

Der Trojanische Krieg geht weiter! **Zur Rezeption des Trojamythos in Edward Bonds *The Woman***

von GESINE MANUWALD, Freiburg i. Br.

Das Drama *The Woman* mit dem Untertitel *Scenes of War and Freedom*¹ wurde am 10. August 1978 von der National Theatre Company im angesehenen Olivier Theatre, einer Bühne des National Theatre in London, uraufgeführt; Regie führte der Autor Edward Bond (geb. 1934) selbst.² Dieses Drama war das erste Stück eines zeitgenössischen Autors, das (nach der Neueröffnung des National Theatre) im Olivier Theatre in Szene gesetzt wurde,³ und die Aufführung an so renommierter Stelle zeigt, welche Wertschätzung Bond bis zu diesem Zeitpunkt erreicht hatte.

Das war keine Selbstverständlichkeit, da Bond als Sozialist der Gesellschaft seiner Zeit und deren institutionellen Einrichtungen kritisch gegenüberstand: Wie er zu *The Woman* erläuternd ausführt,⁴ ist für ihn ‚unsere‘ Gesellschaft eine irrationale, in der mit der Klasseneinteilung die Ungerechtigkeit institutionalisiert sei und die wegen ihrer Irrationalität unweigerlich zu Faschismus und Weltkrieg führen werde. Die Gesellschaft müsse verändert werden; das Handeln der Menschen solle auf einem rationalen Verständnis der Welt basieren. Ein solches rationales Verständnis von Menschen, Gesellschaft und Geschichte ist für Bond Sozialismus. Seiner didaktischen Intention entsprechend geht es in seinem dramatischen Werk, das er als ‚Rational Theatre‘ bezeichnet,

¹ Vgl. die Einzelausgabe London 1979 (repr. 1980), die hier für alle Seitenangaben bei den Zitaten aus *The Woman* und aus den dazugehörigen Begleittexten zugrunde gelegt ist.

² Zu Edward Bonds Leben und seinem Werk insgesamt (mit einer Auswahl neuerer Literatur) vgl. Innes 1992, 156-179; Free 1996. – Eine Forschungsdiskussion findet hier nur in bezug auf Äußerungen zu *The Woman* statt, die für die vorliegende Frage relevant sind, wobei zu manchen Punkten nur einige Vertreter verbreiteter Ansichten exemplarisch angeführt werden können.

³ Vgl. z.B. Esslin 1978, 26; Jenkins 1978, 25; Wardle 1978, 7; Savona 1980, 25; Bulman 1986, 506; Spencer 1989, 562; Stuart 1996, 15; Mangan 1998, 48 und 61f.

⁴ Vgl. aus ‚*Scenes of War and Freedom: A short essay*‘ (pp. 133-135): „An irrational society such as ours is divided into classes. This institutionalizes injustice. Injustice is not a passive state but one of increasing conflict. ... A society both highly technological and irrational will inevitably lead to fascism and world war. An irrational society cannot devise a way to end war any more than a madman can devise reason. ... To make prevention sure society would have to be radically changed. It would have to be made rational. ... Their [sc. men’s] motive must be based on a rational understanding of the world. ... The rational interpretation and understanding of men, society and history is socialism.“

um die Offenlegung von Gewalt und Grausamkeit, Ausbeutung und sozialer Ungerechtigkeit sowie der dafür erkennbaren Gründe.

Bonds erste Stücke waren bekanntlich nicht unumstritten; die Reaktionen reichten von Begeisterung bis zu radikaler Ablehnung. Wegen des Inhalts passierten in den 1960er Jahren sogar einige seiner Dramen ganz oder in Teilen nicht die noch bestehende Theaterzensur in England, was letztlich zu deren Abschaffung durch das Parlament im Jahre 1968 führte. Heute ist Bond jedoch – in den Worten eines Interpreten – „widely accepted as the single most important contemporary British dramatist“⁵, und speziell sein Drama *The Woman* wird trotz teilweise heftiger Kritik überwiegend für ein „masterwork“ gehalten.⁶

In *The Woman* bringt Bond einen antiken Stoff auf die Bühne, den Trojanischen Krieg, dessen Ereignisse er auf der Grundlage eingehender Beschäftigung mit den antiken Texten neu interpretiert. Bond bereitete sich, wie er berichtet, auf die endgültige Ausarbeitung von *The Woman* regelrecht vor: „I wanted to soak myself in the Mediterranean background and the place I went to a couple of years running was Malta, just to face the sun on the rocks, at it were, as simple as that. I reread all the extant Greek tragedies while I was there, and the comedies too. That was my preparation for *The Woman*.“⁷ Ursprünglich sollte das Stück *The Trojan Woman* heißen, womit der Bezug zur antiken Tragödie auch im Titel deutlich würde.⁸

⁵ Vgl. Innes 1982, 82.

⁶ Vgl. Cohn 1981, 199: „We come finally not to a river but to a masterwork, *The Woman* (1978). A play of unparalleled scale, *The Woman* ...“; vgl. auch Esslin 1978, 27: „It is not an easy play: it has to be followed with attention and concentration. It has to be pondered and thought about afterwards. But that very richness and density make it a great play“; Innes 1982, 96f.: „... can be clearly seen in a play like *The Woman*. Here, in Bond’s most ambitious play to date, we are given a summation of all his major thematic points“; Innes 1992, 173: „*The Woman* (1978), the final and most ambitious play in Bond’s double cycle of major works, recapitulates all his major thematic points, and gives them a mythic dimension through the archetypal story of the fall of Troy.“ – S.u. aber auch Anm. 24, 26 und 41 mit einer Auswahl kritischer Äußerungen. – Zur Rezeption insgesamt vgl. Buhmann 1988, 297: „In der Rezeption zu *The Woman* läuft die Trennlinie ohne große Zwischentöne zwischen begeisternder Zustimmung und harscher Ablehnung, je nachdem ob inhaltliche oder formale Gesichtspunkte in den Vordergrund gestellt, ob ein politisches oder ein ästhetisches Theater favorisiert wird.“

⁷ Zitiert nach Cohn 1981, 199f.; vgl. auch Hay/Roberts 1980, 239.

⁸ Vgl. Hay/Roberts 1980, 238. – Zur Entstehungsgeschichte des Dramas (erste Vorarbeiten: März 1974; Abfassung: Februar-Mai 1975 und Dezember 1976-April 1977; Uraufführung: 10.8.1978; Druck: 1979) vgl. Hay/Roberts 1980, 238-241. – Zum Titel s.u. auch Anm. 33, 36 und 37.

Daß Bond für ein Drama überhaupt einen antiken Stoff wählt, liegt an seiner Einschätzung der kulturellen Entwicklung der Menschheit, die man etwa folgender Aussage in einem Interview entnehmen kann: „Ich muß demnach die Vergangenheit nicht neu «erschaffen», weil wir auch in der Vergangenheit leben. Wir erben und bewohnen unsere Vergangenheit und werden von der Vergangenheit geformt. Was jede Gesellschaft tun muß: die Vergangenheit ändern, mit der sie lebt; nur dann kann sie entschiedener zu sich selbst finden und sich rationaler mit *der* Welt in Verbindung bringen, die mit Hilfe der Technologie erschaffen wurde.“⁹ Die Antike gehört für Bond neben der Zeit Shakespeares, also der Renaissance, und der Zeit des Dichters John Clare, also der ersten Industriellen Revolution, zu den ‚drei Wendepunkten in der Geschichte der Menschen‘, denen er in einem Zyklus jeweils ein Drama widmet: *The Woman*, *Bingo* und *The Fool*.¹⁰ In *The Woman* will er nach seinen Worten zeigen, daß wir Menschen der Gegenwart die klassischen Ideale, die zu ver-

⁹ Zitiert nach Thieringer 1979, 22; vgl. auch folgende Äußerungen Bonds: „One of the things I have tried to do is re-interpret the past. I deal with history in *The Fool*, *Bingo* and *The Woman* simply in order to understand where we are now. Unless you understand the processes that go to make up your present position, you don't know what opportunities are open to you“ (zitiert nach Innes 1979, 111). „Aber mir scheint, dass dieses Wissen immer wieder überholt werden muss, damit es unserer Zeit nicht zur Last wird. Um uns selbst zu verstehen, müssen wir die Vergangenheit von unserem eigenen historischen Standpunkt aus erklären. Seit jeher haben Dramatiker die im Mittelmeerraum verwurzelte Kultur des Abendlandes untersucht, indem sie die alten Mythen und Legenden als Ausgangspunkt verwendeten. Auch ich wollte unsere Kultur und ihre Quellen untersuchen, und zwar im Lichte des Sozialismus“ (zitiert nach Trilling 1979/1980, 29).

