden Söhne Martius und Quintus erfährt. "Shakespeare perhaps decided not to produce two severed heads in the banquet scene as he had already dished up a pair in Act III, when during the action to which the bloody banquet is a reaction, he had introduced his grisliest stage direction 'Enter messenger with two heads and a hand.'"<sup>126</sup> Es ist nicht klar erkennbar, ob jemand anderer außer Tamora von den aus Chiron und Demetrius gefertigten Pasteten gegessen hat, man ist hier auf Vermutungen angewiesen. Bei Saturninus ist es aufgrund der Namensgebung durchaus wahrscheinlich, dass er vom menschlichen Fleisch gegessen hat, da sich sein Name wohl an Saturn, also der römischen Variante von Kronos, welcher seine Kinder bekanntlich verspeist hat, anlehnt. Es war ihm also vorherbestimmt, seine Kinder zu essen (auch wenn dies unbewusst geschah), um nicht zu einem späteren Zeitpunkt entmachtet zu werden.

Da an dieser Stelle die für das thyestische Mahl am wichtigsten erscheinenden Charaktere bereits aus der Tragödie ausgeschieden sind, also Tamora als Gast, Titus als Koch sowie Chiron und Demetrius als Speise, sinkt die Anzahl an Anspielungen auf das Bankett und Metaphern rapide. Marcus und Lucius, also Überlebende aus der Familie des Titus, wenden sich an die anwesenden Tribunen und Lucius ist schließlich der neue Kaiser. Marcus lässt Aaron herholen, damit dieser zum Foltertod verurteilt wird. Lucius fasst die Verurteilung schließlich in Worte:

„Set him breast-deep in earth, and famish him;  
There let him stand and rave and cry for food.

---

<sup>126</sup> Bate, Jonathan: Shakespeare and Ovid. Oxford/ New York: Clarendon Paperback, 1994. S. 116.

If any one relieves or pities him,  
For the offence he dies. This is our doom.  
Some stay to see him fast'ned in the earth.” (5. Akt, 3. Szene, 179-183)

Gerade diese Strafe für Aarons Taten erinnert stark an die Bestrafung des Tantalus, des Urahns des Thyestes: Tantalus hat den Göttern seine Kinder als Mahl vorgesetzt, wurde jedoch von den Göttern, welche die Tat erkannten, bestraft, indem er in den Tartaros verstoßen wurde und dort bis in alle Ewigkeit halstief im Wasser stehen muss, jedoch nicht trinken kann, da das Wasser absinkt, sobald er davon trinken möchte. Überdies wurde er zu ewigem Hunger verdammt: Um ihn befinden sich Zweige mit Früchten, die er jedoch nicht fassen kann. Tantalus erscheint als Figur im Prolog von Senecas Thyestes, indem er von der Furie an die Erdoberfläche gebracht wird. Dass Shakespeares Titus Andronicus auf diese Art und Weise endet, ist auf jeden Fall auffällig und kann den Anschein einer direkten Anlehnung an den Prolog aus Senecas Tragödie erwecken.

Nach dem Urteilsspruch scheint Aaron nicht das Geringste zu bereuen. Tamoras Leichnam wird keine Bestattung erleben, stattdessen soll er Tieren und Vögeln zum Fraß vorgesetzt werden. Lucius bezeichnet sie als „ravenous tiger“ (5. Akt, 3. Szene, 195) und verkündet, was mit dem Körper der toten Gotenkönigin zu geschehen hat, wonach die Tragödie schließlich ihr Ende findet:

„But throw her forth to beasts and birds to prey.  
Her life was beastly and devoid of pity;  
And being dead, let birds on her take pity.” (5. Akt, 3. Szene, 198)

Die uns im Stück immer wieder begegnende Jagdmetapher wird hier ein letztes Mal aufgegriffen und mit dem Fressen von Fleisch, in diesem Falle bezeichnenderweise Menschenfleisch, kombiniert: Das Stück endet mit dem Hauptmotiv des fünften Aktes, mit dem (diesmal nicht kannibalischen) Verzehr menschlichen Fleisches. Bei Ovid verwandeln sich am Ende alle in Vögel, Tamoras Fleisch wird also auch mitunter in den Körpern von Vögeln begraben sein, was man als eine Anlehnung an eben diese Metamorphose sehen könnte.

## 4.7. Der Koch, der Gast und die Speise

### 4.7.1. Der Koch: Titus Andronicus

„So, now bring them in, for I'll play the cook / And see them ready against their mother comes.” - Titus; 5. Akt, 2. Szene, 204f

Titus ist ohne Zweifel eine heroische Figur, er erscheint als überaus loyal, er kennt seine Pflichten und weiß, wie er Rom zu dienen hat. Seine Werte sind Ehre und Ruhm, er scheint diese sogar über das Leben seiner Kinder (insbesondere über das Leben seiner Söhne) zu stellen. Gleichzeitig wirkt er in seiner hingebungsvollen Haltung ein wenig naiv, da er schlichtweg seinen eigenen Vorteil soweit aufgibt, dass eben genau dadurch Tamoras Rachepläne Wirklichkeit werden können, da er nach und nach an Stärke verliert. Titus Andronicus wird auf unmenschliche Art und Weise gequält, weswegen seine diesbezügliche Rache auch unmenschlich ausfällt. Titus Andronicus ist das einzige Stück von Shakespeare, welches als unmenschlich bezeichnet wurde.<sup>127</sup>

Zwar ist er der Charakter des Stückes, der die schrecklichste Tat begeht. Er ist der Koch und auch der Wirt und serviert in der Bankettszene Chiron und Demetrius, die beiden, die er zuvor umgebracht hat. Im Vergleich zu Atreus wirkt Titus aber wesentlich menschlicher, was auch damit zusammenhängt, dass Atreus in Senecas Thyestes natürlich auch gerade deswegen schlechter dargestellt wird, da die vergangenen Verbrechen des Thyestes nur minimal beschrieben werden. Die Figur des Titus hat mit Atreus im Grunde genommen, bis auf die Tatsache, dass beide ein äußerst makaberes Mahl für ihren Feind zubereitet haben, nur wenig gemeinsam.

Titus dürstet nicht das ganze Stück über nach Rache, sondern er wird im Prinzip die ganze Zeit gedemütigt und hat in Tamora eine Feindin gefunden, welche ihm auf übelste Weise mitspielt. „Mit Tamora, die listenreich die Gefahr des nahenden Gotenheeres abzuwenden sucht, und mit Titus, der eine erlesene Form der Vergeltung bevorzugt, treffen zwei Meister ihres Faches aufeinander. Durch sie wird der Spielraum der Bankettszene bestimmt.“<sup>128</sup>

Der Impuls für sein Verlangen nach dieser speziellen Form der Rache kommt im Prinzip von seiner Tochter Lavinia, als sie auf Ovids Metamorphosen hinweist, wo Philomela ein

---

<sup>127</sup> Vgl.: Oppel, Horst: Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961. S. 29.

<sup>128</sup> Vgl.: Ebd. S. 42.

ähnliches Schicksal erlitten hatte. Nun liegt es natürlich nahe, sich an das literarische Vorbild zu halten und einem ähnlichen Vergeltungsakt nachzugehen.

Die Idee stammt also nicht von ihm selbst, sondern sie basiert auf den Hinweis von Lavinia, bzw. auf Ovids Vorlage selbst. Einzig alleine die in diesem Drama geschaffene Version des Banketts wurde durch Titus manifestiert. Man erkennt jedoch, dass Titus weit humaner ist als sein kochender Kollege Atreus: Er rächt sich an den Schändern seiner Tochter lediglich durch eine simple Tötung. Philomela und Procne revanchierten sich hierfür bereits wesentlich schlimmer, allem voran da auch noch ein Unschuldiger, Itys, involviert war. Auch Tamora lässt er nicht allzu lange leiden: Er erlöst sie durch den Tod, als er ihr davon berichtet, dass sie gerade ihre beiden Söhne verspeist hat, zögert so auch die öffentliche Demütigung nicht unnötig hinaus. Wie wichtig es dennoch für Titus Andronicus ist, dass das grausame Mahl gegessen wird, beweist, als er, gleich nachdem er seine Tochter vor den versammelten Gästen getötet hat, die zubereiteten Speisen anpreist: „Will't please you eat? Will't please your highness feed?“ (5. Akt, 3. Szene, Vers 54). Dies wirkt selbstverständlich absurd, da Titus eben ein paar Verse zuvor seine geliebte Tochter umgebracht hat. Man erkennt so den Rachewahn, in welchem sich Titus zu diesem Punkt befindet, in welchem vor allem die Erfüllung seiner Rachelust im Vordergrund seines Denkens steht.

“Die einzig befriedigende Rache angesichts vergossenen Blutes besteht darin, das Blut des Täter fließen zu lassen. Es gibt keinen eindeutigen Unterschied zwischen dem Akt, den die Rache bestraft, und der Rache selbst. Rache ist Vergeltung und ruft nach neuen Vergeltungsmaßnahmen.”<sup>129</sup> Nach dieser Definition von René Girard geht ein derartiger Racheakt wie das Servieren der eigenen Kinder über die Blutrache hinaus. Die Motive von Atreus und Titus unterscheiden sich hier. Letzterer verhält sich nach dem Akt des Essens wesentlich humaner, da er Tamora tötet, somit der Blutrache näher kommt als Atreus (immerhin wurden auch Bassianus und Söhne des Titus getötet), welcher seinen Bruder seelisch leiden sehen möchte, was bei Atreus zusätzlich auf das Blutvergießen von Unschuldigen (die Söhne des Thyestes) beruht. Er erlöst Tamora, nachdem er ihr von der schrecklichen Tat erzählt, durch den Tod. Seine Prinzipien basieren eben auf der Ehre, so liegt auch das Töten diesen Prinzipien zugrunde. So beispielsweise die Hinrichtung des Alarbus sowie auch die Tötung seines eigenen Sohnes Mutius, die ebenso einem (für Titus) höherem Zweck untergeordnet war. Er entscheidet sich also nicht aus Lust und Laune für die

---

<sup>129</sup> Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt am Main: Fischer, 1992. S. 142f.

Bluttat, sondern hat einen für ihn plausiblen Grund dafür, welcher (vorerst) nicht in seinem persönlich-privaten Interesse liegt, wie es später die Rache an Tamora tut. Titus und Atreus als Köche vergleichend meint Horst Oppel in diesem Zusammenhang: „Seneca lässt den Rächer seinen Triumph voll auskosten. Dieser schwelgt mit erschreckender Unberührtheit in den Bildern des Grauens. Die Qual des Opfers, an der er sich weidet, bedeutet ihm mehr als der Tod des Verhassten. Shakespeare ist demgegenüber mit solchen diabolischen Zügen sparsam umgegangen. Titus wahrt bis zuletzt etwas von der nobleness, in deren Zeichen er in unserer Tragödie eingeführt wird. Zwar versteigt er sich zu der Unmenschlichkeit, den gefangenen Tamora-Söhnen anzukündigen, was ihrer hart [...] Und er lässt es sich auch nicht nehmen, seinen königlichen Gästen zu enthüllen [ein weiterer Hinweis darauf, dass auch Saturninus menschliches Fleisch gegessen hat], welche Speise sie genossen haben. [...] Aber die Abrechnung kennt kein Zögern und Verhalten, wie es erforderlich wäre, um die Qual der Mutter auszudehnen und den Triumph des Rächers zum Selbstzweck zu erhöhen.“<sup>130</sup>

Dadurch, dass Chiron, Demetrius und Tamora alles andere als harmlos waren und man mit Titus selbst bereits während des gesamten Stückes mehr oder weniger mitleiden musste, hat man wesentlich mehr Einsicht wenn es um die Bluttaten von ihm geht. Dass er auch aus Gründen der Ehre eigene Kinder tötet, stößt zwar auf Unverständnis, macht den Umstand jedoch noch tragischer, dass ihm so übel mitgespielt wird, da man sieht, was er alles für andere opfert. Manfred Draudt bezeichnet ihn ebenso als “great victor” wie auch als “tragic hero”.<sup>131</sup>

Bei “*Titus Andronicus*” wäre es ebenso als plausibel zu erachten, auch Lavinia im Rahmen der Charakteristik des Kochs zu nennen, da von ihr schließlich der Impuls zur Tat stammt und sie daran auch durchaus beteiligt war. Sie hat beispielsweise eine Schüssel zwischen ihren beiden Armstümpfen gehalten, um das Blut von Chiron und Demetrius darin aufzufangen. Durch den Verlust ihrer Sprache ist, abgesehen von den Szenenanweisungen, zu erahnen, wie sehr Lavinia tatsächlich aktiv an den weiteren Geschehnissen beteiligt ist. „Doubtless, she also assists with her basin of blood later when he is making a paste of their flesh for use in the cannibalistic feast. [...] Lavinia does not go into such lengths [im Vergleich zu Philomela, welche aktiv am Tötungsprozess ihres Kindes beteiligt ist] but her barbarity as she collects the

---

<sup>130</sup> Oppel, Horst: *Titus Andronicus*. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961. S. 48f.

<sup>131</sup> Draudt, Manfred: *William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar*. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Approved by Prof. Dr. Draudt. Wien: Universitätsverlag, 2000. S. 24.

blood in her basin or carefully aids in preparing the obscene cannibalistic feast, whatever she has previously endured, is incontestable.”<sup>132</sup>

Natürlich ist sie wohl die auf den ersten Blick am unschuldigsten gezeichnete Figur, sie wirkt tugendhaft und wird äußerst keusch dargestellt. Jedoch ist sie nicht nur die leidende, vergewaltigte und verstümmelte Figur, sie ist ebenso ironisch und sarkastisch (was Charakteristiken einer damals typischen Hosenrolle waren). Dies zeigt beispielsweise ihr Aufeinandertreffen mit Tamora während der Jagd im Wald.

„[...] die Tonlage, zu der sich Lavinia bereit findet, steht nicht nur in Widerspruch zu ihrem Wesen, durch das überhaupt erst die Schändung den intendierten Grad der Verwerflichkeit erreicht, sondern scheint auch wenig angemessen der heiklen Situation, in der sie sich befindet.“<sup>133</sup> Die Aggression sowie das Entgegenreten gegenüber Tamora und ihren Söhnen war also auch bereits vor der Schändung in Lavinias Haltung manifestiert. Diese Haltung hat die prekäre Situation also nicht entschärft.

Sie ist diejenige, die auf Philomelas Schicksal in Ovids Metamorphosen hinweist, jedoch kann man dies ebenso als einen Vorschlag für die weitere Vorgehensweise interpretieren.

„Lavinia’s quotation at first seems to be a constructive use of the classical text, but it turns out to be another violent, destructive one, in that it patterns the bloody revenge.“<sup>134</sup>

Marcus sagt zur bemitleidenswerten Lavinia: „Alas, poor heart, that kiss is comfortless / As frozen water to a starved snake“ (3. Akt, 1. Szene, 249-250). Es kommt zum Vergleich mit einer ausgehungerten Schlange, einem weiteren eventuellen Vorgriff auf die Bankettszene durch eine Hungermetapher. Man kann sich ebenso fragen, wonach die so genannte „Schlange“ Lavinia hungrig, bzw. durstig, ist, und könnte sich diese Frage eventuell mit der Rache, die in dieser Tragödie nicht nur durch Tamora einen weiblichen Beigeschmack hat, beantworten.

---

<sup>132</sup> Taylor, A.B.: Animals in ‘manly shape as too the outward showe’: moralizing and metamorphosis in Titus Andronicus. In: Taylor, A.B.(Hg.): Shakespeare’s Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems. S. 66– 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 76.

<sup>133</sup> Vgl.: Opper, Horst: Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961. S. 24.

<sup>134</sup> Bate, Jonathan: Shakespeare and Ovid. Oxford/ New York: Clarendon Paperback, 1994. S. 107.

#### 4.7.2. Der Gast: Tamora

Tamora war in diesem Gastmahl zwar nicht der einzige Gast, jedoch der entscheidende, da sie als einzige definitiv ihr eigen Fleisch und Blut verspeist hat. Es wird nicht definitiv beschrieben, dass auch Saturninus, welcher ebenso ein Gast des Titus ist, auch das Fleisch der beiden Knaben isst. Dafür sprechen würde seine Namensgebung, denn Saturninus wurde nach Saturn benannt, wobei es sich um die römische Form von Kronos handelt. Kronos fraß bekanntlich seine Kinder, um einer etwaigen Entmachtung durch diese vorzubeugen.

Tamora ist die Intrigantin des Stückes (gemeinsam mit Aaron, welcher im Kontext mit dem Thyestischen Mahl selbst nicht allzu sehr in Zusammenhang steht, aber eine Art Rahmen dafür bildet), jedoch ist klar erkennbar, warum sich der Rachedanke in ihr manifestiert: Ihr Sohn Alarbus wurde hingerichtet und Titus hat auf ihr Flehen nicht reagiert. Ihre Rache an Titus wird bitter, denn auch wenn sein Vergehen im Rahmen seiner amtlichen Dienste lag, rächt sie sich privat an ihm.

Sie überlegt sich gemeinsam mit Aaron alles Erdenkliche, um Titus in schlimmstmöglicher Weise dafür büßen zu lassen. Sie hat im Gegensatz zu Aaron einen plausibleren Grund für ihre Rache. Aaron hat schlichtweg Spaß an der bösen Tat (wie man auch am Schluss des Dramas erfährt, als er eingegraben wird), er erscheint als „Machiavellian villain“.<sup>135</sup> So erfreut er sich an seinen Boshaftheiten und ist vollkommen davon überzeugt, dass er im Grunde genommen alle Mittel einsetzen darf, damit er seine Ziele erreicht.

Als Gotenkönigin ist Tamora ursprünglich nicht zu stolz, um auf die Milde Roms zu plädieren und um das Leben ihres Sohnes zu bitten. Ihren damals gesprochenen Worten wird sie im Verlauf des Stückes jedoch untreu: „sweet mercy in nobility’s true badge“ (1. Akt, 1. Szene, 119). Sie verwandelt sich also in eine bösertige und bitter-rachsüchtige Frau: „I’ll find a way to massacre them all“ (1. Akt, 1. Szene, 447). Es ist nicht überraschend, dass sie in der Verkleidungsszene mit ihren beiden Söhnen gerade als Rache auftritt, sie wird quasi als Furie dargestellt. Dass sich Tamora und ihre Söhne vor deren Besuch bei Titus verkleiden, erinnert an Senecas allegorische Figuren (allem voran ist gerade Tamoras Verkleidung als Furie mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als kleine Anlehnung an den Prolog aus Senecas Thyestes zu werten).

---

<sup>135</sup> Draudt, Manfred: William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Wien: Universitätsverlag, 2000. S. 29.

Als Tamora nun schließlich an der Seite des Saturninus regiert, hat Aaron eine Vorstellung, „to wanton with this queen, / This goddess, this Semiramis, this nymph“ (2. Akt, 1. Szene, 21f). Er beschreibt sie als Göttin, Königin und vergleicht sie mit Semiramis. Man kann nicht genau nachvollziehen, worauf sich Semiramis genau beziehen soll, da diese sagenumwobene Königin auf verschiedenste Quellen basiert. Sei es entweder Semiramis nach Herodot, eine der beiden Königinnen, welche ganz Asien regierten, oder die Frau Nimrods, welche nach jüdischer Überlieferung eine der vier Frauen war, welche die Welt beherrschten, oder Semiramis nach Libanus von Antiochia, welche einen Tempel für die Göttin Artemis in Meroe bei Antiochia erbauen ließ, was in Hinblick auf die Vielzahl an Jagdmetaphern im Text durchaus ebenso plausibel wäre. Sieht man sich diese Aussage jedoch genauer an, kann man vielleicht davon ausgehen, dass es sich um jene Semiramis handelt, welche nach Athenaios ursprünglich eine babylonische Hofdame war und sich die Herrschaft durch Intrigen zueigen machte. Als Herrscherin soll sie allerdings gerecht gewesen sein, was man von Tamora in diesem Zusammenhang bisher nicht behaupten kann. In der Schrift „Legatio pro Christianis“ („Bittschrift für die Christen“) von Athenagoras von Athen wird sie als wollüstig beschrieben, was hier auf den zweiten Blick auch mehr zum Vorschein kommt: Die Nymphe hat oftmals einen sexuellen Beigeschmack, „wantons“ sind Dirnen und wenn man das Wort „queen“ nur hört, könnte man es durchaus akustisch mit „quean“ gleichsetzen, was im Schottischen für ein junges Mädchen steht, im Englischen jedoch Hure bedeutet. Die amtierende Königin Shakespeares Zeit war Elizabeth I (die als „Virgin Queen“ alles andere als Lasterhaft wirkte), also handelt es sich Vielleicht um einen Seitenhieb auf die 1572 hingerichtete Maria Stuart.

Tamora wird in diesem Stück besonders schlecht dargestellt, ihr wird nahezu jedes weibliche Attribut abgesprochen, außer ihrer Wollust, welche damit wiederum in Zusammenhang gebracht wird. Und ihre Weiblichkeit wird ihr gerade von Lavinia abgesprochen: „No grace, no womanhood? Ah, beastly creature.“ (2. Akt, 3. Szene, Vers 182). A.B. Taylor meint in Zusammenhang mit Tamoras Weiblichkeit „She may bear ‘a woman’s face’ (2.3.136) but thirsting for blood and encouraging her sons to carry out the rape, she has become an animal, a ‘tiger’, the ‘dam’ to her two vicious ‘young ones’ (142).”<sup>136</sup> Und zur diesbügligen Orientierung an Ovid schreibt er des weiteren: „In this, there are no sudden physical

---

<sup>136</sup> Taylor, A.B.: Animals in ‘manly shape as too the outward showe’: moralizing and metamorphosis in Titus Andronicus. In: Taylor, A.B.(Hg.): Shakespeare’s Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems. S. 66–80. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 67.

metamorphoses, but as men and women become animals in their lust for sex or blood, Ovid conveys what is happening on a psychological level through a series of chilling similes.”<sup>137</sup>

Gerade die wollüstige Tamora wird mit Diana verglichen, was auf den ersten Blick ein wenig paradox wirkt, jedoch ist in Tamora der Jagdinstinkt geweckt und der Vergleich mit der Göttin der Jagd wäre in diesem Sinne passend. „Shakespeare deliberately contrasts Diana, the goddess of hunting and of chastity (associated with Lavinia), with Tamora, who represents lasciviousness.”<sup>138</sup>

Interessant bei Tamora ist, dass sie sich gerade dann, wenn Sie Titus verkleidet besucht, ihr eigentliches Gesicht zeigt: „[...]Titus turns to great advantage, seizing them in their assumed identities before killing them as what they really are.“<sup>139</sup>

Sie ist die personifizierte Rache, welche sie, gepaart mit ihrer Überheblichkeit, blind bzw. verwundbar macht, wodurch sie schließlich nicht mehr Kontrolle bewahren kann und Titus seinem Wunsch nach Vergeltung schließlich nachkommt. „Tamora, who claims the power to make ‘both ear and heart obey [her] tongue’ (4.4.98), is silenced by being fed a mouthful of son pie.”<sup>140</sup>

Tamora wird die Rache zugeschrieben, sie ist quasi das Epizentrum und die treibende Kraft der Rache. Einerseits rächt sie sich bitter an ihren Gegenspielern, andererseits wird sich auch an ihr auf unmenschliche Weise gerächt.

„This structure of identification, in which Titus, in his revenge, adopts a cross-gender identification with Progne, leaves to Tamora the role of Tereus the rapist [...]. Tamora’s cross-gender association with Tereus points back to her heavy involvement in the rape, complicating any attempt to reduce it to ‘simply’ an effect of male desire. [...] On the other hand, Titus’ identification with a female character’s desire for revenge fits in with numerous other invocations of pre-texts in the play which ultimately point to a tendency to gender revenge and violence as female. [...] Evil deeds may be black as Aaron’s face, but Revenge is a woman.”<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Taylor, A.B.: Animals in ‘manly shape as too the outward show’: moralizing and metamorphosis in Titus Andronicus. In: Taylor, A.B.(Hg.): Shakespeare’s Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems. S. 66 – 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 67.

<sup>138</sup> Draudt, Manfred: William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Approved by Prof. Dr. Draudt. Wien: Universitätsverlag, 2000. S. 36.

<sup>139</sup> Bullough, Geoffrey: Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. S. 23.

<sup>140</sup> Aebischer, Pascale: Shakespeare’s Violated Bodies. Stage and Screen Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. S. 45.

<sup>141</sup> Ebd. S. 55f.

### 4.7.3. Die Speise: Chiron und Demetrius

Ebenso wie Tamora zeigen sie ihr Inneres, als sie bei Titus auftreten, nämlich „rape“ und „murder“. Die beiden sind im Vergleich zu den anderen genannten Beispielen von hingerichteten und im Anschluss von den eigenen Eltern verzehrten Kindern alles andere als unschuldig. Und nicht nur durch die Schuld fallen die beiden auf: Beide sind auch wesentlich älter als Itys, Procnes Sohn, oder die Kinder des Thyestes. Beide sind bereits geschlechtsreif und haben alleine schon in dieser Hinsicht ihre so genannte „Unschuld“ verloren. Im Gegensatz zu den anderen Söhnen müssen sie nicht für die Schuld des Vaters bürgen, sondern werden im Prinzip für ihre eigenen Vergehen hingerichtet. Dass ihr Körper später jedoch an die Mutter verfüttert wird, wird Ihnen von Titus verraten, weswegen die Bestrafung nun auch ein gewisses Maß an seelischer Grausamkeit beinhaltet, da die beiden, trotz der vorangegangenen Taten, bei weitem nicht so gewissenlos wie Aaron sind, dem die Tatsache, dass sein Fleisch an Tamora verfüttert werden würde, wohl reichlich egal wäre. Die Kinder von Thyestes bzw. Tereus wussten nicht, dass sie in Folge auch noch dem eigenen Vater als Speise vorgesetzt werden würden. Auch hebt sich Shakespeare hinsichtlich der Zahl der Hingerichteten von beiden Einflüssen, Ovid und Seneca, ab. Wogegen bei Ovid ein Kind und bei Seneca drei Knaben verspeist wurden (die Zahl der vom Thyestes verzehrten Kindern variiert in der Überlieferung dieses Mythos), sind es bei Shakespeare nur zwei an der Zahl.

Als die beiden hingerichtet werden, sprechen sie nichts, da sie geknebelt sind, somit also gar nicht erst die Möglichkeit dazu bekommen („stop their mouths if they begin to cry“; Titus, 5.Akt, 2. Szene, 161). Die letzten Worte der beiden spricht Chiron: „Villain, forbear, we are the empress' sons.“ (5.Akt, 2. Szene, 162). Dies erinnert ein wenig an die Mutter, die sich aufgrund ihres schnellen Emporsteigens schlichtweg zu unantastbar und sicher fühlte.

Wie auch bei Saturninus ist die Namensgebung in Bezug auf die kannibalischen Geschehnisse durchaus interessant: Chiron basiert auf der griechischen Form, Cheiron. Cheiron war ein Kentaur und zählte zu den Söhnen des Kronos. Da Chiron aus der Verbindung zwischen Kronos und Philyra hervorgegangen ist, ist er nicht unter den Kindern des Kronos, die verspeist wurden.

Demetrius erinnert stark an Demeter, ein weiteres Kind des Kronos. Sie war Tochter von Kronos und Rhea (Rheia). Demeter wurde jedoch im Gegensatz zu ihrem Halbbruder Cheiron von Kronos verspeist. Die Verbindung der jeweiligen Namensursprünge oder -inspirationen zu Kronos wird wohl mit großer Wahrscheinlichkeit absichtlich passiert sein, allem voran da

auch an Kronos selbst aufgrund der Namensgebung des Saturninus erinnert wird. Sofern man in der griechischen/römischen Antike also bewandert ist, hat man das Fressen der eigenen Kinder hier im Hinterkopf und ist schlussendlich nicht vollends überrascht, als Chiron und Demetrius verspeist werden.

#### **4.8. Betrachtung des Aufbaus und dramaturgisch relevanter Aspekte**

Shakespeares Werk ist in fünf Akte gegliedert, welche wiederum in Szenen unterteilt sind; so besteht der erste Akt aus einer Szene, der zweite aus vier Szenen, der dritte aus zwei Szenen, der vierte erneut aus vier Szenen und der fünfte Akt aus drei Szenen. Diese 14 Szenen werden aus ca. 2500 Sprechzeilen gebildet (im Vergleich hierzu ist Macbeth mit einem Umfang von knapp 2100 Versen in 29 Szenen unterteilt). Mit dieser Rechnung käme man durchschnittlich auf 180 Zeilen Text pro Szene des Titus Andronicus, jedoch nur 72 Zeilen pro Szene in Macbeth. „Während in Titus [Andronicus] lange Szenen vorherrschen, die in sich untergliedert sind, bildet in Mac[beth] die (Kurz-) Szene als ganzes das kleinste Strukturelement.“<sup>142</sup>

Bei Titus Andronicus gibt es neben ‚großen Szenen‘ auch Zwischenschlüsse, so etwa in der ersten Szene des ersten Aktes wie auch in der dritten Szene des zweiten Aktes. Titus Andronicus kann als Paradigma ‚einer Entwicklung interpretiert werden, die von einem Nebeneinander längerer untergliederter Szenengebilde zu einer höchst flexiblen Dramen- und Aufführungsstruktur führt, die wesentlich von Kurzszenen getragen ist.“<sup>143</sup>

Man kann sich bei Shakespeares dramatischen Werken nicht klar für die größere Wichtigkeit der Szeneneinteilung oder für die der Akteinteilung aussprechen.

„Gegen Akte spricht die aus dem mittelalterlichen ‚continuous staging‘ erwachsene Tradition der elisabetanischen Bühne, sprechen die erhaltenen Regiebücher der Zeit [...]. Für den Akt spricht die Praxis der exklusiven ‚private theatres‘, die akademisch gefärbte Dramatik der ‚university wits‘, [...] und mehr oder weniger eindeutig der Handlungsverlauf einiger Dramen Shakespeares [hier wird auch auf Titus Andronicus hingewiesen].“<sup>144</sup>

Als Handlungsorte des Stückes werden sowohl Rom, ein Wald bei Rom sowie Felder und

---

<sup>142</sup> Höfele, Andreas: Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. S. 172.

<sup>143</sup> Ebd. S. 173.

<sup>144</sup> Ebd. S. 143.

Freiflächen bei Rom (nachdem die Römer eine Gotenarmee besiegt haben) genannt. Die Einheit des Ortes ist hier nicht gewahrt, jedoch scheinen die Schauplätze zumindest in unmittelbarer Nähe zu sein.<sup>145</sup>

Zeitlich ist das Geschehene ca. im dritten, vierten oder fünften Jahrhundert nach Christus angesiedelt, einer Zeit, in welcher die Goten Rom stark bedrohten. Die beschriebene Handlung geschieht in vier Tagen, wie viel Zeit genau dazwischen liegt, ist jedoch nicht genau bestimmbar.<sup>146</sup>

Bereits zu Beginn des Stückes erkennt man, dass sowohl Handlung als auch Charaktere wesentlich grausamer sind, als in manch anderem Stück Shakespeares. Die extreme Gewalt des Stückes wird bereits hier deutlich. Es ist das brutalste Rachedrama des Autors, so geschehen im Laufe der Handlung neun Morde auf der Bühne (von 14 wird insgesamt berichtet), sechs Glieder werden während des Geschehens abgetrennt, eine Frau wird vergewaltigt (wenn auch von mehreren Vergewaltigern gleichzeitig), ein Lebendiger wird begraben sowie ein kannibalisches Bankett wird ausgerichtet. Umgerechnet wären das 2,8 Morde pro Akt, bzw. 4,6 Gräueltaten pro Akt.

Titus Andronicus ist teils in Vers (Blankvers), teils in Prosa geschrieben, wie es für Shakespeare typisch ist. Personen höheren Standes sprechen in reimlosen Versen. Nach fast jeder Verszeile steht ein Interpunktionszeichen oder kann eine Pause eingehalten werden, was man beim frühen Shakespeare häufig findet. Weiters ist das Stück voller Wortspiele und Doppelbödigkeiten, oftmals in grauenhafter oder makaberer Art und Weise.

Der Handlung wird die Möglichkeit nicht klar gegeben, aus sich selbst heraus zu wirken, so erscheint der gesprochene Text teilweise als Untertitel zur Handlung. Die kann, wie im Falle von Marcus Andronicus, durchaus ein wenig an den Chor einer Tragödie der Antike erinnern.<sup>147</sup> Die Schauspieler dieses Stückes werden teils textual geführt (sowohl in Form von Aufforderungen oder ausgesprochenen eigenen Vorhaben), so wird beispielsweise vermieden, dass eine Handlung unbegründet erscheint, auch wenn der Text das Bühnengeschehen so doppeln mag. Als Szenenangaben stehen eine Vielzahl an Auf- und Abtritten, welche von Shakespeare zumeist gezielt eingesetzt werden (sei es auch einzig dafür, Tumult zu schaffen),

---

<sup>145</sup> In Shakespeares Historien ereignet sich die Handlung teils in verschiedenen Ländern. Die „Comedy of Errors“ ist streng gesehen das einzige der 36 Theaterstücke Shakespeares, in welchem er sowohl Einheit des Ortes als auch die der Zeit einhält.

<sup>146</sup> Vgl. Heuser, Georg: Die aktlose Dramaturgie William Shakespeares. Eine Untersuchung über das Problem der Akteinteilung und angeblichen Aktstruktur der Shakespeareschen Dramen. Marburg, Inauguraldissertation Phillips-Universität, 1956.

<sup>147</sup> Vgl. Höfele, Andreas: Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. S. 80.

die einzelnen Morde, Gräueltaten, Schauerbilder (beispielsweise die Beschreibung Lavinias Auftritt nach der Schändung oder das Auftreten des Boten mit den Köpfen der beiden Söhne des Titus), Atmosphärisches sowie auch das Beiseitesprechen einiger Personen.

Der Protagonist Titus Andronicus ist eine fiktive Figur. Als Antagonisten des Werkes fungieren Tamora, Saturninus und Aaron, welcher dramaturgisch als eine Art Zahnrad der Intrige verwendet wird, er sondert sich nicht nur aufgrund seiner Hautfarbe vom Rest der Charaktere ab, sondern auch dadurch, dass er oftmals alleine auftritt. Auch Tamoras Funktion bleibt nicht lange verborgen, was man bereits an ihrem Beiseitesprechen anfangs des Stückes ansehen kann: das vermeintlich gute Ende der ersten Szene ist trügerisch. Die Dramatis personae umfasst in diesem Bühnenstück 22 explizit genannte Charaktere sowie etliche weitere, beispielsweise Goten, Senatoren, Tribunen, Offiziere und Soldaten.

Das Stück kann in zwei Handlungssektionen unterteilt werden, zwischen denen der dritte Akt als Angelpunkt liegt. Die ersten beiden Akte führen die Hauptcharaktere des Stückes expositorisch ein, stellen die Verbindungen der einzelnen Personen zueinander her, der Konflikt zwischen Rom und den Goten ist von Beginn an präsent. Die Zahl der flüchtigen Auf- und Abtritte der ersten Szene (Personen: Saturninus, Bassianus, Marcus, der Hauptmann, Titus, Lucius, Tamora, Chiron, Demetrius, Alarbus, Lavinia, Tribunen, Quintus, Martius und Aaron) wirkt auf den ersten Blick ungeordnet, vielleicht chaotisch, doch „ordnet sich das scheinbar willkürliche Hin und Her zu sinnvoller Gruppierung“.<sup>148</sup> Gleich hier wird das weitere Geschehen bereits entschieden. Durch das Urteil des Titus im ersten Akt ist der gesamte weitere Spielverlauf geprägt. Hier wird auch der Grundstein für Tamoras Rachewut gelegt: Ihr Sohn Alarbus wird geopfert, obwohl sie als Mutter um Gnade bittet: dies wird Konsequenzen nach sich ziehen und stellt den Konflikt der Tragödie dar. Eine zweite Fehlhandlung von Titus ist es nämlich, seine Tochter Lavinia Saturninus geben zu wollen, obwohl sie eigentlich bereits Bassianus versprochen ist. Als dritte ist die Tötung des eigenen Sohnes zu nennen. Diese drei Taten des Titus lassen ihn kaltherzig erscheinen, seine Loyalität zu Rom scheint fast krankhaft zu sein und durch die erlangte Macht des Saturninus wird Rom noch verdorbener, Tamora kommt zu Macht, die für Titus gefährlich ist, und Aaron kann Intrigen gegen die Andronici schmieden.

---

<sup>148</sup> Höfele, Andreas: Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. S. 85.

Das Tempo steigt bei Vers 130 an (Tamora: „O cruel irreligious piety!“; Titus Söhne gehen mit Alarbus ab), ab Vers 291 wird es besonders schnell (Mutius wird von Titus getötet), ab Vers 399 entschleunigt sich die Geschwindigkeit, die Szene endet mit Saturninus, Titus, Bassianus und Tamora, die bald darauf folgende Jagd wird erwähnt.

Mit seinen Regieanweisungen markiert Shakespeare neben den bereits erwähnten zahlreichen Auf- und Abtritten auch die Machtverhältnisse durch kniende Personen. Einen triumphalen Charakter gibt er dem ersten Akt durch das mehrmalige Hinweisen auf Fanfaren (zu Beginn: „with drums and trumpets“; nach Vers 69: „Sound drums and trumpets“; nach Vers 149: „sound trumpets“).<sup>149</sup> Aber auch das Begraben wird von Shakespeare jenseits des gesprochenen Textes thematisiert, so werden Särge getragen (nach Vers 69: „coffins“, was ein dramaturgischer Hinweis auf die Pasteten, welche Titus aus den Körpern der Söhne der Tamora fertigt, sein kann) und Mutius in ein Grab gelegt. Die Söhne der Tamora, wie auch Tamora selbst werden nach ihrem Tod nicht begraben.

Im ersten Akt stehen sich römische Vornehmheit und Grausamkeit gegenüber, was darin resultiert, dass im zweiten Akt Verbrechen ausgeführt werden sollen. Der erste Akt wirkt heroisch, der zweite wesentlich ländlicher, was beispielsweise Shakespeares Regieanweisung „making a noise with hounds and horns“ zu Beginn der zweiten Szene des zweiten Aktes unterstreicht und somit den zahlreichen Jagdmetaphern einen akustischen Unterbau gibt.

Durch Aarons Rede zu Beginn des zweiten Aktes werden beide Akte verknüpft und bilden eine Einheit. Aarons Worte sind stets sehr doppeldeutig, er mag Wortspiele und Anspielungen, sprachlich ist er z.B. Marcus bei weitem überlegen. Er manipuliert sowohl Sprache als auch Menschen. Der zweite Akt beginnt verhältnismäßig langsam, zum zuerst alleine auftretenden Aaron gesellen sich schließlich Chiron und Demetrius, die Handlung verdichtet sich und der Grundstein für Lavinias Schändung scheint gelegt worden zu sein.

Eine weitere Komplikation finden wir in der Beschuldigung von Martius und Quintus, welchen der Mord an Bassianus angelastet werden soll. Die Dynamik eben dieser Szene wird durch eine mehrfach abgestufte Füllung der Bühne gesteigert. Dies geschieht zweimal ähnlich aufeinander folgend, da die Szene in zwei Teile geteilt ist (vor Vers 191 wird Lavinia misshandelt, danach werden Martius und Quintus für Bassianus Tod verantwortlich gemacht).

---

<sup>149</sup> Auch in der Sprache wird dies widerspiegelt, so meint Saturninus in Vers 275: „Proclaim our honors, lords, with trump and drum.“

Der erste Tempoanstieg geschieht ab Vers 117 (Bassianus wird erstochen) und wird durch Lavinias Flehen zeitweise unterbrochen.

Die finale Szene des zweiten Aktes zeigt das Resultat Lavinias Schändung, mit ihr endet der zweite Akt als erregendes Moment des Stückes. Marcus spricht hier 47 Verse allein. Vergewaltigung und Verstümmelung der Lavinia werden der Ansporn für Titus' Vergeltung sein. In diesem durchaus von Sprache und ausladender Rhetorik beherrschten Stück wird Lavinia in eine stumme Figur transformiert, welche erneut zum Sprechen gebracht werden soll.<sup>150</sup>

Der dritte Akt besteht aus Bildern, welche die Ohnmacht von Titus Andronicus und seiner Familie aufzeigt, Titus ist gedemütigt und lässt sich aufgrund Aarons List sogar eine Hand<sup>151</sup> abhacken. Der Effekt dieser ersten Szene des dritten Aktes liegt „in der Wiederholung und Akkumulation von Schicksalsschlägen, einer stetigen Steigerung des Leids, die schließlich 'überkippt' und dann anstatt neuer Klage nur noch ein Lachen zulässt.“<sup>152</sup> Auch die Szenenangabe vor der ersten Szene artikuliert die ausweglose Situation: „Titus' two sons, bound, passing to the place of execution“

Titus hat in dieser Szene mit Abstand am meisten Text, wird stellenweise von Marcus und Lucius unterbrochen, Lucius beendet die Szene mit einer Klage auf Rom und verlässt die Handlung vorerst. Auch in der Folgeszene spricht Titus den meisten Text, das Leid der Andronici wird familienintern bedauert.

Der Akt selbst bildet das Zentrum der Tragödie, trennt die Tragödie in drei Sektionen und teilt somit die beiden Handlungs-Hauptsequenzen. Der Titus überkommene Wahnsinn kann als Klimax des Stückes gewertet werden. Titus Andronicus, der loyale und selbstlose Diener Roms transformiert in einen entschlossenen Rächer, der von der Vergeltung besessen und verrückt geworden ist.

Seine Sprache ist doppelbödig, auf eine grausame Weise, da sie ständig an die Verstümmelung seiner Tochter erinnert. Er scheint einen tiefschwarzen Humor zu haben, die Tragödie wirkt auch an dieser Stelle makaber. Die Gewalt erscheint nun anders, denn sie wirkt zufälliger, chaotischer, brutal und ausdruckslos.

---

<sup>150</sup> Die ersten Worte Lavinias im Stück (in der ersten Szene des ersten Aktes, Vers 158: „In peace and honour live Lord Titus long“) haben sich nicht bewahrt. Jetzt will man die Familienehre der Andronici wieder herstellen.

<sup>151</sup> Innerhalb des Theaterstückes kommen die Wörter „hand“ oder „hands“ fast 80 mal vor.

<sup>152</sup> Höfele, Andreas: Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. S. 160.

Nun beginnt die letzte Sektion des Dramas mit den beiden abschließenden Akten, welche als durchgängig ineinandergreifend gesehen werden können. Den Auftritt des Lucius mit dem Gotenheer zu Beginn des fünften Aktes kann man direkt nach das Ende des vierten Aktes angeschlossen setzen, als Saturninus und Tamora abtreten.

Lavinia kann im vierten Akt die Identität ihrer Schänder demaskieren und ein Band von Ovids Metamorphosen dient als Inspiration für die Racheart. Lavinia ist der Grund, weswegen die Andronici sich entscheiden, aktiv zu werden anstatt sich zu bemitleiden. Es werden also die Rachepläne erarbeitet, welche im Schlussakt schließlich ausgeführt werden. Nach dem Mittelakt erscheint einiges verschoben, so wirkt Aaron danach nicht mehr rein grausam, Titus allerdings auch weitaus weniger nobel.

Der Junge bringt Chiron, Demetrius und Aaron Waffen von Titus, spricht dabei allerdings beiseite (z.B. Vers 17: „like bloody villains“), man beginnt also bereits mit ersten Schritten gegen die Feinde. Einzig Aaron merkt dies vorerst, weswegen er ebenfalls beiseite spricht. Als die Amme mit dem Kind auftritt und bei Aaron Vaterinstinkte geweckt werden, vervielfacht sich dessen Sprechtext, was, abgesehen vom Mord an der Amme, die Wichtigkeit des Kindes für Aaron unterstreicht.

In der dritten Szene werden Titus und seine Verbündeten als wesentlich offensiver dargestellt: Pfeile werden in Saturninus' Richtung geschossen, ein Narr wird an den Hof geschickt und ein Plan ist geschmiedet. Titus scheint zu erneuten Kräften, zumindest aber zu Entschlossenheit gekommen zu sein, dies wird auch dadurch unterstrichen, dass er wesentlich mehr spricht und somit wieder eine handelnde Position einnimmt.

Saturninus und Tamora erkennen die Rachsucht des Titus in der vierten Szene schließlich, Tamora wirkt gütig, spricht jedoch erneut beiseite. Der Akt schließt im retardierenden Moment ab, da Tamora zu Titus gehen will um ihn zu manipulieren, was natürlich eine Wendung zur Folge haben könnte.

Mit seiner ersten Regieanweisung in diesem Akt stellt Shakespeare die körperliche Entmenschlichung der Lavinia da, so scheint der junge Lucius Angst vor ihr zu haben, da er vor ihr flieht. Überdies nützt der Autor die Anmerkungen im Text dazu, die geänderten Machtverhältnisse aufzuweisen, so tragen Lucius und der Gefolgsmann zu Beginn der zweiten Szene ein Bündel Waffen, Titus, Marcus und andere tragen am Anfang der dritten Szene Bögen, Titus zusätzlich Pfeile und voran der vierten Szene werden ebendiese Pfeile von Saturninus getragen („arrows in his hand that Titus shot at him“). Die beiden zuerst

genannten Anweisungen lassen Titus und seine Verbündeten kampfbereit erscheinen, da sie die Waffen tragen, Saturninus jedoch trägt lediglich die Pfeile, mit denen er kurz zuvor angegriffen wurde.

Nach Vers 76 tritt schließlich der Narr auf („Enter the Clown, with a basket, and two pigeons in it.“), welcher Tamora beleidigt, was ebenfalls einen, wenn auch verbalen, Angriff kennzeichnet.

Als Aaron anfangs des fünften Aktes mit seinem Kind als Gefangener hereingeführt wird, deckt er alles auf, um sein Kind im Gegenzug verschont zu wissen. Solange Aaron spricht, erscheint das Tempo verhältnismäßig langsam, lediglich als Ämilius auftritt, um die Spannungen zwischen Lucius dessen verbündeten Goten und Rom zu beschwichtigen, kommt es zu einer leichten Beschleunigung.