¹⁰ Vgl. Bond: „Dieser Stück-Zyklus beschäftigt sich mit den Aspekten der kulturellen Entwicklung der Menschen, der Gesellschaft, d.h. die Stücke beschäftigen sich mit der Natur des Menschen ... Um zu verstehen, was und wie der Mensch, die Gesellschaft früher war und wie man sie heute verändern könnte, sah ich mir drei Wendepunkte in der Geschichte der Menschen an, die auf unser Leben einen bestimmenden Einfluß haben“ (zitiert nach Thieringer 1979, 22). „Es gibt gewisse Themen in der europäischen Literatur und also auch im europäischen Bewusstsein, die als Meilensteine der europäischen Kultur gelten; so zum Beispiel die griechischen und römischen Mythen, die Renaissance, die industrielle Revolution Englands im 18. Jahrhundert usw. Sie sind an Epochen gebunden, in denen wir das Leben neu verstanden und neu zu leben angefangen haben. Sie sind Augenblicke des Erkennens“ (zitiert nach Trilling 1979/1980, 29). „When I first started seriously to write plays I thought my life's work would be the span of plays that began with *The Pope's Wedding* and in fact ended with *The Sea*. But when I'd finished these plays I found, of course, that there were many other plays I wanted to write. I next wrote three plays (*Bingo*, *The Fool* and *The Woman*) in which I tried to deal with society at three important stages of cultural development. The past often works as a myth on the present. It is like a burden on our back and from time to time we have to rearrange it so that it becomes comfortable and we can go on with our journey. Writers ought to spend some time dealing with the great ages of the past so that we don't fall into the error of believing in a golden age when all the answers were known – and if we could recreate

mehren man uns immer noch lehre, von einer irrationalen, gefährlichen Gesellschaft übernommen hätten, daß damals eben kein goldenes Zeitalter geherrscht habe und daß wir, wollten wir wirklich nach den Lehren des Aristoteles und Platon leben, eine faschistische Gesellschaft hätten.¹¹

Bei dieser negativen Bewertung des antiken Erbes, die an die Thesen Karl Poppers erinnert, bleibt Bond aber nicht stehen. Für ihn hat das griechische Theater zwar keine Lösungen vermittelt, aber die richtigen Fragen gestellt, und wir lebten in einer Zeit, in der diese Fragen wieder gestellt werden mußten.¹² Dazu benutzt Bond in *The Woman* Figuren, die er dem griechischen

the social conditions of that age we could possess these answers. That series of three plays is now finished“ (letter to Tony Coult, 28.7.1977; zitiert nach Hay/Roberts 1978, 74). „In the last few years I have written three history plays. *The Woman* was the last of these. (The others were *Bingo* and *The Fool*.) Each of these plays looks at a turning point in history, when the contemporary interpretation of morality became an irrational encumbrance on human development. These plays show the relationship between social economy and the culture which is produced to relate people and social organisation to that economy“ (Bond 1978, 15). „I decided that I would write a series of plays which dealt specifically with this problem of culture, with the problem of the burden of the past which makes a change so difficult: these plays were *Bingo*, *The Fool* and *The Woman*“ (zitiert nach Mangan 1998, 33).

¹¹ Vgl. Bond: „Wenn ich also über die Vergangenheit schreibe, schreibe ich über die Gegenwart. Dabei ist nicht das Problem, *wie* verbinde ich die Vergangenheit mit der Gegenwart, denn beide sind Teil von uns. Die klassische Welt hat auf unser Leben einen enormen Einfluß ausgeübt, sie bestimmt unsere Moral, unser Selbst-Bewußtsein. Ich greife diese Welt an, ich versuche mit «The Woman» zu zeigen, daß wir die klassischen Ideale, die zu vermehren man uns immer noch lehrt, von einer irrationalen, gefährlichen Gesellschaft übernommen haben, daß damals eben kein «goldenes Zeitalter» herrschte und daß wir, wollten wir wirklich nach den Lehren des Aristoteles und Plato leben, eine faschistische Gesellschaft hätten. ... Man muß die Vergangenheit zurechtrücken, um die Gegenwart zu verstehen, denn die Vergangenheit birgt, so wie sie an uns weitergereicht wird, Mißverständnisse und Unwahrheiten“ (zitiert nach Thieringer 1979, 22f.).

¹² Vgl. Bond: „Aus ebendiesem Grunde war auch das griechische Theater für mich so interessant und so faszinierend – nicht weil es *Antworten* gegeben hätte, sondern weil es die richtigen Fragen zu stellen wußte. Wir leben in einer Zeit, in der diese Fragen wieder gestellt werden müssen“ (zitiert nach Thieringer 1979, 23). „You could, for instance, do that thing of ‚Oh, they’re just like us really‘. But that would be nonsense. Because the Greek world isn’t interesting in that way. It’s interesting in a normative way for the standards which are passed over to us. The Greek plays have the great strength of asking important questions. Everybody’s concerned with law and order, how to get a ‚happier‘ life for themselves, and a freer society. You don’t have to impose those questions on people – they’re their daily concern every time they switch on the radio or television, or talk at the factory bench. The Greek plays’ weaknesses are a limited, partial understanding of human nature and of social organization. You can say that the classical idea is that there are certain natural elite groups in society who have a right, duty and responsibility to rule, and that there are other groups whose duty it is to be led and to obey. That seems to be a

Mythos entlehnt, aber als (individuelle) Repräsentanten historischer Kräfte versteht.¹³ Das Ergebnis seines Umgangs mit den traditionellen Mythen hat ein Kritiker anschaulich und skeptisch so beschrieben: „... Bond drives a bulldozer through the centre of the myth and erects a structure of his own from the monumental debris.“¹⁴

Von anglistischer Seite ist Bonds Drama bereits unter verschiedenen Aspekten behandelt und in das Gesamtwerk eingeordnet worden; die einzelnen Elemente aus dem Mythos wurden auf ihre jeweiligen antiken Quellen zurückgeführt.¹⁵ Mit gewissem Recht wurde allerdings auch festgestellt, daß es müßig scheint, die benutzten Quellen exakt rekonstruieren zu wollen, da die ohnehin zu einer unentwirrbaren Melange montierten Vorlagen unter dem Blickwinkel der Mythenzerstörung zusammengestellt seien.¹⁶ Dennoch ist zu fragen, ob es nicht möglich ist, Bonds Prinzipien bei der Verwendung des antiken Mythos zu definieren und so das Spezifische seiner Mythenrezeption näher zu bestimmen, auch durch eine Gegenüberstellung mit antiker Mythenbehandlung, da behauptet wurde, Bonds freier Umgang mit dem Mythos sei nicht anders als der antiker Tragiker.¹⁷

very irrational understanding of the way societies really are, so that we should now think of the Greeks as being irrational. They asked the right questions, but they posed irrational answers to them. The Greek theatre should be seen, as far as the answers go, as a theatre of the Absurd“ (zitiert nach Coult 1979, 97).

¹³ S.u. auch Anm. 42. – Auch in Dramen vor diesem historisch ausgerichteten Stück-Zyklus setzt Bond sich mit denselben früheren Dichtern und früheren Zeiten auseinander. So stellt etwa sein Drama *Lear* (1971) eine Umarbeitung von Shakespeares *King Lear* dar; das Kurzdrama *The Swing* (1976) enthält eine Szene, in der der Fall Trojas nach Vergils *Aeneis* als Teil einer Unterrichtsstunde dargestellt ist. Der Umgang mit den Vorlagen in diesen Fällen läßt sich jedoch nicht unmittelbar mit dem in *The Woman* vergleichen, weil das Verhältnis zu den Quellen und die Art der Umsetzung anders sind.

¹⁴ So Wardle 1978, 7.

¹⁵ Für eine Zusammenstellung der verwendeten antiken Werke und der Feststellung der Mischung von Elementen vgl. z.B. Ferber 1978, 19; Savona 1980, 26f.; Plett 1982, 363f.; Hirst 1985, 60-62; Bulman 1986, 507-510; Buhmann 1988, 276; Spencer 1989, 562f.; Innes 1992, 174; Stuart 1996, 16. – Dabei heben Plett (1982, bes. 363f.) sowie auch Hirst (1985, 66f.) und Stoll (1988, 124) vor allem die Beziehung zu Euripides hervor (kritisch dazu Buhmann 1988, 276). – Teilweise sind an den genannten Stellen auch markante Abweichungen zu den antiken Gestaltungen aufgelistet.

¹⁶ So Buhmann 1988, 276.

¹⁷ Vgl. z.B. Elsom 1978, 218: „Edward Bond has this in common with those ancient Greek writers whose work he plunders in *The Woman* – he is quite prepared to take the old stories about Troy and its fall; and do what he likes with them. Aeschylus and Euripides took similar liberties; and, after all, there is no historically correct account as to why the Trojan wars took place, if they did. The ten-year incident (though Bond makes it five) is all interpretation; and what matters is what the authors see in that inkblot tale, not their

Vor einer detaillierteren Analyse sei die Verwendung des Mythos innerhalb des komplexen Handlungsablaufs des Dramas rekapituliert.

Bond teilt sein Stück in zwei unterschiedliche Teile (Part One; Part Two), die jeweils aus zahlreichen Szenen bestehen:¹⁸ Die Ereignisse des ersten Teils finden vor und in Troja statt, nach fünfjähriger kriegerischer Auseinandersetzung zwischen Griechen und Trojanern. Die zeitlich nicht näher bestimmte Aufeinanderfolge der Geschehnisse, die sich an die aus der Antike überlieferten Vorgänge anlehnen, schließt mit Trojas Untergang. Damit läßt Bond das Stück aber nicht enden, sondern fügt einen zweiten Teil an, der zwölf Jahre nach dem Krieg mit den aus dem ersten Teil bekannten Figuren des Mythos auf einer einsamen Fischerinsel im Verlauf mehrerer Monate spielt.

Der Trojanische Krieg geht bei Bond nicht um Helena, sondern um eine Statue der ‚Goddess of Good Fortune‘, die der trojanische König Priam der aufstrebenden Stadt Athen vor längerer Zeit entwendet hatte. Diese ‚Göttin‘ bestimmt allerdings an keiner Stelle das Geschehen, das ausschließlich auf menschliche Absichten zurückgeführt wird. Der Besitz der Statue hat den Trojanern auch kein Glück gebracht, denn das tut sie, wie der Führer der Griechen erklärt, nur bei solchen, denen sie zu besitzen bestimmt ist (Part One, Scene One, p. 15). So ist die Statue reines Machtsymbol und nicht eigentlich Gegenstand der Verehrung, zu dem die Menschen sich emotional hingezogen fühlten.

Der Führer des griechischen Heeres, das aus dem republikanischen Athen entsandt wurde,¹⁹ um die Statue wiederzuerobern, heißt ‚Heros‘: Er stellt mit seiner körperlichen Schönheit und Tüchtigkeit die Verkörperung klassischer Ideale dar. Verheiratet ist er mit Ismene, die sich ebenfalls im griechischen Lager befindet.

accuracy. Do they enhance the meanings of the legend, or detract from them? ... *The Woman* is thus an allegorical collection of themes from the Greek, challenging our ideas as to what the Trojan wars were all about, as well as some other myths“; Savona 1980, 25: „... Bond, deploying his literary and historical source material with precisely that freedom which the Athenian tragic poets exercised with regard to myth and heroic legend, constructs from this a moral and political demonstration in dramatic form“; Spencer 1989, 561f.: „Like the Greek tragedians themselves, Bond reweaves from old material an entirely new play. ... While others are engaged in ‚theatre of quotation‘, usually in a tragicomic mode, Bond seeks a more profound imitation of his tragic sources – he would neither revive nor recast the classics, but *replace* them on their own terms.“

¹⁸ Eine ‚two-part structure‘ liegt auch in Bonds *The Worlds* und *Great Peace* vor (vgl. Mangan 1998, 54, 56, 74).

¹⁹ Vgl. auch Esslin 1978, 26; Savona 1980, 28; Plett 1982, 376.

Zu Beginn des Stücks, als der Krieg bereits fünf Jahre währt, erreicht die Griechen die Nachricht, daß Priam aus Altersschwäche gestorben sei. Daraufhin beruft Heros eine Beratung mit den griechischen Fürsten (Ajax, Thersites, Nestor) ein, die nun eine Chance für den Sieg gegeben sehen. Ismene kommt hinzu, die nach Thersites' Intervention an der Beratung teilnehmen darf. Wiederum auf Initiative von Thersites, die Ismene unterstützt, wird beschlossen, eine Friedensgesandtschaft aus Thersites und Ismene zu Priams Frau Hecuba zu schicken, die nun die Herrschaft in Troja innehat.

Im Gespräch mit Hecuba bietet Thersites (aus Angst vor der in Troja ausgebrochenen Pest) den Abzug der Griechen an, falls die Trojaner die Statue herausgeben. Hecuba bleibt aber mißtrauisch gegenüber den Griechen, daher macht Ismene Hecuba in einem Gespräch unter vier Augen, bei dem diese ihr Tee anbietet und sich die beiden Frauen menschlich näherkommen, den Vorschlag, als Geisel in Troja zu bleiben. Die Szene ist insofern von grundsätzlicher Bedeutung, als durch Hecubas Enkel Astyanax, der mit seiner Mutter Cassandra hinzukommt, bei den Trojanern verbreitete Vorurteile gegen die Griechen thematisiert werden. Ismene entspricht diesen jedoch nicht. Sie verabredet mit Hecuba, um Frieden herbeizuführen, ein Komplott: Beide tun so, als wolle Hecuba Ismene nach Übergabe der Statue in Troja festhalten, bis die Griechen wieder in Athen sind. Thersites geht darauf ein, ist allerdings skeptisch, ob Heros sich ebenso verhalten werde. Es kommt aber zur Übereinkunft, so daß Ismene feststellen kann: „For once reason is on both sides. We shouldn't call this statue the goddess of Good Fortune, but the goddess of good sense“ (Part One, Scene Six, p. 37). Sie wagt es, sich vertrauensvoll Hecuba als Geisel zu überlassen.²⁰

Hecuba wird jedoch von ihrem Sohn, der im Stück ‚Son‘ heißt, in Kooperation mit fanatischen trojanischen Priestern, die die Statue nicht hergeben wollen, entmachtet; Ismene kommt ins Gefängnis.²¹ Als Gefangene versucht sie, von

²⁰ Zu Ismenes Anliegen insgesamt vgl. Bonds eigene Äußerung: „There is an appeal against the waging of the war, which is a humanist appeal; that is, Ismene takes the line – it's all she can do – that if she appeals to people's reason, that will have some effect. She also says more than this, because she says she believes that the world is fundamentally a rational place and therefore simply to record the truth is a valuable thing because it becomes part of the experience of other people and changes them. What she does is more than just make an appeal; she does affirm a belief in the values of faith and understanding and reason“ (zitiert nach Hay/Roberts 1980, 249f.).