In der zweiten Szene verdichtet sich die Handlung nach Marcus' Abgang, Titus und Tamora (als personifizierte Rache vermeintlich getarnt) sprechen beide beiseite. Als sie abtritt, ihre Söhne zurück lässt und diese gefesselt werden, endet die Szene mit einem Monolog von Titus, in welcher er die genauen Pläne und die Zubereitung der beiden offenbart und beide danach umbringt.

Die Bestialitäten der Tragödie finden im letzten Akt ihren Höhepunkt, denn die einzelnen Charaktere, welche am Bankett teilnehmen, werden nicht einfach getötet, sondern regelrecht geschlachtet, und das auf absurde und grotesk anmutende Weise. Die Morde geschehen innerhalb weniger Verse, was durchaus eine komische Wirkung erzielt. Man beginnt sich aber auch zu fragen, wie relevant die einzelnen Charaktere für das Theaterstück waren, wenn man sie innerhalb so kurzer Zeit und so beiläufig auslöschen kann. Titus Andronicus entscheidet sich für eine komplexere Bestrafung seiner Feinde, da er Chiron und Demetrius nicht nur tötet, sondern kocht und serviert, die Katastrophe beginnt, Tamora verzehrt als Höhepunkt Teile ihrer eigenen Kinder. Nachdem Titus die beiden serviert hat, erreicht das Tempo des Stückes seinen Höhepunkt, besonders während der durch Szenenangaben beschriebenen Morde von Titus an Tamora, Saturninus an Titus und Lucius an Saturninus geschehen innerhalb von 4 Versen (63 – 66), Marcus gleich anschließend knappe 30 Verse alleine spricht. Ab diesem Moment wird das Theaterstück entschleunigt und nur noch den Andronici zugewandte Figuren (bis auf Aaron, Ämilius steht nun im Dienst des Lucius) sprechen. Aaron charakterisiert sich selbst erneut als durch und durch böse, wodurch seine Strafe vollauf gerechtfertigt erscheint.

Titus Plan wäre allerdings weniger einfach aufgegangen, hätte Tamora davon abgesehen, Titus überlisten zu wollen, bzw. gemeinsam mit ihren Söhnen verkleidet zum vermeintlich umnachteten Titus zu gehen.

Die Grausamkeit Tamoras Strafe steht vielleicht nicht in Relation zu den von ihr verübten Verbrechen. So war es schließlich Titus, welcher bereits im ersten Akt teils moralisch relativ unbekümmert tötete, wohin er im Schlussakt zurückfand. Er tötet Lavinia, ein weiteres seiner Kinder, vielleicht damit sie durch ihr Dasein (bzw. den Anblick ihrer Schändung) sein Leid nicht stets erneuert.

Auch im fünften Akt sind die Regieanweisungen Shakespeares durchwegs prägnant. So schildert die erste gleich vorweg die einstweilen wesentlich stärker gewordene Stellung des zurückgekehrten Lucius (der Kriegslärm signalisiert Kampfbereitschaft): „Enter Lucius with an army of Goths, with drums and soldiers.“

Als Tamora und ihre beiden Söhne zu Beginn der darauf folgenden Szene als verkleidet beschrieben werden, lässt dies vermuten, dass es zur Verkleidung eine Notwendigkeit gibt, was vermuten lässt, dass alle drei in einer schwächeren Ausgangslage sind. Daraufhin treten Lucius, Marcus und die Goten mit Aaron als ihre Gefangenen auf (in der dritten Szene des fünften Aktes), was abermals das einstweilen verschobene Machtverhältnis hervorkehrt.

Nach Vers 16 der letzten Szene erklingen Trompeten, als Tamora und Saturninus auftreten: Der gleiche Klang ertönt (nach Vers 25), als Titus „like a cook, placing the dishes“ und Lavinia „with a veil over her face“ auftreten, was einerseits ein weiteres Mal eine Demonstration des neuen Machtverhältnisses ist, andererseits jedoch auch als Persiflage auf Saturninus und Tamora gewertet werden könnte. Besonders die Tatsache, dass auch Titus und Lavinia verkleidet sind, würde diese These unterstreichen.

Die Ordnung in Rom wird im fünften Akt schließlich wieder hergestellt, was jedoch den Tod vieler beteiligter Charaktere gefordert hat. Aaron wird bestraft, Lucius wird als Kaiser Roms ausgerufen. Lucius beendet die Tragödie mit der Besiegelung Tamoras Schicksal, bzw. der Weiterverwertung ihres Körpers.

## 5. Gerhart Hauptmann: Veland

„Veland ist mehr als ein Rachedrama. In jambischen Trimetern, bei strenger Einhaltung von Ort, Zeit und Handlung, gestaltet Hauptmann eine unerbittliche Rachedrama aus verletzter Menschenwürde als eine Tragödie menschlichen Lebens.“<sup>153</sup>

### 5.1. Relevante Vorlagen für Hauptmanns Veland

Gerhart Hauptmanns Veland basiert auf der Sage von Wieland dem Schmied, von der es verschiedenste Überlieferungen gibt. Die beiden bekanntesten Versionen dieses Mythos wären die Thidrekssaga (in Prosa), wo auch von Velent den Schmied berichtet wird, sowie die Liederdda, deren Bestandteil auch das Völundlied (Völundarkviða; eine Stabreimdichtung) ist. Bei der Thidrekssaga handelt es sich um eine nordische Sammlung an Sagen, welche im 13. Jahrhundert zusammengestellt wurde. Das letzte übrig gebliebene Pergament-Handschrift aus dieser Zeit befindet sich in der Königlichen Bibliothek in Stockholm. Die Lieder-Edda ist eine ähnliche Sammlung die bereits ein wenig früher zusammengestellt wurde, man nimmt an, dass dies in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschah. Genau nachvollziehen, welche der beiden Fassungen nun tatsächlich älter ist, kann man jedoch nicht.

In der Thidrekssaga war Velent, der Sohn eines Meeresriesen, in der Lehre beim Schmied Mime, bei welchem auch der Held Siegfried lernte. Da Siegfried sein Umfeld stets dominierte, entschied sich Velent, nun bei den Zwergen zu lernen. Diese bildeten ihn zum versiertesten Schmied seiner Zeit aus und wollten ihn bei sich behalten, jedoch konnte Velent fliehen und gelang schließlich an den Hof von König Nidung, wo er zuerst als Mundschenk arbeitete. Als er den Ersatz für ein verlorenes Messer nachschmiedet und der König schließlich damit speist, schneidet der Stahl des Messers durch Teller und in den Tisch. Der König findet heraus, dass Velent der Schmied dieses Messers war und es kommt schließlich zum Wettstreit zwischen Velent und Ämilias, dem eigentlichen Schmied des Königs: Ämilias schmiedet eine Rüstung, Velent ein Schwert (das Schwert Mimung), welches Ämilias' Helm ohne Probleme durchdringt und diesen somit tötet.

Auf Nidungs Wunsch wird Velent schließlich gelähmt, damit der fabelhafte Schmied dem

---

<sup>153</sup> Tschörtner, H. D.: Unaufhörlich bläst das Meer. Neue Hauptmann-Studien. Würzburg: Bergstadtverlag Korn, 1996. S. 25.

Hofe erhalten bleibe. Velent wiederum tötet die Königssöhne und fertigt aus den Schädeldecken seiner Opfer zwei vergoldete Trinkschalen für den König. Überdies vergewaltigt er Badhilde, die Tochter des Königs, und zeugt somit seinen Sohn Wittich, welcher uns in der deutschen Heldensage an verschiedenen Stellen begegnen wird. Nach vollendeter Rache fliegt Wieland mit Hilfe eines von ihm angefertigten Federgewandes durch die Luft und flieht auf diese Weise.

Die Königssöhne besuchen Velent eigentlich, damit er ihnen Pfeilspitzen schmiedet. Er willigt unter der Bedingung ein, dass die beiden am nächsten Tag nochmals zu ihm kommen, allerdings rückwärts zu ihm gehen, da er seinen Plan bereits im Kopf hat und so den Verdacht von sich ablenken kann, da die Fußspuren der Knaben von ihm fortführen. Es wird in der Saga genau geschildert, wie Velent das Fleisch von den Knochen der beiden getöteten abschabt. Er verwendet weder Augen noch Zähne der Knaben (wie es der Schmied im Völundlied macht), sondern fertigt lediglich aus Schädel und Gebein Gebrauchsgegenstände wie die besagten Trinkschalen oder auch Kerzenständer, welche er dem König zukommen lässt. Königin und Tochter Badhilde sind in dieser Hinsicht nicht unbedingt relevant.

Das Völundlied (Völundarkviða) der Lieder-Edda berichtet von ähnlichen Geschehnissen. Der Schmied und seine beiden Brüder (Schlagfidr und Eigil) leben ursprünglich gemeinsam mit drei Schwanenjungfrauen zusammen, bis die Frauen schließlich nach sieben Jahren davonfliegen um als Walküren den gefallenen Kriegern am Schlachtfeld nach zu folgen.

Kurz daraufhin wird Völund von Soldaten König Niduds (welcher überaus interessiert am Gold Völunds ist) gefangen genommen um bei Hofe als Schmied zu dienen und sein Schwert wird ihm abgenommen (bevor Völund entführt wurde, wurde ihm überdies sein Ring gestohlen, in diesem Falle ein Symbol für seine Macht). Niduds Frau schlägt vor, dem Schmied die Sehnen der Kniekehlen zu durchtrennen, damit dieser nicht fliehen kann. Der Racheakt Völunds beinhaltet ebenfalls die Tötung der Königssöhne, die Verarbeitung der Schädeldecken in versilberte (nicht vergoldet, wie in der anderen Überlieferung) Trinkbecher sowie die geschwängerte Tochter des Königs (Bödwild):

Die Königssöhne besuchen Völund, um dessen Schätze anzusehen, der Schmied tötet die beiden unbemerkt und niemand verdächtigt ihn. Die silbernen Trinkbecher sendet er an Nidud, die Augen werden, wie Edelsteine gefasst, an die Königin geschickt und Bödwild erhält einen Brustschmuck, gefertigt aus den Zähnen ihrer Brüder.

Das Motiv der Schädelbecher aus dieser nordischen Überlieferung hält Hauptmann bei,

allerdings schickt Völundr die Becher dem König, wogegen diese in Hauptmanns Werk dem König während des Mahls als Trinkgefäße bereitgestellt werden. Diese Tatsache „erinnert an die Orestie des Aischylos“<sup>154</sup> und ist somit eine direkte Anspielung auf das eigentliche Thyestische Mahl.

Bödward selbst kommt zu Völund, um ihn zu bitten, einen zerbrochenen Ring zu reparieren, woraufhin er sie betäubt und vergewaltigt. Nach getaner Arbeit fliegt er an den Hof Niduds, berichtet von seiner Rache und fliegt, seinen Rachedurst endlich gestillt, weg.

Das Vergehen an der Königstochter ist, sofern man sich auf das nordische Strafrecht der damaligen Zeit bezieht, natürlich ein Schlag gegen den König selbst: „Die Frau war in keinem aufgezeichneten Recht in strafrechtlicher Hinsicht mündig, sie stand unter dem „Munt“ ihrer männlichen Verwandten, zunächst des Vaters, dann ihres Mannes.“<sup>155</sup>

H. D. Tschörtner schränkt die stofflichen Quellen für den Veland ein: das „Lied von Wölundr“, die „Völundarkvidha“ aus der älteren Edda, die älteste erhaltene Darstellung der Wielandsage, bzw. die Sammlung „Alddänische Heldenlieder, Balladen und Märchen“ in der Übersetzung von Wilhelm Carl Grimm, die 1811 in Heidelberg erschien.<sup>156</sup>

Man erkennt einige Symbole und Motive wieder, allerdings handelt es sich dabei vermutlich um Wandermotive, welche in die nordische Sagenwelt eingebettet wurden.

Zwar ist der Wielandmythos Bestandteil der germanischen Mythologie, jedoch gibt es eine Vielzahl an Anlehnungen an die griechische und römische Antike.<sup>157</sup>

Wieland, der als halbgottähnliches Wesen erscheint, erinnert aufgrund seines Berufes wie auch aufgrund seiner Lähmung an Hephaistos. Ebenfalls erinnert er an Daidalos, einerseits aufgrund seiner handwerklichen Fähigkeiten, andererseits aufgrund der Fähigkeit zu fliegen, so baute sich Daidalos bekanntlich Flügel aus Wachs und Vogelfedern. Vor allem, wenn man sich die griechische Tantalos Sage oder Ovids Geschichte von Procne, Philomela und Tereus

---

<sup>154</sup> Mader, Hildegard: Einige neuere Bearbeitungen der Wielandsage. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: Dissertation, 1948. S. 101.

<sup>155</sup> Betz, Eva-Marie: Wieland der Schmied. Materialien zur Wielandüberlieferung. Erlangen: Verlag Palm & Enke Erlangen, 1973. S. 64.

<sup>156</sup> Tschörtner, H. D.: Unaufhörlich bläst das Meer. Neue Hauptmann-Studien. Würzburg: Bergstadtverlag Korn, 1996. S. 24.

<sup>157</sup> Im wallonischen Märchen „Die Stiefmutter“ bereitet eine Frau ihrem Ehemann ihren Stiefsohn als Mahl. Vgl.: Hirsch, Angelika-Benedicta: An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen. München: Atmosphären, 2004. S. 103 – 117. In Goethes „Faust“ finden wir eine derartige Anspielung in der Kerkerzene: „Meine Mutter, die Hur, / Die mich umgebracht hat! / Mein Vater, der Schelm, / Der mich gessen hat! / Mein Schwesterlein klein / Hub auf die Bein, / An einem kühlen Ort; / Da ward ich ein schönes Waldvöglein; / Fliege fort, fliege fort!“ (Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam, 1986. S. 129f.)

in Erinnerung ruft, erkennt man, dass es sich hierbei um einen Wandermythos handelt. Besonders der fliegende Wieland erinnert beispielsweise an Ovid, da sich nach den Geschehnissen alle Beteiligten in Vögel verwandeln.

Auch eine motivische Parallele zu Herodot ist zu erkennen: So schreibt jener in seinen Historien über die Skythen, dass diese aus den Schädeln der Feinde Trinkschalen fertigen (ärmere Leute legen außerhalb Rinderfell um den Becher, reichere vergolden die Becher). Ebenso schreibt Paulus in seiner Langobarden-Geschichte über Becher aus demselben Material. Das Motiv dieser Schädelbecher dürfte sich während der Völkerwanderung vom Schwarzen Meer über den Balkan bis in den Norden gezogen haben, direkte Beweise hierfür gibt es allerdings nicht.<sup>158</sup>

In der Literatur wurde Wieland mehrmals verarbeitet, so etwa in Karl Simrocks Gedicht „Wieland der Schmied“ oder in dessen viertel Teil seines „Heldenbuches“, beides hat Hauptmann vermutlich gekannt. Generell ist diese Sagenumwobene Gestalt immer wieder im Angelsächsischen, Nordischen, Englischen, Deutschen sowie im Altfranzösischen (er wird dort auch „Galant“ genannt) anzutreffen, etwa in Gedichten von Georg Bernhard Depping.

### **5.1.2. Einflüsse und Entstehung**

Im 19. Jahrhundert war die Beschäftigung mit der germanischen Mythologie nichts Außergewöhnliches, so finden wir in Gerhart Hauptmanns Werken neben dem Veland auch etwa das Fragment „Die Nibelungen, Plan einer Trilogie“. Alleine schon das Musikdramatische Schaffen von Richard Wagner spricht hierfür Bände. Selbst er hatte den Gedanken, eine Wieland-Oper zu schreiben.

Es besteht wohl kein Zweifel, dass Hauptmann die Werke von Seneca und natürlich auch Ovid, sowie Shakespeares „Titus Andronicus“ bekannt waren. Auch falls der Autor sich in diesem Stück nicht auf „Titus Andronicus“ bezogen haben sollte, lehnt er sich laut Heinz Dieter Tschörtner geringstenfalls an „Hamlet“ an: „Einflüsse von Shakespeares „Hamlet“ sind zumindest in der Eingangsszene erkennbar. [...] Sofort nach dem Abschluss des „Veland“ beginnt die Arbeit an den Hamlet Dichtungen [„Hamlet-Bearbeitung“/ „Hamlet in Wittenberg“/ „Im Wirbel der Berufung“].“<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl.: Betz, Eva-Marie: Wieland der Schmied. Materialien zur Wielandüberlieferung. Erlangen: Verlag Palm & Enke Erlangen, 1973. S. 50.

<sup>159</sup> Tschörtner, H. D.: Unaufhörlich bläst das Meer. Neue Hauptmann-Studien. Würzburg: Bergstadtverlag Korn, 1996. S. 28.

Hauptmann beschäftigte sich stark mit der griechischen Antike, er schrieb so zum Exempel die „Atriden-Tetralogie“ (so begann das Atridengeschlecht mit den Söhnen des Atreus, Agamemnon und Menelaos) oder sein Werk „Der Bogen des Odysseus“. Dieses Beschäftigten kommt auch in „Veland“ zum Vorschein, so meint Felix Voigt hierzu: „Die häufigen Stichomythien, das Hervortreten der tragischen Ironie, die Weherufe, die Schlussprophezeiung, all das sind Motive, die der Dichter der griechischen Tragödie unmittelbar entnommen hat. [...] In der Gesamthaltung freilich erinnert der „Veland“ viel mehr an Aischylos [„Orestie“ und „Der gefesselte Prometheus“] als an Sophokles [„Philoktetes“], im besonderen an den „Gefesselten Prometheus“, Hauptmanns Lieblingsdrama. [...] So selbstverständlich werden ihm antiker und germanischer Mythos und Moderne eins.“<sup>160</sup>

Hauptmann hat sich sein humanistisches Wissen selbst angeeignet.<sup>161</sup> Beispielsweise hat er sich 1895 und 1896 während eines Aufenthalts in den USA sowohl mit Platon als auch mit der griechischen Tragödie beschäftigt<sup>162</sup>, zu dieser Zeit entstand auch seine Affinität zum „Gefesselten Prometheus“ des Aischylos. Seine Griechenlandreise hat ihn in dieser Hinsicht ebenfalls beeinflusst. Eine „Tragödie nun, deren schreckliches Gesicht er beim Anblick der Ruinen des Theaters von Delphi geschaut, schuf er mit seinem Veland.“<sup>163</sup>

„Es ist also weniger die Hinwendung zur nordischen Sage, es ist die seit der „Versunkenen Glocke“, den fragmentarischen Dichtungen „Hirtenlied“/ „Helios“/ „Der Mutter Fluch“ immer stärker werdende Neigung, „tiefer ins Mysterium“ einzudringen, der Zug „aus allem Zeitlichen ins Ewige“.<sup>164</sup>

Fernab von der Wielandsage hat Hauptmann in seinem Werk auch einige Charaktere selbst geschaffen, so beispielsweise Bui, Boddi, Atli oder den Schafhirten Ketill. Im Gegenzug hierzu fehlt im Drama die in der Sage wichtige Königin, von welcher überhaupt der gedankliche Impuls stammte, Veland zu lähmen.

Gerhart Hauptmann begann 1898 erstmals, am „Veland“ zu arbeiten (Arbeitsphasen an diesem Drama waren in den Jahren 1889, 1890, 1891, 1903, 1904, 1906, 1908, 1915, 1916,

---

<sup>160</sup> Voigt, Felix A.: Gerhart Hauptmann und die Antike. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965. S. 69f.

<sup>161</sup> Vgl.: Christof, Stephan N.: Typen des Dramas bei Gerhart Hauptmann. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: Dissertation, 1944. S. 85.

<sup>162</sup> Vgl.: Mader, Hildegard: Einige neuere Bearbeitungen der Wielandsage. Wien: Dissertation, 1948. S. 96f.

<sup>163</sup> Ebd. S. 99.

<sup>164</sup> Tschörtner, H. D.: Unaufhörlich bläst das Meer. Neue Hauptmann-Studien. Würzburg: Bergstadtverlag Korn, 1996. S. 24.

1919, 1922<sup>165</sup>) und stellte das Werk 1923 fertig. Bis 1922 erschien der Veland noch nicht als derartiger Rachedämon, so waren bis zu diesem Zeitpunkt die Erscheinung der blutenden, ermordeten Söhne des Königs, die aus den Schädeldecken kunstvoll gefertigten Trinkbecher wie auch die Erniedrigung Bödwilds vor den Augen ihres Vaters (ursprünglich war sie nämlich nicht nackt) noch kein Bestandteil des Theaterstückes. Veland brach hier sogar am Ende in Tränen aus. All dies wurde von Hauptmann erst in seinem letzten Arbeitsjahr an diesem Stück als Änderung vorgenommen.<sup>166</sup>

Am 19. September 1925 wurde das Stück im Deutschen Schauspielhaus Hamburg unter der Regie des Autors uraufgeführt, woran man erkennt, wie persönlich wichtig ihm dieses Werk war.

Im November 1942 fand die letzte Aufführung des Stückes im Berliner Schiller-Theater statt (zu Hauptmanns 80. Geburtstag<sup>167</sup>), wo der Veland von Heinrich George, Hauptmanns Ideal für diese Rolle, verkörpert wurde. „Das unbequeme Drama, einerseits sozialistischer Gedanken, andererseits wegen seiner germanischen Thematik verdächtig, als unspielbar verschrien, durch seine Krassheit abschreckend, fand nicht wieder auf die Bühne.“<sup>168</sup>

## 5.2. Veland: Handlung

Die Handlung des ersten Aktes ereignet sich auf der Schafinsel, auf der Veland seine unterirdische, höhlenähnliche Schmiede hat. Die Strandwächter Bui und Boddi patrouillieren am Strand entlang und gelangen schließlich zu Velands Werkstatt. Man erfährt, dass sie von König Harald beauftragt wurden, Veland zu bewachen, da befürchtet wird, dass er sich für die durch den König veranlasste Verstümmelung seines Körpers (ihm wurden die Sehnen des rechten Knies und der linken Verse durchschnitten, damit er an den Dienst für den König gebunden ist) rächen könnte. Atli, der Jäger des Königs, kommt per Boot auf die Insel und berichtet, dass Ai und Ingi, die Söhne des Königs verschwunden seien. Da Veland geheime Kräfte nachgesagt werden, soll er ob des Verschwindens der Söhne konsultiert werden, auch wenn der König alles andere als in seiner Gunst steht.

---

<sup>165</sup> Vgl.: Mader, Hildegard: Einige neuere Bearbeitungen der Wielandsage. Wien: Dissertation, 1948. S. 96f.

<sup>166</sup> Vgl.: Ebd. S. 99f.

<sup>167</sup> Vgl.: Hauptmann, Gerhart: Gerhart Hauptmann zum 80. Geburtstag. In: Programmheft des Schiller-Theaters Berlin, "Veland", Tragödie von Gerhart Hauptmann, 14.11.1942.