²¹ Die trojanischen Priester wollen dann mit Heros konspirieren, da sie fürchten, daß Son beim Untergang Trojas die Statue zerstören könnte. Aus Angst vor dem kultischen Anspruch der trojanischen Priester intervenieren wiederum griechische Priester. – Deutlich wird gezeigt, daß die Priester auf beiden Seiten, die mit beiden Parteien verhandeln und

Trojas Mauern aus die griechischen Soldaten auf dem Kampfplatz von der Sinnlosigkeit des Kampfs zu überzeugen, wird aber auf Anweisung Nestors durch Lärm übertönt. Die Masse des von der Pest gequälten trojanischen Volks dagegen wird aktiv, tötet Son und liefert die Statue den Griechen aus.²² Ismene wird den Griechen übergeben und kommt vor ein Militärgericht. Sie ist voller Mitleid mit den Trojanern, was die griechischen Männer nicht verstehen. Sie nutzt auch nicht die von ihrem Mann und Nestor angebotene Hilfskonstruktion, sich auf den Druck der Situation zu berufen, um der Verurteilung zu entgehen, sondern bemüht sich (erfolglos), die Griechen von der Plünderung Trojas abzuhalten.

Der erste Teil des Dramas endet mit der Zerstörung und Plünderung Trojas durch die Griechen, woran sich Nestor betrunken und würdelos beteiligt. Ismene ist lebendig in der Stadtmauer eingemauert worden und versucht noch von dort, mäßigend auf die Griechen Einfluß zu nehmen. Hecuba blendet sich (auf einem Auge) angesichts Heros' Anordnung, ihren Enkel Astyanax durch Herabwerfen von der Mauer zu töten. Die trojanischen Frauen sollen nach Griechenland verschifft werden.

Nach diesem Schreckensszenario setzt der zweite Teil des Dramas auf der Fischerinsel mit einer ruhigen Szene ein: Es ist Frühling, und es findet ein primitiv-idyllisches Fest der Fischer statt. Man sieht Hecuba mit einer Binde über beiden Augen und Ismene, die sie führt. In einer längeren Rede erklärt Hecuba Ismene (die den Verstand verloren hat) und gleichzeitig dem Zuschauer die Situation: Ismene entkam ihrem Gefängnis, weil griechische Soldaten es auf ihre Juwelen abgesehen hatten, niemand erkannte sie mehr, und so wurde sie mit den trojanischen Frauen verschifft. Auf der Rückfahrt nach Athen wurde die Flotte durch Pest und Sturm dezimiert, Hecuba und Ismene gelangten als Schiffbrüchige auf die Fischerinsel, wo sie nun mit Einverständnis der einheimischen Bevölkerung leben.

Diese Konstellation ändert sich, als Nestor auf die Insel kommt. Er ist Gesandter des nun entstandenen mächtigen und reichen New Athens und bietet Hecuba Zuflucht in Athen an. Sein eigentliches Anliegen ist, die Statue der

wechselnde Positionen vertreten, sich nicht aus religiösen Motiven einsetzen, sondern zur Erhaltung der eigenen Macht. Durch dieses Machtgerangel werden auch die Einrichtungen der Religion und ihre Vertreter in Frage gestellt.

²² Die Situation erinnert an die Ereignisse in Mytilene während des Peloponnesischen Kriegs, wie sie bei Thukydides (3,27-28) geschildert sind: Auch dort wendet sich das Volk, das unter der Belagerung der Stadt leidet, gegen die herrschenden Machthaber und veranlaßt die Übergabe der Stadt an die Athener.

Göttin von Hecuba zu erhalten. Mit ihrer Auskunft, daß diese bei der Fahrt von Troja in Seenot über Bord geworfen worden sei, gibt sich Nestor zufrieden und will Heros entsprechend informieren. Hecuba aber hört wieder die Stimme ihres Enkels und ahnt, daß es um ihre Ruhe geschehen ist.

Einen Monat später erscheint eine im Personenverzeichnis als ‚The Dark Man‘ und im Stück selbst als ‚Man‘ bezeichnete Figur auf der Insel, ein verdreckter und körperlich verformter Arbeiter, der aus den athenischen Silberminen geflohen ist, auf denen Athens Reichtum beruht, und bittet um Asyl. Er bleibt auf der Insel und bemüht sich um eine echte Liebesbeziehung zu Ismene, die von den Fischern zu Liebesdiensten benutzt wird. Zwei Monate nach Nestor kommt Heros selbst als Kündler der die Welt durch Gesetz und Ordnung beherrschenden ‚pax Athenaea‘ mit einer Delegation auf die Insel, da er überzeugt davon ist, daß man die Statue im Meer finden könne. Es wird eine systematische Durchsuchung des ganzen Meeresgebiets um die Insel herum angeordnet, wozu die Fischer vereinnahmt werden. Die geistig verwirrte Ismene erkennt ihren Mann und bittet Hecuba um Hilfe für sich. Dabei stellt sich heraus, daß diese in Wirklichkeit vollkommen blind ist; sie kann nur noch weinen aus Liebe zu Ismene, die für sie eine Tochter ist.

In einem Gespräch mit Ismene legt Heros dar, warum er bei der Suche nach der Statue weitermacht und, wenn er sie nicht fände, die Inselbewohner vernichten müsse: Es sei seine Pflicht gegenüber Athen, nicht zuzulassen, daß er sich lächerlich mache. Diese Pflicht nehme er sehr ernst, denn Athen sei der Hort der Freiheit (Part Two, Scene Five, p. 90). Ismene beginnt sich vage an die Ereignisse vor Troja zu erinnern. Hecuba durchschaut Heros, der für einen Wahlentscheid in Athen die Inselbewohner töten werde; sie sieht nur eine Lösung, Heros‘ Ermordung, wozu sich Man zur Verfügung stellt. Als Hecuba von Soldaten vor den unruhig gewordenen Inselbewohnern geschützt werden muß, kommentiert sie: „The pax Athenaea has reached the island“ (Part Two, Scene Five, p. 92). Heros aber kann die Suche nach der Statue nicht aufgeben, selbst dann nicht, als nach drei weiteren Monaten Nestor wieder auf der Insel erscheint und Heros berichtet, daß die Athener nicht die Statue wollten, sondern seine Rückkehr, da in seiner Abwesenheit die politische Ordnung gefährdet sei.