<sup>168</sup> Tschörtner, H. D.: Unaufhörlich bläst das Meer. Neue Hauptmann-Studien. Würzburg: Bergstadtverlag Korn, 1996. S. 29.

Veland, welcher die drei Männer nicht sieht, tritt schließlich auf und spricht seine Rachewünsche aus. Bui, Boddi und Atli horchen auf, als sie bemerken, dass er die Söhne des Königs, allerdings ohne Namensnennung, erwähnt, was ihn verdächtigt macht. Sie hören schließlich aus der Schmiede harfenähnliche Klänge, von welchen erzählt wird, dass man sie nur einmal höre und sich danach aus Sehnsucht verzehre.

Es erscheint nun eine in Gold gehüllte Frau am Ufer, Bödwild, die Tochter König Haralds, welche in Velands Haus eintritt und kurz darauf wieder am Eingang erscheint. Sie spricht voller Verachtung zu Veland, gibt jedoch zu verstehen, dass sie sein Handwerk sehr schätzt. Sie scheint vom Gold geblendet zu sein, so erfährt man, dass sie den Velandsholm schon einige Male besucht hat. Veland sagt zu Bödwild, die ihren Vater seit dem letzten Neumond nicht mehr gesehen hat, sie solle ihn nach Ai und Ingi fragen. Schließlich kommt der König auch zum Schmied, Bui, Boddi und Atli stürmen davon und bevor der König noch angekommen ist, versteckt sich Bödwild, der es verboten ist, zu Veland zu gehen, in der Werkstatt. Der König hat sein Gefolge dabei, auch Bui, Boddi und Atli reihen sich darunter ein.

König Harald fragt Veland, ob er über den Verbleib seiner Söhne wisse, auch aufgrund seiner angeblichen Seherkraft. Er entschuldigt sich für seine Taten, Veland gibt vor, nichts über den Aufenthaltsort der Söhne zu wissen und scheint die schreckliche Unwissenheit des Vaters zu genießen. Er fragt stattdessen, ob Harald wisse, wo Herwar Allweiß (eine Schwanenjungfrau<sup>169</sup>) sich befindet, worauf nicht weiter eingegangen wird. Der König bietet ihm an, Reich und Thron mit ihm zu teilen, sofern er ihm den Aufenthaltsort der Kinder preisgibt. Veland will Bödwild zur Gemahlin, der König willigt ein.

Der zweite Akt spielt in Velands Werkstatt, welche als dunkel und labyrinthhaft voller Schmiedearbeiten und Gittertüren beschrieben wird. Bödwild scheint vom Schmuck, den sie inspiziert, benommen zu sein und hat von den Geschehnissen eben nichts mitbekommen. Der Handwerker und die Königstochter knüpfen an ihre vorherige Unterhaltung an, Veland zeigt ihr, die ursprünglich mit Jarl Gunnar vermählt werden soll, Gürtel und Reif für ihr Hochzeitsmahl, den Gürtel legt er ihr schließlich an. Er erzählt ihr, dass er eben erfahren habe, dass ihre Brüder verschollen seien. Man hört die Stimmen von Bui und Boddi, die kurz wieder zurückgekehrt sind. Bödwild, die sich bemerkbar machen will, versagt die Stimme, ihr

---

<sup>169</sup> Eine Schwanenjungfrau ist eine Sagengestalt (beschrieben als Elfe oder Walküre), welche sich in einen Schwan verwandeln kann, wenn sie ihr Schwanenhemd überwirft. Laut der Wielandsage lebte der Schmied sieben Jahre lang mit der Schwanenjungfrau zusammen, bis sie ihm entfloh.

wird schwarz vor Augen und Veland trägt sie unbemerkt weg. Er spricht die Einladung zum Hochzeitsmahl in seiner Schmiede aus und die Strandwächter machen sie wieder auf den Weg. Als die beiden verschwunden sind, treten plötzlich die Königssöhne Ai und Ingi auf, welche sich in der Schmiede befinden. Sie scheinen sich dort wohl zu fühlen und meinen, erst eine Stunde dort zu sein. Veland erscheint erst freundlich, ändert seine Haltung jedoch bald und lässt die Knaben nicht gehen. Die gleiche Musik wie im ersten Akt ertönt und er trägt die beiden in ein Verließ und sperrt sie ein.

Der flötenspielende Schafhirt Ketill<sup>170</sup> tritt ein und bietet Veland einen Trank gegen seine (körperlichen und seelischen) Leiden an, dieser jedoch verweigert und meint, dass nur Rache ihm helfen könne. Von diesem Wunsch kann ihn auch Ketill, der sich kurz darauf wieder verabschiedet, nicht abhalten. Bödwild erzählt Veland nun, dass sie oft alpträumähnlich von ihm geträumt hätte. Sie ruft um Hilfe, beschimpft ihn. Man hört die sich nähernden Hörner Haralds.

Zu Beginn des dritten Aktes wirkt Bödwild wie ausgewechselt, da sie Velds Kopf auf ihrem Schoß liegen hat und mitleids- und liebevoll zu ihm spricht. Sie scheint nicht mehr nach Hause zu wollen: Sie will vom Schmied angenommen werden, sei es als Magd oder Hure (Metze). Man hört Menschen vor dem Tor, Veland sagt zu seiner neu gewonnenen Magd, dass es sich hierbei um die Hochzeitsgäste handle. Sie verlässt das Geschehen.

Nun treten Strandwächter, Atli, Gunnar, Harald und viele Bewaffnete auf. Harald ruft nach seinen Söhnen und seiner Tochter und bittet Veland um Gnade. Er nimmt die Abendmahlzeit Velds an und schlägt vor, diese gemeinsam mit der Königin im goldenen Saal des Schlosses einzunehmen, doch der Schmied bittet alle an seine eigene Tafel. Harald und Veland trinken einander aus eigenartigen Bechern zu, Harald ekelt es vor dem Getränk. Der König bemerkt, dass er aus einer Schädeldrüse trank, wirft die Trinkschale gegen die Wand und hört einen Seufzer, dem Gunnar Ingis Stimme zuordnet. Man erblickt kurz Geistererscheinungen der beiden Prinzen, mit blutigen Ringen um Schädel und Hals. Schließlich tritt stumm die nackte Bödwild auf, die auf Velds Anordnung zwei Äpfel serviert, welche sich jedoch als Herzen herausstellen. Der Jäger Atli meint, es handle sich dabei um Rehherzen. Die Gäste denken, es handle sich bei Bödwild um ein Trugbild, bis diese jedoch zu sprechen beginnt und von Veland als ihren Gemahl redet. Velds Gäste können sich nicht mehr bewegen, der Schmied hat seine Faust um das Haar der Prinzessin

---

<sup>170</sup> Ketill kommt in der eigentlichen Wielandsage nicht vor.

gefasst und bedient sich ihres Körpers.

Ketill tritt erneut auf und meint, Veland hätte ihn aus seinem Leid heraus gerufen. Dieser bestreitet das jedoch, da seine körperlichen und seelischen Wunden geheilt seien. Er berichtet von seiner Rache, wendet sich in seiner Rede auch ab und an zu König Harald, der sich wie die übrigen Gäste, noch im Raum befindet.

Er spricht zu Bödwild und sagt, dass sie seinen Sohn, Wittich, gebären wird. Nach kurzem Aufblitzen von extremer Helligkeit ist Veland nun verschwunden. Die zurückgelassene Bödwild bittet den nun nicht mehr Anwesenden, sie mitzunehmen.

### **5.3. Textliche und symbolische Vorbereitung auf das Bankett**

Das Drama beginnt mit der Schilderung vom Velandsholm, welcher unterirdisch liegt, ebenso wie im Prolog von Senecas Thyestes wird hierdurch auch das Erdinnere thematisiert. Zwar wird hier niemand von einer Furie aus dem Tartaros an die Erdoberfläche gezogen, jedoch werden sich die schauerhaften Geschehnisse in Velds Haus, also im Erdinneren, abspielen. Bui und Boddi sprechen über Veland und Bui bezeichnet ihn als Vieh. Diese Bezeichnung kann zwar an die Tiermetaphern aus den Werken Senecas und Shakespeares erinnern, charakterisiert Veland hier jedoch primär als wild und unberechenbar. Boddi meint, er würde Veland als König töten und kurz darauf wird klar, dass Veland durchaus eine Bedrohung darstellt, „um sich an dem / zu rächen, der so furchtbar ihn verstümmelt hat“ (S. 10). Durch das Erwähnen der Verstümmelung erkennt man, dass derartig blutrünstige Maßnahmen durchaus als Mittel zum Zweck verwendet werden können.

Und schon erfahren wir von Bui, wo Veland und der König das erste Mal aufeinander gestoßen sind, im „Wolfstal“. Dass der Schmied gerade dort gewohnt hat, charakterisiert ihn als fleischfressender Jäger und ist somit den Jagdmetaphern aus den beiden eben genannten Dramen ähnlich.

Bui spricht schließlich über den glimmenden und rauchenden Herd Velds, den er erblickte, als Veland nicht anzutreffen war. Zwar wird in diesem Drama kein menschliches Fleisch gekocht, doch der Herd kann als Vorzeichen für das Mahl gesehen werden, zu welchem Veland den König einladen wird.

Als schließlich Atli auftritt und Bui und Boddi über das Verschwinden des Königs Söhne informiert meint Boddi: „Die Sprossen meinst du aus Harald Schönhaars Blut“ (S. 14). Als also gleich zu Beginn, als die Söhne zum Gesprächsthema werden, werden sie in einem Satz

mit Blut in Verbindung gebracht. Dies ist insofern interessant als dass deren Vater das Blut der beiden trinken wird. Atli wiederum erzählt, dass die beiden sogar am Meeresgrund mit dem Schleppnetz gesucht wurden (S. 14): Gerade die Verwendung des Schleppnetzes, welches eingesetzt wird, um Fische zu fangen, ist eine Anspielung darauf, dass die beiden bereits in Velands Falle getappt sind und infolge dessen weiterverarbeitet werden. Das Verbleiben der Knaben ist ungewiss, Atli zieht die Möglichkeit in Betracht, die „Knabenleichen“ zu finden, man rechnet also bereits mit dem Schlimmsten. Besonders dem König selbst macht laut Atli die Unkenntnis über das Verbleiben seiner beiden Söhne zu schaffen: „Ungewissheit zehrt ihn auf / und trinkt sein Blut gleich einer Otter, die sich in die Brust einbiss und nicht loslässt.“ (S. 15) Die Wortwahl Atlis ist eine unbewusste Vorschau auf den weiteren Handlungsverlauf, es wird Blut getrunken werden. Der Satz Atlis beinhaltet also gleich die zweifache Strafe an König Harald hinsichtlich dessen Söhne: Erstens die Ungewissheit, zweitens das Trinken des Blutes.

Sie wollen schließlich Veland fragen, ob er etwas über das Verbleiben der Kinder wisse, denn „er wisse das Verborgene, was im Bauch der Erde“ (S. 16) ist. Im Bauch der Erde befindet sich einerseits der Ort, an welchem die Söhne getötet werden, andererseits wird der Bauch im übertragenen Sinne auch das Auffangbecken des von König Harald getrunkenen Kinderblutes werden. Die Hellsichtigkeit Velands kann an die Mantiker aus der Antike erinnern, welche die Zukunft mitunter aus Eingeweiden lasen, was ein Indiz dafür wäre, dass Veland keine Berührungängste mit Innereien hätte.

Die drei sprechen weiterhin über Veland und Boddi meint „wenn sich endlich würgend Laute seiner Brust entwinden und du aus des Höhlenbärs Gebrumm etwas zu hören glaubst, das einem Worte gleicht, so schwitzt es, hinterhältig, Gift [...]“ (S. 17). Der verstümmelte Schmied wird also erneut als Beute jagendes Raubtier bezeichnet. Das lautmalerische Würgen ist die Umkehrung des Essensprozess bzw. ein Ausdruck von starkem Ekel. Gift ist eine Metapher für Tod, aber auch für Essen/Trinken, da es ja eingenommen werden muss, was im Grunde genommen der letzten Instanz Velands Rache gleicht: Tod und Trinken, also hier in umgekehrter Reihenfolge.

Schließlich tritt die Titelfigur selbst auf, er starrt in die Sonne und wird in der Regieanweisung als von ihr „blutig blass beleuchtet“ (S. 18) beschrieben, eine weitere Blutmetapher also. Seine ersten Worte sind: „Verdammte Schöpfung, bist du immer noch ringsum bewegt von deines Erbfluchs ungebrochener Kraft?“ Dass er gerade den Erbfluch nennt ist erwähnenswert, da das Thyestische Mahl an sich im verfluchten Geschlecht der

Tantaliden verankert ist, was Hauptmann natürlich aufgrund seiner Affinität zur griechischen Antike bekannt war.

Atli ist der Meinung, dass Veland „auf Beute ausgeht“ und ihn erinnert dessen Sprache ebenfalls an würgen: „Und ist dies Sprache, an dem sein Schlund zu würgen scheint, als wär’s ein trockner Bissen in der Kehle?“ (S. 18) Dass gerade Atli, der selbst Jäger ist, Jagdmetaphern verwendet, verwundert nicht, dennoch kann hierbei die bewusste Anlehnung an die Gefangennahme der Söhne beabsichtigt sein.

Der an der Brandung stehende Veland wettet also gegen die Welt und endet dies vorerst mit den Worten „Zur Belohnung nimm mein Brot“ (S. 19). Dies ist also die erste direkte Anspielung auf das anstehende, blutige Bankett. Kurz darauf führt er seine anklagenden Worte weiter: „Wer zwingt sich selbst zum Morde außer dem, der selbst der Schöpfer ist. Aus Mordgestöhn erblüht die Welt! Und Blütenmord erschafft die Reife Frucht“ (S. 19). Ab diesem Moment kann man sich also denken, dass sich die Söhne in seiner Gewalt befinden und er nicht davor zurückschrecken wird, die beiden umzubringen. Dass der Mord eine „reife Frucht“ erschafft, ist eine weitere Vorwegnahme der Bankettszene, denn aus dem Mord entsteht dieser Aussage nach etwas Essbares. Als Bödwild später die Herzen Ihrer Brüder bringt, meinen die Gäste ursprünglich auch, dass es sich hierbei um Äpfel handeln würde.

„Mag nun die Mutter Haralds Söhne einmal noch an ihrer Hand hinführen in des Vaters Traum. Mich aber säuge sie zuvor mit schwarzer Milch“, so Veland kurz darauf. Das Säugen mit schwarzer Milch, ein Parade-Oxymoron, kann mehrere Bedeutungen in sich tragen, etwa dass die Königin die eigentliche Idee hatte, den Schmied zu lähmen, was in diesem Stück eigentlich ausgespart wurde. Weiters kann es sich hierbei um eine Metapher zur Nahrungsaufnahme handeln, allerdings im negativen Sinne, da man mit schwarzer Milch etwas negatives, wenn nicht sogar gefährliches oder gar tödliches assoziieren kann. Ähnlich wie beim vorhin erwähnten Gift würden hier also Nahrungsaufnahme/Trinken und Tod einhergehen.

Als Boddi und Bui die Königstochter beim Velandsholm aus der Ferne sehen, meint Boddi, dass dies ihnen den Kopf kosten könne (S. 23). Hauptmann verwendet also das Bildnis eines abgetrennten Kopfes, was an die Art und Weise der Verarbeitung der Söhne erinnert: Beiden werden von die Hirnschalen vom Kopf abgetrennt, wobei man davon ausgehen kann, dass dieser Prozess das vorangehende Abschneiden der Schädel erfordert.

Als Bödwild sich bereits in der Behausung Velands befindet und sie nach weiterem Schmuck verlangt, entgegnet ihr Gegenüber: „genug des Spielzeugs, dem dein Fleisch nur Wert

verleiht“ (S. 25). Der Körper wird als Fleisch bezeichnet, kann so also als essbar oder zumindest verwertbar gesehen werden. Als Veland sich weiter mit Bödwild unterhält, nimmt er einen Teil seiner Rache bereits vorweg: „Des Feuers Samen anzusän in des Weibes Schoß und rächend einen Gott zu zeugen, wie mich selbst, zum Leid verdammt, zu schwächerer Entwürdigung, und, ihm zu ewigen Gram, aus meines Todfeindes Blut“ (S. 25f). Veland wird Bödwild also schwängern, um einen rächenden Nachfahren zu zeugen. Er nennt überdies seines Todfeindes Blut, was sich zwar auf den Nachfahren bezieht, jedoch ebenso als Bezeichnung für das Blut der Königssöhne Ai und Ingi legitim wäre, welches im Laufe der Handlung noch kredenzt werden wird.

Weil Bödwild aufgrund des Schmuckes zu Veland kam, vergleicht er sie mit einer von einem Honigstock angelockten Bärin (S. 26), wodurch man erneut zur Annahme kommt, dass Veland ein abgekartetes Spiel treibt und seine Opfer ködert. Bödwild meint kurz darauf zu Veland, dass „des Königs gelbgefleckte Doggen“ ihn „zerreißen würden“ (S. 26), wenn er an den Hof käme. Mit dieser bildlichen Assoziation von Menschenfleisch und somit auch Menschenblut im Mund eines Hundes kommt man dem Mahl, bei welchem das Blut der Königssöhne trinkt, schon näher. Dass der anscheinend hellsichtige Veland mit dem Verschwinden der Söhne tatsächlich etwas zu tun haben muss, erahnt man auch, als er zu Bödwild sagt: „Nach Ai und Ingi frage, wenn du jetzt ihn siehst. / Wahrlich, die Stunde der Vergeltung ist nicht fern“ (S. 27). Er kostet die Unwissenheit des Königs vollkommen aus und nützt anscheinend jede Gelegenheit, um ihn daran zu erinnern. Veland spricht weiters über das Gefolge des Königs und nennt es „kopflös“ (S. 28), was unter Anbetracht der Tatsache, dass er aus den Schädeldecken der Kinder Trinkschalen herstellt, äußerst zynisch erscheint. Besonders interessant erscheinen folgende Zeilen Bödwilds an Veland: „Was blickst du heut so boshaft, bleicher Höllenhund, / und warum packte plötzlich mich ein Schauer an, / als ich den Fuß heut über deine Schwelle hob?“ (S. 29). – Zu allererst wird Veland als Höllenhund bezeichnet, was gerade im Kontext mit den davor genannten, menschenzerfetzenden, gelbgefleckten Doggen Veland nun geradezu die Rolle gibt, sich am menschlichen Körper blutig zu vergehen, was er zu einem späteren Zeitpunkt machen wird, auch wenn er weder ersichtlich das Fleisch isst oder das Blut trinkt. Der Höllenhund Zerberus verweist auf die Antike und kann somit als Hinweis auf die mythologische Welt rund um Thyestes aufgefasst werden. Als tatsächliche Parallele zu Thyestes erkennt man den körpereigenen Abwehrprozess, welcher Bödwild hier zugeschrieben wird: haben doch auch Thyestes auf dem Weg zu seinem Bruder Atreus die Beine versagt.

Die ersten Worte Velands, kurz bevor König Harald nun tatsächlich bei ihm angekommen ist, sind „O Fest, o Fest“ (S. 30), wodurch das spätere Bankett als längerfristig geplant erscheint. „Der Sonne Glutball ist hinabgetaucht, schauernd von meinem Werk, das tiefe Nacht enthüllen muss“ – Gerade diese Passage erinnert derart stark an den Sonnenrücklauf in Senecas Thyestes, dass es geradezu offensichtlich erscheint, dass Hauptmann sich am Theaterstück des Römers orientiert haben muss.

„Wie köstlich brennen meine alten Wunden mir, / und meine trennt erst jetzt der grause Schnitt, / der mich zum Krüppel, Teufel und zum Knecht gemacht. / Geduld. Und halte deiner Wollust Gift im Herzen fest“. – Veland thematisiert das Zerschneiden des Körpers, was er in Form einer Verstümmelung selbst erlebt hat und was im feindlichen Umgang unter Menschen also durchaus als Maßnahme der Machtdemonstration in Betracht gezogen werden kann, weswegen der spätere Umgang Velands mit den Körpern der Söhne nicht mehr überrascht. Das Erwähnen von Gift symbolisiert hier erneut den Zusammenhang zwischen Konsumation und Tod. Der Tod der Knaben ist die Voraussetzung für das Trinken ihres Blutes aus deren Schädeldecken.

König Harald, der einstweilen eingetroffen ist, erwähnt Velands Seherkraft. Auf die Frage König Haralds nach dem Verbleiben seiner Söhne entgegnet Veland „meinst du, ich nähme es an Witterung / mit einem Bluthund auf, dem nie das Wild entgeht?“ (S. 33). Natürlich enttarnt man sofort die Unehrlichkeit dieser Aussage, wodurch Veland also sehr wohl mit einem Bluthund verglichen werden kann. Diese Metapher erschien nun schon einige Male im Text und steht für Velands Rachedurst und seine Lust auf Blut im Sinne seiner persönlichen Vendetta. Harald rechtfertigt ein wenig später seine Gründe für seine Untat an Veland: „Weil du in meinen Felsgebirgen mir das Wild / ausrottetest und meiner Flüsse Gold mir stahlst, / auch den Tribut an mich zu zahlen weigertest, / deshalb geschah dir, was du zu beklagen hast“ (S. 36). In Velands beschriebenen Vergehen finden wir wieder eine Jagdmetapher: er habe das Wild des Königs ausgerottet. Am Wild scheint Veland einstweilen jedoch schon lang nicht mehr interessiert zu sein, da sein Rachewunsch in den Vordergrund getreten ist. Durch seine Rache rottet er die Familie des Königs aus, es gibt aufgrund seiner Taten bald keinen männlichen Thronfolger mehr, lediglich Bödwild überlebt, welche jedoch den Sohn des Schmiedes austragen wird.

Veland beklagt nun sein Leid, das ihm aufgrund der Verstümmelung geschah und welches er dem König heimzahlen zu wollen scheint: „damals sucht ich, wie du heut / nach meinem Kinde, das zugleich mein Weib mir war, / auch Herwar Allweiß, König Hödwers Tochter, der

/ geflügelten, die mir gen Süd entflohen war“ (S. 37). Diese Textpassage ist ein Hinweis auf die Geschehnisse nach der Bankettszene, zwar wird Veland im Theaterstück einfach während gleißender Helligkeit verschwinden, jedoch gibt es auch Überlieferungen des Stoffes, in welchen der kunstgewandte Handwerker durch die Lüfte entschwindet. Man kann jedoch davon ausgehen, dass dies auch zum Schluss des Stückes so sein wird, so meint er ein wenig später im Text zu Bödwild (S. 48) „Heut noch ein Krüppel, hinkend, trägt mich morgen schon bereite Adlerschwinge fort um höchsten Flug“ sowie zu Bui und Boddi, als sie ihn später aufsuchen (S. 55) „dann hebt Veland sich mit Flügeln in die Luft, / und gleich dem Adler wirst du ihn entkreisen sehen.“

„Denkst du mit Hohn uns zu bewirten, sieh dich vor“ meint der König zu Veland. Hauptmann gibt seinem Hauptcharakter nun eindeutig die Rolle des Wirten, und tatsächlich wird dieser Derartiges - Hohn - servieren: Das Blut der Söhne in den Schädelbechern sowie die rohen Herzen der beiden. Selbstverständlich ahnt Harald nichts von dem, was auf ihn zukommen wird, jedoch setzt der Autor derartige Passagen ein, um geschickt auf das Mahl vorzubereiten. Veland spricht vom „Racheblitz“ (S. 38) den der König durch seine unrechtmäßigen Taten schmiedet und der auf das gleißende Licht während Velands Verschwinden hinweist: Zu diesem Zeitpunkt werden nämlich alle Taten vollendet sein und durch die Erkenntnis des Königs, der wissend und gedemütigt zurückbleiben wird, wird Veland schließlich zu seiner Rache kommen. Die Helligkeit am Schluss ist der Racheblitz, sozusagen die Erleuchtung des Königs nach der Bankettszene.