Da greift Hecuba ein und behauptet, wobei sie Heros‘ irrationalen Aberglauben nutzt, geträumt zu haben, daß der Gewinner eines Wettlaufs um die Insel die Statue erhalten werde, der Verlierer aber sterben müsse. Der schöne und kräftige Heros und der verkrüppelte Man, den Hecuba gerne als Enkel hätte, treten gegeneinander an: Mit Hecubas trickreicher Hilfe triumphiert Man über

den siegessicheren Heros und tötet ihn. Erst damit ist, wie Hecuba voraussieht, für sie der trojanische Krieg beendet (Part Two, Scene Six, p. 98); sie stirbt an der Küste. Ismene und Man wenden sich einander zu: Seit dieser sie liebe, so meint sie, habe ihr Verstand klarer zu werden begonnen (Part Two, Scene Nine, p. 108).²³

Dieser Überblick, der sich am Ablauf der Geschehnisse orientiert, kann nicht eigentlich einen Eindruck vermitteln von der dramatischen Wirkung, die durch die einzelnen Szenen, die Dialoge und die Figurenzeichnung erzeugt wird. Man hat eine gewisse Konstruiertheit der Handlung und vor allem Unwahrscheinlichkeiten im zweiten Teil kritisiert,²⁴ jedoch ziehen die Ereignisse mit ihren Wendungen und ihrer Unerbittlichkeit den Zuschauer in den Bann und regen gleichzeitig zum Nachdenken an. Gewiß ist dieses Stück, dessen volles Verständnis auf literarischer Ebene nur möglich ist, wenn man über ei-

²³ Vgl. dazu z.B. Bulman 1986, 513; Stoll 1988, 125; Stuart 1996, 21.

²⁴ Vgl. z.B. Ferber 1978, 19: „Gewiß, das entspricht nicht Hekubas Geschichte, wie wir alle sie kennen. Vieles entsprach solchen Geschichten nicht. Die Zuschauer der Bond-Uraufführung im Londoner Nationaltheater (...) mußten feststellen, daß der dynamische Rebell Bond einen ganzen musealsakralen Komplex des Abendlandes für sich umgemodelt hat: Er schuf eine Welt nicht gerade nach seinem Bilde, aber doch nach seinem Weltbild. Homer ist das Hauptopfer: Bisher fanden alle trojanischen Kriege der Bühne immerhin mit dem vom ihm bestimmten Personal statt. Nicht so bei Bond. ... An dieser Stelle pflegen Troja-Stücke zu Ende zu sein. An dieser Stelle fängt Bonds Stück erst richtig an“; Jenkins 1978, 25: „The second half of the play is slower and less successful dramatically than the first but also, and this its chief weakness, didactically far more obscure. I take *The Woman* to be in no way a Lysistratan parable, as some critics have done, but rather a development of Bond's preoccupation with the social nature of violence. ... He [Bond] directed *The Woman* himself and it moves apace, especially in the first part, and contains many fine scenes and touches; it fails theatrically, in part two especially, because it fails analytically, or dialectically“; Young 1978, 17: „... the broad outline of Mr. Bond's story – stories, rather, for the two acts are separate – ...“; Zelger-Vogt 1979, 17: „Wie dies in der abendländischen Literatur schon ungezählte Male geschah, wird auch hier der Trojanische Krieg als Modellfall des Phänomens Krieg überhaupt genommen. Ausser der Grundsituation der von Griechen belagerten Stadt und einigen wenigen Namen fehlt jede Aehnlichkeit mit der Homerischen Behandlung des gleichen Themas. ... In auffälligem Gegensatz zu der überholten Simplizität der sogenannten Antwort, die da aufhört, wo die Fragen beginnen, steht die durchgehende Unklarheit und Unwahrscheinlichkeit in der Durchführung der Gestalten und Abläufe. Bond hat sichtbar Mühe, den klassischen Stoff für seine Zwecke zurechtzubiegen. Alles ist konstruiert, die Personen sind weit mehr ihr eigener Kommentar als unmittelbar sich selbst, ein Kommentar, der oft poetisch dicht, oft aber auch künstlich aufgesetzt und verkrampft bedeutungsvoll sein will. ... Längen und Schwächen des Inselakts ...“; Buhmann 1988, 278f.: „Im 2. Akt – Schauplatz ist eine idyllische Insel – wird eine rezeptverdächtige Lösung präsentiert, mit dem Resultat, daß *The Woman* in zwei inhaltlich und formal sehr unterschiedliche Teile auseinanderbricht.“

nen entsprechenden klassischen Bildungshintergrund verfügt, nicht für das Publikum gedacht, um dessentwillen Bond sozialistische Dramen schreibt. Es richtet sich vielmehr, in Bonds Terminologie, an die „inconvertible“, die ‚Unbekehrbaren‘,²⁵ also eher das Publikum im etablierten National Theatre, das allerdings durch Bonds Umgang mit klassischen Vorlagen auch verwirrt sein kann.²⁶

²⁵ Vgl. Innes 1982, 88: „The usual problem with didactic drama is that it preaches to the converted. Bond, by contrast, seems to be addressing the inconvertible (in his terms); and this may explain certain elements in his plays that are otherwise confusing. For example, Bond labels his work ‚rational theatre‘, yet madness is one of his major themes, and his images are almost unprecedented in their visceral effect. Moreover, in *The Woman* rationalism itself seems to be dismissed, and Pericles' Athens is presented solely as a slave state“; vgl. auch folgende Äußerung Bonds: „Ich würde nun nicht behaupten wollen, daß ich über das Publikum, das wir für gewöhnlich haben, glücklich bin, aber ich halte auch nichts davon, dauernd über den Zustand des Theaters zu jammern und zu klagen, daß wir ein anderes Publikum brauchen und nicht die richtigen Stücke haben. ... Arbeiter gehen doch deshalb nicht ins Theater, weil sie wissen, daß ihre Probleme dort nicht behandelt werden“ (zitiert nach Thieringer 1979, 22). – Zu der Frage vgl. auch Spencer 1989, 562: „The National Theatre audience Bond knows, however, is not the same audience on behalf of whom he writes. One of the most interesting aspects of *The Woman* is the way in which Bond manages this contradiction, creating a socialist vision of history that has the power and resonance of classical myth“, und 572: „Because Bond never questions the appropriateness of the stage as a significant public forum or the adequacy of language to communicate his vision, *The Woman* assumes a tacit understanding between audience and playwright reminiscent of earlier drama. With its richly allusive texture, its broad social picture, its alternating rhythms of speech and action, and its apparent subject matter, Bond successfully creates an ‚illusion‘ of classical theatre. But the myth he reconstructs, with its sparkly represented class positions, may finally be unpalatable to those in the National Theatre audience who have conservative investment in preserving our cultural heritage.“

²⁶ Daß Bond mit seiner Verwendung des Mythos Verwirrung stifte, gehört zu den Vorwürfen der Rezensenten (zur allgemein negativen Reaktion der Rezensenten vgl. Worth 1981, 205; Auflistung der Rezensionen in Zeitungen nach der Uraufführung bei Plett 1982, 359 Anm. 3 [S. 383]): vgl. z.B. Elsom 1978, 218: „In *The Woman*, however, he is not dealing with stories whose contents are already firm in our minds. One of the problems with *The Woman* is that Bond cannot assume that his audience knows anything more than the sketched outlines of the Trojan story. He is dealing with a war whose reality has left only the faintest mark, a few synopses in story books, however much we may pretend otherwise. In our theatres, we see very few productions of Greek tragedies ... It is oddly typical of the programming of the National, and other British theatres, that we should see a modern mishmash interpretation of ancient myths without having had the chance to come into contact with the real thing. Because we do not have this background knowledge, it makes little sense to jumble the stories up, as Bond has done, particularly if the result is simply to point out that wars are silly and that men should live in peace with one another“; Exner 1978: „Aber Zuschauer mit klassischer Bildung sollten lieber vergessen, was sie noch von Homer wissen. Denn von ihm entfernt sich Bond so weit, daß der vorgegebene Stoff kein verständnisstützendes Bezugssystem mehr liefert, noch nicht mal