Um an die Information über den Verbleib seiner Söhne zu kommen bietet Harald seinem verstümmelten Untertanen an, „Reich und Thron“ (S. 39) mit ihm zu teilen. Dieses Angebot erinnert ein wenig an das Angebot des Atreus in Senecas Thyestes, obwohl dieser in der umgekehrten Situation war, mit seinem Offert gemeinsam mit dem Bruder zu regieren lockt er Thyestes an seinem Hof und kann ihm so die eigenen Kinder als Mahl servieren. Veland entgegnet Harald, dass er als Schmied stark an der Errichtung des Reiches beteiligt war und erfragt: „Wer baute deinen Saal und schaffte Hausgerät / Bis auf den Becher, dessen Rand dich täglich labt?“ – Dies wirkt in Anbetracht der sich später noch ereignenden Geschehnisse äußerst verhöhrend, wird er den Herrscher doch noch mit den aus den Schädeldecken der Thronfolger gefertigten Trinkschalen bewirten. Die auf das Mahl hinweisende Symbolik verdichtet sich in dieser Passage immer mehr.

Als Veland von Harald dessen Tochter Bödwild für sein Bett fordert, bezeichnet dieser ihn als „Nachtalfensproß“ (S. 40) und meint, dass ihm die Tücke im Blut säße und sein Rachedurst in

seinem Blick schwelte. Der Schmied sagt daraufhin Folgendes zum König: „niemals siehst du deine holden Knaben eh / ich meine Brunst in deinem Königsblut gelöscht“ (S. 41). Gemeint ist hier natürlich die Lust des Schmiedes, die durch Bödwards Körper gestillt werden soll, jedoch kann man diese Textpassage auch so auffassen, dass Veland seinen Rachedurst mit Hilfe des Blutes der Söhne Haralds stillen möchte, ungeachtet ob er nun davon trinkt oder nicht. Als am Ende des ersten Aktes Velands Gäste den Holm verlassen, schreibt Hauptmann in der Szenenangabe „Es entsteht ein kopflozes Durcheinander“ (S. 41). Diese Angabe wirkt ein wenig morbide, wenn man bedenkt, dass die Köpfe der Königsknaben vor ihrer eigentlichen Verarbeitung zu Trinkgefäßen erst abgetrennt werden müssen.

Bödward und Veland treten schließlich zu Beginn des zweiten Aktes auf. Zu Bödward, die ja aufgrund ihrer Schmuckaffinität den Schmied besuchte, spricht er: „An goldner Angel hing noch stets der beste Fisch.“ (S. 43) – Erneut wird ein Mensch, Bödward, mit einem Tier verglichen; mit einem Tier, das man mitunter verzehrt. Zwar wird Bödward im Gegensatz zu ihren Brüdern weder getötet noch gegessen, jedoch hat er sie einem Fisch gleich geködert, anstelle von Würmern mit Gold und Schmuck.

Als sie eine geschmiedete Krone bewundert, wird dies von Veland kommentiert (S. 47): „erst wenn die Krone deinen Scheitel krönt, / gewinnt sie ihre volle Flammenkraft und wird / zur zweiten Sonne, purpurdröhnend, gleichsam wie / die andre, ehe sie zum Grund des Meeres versinkt.“ Diese Passage enthält folgende für die Bankettszene relevante Symbolik: Einerseits die Krone selbst, welche wie beim eigentlichen Thyestischen Mahl als eine Art Beruhigungsmittel eingesetzt wird, so trug Thyestes selbst eine ihm von Atreus überreichte Krone am Haupt, als er seine eigenen Söhne verspeiste. Die Krone wird zu einer zweiten Sonne, und gewinnt „ihre volle Flammenkraft“, Veland kann den Augenblick der Enthüllung seines Planes also kaum erwarten und steuert einer Dunkelheit, die seine Taten kaschieren könnte (wie etwa einem etwaigen Sonnenrücklauf, wie er in Senecas Tragödie vorkam), entgegen. Er möchte, dass sich am Ende alle im Klaren darüber sind, was genau geschehen ist. Seine Sonnen-Krone ist „purpurdröhnend“, sein grauenvolles Bankett vor Blut triefend.

Die Königstochter, plötzlich Veland zugetan, hat großes Mitleid mit ihm und erinnert ihn an seine Verstümmelung, „wie einst dein Fleisch in Fetzen hing“ (S. 49). Ein weiteres Mal wird also das gewalttätige Eingreifen in den menschlichen Körper, bzw. in das menschliche Fleisch, in Worten aufgegriffen. Es wird spürbar, dass der fremde Körper und das fremde Fleisch in diesem Stück für die eigenen Intentionen, sei es Gier oder Rache, brutal genutzt und missbraucht werden kann. Ein weiteres Beispiel hierfür wäre, als Veland Bui und Boddi

wenig später androht, ihnen die Gurgel durchzureißen (S. 53), sofern sie näher kämen.

Als Bui und Boddi schließlich zum Velandsholm kommen und dessen Bewohner ihnen unwirsch gegenübertritt wird dieser von Bui als „Vipernmaul“ (S. 53) bezeichnet. Gerade die Viper ist hier als Symbol durchaus interessant, da sie Biss und Tod vereinen kann, und dieser Zusammenhang von Tötung und Verspeisen (durch Bisse) gerade beim Thyestischen Mahl zum Tragen kommt. Auch wenn in der Hauptmannschen Bankettszene nicht direkt vom Essen des Menschenfleisches berichtet wird, ist diese Symbolik durchaus nennenswert.

Dass er mehr er selbst wäre als je, „seitdem sich Harald nähre von meinem blut’gen Schweiß“ (S. 53), meint der Hauptcharakter des Stückes zu den beiden. Gemeint sind hier natürlich Velands Dienste. Doch gerade die Tatsache, dass der Schweiß, mit dem der Herr genährt wird, blutig ist, spricht Bände, denn schließlich wird er den Blutwein aus den Schädeln seiner Söhne trinken. Vor allem dass er nur kurz darauf hin die Einladung zum Mahl ausspricht, markiert die Aussage überdies als im Zusammenhang mit dem Bankett stehend. Über Bui und Boddi lädt er den König schließlich ein (S. 54): „sagt, dass zwei Pokale schon, / zwei Wunderwerke schon von mir gebildet sind, / gefüllt mit einem heißen Trank, so rot wie Blut. / Sagt: König Haralds Herz wird eure Speise sein.“ Hier wird eigentlich der ganze Racheplan Velands endlich verbalisiert, jedoch nicht erkannt. Zwar wird nicht das eigentliche Herz Haralds serviert werden, jedoch die Herzen seiner beiden Söhne.

Im kurz darauf folgenden Gespräch mit Ai und Ingi erzählt Ai, dass er und sein Bruder offiziell im Wald auf „Vogeljagd“ (S. 56) wären, wobei man wieder eine weitere Jagdmetapher erkennt. Die beiden Knaben sind offensichtlich gerne bei Veland und fürchten sich nicht vor ihm, so Ai (S. 57): „Du bist ja kindgut, wie ein armes, krankes Tier.“ Veland wird also erneut als tierähnlich bezeichnet, auch kurz später (S. 58): „Nun fletschest du schon wieder deine Zähne, Wicht“. Velands Natur kommt also immer wieder an die Oberfläche.

Je mehr die Handlung voranschreitet, desto direkter werden die Anspielungen auf den Höhepunkt des Dramas. Veland meint, Harald düngte „seinen Acker“ mit „Jünglingsblut“ (S. 62), was man als Hinweis auf die folgende trink-kannibalische Handlung werten kann. Ai nimmt in der Kammer, in der sich die beiden Knaben nun mit Veland befinden, den Geruch von „geronnenem Blut“ wahr und meint, „blutbesudelte“, „bärtige Köpfe“ (S. 63) zu erkennen. Er bezeichnet sich „Kronprinz“, weswegen ich davon ausgehe, dass er, als Erstgeborener, zuerst getötet wird, ebenso wie Atreus die Söhne seines Bruders nacheinander, mit dem ältesten beginnend, hingerichtet hat. Ai beginnt Veland schließlich zu drohen (S. 63): „Lass uns frei, sonst will ich dich lehren, welch eines starken Herrschers Blut ich bin.“

Der Junge reduziert sich also auf sein Blut, auf das einzige, was neben einem Schädelbecher, von ihm übrig bleiben und mit seinem Vater in Kontakt kommen wird.

Als die Knaben nun tief im Inneren des Velandsholm verborgen sind und Ketill auftritt, erwähnt dieser den blutigen Schweiß des Schmiedes, den er oft während früheren Gesprächen der beiden auf der Stirn hatte. Dies erinnert natürlich sofort an den blutigen Schweiß, mit dem Veland den König nähren möchte.

Ketill will ihm einen Trank zur Linderung geben, der jedoch nicht angenommen wird. Die einzige Flüssigkeitsaufnahme, die Veland zu Seelentrost verhilft ist die König Haralds, als er aus den Schädelbechern trinkt. So spricht der Protagonist daraufhin zu Ketill (S. 66): „Du kannst kein Blut sehn, Rache aber stillt nur Blut.“

Gegen Ende der Unterhaltung der beiden steht die Hauptperson allmählich unter Zeitdruck, denn „Richten muss ich eilig jetzt / für das Gelage Hochsitz, Becher, Wein und Brot“ (S. 67). Mit den Bechern sind natürlich die Schädeldecken gemeint, mit dem Wein das Blut und mit dem Brot die Herzen der Söhne. „Indem Veland das Blut Wein und das Fleisch der Königssöhne Brot nennt, kehrt er die eucharistische Verwandlung um.“ Seine Rache pervertiert „das erlösende Liebesopfer Christi, das Brot und Wein des Abendmahls symbolisieren.“<sup>171</sup> Er wandelt diese selbstlose Hingabe um und opfert anstatt sich selbst andere, unschuldige.

Im folgenden Dialog zwischen Bödwild und Veland bezeichnet er sie als Lamm (S. 71), eine weitere Tiermetapher. Man bekommt den Eindruck, Bödwild stünde kurz davor, gerissen zu werden.

Zu Beginn des dritten Aktes prangert die Prinzessin dem Schmied gegenüber ihre Herkunft an (S. 79): „Verflucht mein Blut, dieweil es meines Vaters Blut, / der allen deines Jammers einz'ger Ursprung ist.“ Das Blut des Haralds ist also der Ursprung allen Übels. Da auch Veland das durchschaut hat, hat er sich für seinen Racheplan entschieden: Das vom König gezeugte Blut, also das seiner Söhne, wird zurück in den Körper des Herrschers einverleibt, die Zeugung also revidiert. Bödwild als einziges der Königskinder, wird weiterleben, jedoch wird sich das Blut ihres Nachkommens mit dem Blut Velands vermischt sein, weswegen das Königblut, welches Veland so viel Leid gekostet hat, sich aufgrund seiner Rache zu seinem eigenen entwickeln.

---

<sup>171</sup> Fulda, Daniel (Hg.)/ Pape, Walter (Hg.): Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001. S. 277.

Er fragt seine zukünftige Frau warum sie nicht sein „entstelltes Angesicht“ wähle, das ihrem „Speichel oftmals als Gefäß gedient“ (S. 82). Der Körper, um genau zu sein, das Angesicht, also der Kopf, wird als Gefäß für eine Körperflüssigkeit bezeichnet, ebenso wie die Köpfe von Ai und Ingi als Gefäße für Blut fungieren werden. Veland scheint also klare Vorstellungen darüber zu haben, wozu man einen menschlichen Kopf verwenden und in weitere Folge verarbeiten kann.

Als Bödwild abgetreten ist und König Harald, Bui, Boddi und Gunnar gemeinsam mit Doggen kurz vor Velands Behausung stehen, beschreibt er die sich nähernde Meute als „in Qual des Hungers, der die Eingeweide nagt“ (S. 87) und charakterisiert sich mit seinen weiteren Worten quasi unwissend selbst (S. 87): „Die Jagdwut, Gier nach Blut und Mordlust machen sie toll.“ Und auch in Qual des Hungers ist jedoch wohl eher Veland selbst, oder zumindest in Qual des Rachedursts, der ihn ereilt hat. Das Erwähnen des Hungers reiht sich auch in die für die auf die Bankettszene verweisende Symbolik vorbildlich ein und ist so kurz vor dem eigentlichen Mahl als Anspielung darauf zu werten.

Seine Rechtfertigung für das Festgelage, seine derartig harte Rache am König, beschreibt die folgende Textpassage treffend, denn (S. 87) „geile Inbrunst giert / nach Marter, Folter, Wundenbrand und Pein für dich. / Längst hätt ich dich getötet, wäre nicht ein Tod / zu wenig für das Arge, was du mir getan, / verwaiste nicht mit deinem Tode meine Wut.“

Als Veland den Herrscher weiterhin die Information über den Verbleib dessen Kinder vorenthält, meint Gunnar, dass ihm die Zunge bluten würde und er Veland nicht mehr länger so sprechen hören wollen würde (S. 92). Das Bild der blutenden Zunge ist gleich auf mehrere Arten interessant: Einerseits kommt bei der Bankettszene das Blut von Ai und Ingi mit der Zunge des Königs in Berührung und andererseits erinnert eine blutende Zunge sehr stark an den Schändungsakt bei Ovid oder Shakespeare (sowohl Philomela als auch Lavinia wird nach der Vergewaltigung die Zunge abgeschnitten), welcher mitunter zum finalen Schlussbankett führt.

Harald spricht mit dem Schmied über die Hochzeitseinladung, und der König, der noch nicht fassen kann, dass die Vermählung tatsächlich stattfinden soll, meint über über Bui und Boddi (S. 92): „Nur hirnverbrannter Wahnsinn kam aus ihrem Mund.“ Der Mund als Organ des Essens und Trinkens wird also hervorgehoben, und was aus dieser Öffnung kommt ist in diesem Falle „hirnverbrannt“. Das Hirn (zwar nicht unbedingt das menschliche) wird kulinarisch oftmals als Delikatesse bezeichnet, es war bei Shakespeares „Titus Andronicus“ die Füllung der Pastete, die Tamora serviert bekam und überdies hat das Hirn seinen Sitz im

Schädel, aus welchem Veland einen Trinkpokal zu fertigen weiß. Als Vorbote kommt hier also erneut eine (eventuell menschlich) organische Substanz auf metaphorischer Ebene mit dem Mund in Berührung.

Bödwards Vater glaubt sich daran zu erinnern, dass ihm ausgerichtet worden wäre, dass sich der Gastgeber nach dem Mahl davon heben würde, „einem Geier gleich“ (S. 92). – Veland berichtigt ihn hierauf sofort, denn sein späterer Aufbruch wäre „gleich einem Adler“ (S. 93). Der Schmied wird also mit einem Aasfresser<sup>172</sup> verglichen; da er selbst nicht konsumierend am anthropophagischen Festakt teilnimmt, revidiert er diese Analogie selbstverständlich sofort. Abgesehen davon, dass die Nennung des Adlers vom aasfressenden Geier ablenkt und so auch nicht der geringste Verdacht des Königs hinsichtlich der Gräueltaten aufkeimen sollte, ist der edle Adler ein Greifvogel. Er war in der griechischen Antike Symbol für Zeus, für Macht und Sie und gilt der König der Lüfte: Der einzige Nachkomme, den Harald haben wird, ist Velands Kind, da Ai und Ingi eliminiert sind. Velands Blut vermischt sich also mit dem königlichen.

Harald willigt nun ein und besiegelt mit der endgültigen Zusage für die Teilnahme am Festmahl sein Schicksal (S. 93): „Wir nehmen deine Abendmahlzeit an, Veland.“

#### **5.4. Zentrale Motive in Bezug auf Hauptmanns Bankettszene**

Hauptmann orientiert sich für sein Werk primär an der Sage von Wieland dem Schmied und weniger an Seneca, Shakespeare oder Ovid, auch wenn die Wielandsage als Wandermythos aus der Antike gesehen werden könnte.

Wie in den vorher beschriebenen Werken ist auch in Hauptmanns Veland die Verstümmelung an verschiedenen Textstellen ersichtlich, so wurde Veland früher auf Anweisung des Königs hin gelähmt (was auch im Text selbst thematisiert wird), der Schmied verwendet die Schädeldecken der Knaben, um aus ihnen Trinkschalen anzufertigen (die „Weiterverarbeitung“ des menschlichen Körpers ist hier bereits noch fortgeschrittener als bei Shakespeare) und auch sprachlich findet man eine Menge an Anspielungen (kopflös; Kopf und Kragen kosten; kopflöses Durcheinander, etc.).

Auch eine Reihe an Jagdmetaphern erkennt man im Text, so wird Veland beispielsweise als

---

<sup>172</sup> Tamora wird bei Shakespeares „Titus Andronicus“ nach ihrem Tod wilden Tieren vorgeworfen und ihr Fleisch wird auch unter anderen von Geiern verzehrt.

fleischfressender Jäger beschrieben und der König ließ seine Kinder am Grund des Meeres mit Schleppnetzen suchen, ebenso wie Fische gefangen werden. Auch ein Jäger selbst tritt im Stück auf, Atli, welcher mit dem eigentlichen Thyestischen Mahl jedoch nichts Näheres zu tun hat. Der König meinte, Veland hätte dessen Wild ausgerottet und Veland selbst ist der Meinung, dass man mit einer goldenen Angel den besten Fisch fangen würde (womit er Bödwild meint, welche von seinem Goldschmiedehandwerk überaus angetan ist).

Es tritt ebenso eine Menge an Tiermetaphern auf, Veland wird so als Vipernmaul bezeichnet, ebenso als Höllenhund. Einerseits steht das für seine Wildheit bzw. seinen (tierischen) Jagdinstinkt, andererseits ist der Höllenhund ein Rückgriff auf Cerberus aus der griechischen Mythologie. Ähnlich könnte man auch den unterirdischen Velandsholm mit dem Tartaros in Verbindung bringen, vor allem unter Berücksichtigung des vorhin genannten Vergleiches mit dem Höllenhund. Zu Veland's ersten Worten zählt „Erbfluch“, was eine Anlehnung an das Tantalidengeschlecht bzw. Thyestes selbst sein könnte.

Auch in diesem Werk werden übernatürliche Geschehnisse in den Handlungsverlauf aufgenommen, so werden Veland magische Kräfte nachgesagt, Ai und Ingi erscheinen geisterhaft oder Veland verschwindet am Ende des Theaterstückes plötzlich.

Von Beginn des Stückes an ist klar, dass die Söhne des Königs vermisst werden und dass Veland allen Grund und Willen zur Rache an König Harald hat. Sein Rachedurst ist deutlich erkennbar und wird thematisiert.

Veland's Sprache ist aufgrund der Hinweise auf das Schicksal der Söhne oft zweideutig, was den unwissenden König zur Verzweiflung treibt. Gegen Ende hin verrät er schon fast alles, hält sich jedoch bedeckt genug, um die Auflösung seiner Rache nicht vorweg zu nehmen.

Bereits anfangs wird von König Haralds Blut gesprochen, aus dem die Söhne entstanden, überdies tränke, laut Text, die Ungewissheit des Königs Blut wie eine Otter. So findet man einige Blutmetaphern im Text, die sich eben auch teilweise mit Trinkmetaphern vereinen.

Gerade das Blut (und Hauptmann, der derartiges an einigen Stellen verwendet, z.B. die purpurdröhnende Sonne) scheint Veland wichtig zu sein: Er will den König durch sein eigenes Blut entwürdigen, einerseits durch das Trinken des Blutes der Söhne, andererseits durch das Vermischen Haralds Blutes mit dem eigenen (Haralds Enkel/ Veland's Sohn; Veland spricht in diesem Zusammenhang von Königsblut).

Körperflüssigkeiten treten auch an einigen Textpassagen zum Vorschein, so natürlich, wie bereits beschrieben, Blut, aber auch Eiter oder Speichel.

Neben Trinkmetaphern findet man im Werk Hauptmanns auch einige Essensmetaphern, so

meint Veland, der König solle als Belohnung sein Brot nehmen, womit er natürlich auf seine Rache anspielt. Dies kann man überdies als Eucharistiemetapher werten, vor allem in Zusammenhang mit Haralds Antwort auf Velands Einladung (S. 93): „Wir nehmen deine Abendmahlzeit an.“

## **5.5. Die Schlachtung der Söhne und die Zubereitung des Mahles**

Wie Veland die Ai und Ingi tatsächlich hinrichtet werden, kann man nicht klar definieren, da dies nicht im Rahmen der Bühnenhandlung geschieht; auch nicht in Form von Regieanweisungen kann man auf eine konkrete Tötungsform schließen.

Als die beiden später in geisterähnlicher Gestalt im Speiseraum erscheinen, wird beschrieben, dass sich oberhalb des Ohrs um die Schädeldecke sowie um den Hals jeweils blutige Ringe ziehen. Wenn man davon ausgeht, dass diese Ringe Schnitte symbolisieren, würde man meinen, die beiden wären dekapitiert worden, bevor (im schlimmeren Falle nachdem) ihnen die Schädeldecken abgetrennt wurden. Und dass die beiden Knaben in der Tat enthauptet wurden, erwähnt Veland später, als er auf die verbliebenen Leichen verweist, dass die Rumpfe vom Kopf getrennt wären. – Ob es sich hierbei jedoch um die Art der Hinrichtung handelt, bleibt offen. Zu Ketill spricht er von seinen Zähnen, mit welchen er „wehrloser Knaben zwei zerriß“ (S. 115), wobei es sich wohl um eine Metapher handelt. Man kann jedoch rekonstruieren, wie der Schmied mit den Körpern der beiden verfahren sein wird:

Neben den bereits geschilderten Schnitten an Hals und Schädeldecke muss er auch die Herzen der beiden herausgeschnitten (vielleicht bezieht sich sogar das eben angeführte Zerreißen der Königssöhne darauf) haben, da sie ja von Bödwild serviert werden. Nach dem Abtrennen der Köpfe wird Veland allem Anschein nach das Blut der beiden aufgefangen haben, da er es seinem Besuch kredenzen wird. Auch in der Unterhaltung mit Ketill spricht er später von den Rümpfen der beiden als „ausgeblutet“ (S. 118).

Eine Zubereitung der Söhne gibt es in diesem Falle nicht, da lediglich Blut und Herzen zu Tisch kommen. Vielmehr finden wir in diesem Theaterstück eine Verarbeitung der Körper vor, so fertigt der Namensgeber des Werkes die zwei veredelte Trinkschalen aus den Schädeldecken. In den Überlieferungen des Wieland-Mythos wurden aus den Söhnen verschiedenste Gebrauchsgegenstände gefertigt, etwa auch Schmuck oder Kerzenhalter.

## 5.6. Die Bankettszene

Die Bankettszene bei Hauptmann ist die längste dieser Art in den drei behandelten Dramen. Sie ereignet sich im Velandsholm an einer langen, steinernen Tafel. Auf der Tafel befinden sich Becher und zinnerne Teller. Es gibt einen Hochsitz, welcher von Veland selbst beansprucht wird. Der König wirkt nervös und ängstlich, er erwähnt überdies, dass auf seiner Stirn „blut’ger Angstschweiß quillt“ (S. 94). Das Blut kommt also immer mehr in Verbindung mit Harald. Die Frage, ob er seine Knaben wieder sehen wird, bejaht Veland. Zwar wird er sie in gewohnter Form nicht mehr sehen, lediglich als Erscheinungen, in Form ihres Blutes, ihrer Schädeldecken und Herzen. So spitzt sich das doppeldeutige Wortspiel Velands mit des Königs Furcht immer mehr zu, so wie wir es auch von Ovid oder Seneca kennen. Er holt weiter aus und bestätigt, dass die Söhne „ledig aller Qual“ (S. 94) wären.

Eine Szenenangabe Hauptmanns gibt vor, dass sich „Alle, auch Gunnar“ (S. 95) an die steinerne Tafel setzen. Die Tischgemeinschaft besteht also aus Veland, Harald, Gunnar, Bui, Boddi, Atli, später treten natürlich Bödwild und überdies Ketill auf. Als Personenbezeichnung findet man überdies „Die Mannen“ (S. 97) was sich jedoch vermutlich auf die eben genannten Gäste des Schmiedes bezieht und nicht auf das Gefolge des Königs, welches zwar mit zum Velandsholm gekommen ist, jedoch während des Verlaufs des Mahles nicht weiter beachtet wird.

Gleich zu Beginn fordert der Gastgeber Harald auf, „den Pokal der vor dir steht“ (S. 96) zu ergreifen, was kurz darauf geschieht, so besagt die kurz darauf folgende Szenenanweisung, dass Harald und Veland einander zutrinken. Der Schmied hat also erreicht, was er wollte, denn der König hat tatsächlich aus dem Pokal getrunken; Veland muss also nicht mehr allzu vorsichtig mit seinen Äußerungen sein. So antwortet er dem König, der ihn fragt, was sich in dem Becher befindet (S. 96): „Wein, welchen deine eignen Trauben jüngst verspritzt.“ Natürlich kann man diese Doppelbödigkeit auf die Weinfelder und Güter des Königs münzen, dessen Trauben zur Herstellung von Wein benötigt werden würden, jedoch handelt es sich hierbei um die verschleierte Aufdeckung der Begebenheiten: Das Trinken des Blutes der Söhne. Harald beginnt es zu ekeln und ihm wird schwindlig, er trinkt auf erneute Aufforderung Velands erneut, meint, sich zu übergeben. Für ihn ist das Getränk „Furchtbarer Wein!“ (S. 97). Auch sein Körper beginnt sich als unbewusst gegen das Gräuel zu wehren, genauso, wie beispielsweise auch Thyestes während des Mahles mit seinem Körper zu kämpfen hatte. So versagen diesem dabei etwa seine Körperlleder, als er Trinken möchte.

Auch wenn man Thyestes bei diesen Gegebenheiten außer Acht lässt, erscheint die repulsive Reaktion des Körpers vollkommen logisch, da der Geschmack des eisenhaltigen Blutes nicht so einfach überdeckt werden kann. Dass es sich bei der Flüssigkeit tatsächlich um Blut handelt, wird einem auch veranschaulicht, als Bui den Mund des Königs als schwarz bezeichnet (S. 97): So hat Wein weder eine derartige Farbe oder eine derartig dicke Konsistenz, dass er in einem, wenn auch unterirdischen und dadurch wohl spärlicher beleuchteten, Raum, als schwarz erscheinen könnte, im Gegensatz zu Blut.

Der König erfragt den Ursprung der Trinkgefäße, beschäftigt sich näher mit der Schale, bemerkt, dass es sich dabei um eine Schädeldecke handelt, weswegen er den Becher vor lauter Ekel gegen die Wand wirft. Hieraufhin erklingt eine Stimme, laut Regieanweisung ein „schmerzlich verhallender Seufzer“ (S. 97): „O weh, nun tatest du Böses Ingi, deinem Sohn!“ – Gunnar identifiziert die Stimme tatsächlich als die des Königssohnes und wird von Veland in dieser Annahme bestätigt. Veland fügt hierbei allerdings noch hinzu (S. 97): „Grausam hat ihn misshandelt seines Vaters Faust.“ Dies lässt also darauf schließen, dass es sich beim Becher um Ingis Schädeldecke handelte, jedoch ist dies dem König nach wie vor nicht bewusst, auch wenn die Anspielungen des Schmiedes immer eindeutiger werden. Die geladenen Gäste rufen nach Ingi, man hört jedoch nur ein Durcheinanderheulen aus den Tiefen des Velandsholmes. Der Hausherr offenbart dem König, dass das, was er suche, näher wäre als er meinte. Er bezeichnet Ai und Ingi als des Königs „süße Knaben“ (S. 99). Die beiden Knaben bekommen so ein geschmackliches Attribut zugeschrieben, und das gerade von dem Menschen, der bisher als einziger über das tatsächliche Schicksal der beiden Bescheid weiß.

Schließlich erscheinen die beiden Prinzen, die Regieanweisung beschreibt die beiden einander die Hand haltend, mit blutigen Ringen (S. 99) „oberhalb des Ohrs um die Schädeldecke und einen ebenso blutigen Ring um den Hals. Aus beiden rinnen Blutstreifen.“ – spätestens jetzt sollte klar sein, wo der Ursprung der Schädeldecken liegt. Ebenso schnell wie die beiden auftauchen, verschwinden sie auch wieder. Durch diese übernatürliche Erscheinung ebenso wie durch die erklingende Stimme Ingis sollen die Umstände, unter denen getrunken wird, aufgezeigt werden. Ähnlich wie bei Seneca oder Ovid wird dem Vater ein blutiges Bild vor Augen geführt, hier zwar nicht in Form von abgetrennten Körpergliedmaßen, jedoch kann man genau erkennen, wie grausam die Körper behandelt wurden; Die blutigen, ringförmigen Schnitte zeigen, an welchen Stellen die Körper der Knaben durchtrennt wurden. Da Harald den Becher gegen die Wand wirft, bekommt er aufgrund des Seufzens das Gefühl, dass er

seinem Sohn, dessen Blut er obendrein getrunken hat, auch noch nach dessen Tod zusätzliches Leid, sogar Schmerz, zufügt. Hauptmann ästhetisiert das Anthropophagiemotiv hier auf einer spirituellen Ebene. Dies kann aber neben der Verstärkung der Rache mitunter den Grund haben, dass in den zwanziger Jahren die spirituelle Sitzung<sup>173</sup> eine Art Modeerscheinung war, welche Hauptmann gerne in sein Werk aufnahm.

Schließlich tritt die nackte Bödwild auf, die in der Regieanweisung mit Aphrodite verglichen wird. Das Erscheinen der nackten, willenlosen Tochter demütigt den König zusätzlich. Aphrodite/ Venus ist als Frühlingsgöttin unter anderem auch die Göttin der Winzer, was im übertragenen Sinne natürlich auch auf Veland zutreffen würde, da er schließlich für die Herstellung des blutigen Weines verantwortlich ist.

Veland erzählt, wie sie ihm alles gewährt (selbstverständlich in sexueller Hinsicht), doch dass so Hunger und Durst nicht gestillt werden (S. 101). – Den größten Durst, den Veland verspürt, ist jener der Rache. Dieser Rachedurst wird wiederum durch das stillen des Durstes des Königs befriedigt, wohl mehr als der Schmied jemals von Bödwild befriedigt werden könnte. Selbstredend kann man dem Schmied unterstellen, dass er diese Wortwahl absichtlich traf, um mit Hunger und Durst erneut auf das Mahl zu verweisen, um erneut auf das Bluttrinken aufmerksam zu machen.

Bödwild tritt schließlich mit zwei vermeintlichen Äpfeln in ihren Händen auf, Veland dokumentiert dies (S. 103): „Die Äpfel stellt sie auf den Tisch, / nun kann der Schmaus beginnen, König Harald, iss!“ - Es handelt sich hierbei um die Herzen von den beiden Prinzen.

Dass Hauptmann seinen Veland gerade Äpfel<sup>174</sup> erwähnen lässt, liegt wohl nicht nur an der ähnlichen Größe eines Herzens und eines Apfels, sondern auch an der Symbolik der Obstsorte selbst. So ist der Apfel in vielen Kulturen ein Symbol für Liebe und Sexualität, für Fruchtbarkeit und Leben. Die beiden Herzen können also als Symbole für König Haralds Fruchtbarkeit gedeutet werden: für seine Söhne, die diese Herzen ja nun tatsächlich im eigenen Leib trugen, bis sie Ihnen brutal entfernt wurden. Auch gilt der Apfel als Symbol für

---

<sup>173</sup> Vgl.: Fulda, Daniel (Hg.)/ Pape, Walter (Hg.): Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001. S. 278

<sup>174</sup> Auch in manchen Überlieferungen der Wieland-Sage selbst hat der Apfel eine wichtige Bedeutung. So muss der Bruder Wielands, berühmter Bogenschütze und Jäger, auf Anordnung König Nidungs (entspricht hier König Harald) einen Apfel vom Kopf des eigenen Sohnes schießen. Sollte dieser Schuss misslingen, wäre es eine nicht minder grausame Tat, als jemandem das Fleisch der eigenen Söhne zu servieren.

die Ernte aber auch im weiteren Sinne für die Erkenntnis. So ist es im alten Testament schließlich verboten, Früchte vom Baum der Erkenntnis zu essen. Daran, dass der König vollste Klarheit über das Verbleiben seiner Söhne hat, ist Veland überaus interessiert. Die gewonnene Klarheit ist die Bestrafung Haralds, ebenso wie die, die vom Baum der Erkenntnis essen, auch bestraft werden.

Der König identifiziert die beiden Gebilde als „rotes Fleisch, das zuckt“ (S. 103), Atli erkennt darin „zwei jungen Rehen ausgebrochne Herzen“ (S. 104). Bödwild tritt hier als Wirtin auf, ohne selbst böse Intentionen zu haben, jedoch steht sie unter dem Einfluss des Schmiedes.

Als der Schmied Bödwild vor den Gästen rau zu behandeln beginnt, redet er zu Gunnar (S. 105) „Es geht vorüber, Jarl: du trinkst / am besten eilig, was das Schicksal dir kredenzt.“ Man findet hier also eine erneute Anspielung auf das Trinken. Man kann nicht davon ausgehen, dass er auch vom Blut der Kinder getrunken hat, aber diese Aussage bestätigt die Möglichkeit dessen. Auch die Tatsache, dass Veland mit dem König angestoßen hat, kann bedeuten, dass auch er selbst das Blut der Söhne seines Widersachers getrunken hat. Im Gegensatz zu den Bankettszenen bei Seneca und Shakespeare<sup>175</sup> (und auch bei Ovid), würden hier also auch die anwesenden Gäste aktiv am Bankett teilnehmen.

Weiters fordert Veland auf (S. 107): „Verbeiße sich in ihre [Bödwilds] Gurgel, wer da mag.“ Zwar tätigt er diese Aussage nur, um den König durch den spröden Umgang an seiner Tochter zu demütigen, jedoch hat sie eindeutig anthropophagischen Gehalt, was symbolisch auf die Kernthematik des Werkes verweist. Ebenso, als er den Gästen offenbart, dass Bödwild ihm seine Eiterlumpen auf Wunsch lecken würde (Vgl. S. 108), handelt es sich doch auch bei Eiter um eine menschlich-organische Substanz. Selbstverständlich steht aber auch, hier neben der Symbolik, im Vordergrund, seine Macht über Bödwild zu demonstrieren um den König zu peinigen, schließlich vergeht er sich vor versammelter Menge an ihr. – Und selbst, als er dies in Worte fasst, verwendet der Schmied größtenteils Worte, die sich an ein Bankett anlehnen (S. 110): „Und doch, die Ungesättigte zu sättigen, / sinn ich: wie weit’ ich, dehn ich ihr Gefäß?“

Hierbei wird natürlich das Stillen der menschlichen Lust gemeint und Bödwilds Gefäß bezieht sich auf ihr Genital. - Dennoch wird hier eine Hungermetapher verwendet und zusätzlich hierzu erinnert die Bezeichnung für Bödwilds Geschlechtsorgan an die vom Schmied

---

<sup>175</sup> Bei Shakespeares „Titus Andronicus“ liegt der Verdacht nahe, dass auch der Kaiser von seinen Stiefsöhnen gegessen hat, was die Namensgebung „Saturninus“ untermauern würde, was an Kronos/Saturn erinnert, der seine Kinder aß.

geschaffenen Trinkbecher. Diese Zeilen erläutern, dass Veland in seine Rachelust erst befriedigt indem er des Königs Durst durch den Blutwein sowie Bödwards vermeintliche Lust vor den Augen des Vaters brutal stillt.

Die Menschlichkeit scheint in Veland mehr und mehr verloren gegangen zu sein, zunächst erscheint er tierhaft, später (rache-)gottähnlich. Selbst für die Liebe scheint in seiner Welt kein Platz mehr zu sein. „Die Titelfigur praktiziert sie [die Liebe] vielmehr in der derbsten, menschenverachtendsten Form: als Vergewaltigung der Königstochter Bödward (welche Verbindung von Sexualität und Gewalt sich ebenfalls im Bezugsfeld kannibalistischer Metaphorik bewegt).“<sup>176</sup>

Ketill nähert sich, und Veland, der sich über die Grausamkeit seiner getanen Rache im Klaren ist, spricht zum (noch nicht aufgetretenen) Schafhirten, sich auf dessen Herde beziehend (S. 111): „Du führst sie in die Höllenflammen grasen, Freund, / in des Bluttrinkers Rachen, zwischen eines Hais / furchtbare Kiefer führst du sie.“

„Des Bluttrinkers Rachen“ ist ein Rückgriff auf das eben Geschehene und da Veland damit wohl sich selbst bezeichnet, wäre dies ein weiteres Indiz dafür, dass nicht nur König Harald Blut getrunken hat, sondern auch der Schmied selbst. Dass das Gras der Schafe für diese ein tödliches Ende, oder aber zumindest einen gefährlichen Beigeschmack, hat, erinnert symbolisch an die vierte Szene des vierten Aktes von Shakespeares Titus Andronicus, wo Tamora ihre Worte mit rotem Klee vergleicht, der für weidende Schafe tödlich ist. Mahlzeit und Tod gehen also auch hier wieder einher.

Velands Wunsch nach Vergeltung scheint Genüge getan worden zu sein: Er ist der Überzeugung, dass seine Wunde geheilt wäre. Er spricht zu Ketill (S. 112) „ich stopfte meiner Seele Wanst mit blut'gem Fraß. / Mit Männerleichen sind die Stollen angefüllt.“ Erneut bringt Veland sich hier selbst als aktiver Teilnehmer einer kannibalischen Handlung in Verbindung, auch wenn dies hier rein auf geistiger Ebene geschieht, was dennoch die Theorie von Veland als aktiven Bankettteilnehmer erneut unterstreicht.

Als der Schmied und der Hirte weiter im Dialog voranschreiten, äußert ersterer in Bezug auf Ketill und dessen Herde (S. 113): „Ich allein / schneide für alle Sinne euch das Futter jetzt.“ – Durch diese Aussage charakterisiert er sich selbst als Futterknecht, somit im übertragenen

---

<sup>176</sup> Fulda, Daniel (Hg.)/ Pape, Walter (Hg.): Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001. S. 278

Sinne als Koch (auch wenn in diesem Zusammenhang ein Mundschenk passender wäre), er ordnet sich so also selbst auf der gleichen Ebene wie Tereus, Titus Andronicus oder Procne und Philomela ein.

Veland erwähnt seine Zähne, mit denen er „wehrloser Knaben zwei zerriß“ (S. 115). Berücksichtigt man die Erscheinung der beiden Knaben, wiesen diese jedoch lediglich jeweils zwei blutige Ringe auf, also spricht Veland hier rein symbolisch. Dennoch handelt es sich hierbei um eine weitere Kannibalismusmetapher, welche, je weiter die Handlung vorangeschritten ist, immer häufiger werden.

Erst kurz vor Schluss gibt der Schmied den tatsächlichen Verbleib der beiden Knaben preis, eine Frage, die er seit Beginn des Stückes niemandem beantwortete. Es bedarf erst den Dialog mit Ketill um dies schließlich zu offenbaren (S. 118): „Die Rumpfe meiner Opfer weis ich ihm vielmehr. / Da sind sie, ausgeblutet: mag er sie besehn, / ein anderer König Harald ist er und nicht mehr. / Hörst du dies, Harald? Lallender Allvater, du. / Und sie nun deiner Knaben Rumpf, vom Kopf getrennt. / So geb ich deine lieben Söhnlein dir zurück.“ Da der König noch zu den Anwesenden zählt, wenn auch verstummt, kann man also davon ausgehen, dass diese erschreckende Nachricht durchaus angekommen ist. Ob er dem König tatsächlich die leblosen Körperteile der Knaben vorführt, und somit Procne, Philomela und Tereus nacheifert, oder nicht, steht nicht fest, ist aber durchaus möglich. Prinzipiell würde dies nahe liegen, da sich Veland über das ganze Stück so stark beherrscht, den König so viel wie möglich leiden zu lassen, weswegen ein derartiger Abschluss seiner Vergeltung vollkommen logisch wäre. Um die Rache perfekt abzurunden, erzählt Veland noch, dass er Bödwild geschwängert hätte und sie seinen Sohn Wittich gebären würde. Bei dieser Gelegenheit schlägt er noch einen kleinen weiteren Seitenhieb auf den König (S. 120): „Was, gegen ihn, war deine hingemähte Brut, / dem meines Himmelsfeuers Glut die Adern schwellt?“ Er gibt ihm also zu verstehen, dass Ai und Ingi im Vergleich mit Wittich minderwertig wären, da in ihnen nicht das Blut des Schmieds fließt. Um genau zu sein, fließt in den beiden Prinzenleichen gar kein Blut mehr, da die Körper Blutleer gemacht wurden. Das aus Velds Sicht minderwertige Blut wurde bei Tisch ausgeschenkt, also floss wieder zurück in den Körper des Königs, zurück zum Ursprung. Es ist nicht geklärt, ob Veland auch davon getrunken hat, berücksichtigt man aber die vorhin angeführten Indizien hierfür, kann man zur These kommen, dass Veland das Blut der Söhne getrunken hat bevor er Bödwild schwängerte. So gesehen würde sich das Blut der Königssöhne mit seinem eigenen vermischen und die beiden Königssöhne würden in Wittich reproduziert werden. Vielleicht

hat Veland als Schmied erst königlichen Blutes bedurft, um seinen Erben zeugen zu können. Nach gleißender Helligkeit ist Veland also nun verschwunden. In den Wielandüberlieferungen heißt es, dass Veland durch die Lüfte fliegend verschwunden sein soll, und auch hier kann man davon ausgehen, dass er sich in gleicher Weise entfernt hat, so findet man hierfür, wie erwähnt, eine Reihe Anspielungen im Text. Symbolisch erinnert dies an Ovids Metamorphosen, wo sich alle Charaktere nach dem Bankett in Vögel verwandelt haben.

Diese kannibalische Bankettszene unterscheidet sich stark von denen Senecas und Shakespeares. So sind weder Shakespeares Tamora noch Senecas Thyestes um ihre Söhne besorgt, als sie das Mahl beginnen, Harald hingegen vermisst Ai und Ingi schon seit Beginn des Stückes und quält sich während der gesamten Handlung ob des Verbleibs der beiden Knaben.

Hauptmanns Handlung an der Tafel ist wesentlich länger als die seines Britischen oder Römischen Kollegen, so breitet sie sich hier über mehr als 20 Seiten aus. Gerade diese beiden Unterschiede lassen den Schmied aus weitaus sadistischer erscheinen als Atreus, gegen welchen bereits Titus Andronicus handzahn wirkt.

In diesem Drama steht auch nicht das Essen des Fleisches der Kinder als Rache im Mittelpunkt, sondern das Trinken des Blutes der Knaben aus deren Schädeln. Zwar werden auch die beiden Herzen von Ai und Ingi serviert, aufgrund der abgestoßenen Reaktion der Gäste kann man nicht definitiv annehmen, dass sie gegessen wurden. Es gibt hier weder Indiz noch Gegenbeweis.

Ebenso wie bei der Einladung des Titus Andronicus haben sich hier mehrere Gäste versammelt, welche davon jedoch tatsächlich aktiv an der kannibalistischen Handlung teilnehmen, bleibt offen. Es offenbart sich die Vermutung, dass Harald nicht der einzige war, der vom Blut getrunken hat. Wie bereits angedeutet wird in diesem Stück kein Menschenfleisch explizit gegessen, lediglich fordert Veland seinen Widersacher dazu auf. Neben dem Schmied findet man hier auch einen zweiten Wirt, allerdings einen vermutlich unwissenden: Bödwild bringt die Äpfel an den Tisch, wird sich allerdings wohl nicht im Klaren darüber sein, dass sie eigentlich die Herzen ihrer beiden Brüder in ihren Händen trägt. Zwar kennen wir die Beteiligung eines zweiten Wirten, bzw. einer zweiten Wirtin, bereits von Shakespeare oder auch aus Ovids Metamorphosendichtung, jedoch waren die beiden sich jeweils ob ihrer Taten bewusst.

## 5.7. Der Wirt, die Speise und der Gast

### 5.7.1. Der Wirt: Veland

Der Namensgeber des Theaterstückes ist sogleich auch der Wirt bzw. Mundschenk des anthropophagischen Banketts, ebenso wie auch in Shakespeares *Titus Andronicus* bewirbt hier die Titelfigur ihre Gäste.

„Er ist zugleich aber auch Dämon, Tier, Halbgott, ja Gott! Doch er ist eines nie gleichzeitig, er lebt in steter Verwandlung mit seiner selbst.“<sup>177</sup> So sehen wir bei ihm beispielsweise seine menschliche Seite, als er im ersten Monolog Reue über den Knabenmord und Mitleid verspürt. Das Übernatürliche in ihm erkennt man, als er beispielsweise Bödwilds Schmuck erscheinen lässt, ihre Sinne lähmt, die toten Knaben erscheinen lässt oder am Ende des Stückes plötzlich verschwindet.

In Veland selbst wäre die Rache in keinem Fall so derart tief verankert, hätte er ein gnädigeres Schicksal erlebt, denn diese Tatsache macht die Tragik seiner Rache aus. Die Wurzel der Brutalität und Grausamkeit seiner Pläne liegt darin, dass er im Grunde nichts mehr zu verlieren hat. Sein Alltag ist trist, zu seiner Kunst wird er vom König gezwungen und begleitet wird er stets von seiner nässenden Wunde. Abgesehen davon scheint der Verlust von Herware für ihn unerträglich zu sein.