Daß Bond mit dem Stück eine Botschaft vermitteln will, sagt er selbst: „... I wish to make clear the point of the story – that history is a moral force, that morality gets its meaning from human beings and that our actions can have morally desirable results – and my reason for telling it – to celebrate the world in which these things are so.“²⁷ Es stellt sich aber die Frage, welche Funktion der griechische Mythos in diesem Kontext hat, ob nicht sogar der Mythos der

als dialektischer Gegenpol, in ironischer Verfremdung. Dichterische Freiheit hat da ihre Grenzen und wird zu sinnloser Bildungspose, wo Erinnerung an das Urbild, statt als Leitfaden zu dienen, dazu beiträgt, den Faden gründlich zu verlieren“; Young 1978, 17: „Edward Bond’s narrative borrows characters and props from the old Greek drama but does not stick to the plots. ..., but I must register my feeling that Mr. Bond causes only confusion in using familiar names und situations in his own story. People with even a cursory knowledge of Greek drama are bound to find themselves led astray by attributing to known names qualities and histories that in this play they lack“; Wardle 1978, 7: „... but the liberties he took on that occasion are insignificant in comparison with the classical demolition job he carries out in *The Woman* ... Bond’s starting point is the sack of Troy, a well-worn theme for neo-classicists whose rules he briskly consigns to the junk heap. Instead of one of those gracefully anachronistic variations on Euripides, Bond drives a bulldozer through the centre of the myth and erects a structure of his own from the monumental debris. ... Other familiar names undergo unrecognizable transformation ...“; Spencer 1989, 563: „For an educated audience, then, Bond’s style can as easily frustrate as engage. ... The scattered references to well-known adaptations of Greek myth offer other red herrings for the theatre connoisseur.“

²⁷ Vgl. aus ‚A Socialist Rhapsody‘ (pp. 109-110): „*The Woman* is one solution to the problem. It ignores details of the story in order to clarify the point of the story and to make clear why the story is told. Fascism, reaction and the brutality and decadence of our present society will not be defeated by an alliance between one wise woman and one miner. Many things are necessary: organising, thinking, learning, teaching, marching, struggling, knocking on doors, waiting in cells, and the courage of great moments and of ordinary endurance. In *The Woman* I ignore many things because I wish to make clear the point of the story – that history is a moral force, that morality gets its meaning from human beings and that our actions can have morally desirable results – and my reason for telling it – to celebrate the world in which these things are so. But I also wish to make it clear that the woman and the miner are not superhuman archetypes. They are shown as individuals struggling to make decisions, who are no wiser, stronger or more persistent than others can be. It is true that society can be changed only because there are many others like them – but *that* is the only way in which they represent large forces working through centuries. They are ordinary people – who change the world. With this in mind it is safe to think of the woman as the wisdom of history and the dark man as its force. If socialist writers can’t create characters who are the agents of history and who also ring true as individuals, then perhaps there could be no fully socialist literature: we would not be able to portray the tools of reason or the weapons of history – or at any rate the idea of a world-poetry would be an illusion. The play tells a simple story that shows in the characters and their actions the real cause-and-effect of change – especially the stupidity of reaction and the power of the wisdom that opposes it. Because it celebrates that change and those who make it, it is a socialist rhapsody.“

Wirkung der beabsichtigten Aussage entgegensteht, wie man gemeint hat,²⁸ bzw. wozu Bond den griechischen Mythos braucht.²⁹

Diese Frage ist vielleicht so zu beantworten: Einerseits will Bond sicher Mythen als klassische Ideale (mit der Technik der Illusionsdurchbrechung) gleichsam dekonstruieren.³⁰ So zeigt er, daß eine Gestalt wie der („klassische“) Heros abhängig von politischen Konstellationen ist (Heros klagt selbst darüber, daß er ein ‚dummy‘ Athens sei [Part One, Scene Two, p. 21]) und von eigenen Zwangsvorstellungen getrieben werde; auch die Darstellung der Würdelosigkeit des alten Nestor beim Sieg und banale Alltäglichkeiten (z.B. das Teetrinken der Frauen oder Ismenes aus der Erfahrung mit der guten Kochkunst der Trojaner gewonnene Absicht, nach der Rückkehr in Athen einen trojanischen Koch zu beschäftigen) sind Mittel, das Mythische auf normal-menschliches Niveau zu bringen und damit auch zu einem möglichen Bezugspunkt für die eigene Zeit zu machen.

Andererseits nutzt Bond prototypische Situationen und Figuren des traditionellen Mythos, um das (in seinem Sinne aufgefaßte) Konstante im menschlichen Verhalten von der Antike an vor Augen zu führen. Das ist evident bei dem Thema des trojanischen Kriegs als dem literarisch bedeutsamen Exemplum für kriegerische Auseinandersetzungen zwischen Menschen (die sich

²⁸ Vgl. Bohrer 1978, 21: „Es führt nicht zu viel, Bond eine unausgewogene Vermischung von politischem Argument und mythischem Bild vorzuwerfen, selbst wenn man sieht, wie dadurch das Argument wieder stumpf wird und das Bild tautologisch wirkt. ... Man hat schließlich zu fragen, ob Bonds politischer Absicht mit dem Ausflug ins Archaische überhaupt gedient war. Parabel hin, Mythos her. Beide Stil- und Denkformen können nicht auf Dauer beeindrucken, wenn sie eine Frage nur exotisch und grandios verkleiden, die längst viel genauer, wenn auch in einfacherem Kostüm und auf kleinerer Bühne, sagen wir als bürgerliches Trauerspiel, zu beantworten wäre. Dies um so mehr, als Bond im Unterschied zu seinen Vorgängern aus dem literarischen Mythos selbst gar keine Kraft mehr beziehen will.“

²⁹ Vgl. Stuart 1996, 16: „But why does Bond turn to ancient Greek events in order to describe the present?“

³⁰ Vgl. auch Cohn 1981, 199; Plett 1982, 362; Bulman 1986, 506; Buhmann 1988, 277; Stoll 1988, 124. – In gewisser Weise vergleichbar ist der Umgang mit dem Trojamythos im *Göttweiger Trojanerkrieg* und im *Basler Trojanerkrieg* (Ende 13. Jh.), in denen jeweils die Sinnlosigkeit des Trojanischen Kriegs deutlich gemacht wird. Wenn im *Göttweiger Trojanerkrieg* der Trojastoff mit Motiven des Artusromans verbunden wird, wenn Hektor und Paris Aventiuren gegen Unholde bestehen, Helena Agamemnons unverheiratete Tochter ist und Herakles als Bruder von Medea und Aias mitkämpft, dürfte beim vorinformierten Leser ebenfalls ein Eindruck von Konfusion entstehen (vgl. dazu Lienert 2001, 210).

auf rationaler Ebene verstehen könnten).³¹ Von diesem Krieg sind so viele Elemente erkennbar geblieben (z.B. Gegnerschaft zwischen Griechen und Trojanern, Zug der Griechen nach Troja, Stellung von Priam und Hecuba, lange Belagerung und Fall Trojas), daß der Zuschauer ihn im Prinzip in den bekannten Assoziationskontext einordnen kann. Aber auch die Gestaltung einer Figur wie Ismene, in der das unbedingte Eintreten für das als richtig Erkannte, das Antigones Beharren entspricht, vereinigt ist mit weiblichem Einfühlungsvermögen, wie es eher bei ihrer antiken Namensschwester zu finden wäre, läßt sich als Zusammenstellung antiker Komponenten verstehen. Daß Ismene wegen ihrer Unbedingtheit eingemauert wird wie Antigone, verdeutlicht den Bezug. Im zweiten Teil ist sie – ohne Verstand – bei gleichbleibender Moralität nur noch liebende Hingabe, die ihr einen neuen Zugang zur vernünftigen Ordnung in sich selbst ermöglicht.