„Ihm wurde das Göttliche geraubt, was er durch die Erfindung der Flügel zurückgewinnen möchte.“<sup>178</sup> So verschwindet er am Schluss des Dramas, wobei man davon ausgehen kann, dass er davongeflogen ist (wie seinerzeit Herware davonflog), so wie es in den Sagenüberlieferungen beschrieben wurde.

„Die Göttlichkeit, zu der Veland sich aufschwingt – nach vollbrachter Rache verlässt er diese Welt mit selbstgefertigten Schwingen -, ist noch schrecklicher als die Tierhaftigkeit, als welche seine Peiniger bisher seine Vitalität schmähten.“<sup>179</sup>

Von Natur aus wäre er kein Schlächter, er wurde dazu gemacht. So keimt auch immer wieder auf, dass er sich sehr wohl darüber bewusst ist, dass er seine Rache auf dem Rücken von Unschuldigen austrägt, was ihn im tiefsten Inneren trifft.

---

<sup>177</sup> Mader, Hildegard: Einige neuere Bearbeitungen der Wielandsage. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: Dissertation, 1948. S. 104.

<sup>178</sup> Vgl.: ebd. S. 105.

<sup>179</sup> Fulda, Daniel (Hg.)/ Pape, Walter (Hg.): Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001. S. 277.

Allerdings hat er den Glauben an das Gute verloren, was man mitunter auch anhand der letzten Szene mit Ketill herauslesen kann: Er scheint alle mit sich hinunter ziehen zu wollen.

Als Wirt wird er von Bödwild unterstützt, die unter seinem Einfluss steht. Er ist der einzige der Wirte bei Seneca, Ovid oder Shakespeare, der potenziell auch als Konsument am Mahl teilgenommen haben könnte, es gibt im Text einige Hinweise darauf.

Der eigentliche Grund für seine Rache ist nicht seine Wunde, die er schon lange erträgt, sondern der Verlust von Herware, wofür er König Harald verantwortlich macht. So erinnert er motivisch an Atreus, welcher sich ebenfalls für den Verlust seiner Frau gerächt hat, auch wenn diese mit dem Bruder Thyestes Ehebruch beging und nicht wie Herware verschwand. Seine Liebe und seine Begierde musste er in Rachedurst und Wollust transformieren, um so zu verhärten und nicht an seinem Verlust zu zerbrechen. Denn „nachdem er von einem tiefen Wollustgefühl erfüllt war, endet sein kosmischer Fluch um göttlichen Rausch in die Selbstaflösung des Nichts.“<sup>180</sup>

Aus politischer Sicht kann Veland als „Verkörperung des erniedrigten Deutschland und Vorbild seiner nationalen Wiedergeburt“<sup>181</sup> interpretiert werden. Der gedemütigte Schmied revanchiert sich an seinem Gegner, löscht dessen Thronfolger aus und platziert sein eigenes Erbgut im Schoß der Königstochter. – So rückt also sein Blut in die königliche Erblinie ein, Niederlage und Ohnmacht scheinen so zumindest auf dieser Ebene aufgehoben zu sein.

### **5.7.2. Die Speise: Ai und Ingi**

Die Königsknaben Ai und Ingi werden in diesem Theaterstück nicht explizit gegessen (ihre Herzen werden lediglich serviert), sondern ihr Blut wird aus ihren Schädeldecken getrunken. Ebenso wie bei Shakespeares Titus Andronicus wird sich hier also an den Köpfen der Knaben vergriffen, sie werden brutal geöffnet und abgetrennt, jedoch fällt in diesem Fall die weitere Verstümmelung der Knaben weg, gleich wie bei Shakespeare jedoch gegensätzlich zu Seneca und Ovid.

Wie Itys und wie die Kinder des Thyestes sind Ai und Ingi unschuldig, sie haben Vertrauen zu Veland und scheinen ihn gar zu mögen. Erst als sie Angst vor dem Schmied bekommen,

---

<sup>180</sup> Christof, Stephan N.: Typen des Dramas bei Gerhart Hauptmann. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: Dissertation, 1944. S. 61.

<sup>181</sup> Fulda, Daniel (Hg.)/ Pape, Walter (Hg.): Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001. S. 278.

unterstreichen die beiden demonstrativ ihre Herkunft, was einen leicht überheblichen Beigeschmack hat, jedoch dazu dienen soll, den Schmied einzuschüchtern und somit den Velandshorst verlassen zu können. Ebenso wie die Schwester Bödwild ließen die beiden sich von ihm Ködern und können aus seinen Fängen nicht mehr entweichen.

Von allen bisher beschriebenen Rächern scheint Veland der kompromissloseste zu sein, er handelt wesentlich weniger spontan als Procne, Philomela oder Titus; sein Racheplan ist überdies wesentlich facettenreicher als der des Atreus, welcher auch alles ein wenig längerfristig geplant hatte.

### **5.7.3. Der Gast: König Harald**

König Harald ist wohl von allen bisher behandelten Elternteilen, welche die Kinder essen mussten, am längsten durch die Unwissenheit über den Verbleib seiner Söhne gequält worden. Bis zum Schluss hin lässt Veland ihn diesbezüglich im Dunklen tappen. Wie bei Tereus und Tamora (und eigentlich auch Thyestes, der nach seinem Exil kurz vor dem Mahl wieder die Krone am Haupt trägt) handelt es sich bei ihm um einen Herrscher, dessen Erblinie aufgrund der Hinrichtung der Söhne ausgelöscht wird. Darüber hinaus verwendet Veland Bödwild dazu, um die Blutlinie zu seiner eigenen zu machen. Das Imperium Haralds wird also zugrunde gehen und ihm wird bewusst werden, dass sein einziger Thronfolger Veland's Sohn Wittich sein wird.

Bei Harald handelt es sich um einen passiven Gegenspieler. Veland ist sich durchaus darüber bewusst, dass ihm Harald nichts mehr anhaben kann, dass er aufgrund seiner Unwissenheit wie Wachs in seinen Händen ist. Sämtliche Drohungen des Königs machen auf den Schmied keinerlei Eindruck, da er diese schlichtweg als verzweifelte, leere Worte enttarnt. Er erscheint dem Schmied gegenüber trotz seines herrschaftlichen Ranges als nicht ebenbürtig. Er ist ihm für seine Rache zu klein.

Man erkennt im Laufe des Dramas allerdings sehr wohl, worin die Fehler des Königs lagen, für welche sich Veland revanchiert, da sie vom Schmied erwähnt werden. Auch wenn er bei weitem nicht so lasterhaft wie Tamora oder Tereus dargestellt wird, kann man so den Gram Veland's auf gewisse Weise nachvollziehen.

Von allen bisher beschriebenen Gästen wirkt er am verzweifeltsten, da ihn der unbekanntes Verbleib seiner Kinder von Anfang an sorgt.

Dem König hat von den auf diese Weise Bestraften das härteste Los: Denn neben der

Bestrafung durch den kannibalischen Racheakt plagt ihn die Unwissenheit über Ai und Ingi, er muss die Vergewaltigung seiner Tochter miterleben und erfährt, dass seine Linie durch einen Spross des Mannes, der ihm all das angetan hat, weiter geführt wird.

## **5.8. Betrachtung des Aufbaus und dramaturgisch relevanter Aspekte**

Veland ist schon lange auf den Spielplänen der Theater abwesend, es vergingen einstweilen mehrere Dekaden, seitdem das Werk das letzte Mal zur Aufführung gebracht wurde. Seither fungiert das Stück, ungewollt, als Lesedrama, und selbst dies nur begrenzt, da es überdies nicht mehr regulär verlegt wird.

Der auffallend strenge Aufbau des Dramas umfasst drei Akte, die zusammen einen pyramidalen Bau aufweisen und durch die sich mit Velands Racheplan eine einheitliche Handlung zieht. Die drei Akte weisen alle einen ähnliche Umfang auf, werden jedoch von Akt zu Akt länger, so umfasst der erste Akt 33 Seiten, der zweite knapp über 36 Seiten und der dritte knapp über 41 Seiten. Parallel zur Handlung wird auch die Länge des jeweiligen Aktes gesteigert, was sich in einer gefühlten Verzögerung bis hin zur Aufklärung der Geschehnisse manifestiert. Im ersten Akt hat Veland den Plan für seine Rache bereits beschlossen, im zweiten Akt bereitet er vor und leitet alles ein, um sich im dritten Akt der Ausführung, dem Bankett, widmen zu können

Die Akte sind nicht in Szenen unterteilt und können als durchgängig erachtet werden, es gibt so gut wie keine Unterbrechungen und die einzelnen Geschehnisse schließen stets aneinander an. Die verstrichene Zeit zwischen dem zweiten und dritten Akt ist nicht klar definiert, jedoch kann man aufgrund der zuvor erfolgten Einladung zum Bankett davon ausgehen, dass der Schlussakt zeitlich spätabends angesiedelt ist, also kurz darauf stattfindet (zu Beginn der Tragödie wird davon berichtet, dass die Sonne untergeht). Die Handlung wird bis zum dritten Akt stets gesteigert, im Schlussakt schließlich liegt der Höhepunkt, die Katastrophe, der Tragödie in Form der Bankettszene, der Bühnenvorgang erlebt hier am meisten Bewegung, am meisten Erschütterung.

Neben der Einheit der Handlung werden ebenso die des Ortes wie auch die der Zeit eingehalten, so ereignet sich das Geschehen auf Velands Insel (sowohl im als auch um den Velandsholm herum) und das innerhalb eines Abends und einer Nacht.

Neben drei Einheiten hält sich Hauptmann außerdem an ein klassisches Versmaß, er hat sein Theaterstück über den Schmied in jambischen Trimetern verfasst.

Handlungsmittelpunkt ist die Schafinsel<sup>182</sup>, auf welcher die Titelfigur selbst lebt. Ein isolierter Ort, ein Ort der Isolation, der Stille, der Verborgenheit, der Sehnsucht, mitunter auch der Ausweglosigkeit, ein Spielort, den der Autor nicht nur einmal gewählt hat. Die Idee des Rückzugs auf eine Insel (wenn er im „Veland“ auch nicht wirklich freiwilliger Natur ist) ist bei Hauptmann kein einmaliges Vorkommnis, so wird diese ebenso bei „Gabriel Schilling“, beim frühen Fragment „Helios“ oder auch beim „Meerwunder“<sup>183</sup> zum dramaturgischen Gebrauch eingesetzt.<sup>184</sup>

Der erste Akt des Stückes spielt vor dem Velandsholm, die Handlung der beiden darauf folgenden Akte hat sich gänzlich (bis auf eine kurze Episode direkt vor dessen Eingangstüre) in diesen zurückgezogen. Aufgrund der Szenenangaben kann man ersehen, dass er die Raumsituation des Stückes relativ konkret<sup>185</sup> konzipiert hat, hinzu kommt seine Vorstellung der akustischen Ebene der Tragödie, so wird sie durch eine Vielzahl an Hinweisen auf Klänge, Geräusche und Gesänge mit einer Art Klangteppich unterlegt. „Veland“ ist nicht versifizierte Mythologie, sondern eine „großartige szenische Partitur“,<sup>186</sup> was in diesem Zusammenhang auch auf musikalisch-kompositorischer Ebene als gerechtfertigt erachtet werden kann. Hauptmann nutzt dies, um eine mystische Welt zu schaffen, so ertönen aus dem Nichts plötzlich Lieder und Klänge, die nicht real sein können.

Die *Dramatis personae* umfasst zehn konkret genannte Personen sowie einige „Mannen des Königs Harald“. In diesem Gefüge der Charaktere erscheint Veland als Einzelkämpfer, keiner der übrigen ist ihm zugetan, denn auch der sanftmütige Ketill teilt Velands Ansichten nicht, und vice versa.

Als Gegenfigur zu Veland wird, auf den ersten Blick, selbstverständlich der König gesehen, jedoch kann man ebenso Ketill als Velands Kontrastfigur sehen. Er vertritt die Güte, die Humanität, und beides ist Veland abhanden gekommen, da dieser blind vor Rachewut geworden zu sein scheint. In seinem ersten Auftritt scheint Ketill der einzige zu sein, der Veland von seinem Vorhaben noch abbringen könnte, jedoch handelt es sich hierbei um nicht mehr als ein retardierendes Moment, die Bankettszene ist dennoch besiegelt. Er und Veland

---

<sup>182</sup> Die erste Szenenangabe des Stückes (S. 9) beschreibt die Schafinsel als „flache Ödenei, mit spärlichem Graswuchs. Zwischen Blöcken der Eingang in die Werkstatt Velands. Diese selbst ist unterirdisch.“

<sup>183</sup> Maurer, Warren R.: *Understanding Gerhart Hauptmann*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

<sup>184</sup> Gerhart Hauptmann verbrachte immer wieder Zeit auf der Insel Hiddensee, worin ein Grund dafür liegen kann, dass er diesen Topos mehrfach aufgegriffen hat.

<sup>185</sup> Vgl. folgenden Auszug der ersten Szenenangabe des zweiten Aktes (S. 42): „Eine Abteilung in dem unterirdischen Höhlenlabyrinth Velands: schwarz, verrußt. Mehrere Schmiedeherde, Ambosse, Hämmer, Zangen usw. Gitterpforten in andere unterirdische Räumlichkeiten. An den Wänden mehrere gewaltige, kunstreich beschlagene Truhen.“

<sup>186</sup> Michaelis, Rolf: *Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg*. Berlin: Argon Verlag, 1962. S. 176.

wurden von Hauptmann als verbleibende Personen für das Ende des Schlussaktes nach der Katastrophe gewählt.

Die Personen des ersten Aktes umfassen zunächst Bui, Buddi, später Atli, Veland und Bödwild. Schließlich tritt der König an der Spitze einer großen Gefolgschaft auf, darunter Jarl Gunnar, Feldhauptmann, Bjarni, Steuermann und erneut Atli, Bui und Boddi. Die Handlung spielt hier durchgehend vor der Schmiede, am Ende des Aktes sind alle der eben genannten Personen anwesend (bis auf Bödwild, welche sich einstweilen im Velandsholm befindet) und der einstweilige Höhepunkt hinsichtlich Beschleunigung und Verdichtung wird erreicht. In der letzten Szenenangabe dieses Aktes (S. 41) schreibt Hauptmann: „Es entsteht ein kopfloses Durcheinander.“

Der zweite Akt besteht aus fünf unterschiedlichen Episoden, die alle direkt aneinander anschließen, der Abtritt des einen geht dem Auftritt des nächsten unmittelbar voraus. So beginnt er mit einem Dialog zwischen Veland und Bödwild, Bui und Boddi treten auf, als Veland sie in seinen Unterschlupf lässt, ist Bödwild allerdings bereits abwesend. Nach dem Besuch der beiden treten Ai und Ingi auf, als Veland sich der beiden entledigt, erscheint Ketill das erste Mal, und gleich nachdem dieser den Velandsholm wieder verlassen hat, tritt Bödwild erneut auf. In diesem Abschnitt befinden sich also nie mehr als drei Personen gleichzeitig auf der Bühne.

Vor dem Festmahl beginnt der dritte Akt mit Veland und Bödwild alleine, bis schließlich Bui, Boddi, Atli, König Harald, Gunnar und viele Bewaffnete auftreten. Während des Banketts selbst tritt auch Bödwild auf, Ai und Ingi erscheinen als Geisterbild und nach vollendeter Vergeltung tritt auch Ketill erneut auf. Im dritten Akt scheinen sich also alle Figuren gemeinsam gegenüberzustehen (Ai und Ingi allerdings nicht mehr in realer bzw. lebendiger Form), dabei handelt es sich um die größte Konzentration an Menschen während des gesamten Theaterstückes, welche im vermeintlichen Festmahl endet. Nach vollendeter Vergeltung sprechen jedoch nur noch der Schmied und Atli, alle anderen scheinen gelähmt zu sein, die Handlung nach der Katastrophe fällt ab.

Auffallend ist, dass Veland stets am Bühnengeschehen beteiligt ist, bis auf den kurzen Anfang ist er in jedem der Akte durchgehend anwesend, er ist der Motor des Stückes, agiert als eine Art Spielleiter, determiniert die Regeln und bestimmt das Tempo.

Der Text ist mit Doppelbödigkeiten gespickt, wie man sie bereits aus „Thyestes“ oder „Titus Andronicus“ kennt, jedoch erscheinen diese hier bereits zu Beginn. Eben diese vielen, zweifach auslegbaren Verse sind für dieses Stück charakteristisch und werden in Hinblick auf

die Bankettszene gezielt eingesetzt.

Veland ist der einzige Wissende, der die anderen seine Überlegenheit stets spüren lässt, so leitet er seine Antworten auf Fragen an vielen Stellen mit „Du irrst“ ein (beispielsweise zu Bödwild auf Seite 26, zum König während dessen ersten Auftritt auf Seite 31, sowie bei Velands erstem Vers im dritten Akt auf Seite 90, erneut zu König Harald: „Du irrst, du irrst“). Die Machtposition Velands zeigt sich auch anhand der Zwiegespräche mit Harald, niemand spricht so viel mit dem König, dem Standeshöchsten, wie er.

Die Titelfigur hält auch die meisten Monologe des Stückes, welche als „abweisende Quadermauern“<sup>187</sup> erscheinen. Veland stemmt sich somit passagenweise teils gegen das Fortschreiten der Handlung, an sein blutiges Bankett denkend genießt er das Warten in Ohnmacht des Königs und kostet dies vollends aus. Die Verse sind teils symmetrisch angeordnet, so sprechen die Personen in Dialogen oftmals abwechselnd die gleiche, oder zumindest eine ähnliche, Versanzahl (häufig jeweils 2 oder 4), was dem Textfluss, so scheint es, ein ausgewogenes, geordnetes und stetiges Voranschreiten ermöglicht, wodurch Tempo und Dichte durch Auflösung dieses Verhältnisses seitens des Autors, neben den kurz zuvor genannten Monologen beispielsweise auch durch halbe Verse, geschickt verändert werden können.

Es gibt Textpassagen in Form knapper Stabreimverse, an welchen die Wielandsage angeschnitten wird<sup>188</sup>, welche im Text auch aufgrund eines anderen Gestus auffallen, denn sie scheinen die triste Atmosphäre des Stückes auf eine Traumebene zu heben, wenn auch nur kurz, was den darauf folgenden, erneuten Schmerz verstärken kann. Nachdem der Schmied beispielsweise den Gesang weiblicher Stimmen vernimmt (S. 61), scheint er danach noch gereizter zu sein, da er dieser kurzen traumähnlichen Sequenz erneut entrissen wurde.

Derartige Verweise und Rückblenden dienen auch dazu, zu zeigen, weswegen sich Veland zu dem, was einstweilen aus ihm geworden ist, entwickelt hat. Der Konflikt des Dramas liegt in der Gier des Königs, welcher Velands Kunstfertigkeit für sich selbst alleine beanspruchen wollte, diesen Lähmen ließ und mit dessen Sehnen ebenso die Möglichkeit für eine Wiedervereinigung dessen mit dessen geliebten Herwar Allweiß durchschnitt.

Der (abgewandelte) Wieland-Sagenstoff ist stark komprimiert und konzentriert sich auf den

---

<sup>187</sup> Michaelis, Rolf: Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg. Berlin: Argon Verlag, 1962. S. 175.

<sup>188</sup> Vgl. den Gesang der Knabenstimmen auf Seite 78: „Durch Myrkwid flogen Mädchen von Süden. / Sie saßen am Strand der See und ruhten. / Schönes Linnen spannen die südlichen Frauen. / Ihrer eine hegte sich Egil, Slagfider die zweite. / Aber Herware Allweiß nahm Veland zum Weibe.“

letzten Teil, die Rache des Schmiedes, auf die man von Beginn an wartet.

Man erkennt die Wut Velands bald, er spricht davon, dass er zum Mord gezwungen wird (S. 19), man nimmt also umgehend an, dass Veland mit dem Verschwinden der Prinzen zu tun hat und begibt sich ebenso wie Harald und seine Leute in eine Warteposition, welche das ganze Stück über andauern wird.

Das Warten ist ein roter Faden, welcher sich bis zum Schluss des Dramas spinnt, ein stets vorhandener Basston, der kontinuierlich und nahezu unerträglich ausgehalten wird. Veland erwartet von seinem König Ausharren, vor allem in der Bankettszene verlangt er mehrfach „Geduld“ und schiebt somit die Auflösung, die vermeintliche Erlösung des Königs und seiner selbst, somit stets an einen späteren Zeitpunkt.

Eben diese Geduld musste auch Hauptmann selbst während der Arbeit am Werk haben, so überdauerte dessen Entstehung mehr als zwei Jahrzehnte, Veland ist ein „Relikt aus Hauptmanns schier unerschöpflichen Frühzeit“.<sup>189</sup>

Das Geschehen bewegt sich unaufhaltsam, ohne gröbere Umwege auf den grausamen Höhepunkt zu. Es ist einzig Veland selbst, der dies hinauszieht. Er kostet die Verzögerung aus, das Spiel mit dem Tempo ist hier essentiell für den dramaturgischen Aufbau des Werkes. In Form des Wartens, des verzögerten Tempos sowie der Vielzahl an sprachlichen Doppelbödigkeiten determiniert die Bankettszene den Entwurf der nahezu gesamten Tragödie.

---

<sup>189</sup> Daiber, Hans: Gerhart Hauptmann oder der letzte Klassiker. Wien: Fritz Molden, 1971. S. 196.

## 6. Schlussbetrachtung

Das Thyestische Mahl hat in seiner literarischen Verwendung bereits zwei Jahrtausende überdauert. Ovid schrieb seine Metamorphosen ab dem Jahr 1 beziehungsweise 3 nach Christus. Die Aufarbeitung dieses Kannibalismus-Mythos in dramatischer Form erstreckt sich bis in die heutige Zeit, als bekannte neuere Beispiele sind „The Three Birds“ von Joanna Laurens (eine Ovid-Adaption aus dem Jahre 1999) und „Schändung“ von Botho Strauß (angelehnt an Shakespeares „Titus Andronicus“ aus dem Jahre 2005) zu nennen. Das jüngste Beispiel im Rahmen dieser Arbeit ist Hauptmanns „Veland“, dessen Uraufführung, wie erwähnt, 1925 stattfand.

Der rote Faden, der sich eindeutig durch alle behandelten Werke zieht ist die Verwurzelung in Ovids Geschichte von Procne, Philomela und Tereus aus den Metamorphosen. So wird etwa in Senecas „Thyestes“ von thrakischem Frevel in dreifachem Maß gesprochen, wo die thrakische Kindsopferung (die des Itys bei Ovid) tatsächlich verdreifacht wird, da Thyestes gleich drei Söhne hat, die getötet werden. Shakespeare zitiert Ovid in „Titus Andronicus“ wesentlich offensichtlicher, so wird Lavinia, ebenso wie Philomela bei Ovid, nach ihrer Vergewaltigung die Zunge abgeschnitten. Zu einem späteren Zeitpunkt blättern die Andronici auf der Bühne sogar in einem Band der Metamorphosen, wodurch Lavinia das von ihr erfahrene Leid offen zu legen vermag.