Wenn man unter dem Aspekt von Dekonstruktion und Neukonstruktion die Veränderungen betrachtet, die die antiken Vorgaben bei Bond erfahren, läßt sich wider den ersten Eindruck von bloßer Eklektik und Konfusion ein systematisches Vorgehen erkennen.³² Das beginnt mit der Neuinterpretation des

³¹ Zwar wird der Trojanische Krieg seit dem durch den Humanismus bedingten Umbruch nicht mehr als Bestandteil der eigenen Geschichte betrachtet (vgl. dazu Lienert 2001; Brunner 2001), aber seine literarische Bedeutung als Stoffreservoir für moralische Exempla (etwa schon bei Hans Sachs) oder als Urbild des Kriegs wie bei Jean Giraudoux (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) und Bond bleibt bestehen (zur Rezeption des Trojastoffs im 20. Jahrhundert vgl. auch Biegel 2001, der allerdings Bond nicht erwähnt).

³² Für andere Ansätze, Bonds Vorgehen, Absichten und Motive zu verstehen und zu erklären, vgl. z.B. Savona 1980, 26: „Bond's adaptation and re-ordering of his source materials, fascinating in itself, is fundamental to his purpose“; Worth 1981, 206: „He offers us no less than a new mental landscape – which means of the past as well as the present, a new view of our cultural heritage. In *The Woman*, he takes a look, in his phrase, at our classical heritage; this means writing the story of the Trojan War with no Helen of Troy in it and with a strange blend of names and incidents from other classical legends, so that Hecuba is at times in familiar company with Astyanax or Nestor, at other times disconcertingly with characters who seem to have come from Sophocles rather than Homer. Purists may resent this, but was the Trojan War really as Homer told it? In what senses are the classical legends true? How is it that these people – Hecuba, Ismene, Nestor – seem so real to us that we resent their being given new episodes in their history as though they were people who had actually lived and even been known to us in the flesh? More than any living playwright except Beckett, Bond makes us vividly aware of how strange it is that we should all have this other world in the head. He exposes and tries to jolt and jostle deeply ingrained patterns of thought, forcing us to entertain new ideas about every sort of routine unquestioned assumptions, our notions of the Trojan War, Shakespeare, Queen Victoria“; Mangan 1998, 44f.: „The particular way in which Bond appropriates the world of Greek mythology undermines the audience's sense that the logic of tragedy is inevitable. The audience for example ‚knows‘ that the Greeks *do* sack Troy, and that the

Trojanischen Kriegs: Wenn, wie Bond in Zusammenhang mit *The Woman* meint,³³ die Alternative zum Krieg nicht Frieden ist, da Frieden dann nur als Unterbrechung des Kriegs definiert sei, der Gegensatz zum Krieg vielmehr in dessen Überwindung durch rationale Entscheidungen zu einer Neuordnung der Gesellschaft besteht, kann eine literarische Bearbeitung des Trojanischen Kriegs nicht mit dem Sieg der Griechen enden. Erst durch Hecubas Initiative, Heros töten zu lassen, kommt bei Bond der Krieg zu Ende, wobei sich gleichzeitig eine veränderte Gesellschaft frei von alten Zwängen abzeichnet: Hecuba hat, unabhängig von mythischer Genealogie, mit Ismene und Man geistesverwandte Familienangehörige gefunden; so sozial unterschiedliche, aber durch Liebe und Denkweise vereinte Menschen wie Ismene und Man wagen eine gemeinsame Zukunft.³⁴ Bonds Überzeugung, daß eine Gesellschaft ohne Krieg und daß Freiheit möglich sei,³⁵ erscheint am Ende der *Scenes of War and Freedom* verwirklicht.³⁶

child Astyanax is killed; yet, since so many other things about this fictional world have been changed, this may too. The audience is caught (like many characters in Bond's plays) between two realities – that of the classical tragedies which Bond assumes they will know, and the unsettlingly different world which Bond then creates out of traditional materials, a world in which all sorts of other outcomes are possible.“

³³ Vgl. aus ‚*Scenes of War and Freedom: A short essay*‘ (pp. 133-135): „War and peace are taken to be mutually exclusive. But perhaps what we call peace has really always been a part of war. I do not mean that peace has been a time when men trained and armed for war. Certainly this is true. But I mean something else. Perhaps war and peace have been phases in one total form of behaviour, one total form of society. If this is so, war would have to be seen not as the breaking down of peace but as its culmination. And then it would be an illusion to talk of a war to end war since there could be no peace able to protect itself. ... To make prevention sure society would have to be radically changed. It would have to be made rational.“ – Vgl. auch Bond: „Das Stück hat den Untertitel «Szenen von Krieg und Freiheit» und nicht «Szenen von Krieg und Frieden», denn ich glaube nicht an «Krieg und Frieden», das ist eher eine Vorstellung des 19. Jahrhunderts. Der Untertitel ist Hinweis auf das, was im zweiten Teil des Stücks geschieht“ (zitiert nach Thieringer 1979, 24).

³⁴ Wegen der ‚gesellschaftspolitischen‘ Bedeutung der Verbindung der beiden kann man das Ende des Stücks nicht uneingeschränkt mit dem glücklichen Ende in der Neuen Komödie vergleichen (so aber Cohn 1981, 202: „Old Hecuba finally dies alone, but young Ismene couples in the traditional ending of comedy – to start a new society, however frail in the Silver Age. Part I of *The Woman* adheres to the spirit of Euripidean tragedy, but Part II limps toward New Comedy“). Denn das Ende ist zwar rein faktisch vergleichbar, aber vorher sind nicht Schwierigkeiten im persönlich-privaten Bereich zu überwinden, sondern es geht um die Ausschaltung von Athens imperialer Macht. Von der Gewichtung des Geschehens und der Tragweite der Aussage erinnert der zweite Teil nicht weniger an Euripides-Tragödien als der erste.

³⁵ S.u. Anm. 49.

³⁶ Daß sich bei der von Bond gewählten Form und Interpretation des Mythos erst im zweiten Teil ein Ergebnis ergibt, sagt der Autor selbst (1978, 15): „*The Woman* is in two parts.

Wegen der entscheidenden Funktion, die Hecuba dabei zukommt, ist es wahrscheinlich, daß sie mit dem generalisierenden Titel *The Woman* gemeint ist.³⁷ Die faktische Rolle, die sie spielt, entspricht der der Hekabe, die in der nach dieser Figur benannten Tragödie des Euripides aus Rache ein (ebenfalls auf Täuschung beruhendes) Mordkomplott ersinnt, bei der sie Agamemnons Hilfe benutzt.³⁸ Bei Bond wird Hecuba, indem sie Man zum Sieg verhilft, zur Triebfeder der gesellschaftlichen Veränderung.³⁹ Wenn auch die Motivation des Handelns bei ihr anders ist als bei Euripides' Hekabe bzw. das alte Rachemotiv nur im Hintergrund steht, ist doch die Emotionalität als Beweggrund für Hecubas ungeheures Leiden und ihr – trotz ihrer Hilflosigkeit – planvolles und couragiertes Handeln geblieben.⁴⁰

The first shows the classical world of beauty and order. This world is still put forward as a moral example. I have shown the violence and squalor on which it is based. I have also shown that it could not be changed by the principles of humanism. In the second half I have made some of the characters stand for various forces in history. They are not abstractions because I establish their individual humanity in the first half. But I show them acting out the logical ‚development‘ of history. And bearing in mind that God is a Woman, I have represented history as a woman with a sword under her skirt.“ – Untertitel in der Form ‚Scenes of ... and ...‘ sind ein Charakteristikum der Gruppe von Dramen, zu der *The Woman* gehört (vgl. *Bingo. Scenes of Money and Death; The Fool. Scenes of Bread and Love*), wie Bond selbst feststellt (vgl. Bond: „*The Woman* is a rhapsody. It ends the series of historical plays called ‚scenes of‘ this and that“, zitiert nach Innes 1979, 108; vgl. dazu Plett 1982, 378; Innes 1982, 83; 1992, 157).