Hauptmanns „Veland“ basiert auf der Wielandsage, bei welcher es sich wiederum um einen Wandermythos handelt, dessen Ursprung höchstwahrscheinlich ebenfalls in der Antike liegt. Interessant hierbei ist, dass die Sagengestalt Wieland, laut der nordischen Sage, nach vollendeter Rache, von Flügeln getragen, davonfliegt. Dies erinnert eindeutig an Ovid, wo sich die am kannibalischen Bankett Beteiligten (Procne, Philomela, Itys und Tereus) schlussendlich in Vögel verwandeln.

Alle drei Werke weisen, neben den erwähnten Anlehnungen an Ovid, einige weitere Parallelen auf, vor allem natürlich auch symbolischer und metaphorischer Natur, was die gegenständliche Arbeit bereits umfangreich veranschaulicht hat. Derartige Metaphern umfassen vor allem die Thematisierung von Hunger, Durst sowie essen und trinken (stellenweise auch im Zusammenhang mit dem Tod). Überdies gibt es eine Vielzahl an Vergleichen mit (Raub-)Tieren und auch die Jagd ist ein Topos, der von allen drei Autoren aufgegriffen wird, sei es in Form von Fallen stellen bei Seneca, in Form einer tatsächlich ausgerichteten Jagd im Rahmen der Handlung bei Shakespeare oder im Auftreten des Jägers

Atli sowie weiteren Jagdmetaphern bei Hauptmann. Ebenso werden Blut, menschliche Körper (sowie der gewaltsame Umgang damit), Feuer, Rauch oder Waffen als Vorboten für die jeweilige Bankettszene eingesetzt.

Die einzelnen Gäste haben sich verschiedene Dinge zuschulden kommen lassen, so nahm Thyestes Atreus die Frau, Tamora ließ in ihrer Rachewut einen Großteil der Andronici töten bzw. verstümmeln und König Harald lähmte den kunstfertigen Schmied Veland, um dessen Dienste für sich alleine beanspruchen zu können. Interessant ist die Betrachtung Tamoras und Thyestes, denn beide handeln in sexueller Hinsicht, nach den Richtlinien der jeweiligen Entstehungszeit der Theaterstücke, nicht moralisch (wie auch Tereus, der seiner Frau ebenfalls untreu war und in diesem Zusammenhang sogar ihre Schwester vergewaltigte). Aaron ist Tamoras Liebhaber und Thyestes war am Ehebruch der Frau des Atreus beteiligt. Tereus, Thyestes und Tamora essen alle ihre Kinder, ihre Nachkommenschaft ist somit ausgelöscht und die Frucht der Sexualität (die generell fehlgeleitet zu sein scheint) ist also wieder zurück an ihrem Ursprung, in den Körper der Entstehung, gebracht worden. Bei König Harald findet man im Gegensatz hierzu jedoch keinerlei sexuelle Fehlhandlung, seine Schuld liegt in seiner Gier und der daraus resultierenden Verhinderung der Verbindung von Veland und Herwar Allweiß. Harald wird also die eigene Nachkommenschaft (mit Ausnahme von Bödwild) genommen, eine Nachkommenschaft die Veland selbst bisher vorenthalten blieb. Darüber hinaus rückt Veland durch die Befruchtung Bödwilds seine eigene Erblinie in die königliche Thronfolge.

Die Kinder, die getötet und serviert wurden, sind, abgesehen von Chiron und Demetrius, unschuldig. Thyestes Söhne erscheinen durchwegs rechtschaffen, die Söhne Haralds, abgesehen von leichten Ansätzen der Arroganz aufgrund königlicher Abstammung, ebenfalls. Chiron und Demetrius jedoch sind definitiv nicht frei von Schuld, denn auch wenn man ersehen kann, dass sie von Aaron und Tamora dazu angestiftet werden, vergewaltigen sie Lavinia nachdem Bassianus ermordet wurde.

Auffallend ist die Tatsache, dass in allen Dramen stets Söhne getötet, zubereitet und serviert werden. Unter den bestraften Eltern jedoch befindet sich allerdings mit Tamora auch eine Frau, wenngleich ihr ob ihrer Grausamkeit weibliche Züge abgesprochen werden.

Auch die Wirte sind in allen drei Stücken männlich, bei Shakespeare und Hauptmann werden diese allerdings auch von Frauen unterstützt. Titus Andronicus ist in Begleitung seiner Tochter, als er Chiron und Demetrius tötet (sie hält eine Schüssel, um das Blut aufzufangen) und Bödwild trägt im Velandsholm die Herzen von Ai und Ingi zu Tisch. Der Unterschied

zwischen Lavinia und Bödwild liegt darin, dass letztere fremdgesteuert zu sein, nämlich unter Velands Bann stehend, scheint.

Bödwild und Lavinia weisen weitere Parallelen auf, denn an beiden wird sich sexuell vergangen und beide werden sprachlich eingeschränkt. Lavinias Zunge wird brutal entfernt und Bödwilds Stimme versagt (aufgrund von Velands Zutun bzw. Bann), als sie um Hilfe rufen möchte.

Betrachtet man die Wirte der drei Dramen, scheint Veland vergleichsweise die größte Machtposition inne zu haben. Die Schlinge seiner Rache ist bereits zu Beginn nahezu unabwendbar um Haralds Hals gelegt, hat Veland doch dessen Söhne bereits von Anfang an in Gewahrsam, kurz darauf ebenso Bödwild. Es wirkt, als hätte er lange Zeit gehabt, seinen Vergeltungsschlag geschickt zu planen und lässt sich in dieser Hinsicht am ehesten mit Atreus vergleichen. Sowohl Veland als auch Atreus wird während des Stückes selbst kein Leid angetan, jedoch erfährt man in Form von kurzen Rückgriffen vom jeweiligen Schicksal der beiden, welches den Ansporn zur Vergeltung gibt. Titus handelt, wie auch Procne und Philomela bei Ovid, wesentlich affektgesteuerter, denn beide sind während des Geschehens mit großem Leid konfrontiert und reagieren auf dieses.

Eine derart grauenvolle Form der Rache zeigt den seelischen Schmerz der Rächer, den diese zuvor erfahren haben. Sie handeln aus einer inneren Notwendigkeit heraus, die unumstößlich zu sein scheint. Nichts als Vergeltung ist in dieser Situation wichtiger, so bietet der König Veland Reichtümer und Macht an, was Veland jedoch ablehnt.

Unter den Hauptfiguren aller drei Stücke sind jeweils Regenten, ebenso bei Ovid. Atreus lockt seinen Bruder Thyestes an den Hof, um das Reich mit ihm zu teilen. Tamora hat Saturninus geheiratet, ist somit Kaiserin und hat dadurch die notwendige Macht erhalten, ihre Vergeltungspläne umzusetzen. Veland steht im Dienst König Haralds, an welchem es sich zu rächen gilt.

Durch einen Botenbericht erfährt man, wie Atreus die Kinder des Thyestes getötet hat, bei Shakespeare ist die Hinrichtung von Chiron und Demetrius durchaus in die Bühnenhandlung eingegliedert und bei Hauptmann wird diese nicht weiter thematisiert.

Die Verwertung der Körper der Söhne variiert, so werden sie bei Seneca teils gekocht, teils gebraten und die Zubereitung scheint simpel zu sein. Die aufwändigste Verarbeitung ereilt die toten Körper von Chiron und Demetrius, so werden ihre Knochen zu Mehl zermahlen, dieses wird mit Blut zu einem Teig vermengt, mit Hirnmasse gefüllt, woraus Teigwaren gebacken werden. Veland scheint das Fleisch unangetastet zu lassen (abgesehen von den rohen Herzen,

die Bödwind serviert), er kredenzt einzig das Blut von Ai und Ingi in Trinkpokalen, welche aus den Schädeldecken der beiden gefertigt wurden.

Das jeweilige Mahl steht immer am Schluss aller drei Dramen. Die Rachepläne sind allerdings nicht in allen drei Stücken gleich von Anfang an präsent, denn bei Shakespeare wird dieser erst im Laufe des Geschehens erdacht. Er ist als Reaktion eher zu sehen als Aktion, ähnlich wie bei Ovid. Atreus und Veland haben die Idee dieser Form der Rache schon vor dem eigentlichen Beginn der Theaterstücke gehabt.

Bei der cena Thyestea verzichtet Seneca auf ein großes Publikum, anders als Hauptmann und Shakespeare, wo während der Bankettszene wesentlich mehr Gäste bei Tisch sitzen, wodurch der jeweilige Gast nochmals weiter gedemütigt wird. Bei den beiden letzteren kann man auch nicht klar ausschließen, ob nur die eigentlichen Eltern das Fleisch der Söhne gegessen bzw. das Blut der Söhne getrunken haben. Die Namensgebung Saturninus (Saturn entspricht Kronos) lässt annehmen, dass auch er davon gegessen haben könnte, und auch König Harald muss nicht unbedingt der einzige, wenn auch unfreiwillige, Kannibale vor Ort gewesen sein.

Die *Dramatis personae* umfasst bei Shakespeare die meisten Charaktere, bei Seneca die wenigsten. Ähnlich wie Atreus scheint Veland ein Einzelkämpfer zu sein, mit dem Unterschied, dass Atreus als Herrscher einen Hofstab hinter sich stehend hat, auf welchen im Theaterstück allerdings nicht weiter eingegangen wird. Veland scheint vollkommen isoliert zu sein, hat keinen Verbündeten und selbst der Schafhirt Ketill, welcher Veland gegenüber als einziger mild gestimmt ist, teilt dessen Ansichten nicht. Ketill erinnert an Satelles bei Seneca, der die Milde vertritt und Atreus in ähnlicher Weise widerspricht, wodurch eine weitere Parallele dieser beiden Dramen erkennbar wird. Titus allerdings hat durchaus Sympathisanten, die jedoch größtenteils seiner eigenen Familie entstammen, welche durch die Intrigen Tamoras und Aarons in ihrer Stellung stark geschwächt wurde und zeitweilig geradezu hilflos erscheint.

„Thyestes“ und „Titus Andronicus“ sind in jeweils fünf Akte gegliedert, „Veland“ in drei Akte. Seneca und Hauptmann halten sich an die Einheit des Ortes, die der Zeit sowie die der Handlung. Alle drei Theaterstücke sind in Versen verfasst. Die einzelnen Akte des „Thyestes“ sind durch Chorlieder unterteilt, die drei Akte des „Veland“ schließen nahezu aneinander an. Einzig Shakespeares Theaterstück erstreckt sich über einen längeren Zeitrahmen (die Handlung selbst erstreckt sich auf vier Tagen, wie viel Zeit zwischen diesen Tagen liegt, kann nicht genau determiniert werden) und auch die Einheit der Handlung ist nicht gegeben. Wichtiger als die Einteilung in Akte scheint hier die Einteilung in vierzehn Szenen zu sein.

Wogegen sowohl Velands als auch Atreus' Racheplan bereits vor Beginn der jeweiligen ersten Szene feststeht, entwickelt sich der des Titus erst im Laufe Shakespeares Theaterstücks. Es handelt sich in diesem Falle also um eine Affekthandlung, die jedoch, von Ovid inspiriert, klaren Richtlinien folgt.

Ovids Geschichte von Procne, Philomela und Tereus weist ein konkretes Ende auf (die Beteiligten verwandeln sich in Vögel), was in den drei behandelten Dramen nicht unbedingt gegeben ist. Thyestes bleibt so nach dem Mahl zurück, ist man jedoch mit der antiken Mythologie vertraut, ist klar, dass das Thyestische Mahl durchaus noch Folgen haben wird, welche bei Seneca nicht weiter beschrieben werden. Und auch Veland hinterlässt auch noch nach dem erfolgten Bankett Spuren, die im Theaterstück lediglich angedeutet werden, denn Bödwill wird Wittich, den späteren Sohn Velands, gebären. Bei Shakespeare jedoch gibt es jedoch vorerst ein tatsächliches Ende: Lucius ist der neue Kaiser Roms, Aaron wird sterben, da er lebendig vergraben wird und die meisten der weiteren handelnden Personen sind ohnehin bereits tot.

Essenziell in Bezug auf die Bankettszenen sind in allen drei Werken die bereits beschriebenen sprachlichen Doppelbödigkeiten, die bei Veland am stärksten vertreten sind. Im Vergleich hierzu erscheinen die Tragödien von Seneca und Shakespeare dafür wesentlich symbollastiger. Die Atmosphäre ist in allen drei Theaterstücken einheitlich unangenehm, man wird in eine Warteposition versetzt, durch die Zweideutigkeit der Sprache ebenfalls gequält und steuert angespannt der Katastrophe entgegen.

## 7. Bibliografie

**Abel, Karlhans:** Seneca. Leben und Leistung. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985.

**Aebischer, Pascale:** Shakespeare's Violated Bodies. Stage and Screen Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

**Ambrisco, Alan Scott:** Medieval Man-Eaters. Cannibalism and Community in middle English Literature. Indiana University, 1999. Dissertation.

**Aristoteles:** Poetik. Griechisch/ Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2002.

**Bate, Jonathan:** Shakespeare and Ovid. Oxford/ New York: Clarendon Paperback, 1994.

**Betz, Eva-Marie:** Wieland der Schmied. Materialien zur Wielandüberlieferung. Erlangen: Verlag Palm & Enke Erlangen, 1973.

**Bloom, Harold:** Shakespeare. The Invention of the Human. New York: New York Publishing Company, 1998.

**Boccaccio, Giovanni:** Zank zwischen Thiestes und Atreus. In: Lucius Annaeus Seneca: Thyestes. Programmheft vom Nationaltheater Mannheim. S. 51f. Mannheim: Helmut Haas/ Nationaltheater Mannheim, 2001.

**Bullough, Geoffrey:** Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

**Camporesi, Piero:** Das Brot der Träume Hunger und Halluzinationen im vorindustriellen Europa. Frankfurt/Main/New York: Campus, 1990.

**Christof, Stephan N.:** Typen des Dramas bei Gerhart Hauptmann. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. Wien: Dissertation, 1944.

**Daiber, Hans:** Gerhart Hauptmann oder der letzte Klassiker. Wien: Fritz Molden, 1971.

**Davis, P.J.:** Seneca: Thyestes. London: Duckworth, 2003.

**Dingel, Joachim:** Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985.

**Draudt, Manfred:** William Shakespeare and his early tragedies: Titus Andronicus. Romeo and Juliet. Julius Caesar. Transcribed from the notes taken in WS 1999/2000 by Christopher Frey. Approved by Prof. Dr. Draudt. Wien: Universitätsverlag, 2000.

**Dürrenmatt, Friedrich:** Titus Andronicus. Eine Komödie nach Shakespeare. Zürich: Arche, 1970.

**Erdmann, Gustav:** Der bekannte und unbekannt Gerhart Hauptmann. Ausgewählte Aufsätze. Schwerin: Helms, 2000.

**Fulda, Daniel (Hg.)/ Pape, Walter (Hg.):** Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001.

**Fürst, Alfons (Hg.); Fuhrer, Therese (Hg.); Siegert, Folker (Hg.):** Der apokryphe Briefwechsel zwischen Seneca und Paulus. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.

**Geffcken, Johannes:** Der Begriff des Tragischen in der Antike. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ästhetik. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 89 – S. 166. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930.

**Girard, René:** Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt am Main: Fischer, 1992. S. 142f.

**Goethe, Johann Wolfgang:** Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam, 1986.

**Günther, Frank:** Anmerkungen zum Text. In: Shakespeare, William: Titus Andronicus. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. S. 223 – S. 253. München: DTV, 2004.

**Haas, Helmut:** Lucius Annaeus Seneca: Thyestes. Programmheft vom Nationaltheater Mannheim. Mannheim: Nationaltheater Mannheim, 2001.

**Hansen, Ernst:** Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin: Druckerei Christlicher Zeitschriftenverein, 1934.

**Hauptmann, Gerhart:** Gerhart Hauptmann zum 80. Geburtstag. In: Programmheft des Schiller-Theaters Berlin, "Veland", Tragödie von Gerhart Hauptmann, 14.11.1942.

**Hauptmann, Gerhart:** Veland. Berlin: Fischer Verlag, 1925.

**Heuser, Georg:** Die aktlose Dramaturgie William Shakespeares. Eine Untersuchung über das Problem der Akteinteilung und angeblichen Aktstruktur der Shakespeareschen Dramen. Marburg, Inauguraldissertation Phillips-Universität, 1956.

**Hirsch, Angelika-Benedicta:** An den Schwellen des Lebens. Warum wir Übergangsrituale brauchen. München: Atmosphären Verlag, 2004.

**Höfele, Andreas:** Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977.

**Jakobi, Rainer:** Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca. Berlin: de Gruyter, 1988.

**Laurens, Joanna:** Die drei Vögel. Köln: Jussenhoven und Fischer, 2001.

**Lefèvre, Eckard:** Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'. In: Temporini, Hildegard (Hg.); Haase, Wolfgang (Hg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Sprache und Literatur. II. 32.2. S. 1262 – S. 1283. Berlin: de Gruyter, 1985.

**Lesky, Albin:** Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes. In: Lesky, Albin: Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur. S. 519 – S. 540 Winterthur: Francke Verlag Bern, 1966.

**Mader, Hildegard:** Einige neuere Bearbeitungen der Wielandsage. Wien: Dissertation, 1948.

**Maurer, Warren R.:** Understanding Gerhart Hauptmann. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

**Michaelis, Rolf:** Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg. Berlin: Argon Verlag, 1962.

**Oppel, Horst:** Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1961.

**Osborne, John:** Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama. Manchester: Manchester University Press, 1971.

**Pfister, Manfred:** Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

**Poe, Joe Park:** An Analysis of Seneca's Thyestes. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 100, S. 355-376, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1969.

**Regenbogen, Otto:** Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1927 – 1928. S. 167 – S. 218. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1930.

**Schmitz, Christine:** Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas. Berlin; New York: de Gruyter, 1993, S. 100.

**Seidensticker, Bernd:** Erläuterungen. In: In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 91 – S. 108. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002.

**Seidensticker, Bernd:** Senecas „Thyestes“ oder die Jagd nach dem Außergewöhnlichen. In: Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. S. 115 – S. 138. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002.

**Seneca, Lucius Annaeus:** De clementia. Über die Güte. 1.Buch, 25.1. Übersetzt und herausgegeben von Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 2007.

**Seneca, Lucius Annaeus:** Thyestes. Deutsch von Durs Grünbein. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002.

**Seneca, Lucius Annaeus:** Vom Zorn. Buch II. In: Seneca, Lucius Annaeus: Philosophische Schriften. Vollständige Studienausgabe. Wiesbaden: Marix Verlag, 2004. S. 140.

**Shakespeare, William:** Titus Andronicus. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. München: DTV, 2004. S. 85

**Sophokles:** Tereus. In: Sophokles; Willige, Wilhelm (Hg.): Tragödien und Fragmente. S. 332 – 339. München: Ernst Heimeran Verlag, 1966.

**Sophokles:** Thyestes in Sikyon. In: Sophokles; Willige, Wilhelm (Hg.): Tragödien und Fragmente. S. 330ff. München: Ernst Heimeran Verlag, 1966.

**Sprengel, Peter:** Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck, 1984.

**Tarrant, R. J. (Hg.):** Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary by R. J. Tarrant. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1985.

**Taylor, A.B.:** Animals in ‘manly shape as too the outward showe’: moralizing and metamorphosis in Titus Andronicus. In: Taylor, A.B. (Hg.): Shakespeare’s Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems. S. 66 – 80. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

**Tschörtner, H. D.:** Unaufhörlich bläst das Meer. Neue Hauptmann-Studien. Würzburg: Bergstadtverlag Korn, 1996.

**Voigt, Felix A.:** Gerhart-Hauptmann-Studien. 1934 – 1958. Berlin: Erich Schmidt, 1999.

**Voigt, Felix A.:** Gerhart Hauptmann und die Antike. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965.

## **Abstract**

### **Deutsch**

Die gegenständliche Arbeit befasst sich mit der Verarbeitung des Thyestischen Mahles in den Theaterstücken von Seneca („Thyestes“), Shakespeare („Titus Andronicus“) und Hauptmann („Veland“).

Nach der für die Arbeit als Voraussetzung zu sehende Beschäftigung mit Ovids Mythos über Procne, Philomela und Tereus, wird das Thyestische Mahl zeitlich vor Seneca betrachtet. Im Anschluss daran werden die drei genannten Stücke einzeln mit einem Augenmerk auf das Thyestische Mahl ausführlich analysiert und interpretiert: Vorlagen und Einflüsse, Handlung, Untersuchung der Dramaturgie und Struktur des jeweiligen Werkes in Bezug auf das Thyestische Mahl, die textliche sowie symbolische und metaphorische Hinführung auf das Mahl, die Schlachtung der Söhne, die Zubereitung des Mahls, das Bankett als solches sowie die Betrachtung der wichtigen Personen des Stückes wie des Wirten bzw. Kochs, Gastes sowie der Speise.

### **English**

This thesis focuses on the occurrence of the Thyestic Meal in the plays of Seneca („Thyestes“), Shakespeare („Titus Andronicus“) and Hauptmann („Veland“).

The first part deals with the myth of Procne, Tereus and Philomela from Ovids Metamorphoses, which is to be seen as a precondition for the understanding of the subsequent chapters, followed by looking into the Thyestic Meal before Seneca. The next part consists of both the detailed analysis and interpretation of the above mentioned plays: guidelines and influences, plot, analysis of the dramaturgy as well as of the structure of the plays in regard of the Thyestic Meal, the textual, symbolic and metaphoric allusions in regard of the meal, the slaughtering of the sons, the preparation of the meal, the banquet itself as well as the analysis of the play's important characters such as the host/cook, the guest and the food.

# Curriculum Vitae

**Name** Andreas Vierziger  
**Geburtsdatum** 31. Oktober 1983  
**Geburtsort** Oberndorf/ Salzburg  
**Wohnort** Wien

## Ausbildung

**2003 - 2011** **Universität Wien**  
- Theater-, Film- und Medienwissenschaft

**Sommer 2006** **Sibelius Akademie, Helsinki**  
- Sommerstudium: Kunstmanagement

**2005/ 2006** **Institut für Kulturkonzepte, Wien**  
- Kulturmanagement Zertifikatskurs

**Sommer 2005** **Fudan Universität, Shanghai und Beijing Universität, Peking**  
- Sommerstudium: Chinesische Wirtschaft und Kultur

**1994 – 2002** **Akademisches Gymnasium Salzburg, maturiert 2002**

## Berufserfahrung

**Seit Januar 2009** **Buhl Artists Management, Wien**  
- Artist Manager

**September 2009, 2010** **Internationaler Johannes Brahms Wettbewerb, Kärnten**  
- Juror im Fach Viola

**Sommer 2008 - 2010** **Internationale Klavierakademie Freiburg / Deutschland**  
- Consulting und Vorträge über Musikmanagement

**Januar 2007 – 2009** **Buhl Artists Management, Wien**  
- Assistant Manager

**Sommer 2006** **Konzertdirektion Schmid, Hannover / Deutschland**  
- Praktikum PR Abteilung