³⁷ Daß zu Beginn der Arbeiten an dem Stück der Titel ‚The Trojan Woman‘ vorgesehen war (s.o. S. 2 mit Anm. 8), ist, wenn sich im Laufe der Arbeit die Konzeption nicht vollkommen verändert hat, ein Hinweis darauf, daß ‚die Frau‘ des jetzigen Titels in erster Linie Hecuba ist, wie auch zumeist angenommen wird (vgl. z.B. Esslin 1978, 26; Ferber 1978, 19; Young 1978, 17; Hay/Roberts 1980, 250; Savona 1980, 25). Erwogen werden ferner Ismene (vgl. Cohn 1981, 202; vgl. dazu Stuart 1996, 20), die Statue (vgl. Worth 1981, 220), alle drei Frauen (vgl. Lappin 1987, 150 und 157), keine konkrete Frau, sondern das Weibliche schlechthin (vgl. Plett 1982, 367), oder es wird für unklar gehalten, welche Frau mit dem Titel gemeint ist (vgl. Exner 1978). – Aus Bonds Äußerungen (vgl. z.B. „And bearing in mind that God is a Woman, I have represented history as a woman with a sword under her skirt“; s.o. Anm. 36) ist zu schließen, daß er tatsächlich die Figur der Hecuba meint, deren Bedeutung aber über das Drama hinausweisen soll.

³⁸ Feststellung der Parallele auch bei: Cohn 1981, 199; Plett 1982, 363f.; Bulman 1986, 512; Spencer 1989, 570f.

³⁹ Hecubas Aktion ist also nicht allein durch Rache bestimmt, sondern führt zu einem konstruktiven Ziel. Diese Sachlage stimmt mit den Beobachtungen von Stoll (1988, 121-130, bes. 124f.) zur Entwicklung der Frauengestalten in Bonds Dramen überein: Während sie in den vor *The Woman* verfaßten Stücken ‚rachsüchtige, monströse Weiber‘ seien, werde ihr Wirken von diesem Drama an als Beitrag zur Schaffung einer rationalen und sozialistischen Gesellschaftsordnung dargestellt.

⁴⁰ Zur Funktion Hecubas vgl. Bonds eigene Äußerungen: „What I wanted to show is that there is a rational purpose in history, and Hecuba represents that rational development

Eine solche Empfindungsfähigkeit sieht Bond offenbar mehr bei Frauen gegeben, nicht nur bei Hecuba und Ismene, sondern auch bei Cassandra, die als Verkörperung einer Mutter gezeichnet ist. Daß Bond Astyanax' grausames Schicksal unverändert aus der literarischen Tradition übernimmt, ist wohl als Hinweis darauf zu sehen, daß für ihn die Mutter-Kind-Beziehung etwas Besonderes ist. Vermutlich ist es nicht bloße Willkür, daß er die Mutter Cassandra nennt. Jedenfalls läßt er Heros in einer visionären Vorstellung davon ausgehen, daß Cassandra gleich nach Priams Tod die richtige Lösung sieht, die Statue den Griechen auszuliefern. Cassandra steht damit in Gegensatz zu ihrer Mutter, die beim Antritt ihrer Herrschaft aus Angst vor den Griechen die Statue auf keinen Fall herausgeben will. Erst Ismenes Angebot bewirkt bei ihr ein Umdenken.

Man hat diese Konstruktion, daß Frauen im Gegensatz zu Männern das Problem des Kriegs lösen könnten, als klischeehaft abgetan.⁴¹ So einfach ist der

in history. She uses her mind, she uses cunning, she uses thought, she uses concepts to change experience rather than merely reacting to oppression through violence or compliance or whatever. She takes the initiative, and once she takes the initiative, then she has a chance of controlling the situation. She becomes an image of human thought and human purpose, acting within the opportunities which are created historically" (zitiert nach Coult 1979, 98f.). „You see it's not her job to survive, it's her job to struggle and fight. It would be meaningless if she were to survive because I'm not dealing in personal terms anyway. Why should I reward her with happiness? She rewards us by disposing of that menace and pointing out a conceptual understanding of history which could become part of human practice. I think always that one ought to show the cost of anything. What she did was actually rather cruel. She deceived somebody and then knifed him. She showed great determination doing this, and therefore part of her character she must have sacrificed in order to achieve that. I applaud her for doing that. I think she's a woman of courage and determination, but then I can't say that she is a complete human being. I have to say that she lived in a time when it wasn't possible to be completely human, and what she is doing is building the possibility of a further humanity. So that distorts her in a way" (zitiert nach Coult 1979, 102).

⁴¹ Vgl. z.B. Bohrer 1978, 21: „Indes: Gerade politisch bewußte Feministinnen werden im emphatischen Schwarzweiß von Bonds Geschichte sehr männliche Sentimentalitäten entdecken. Ist es doch nicht damit getan, maskuline Stupidität und Brutalität anzuklagen, sondern ihre komplexen Ursachen etwas genauer anzugehen. Dann hätte sich auch kein utopisch gefärbtes, sondern ein wahreres Bild der „Frau“ ergeben, die in Wirklichkeit jenen männlich-reaktionären Eigenschaften ja so oft verheerenden Auftrieb gibt“; Jenkins 1978, 25: „In part one the women, excluded from the masculine power system, espouse non-violence: in part two Hecuba, her priestly authority now challenged by a world once more organised around the principle of violence, of which the renegade miner is an articulate victim, can no longer practice the virginity of non-violence. Non-violence is no more innate in woman than violence is in men; violence is endemic only in society organised around the principle of violence, what Bond calls – with convenient imprecision – the ‚irrational‘ society“; Zelger-Vogt 1979, 17: „Notwendigerweise kann es

Sachverhalt jedoch nicht: Zum einen orientiert sich Bond für seine Frauenfiguren, die sich in eigener Weise gegen eine Männerwelt behaupten, an antiken Modellen; gerade der Bezug auf die Antigone-Figur ist offensichtlich. Wenn Bond Ismene am Kriegsrat teilnehmen läßt, wird dieser Vorgang ausdrücklich thematisiert, und es kommt zu einer auch von den Männern schließlich akzeptierten Initiative. Zum anderen ist es keineswegs so, daß von den Männern kein Ansatz zu friedlicher Übereinkunft ausgeht. Es ist nicht nur der alt gewordene Nestor im zweiten Teil des Stücks, der als Bote Athens auf die Statue verzichten zu können glaubt, sondern schon gleich nach Priams Tod Thersites, der eine Delegation nach Troja vorschlägt und gegen die Herausgabe der Statue Schonung für die Stadt versprechen will. Er stellt sich damit, wie in der *Ilias*, nur auf andere Weise, gegen die übrigen Heerführer, und das ist vielleicht der Grund, warum die Figur Thersites heißt.

Auffällig ist, daß die Personen, an denen es letztlich liegt, daß es nicht zu einer friedlichen Übereinkunft kommt, ‚Heros‘ und ‚Son‘, keine individuellen Namen tragen, wobei durch die Namensform ‚Heros‘ (und nicht engl. ‚hero‘) ein Bezug zum Griechischen beibehalten wird. Mit der funktionalen Benennung von ‚Son‘ korrespondiert die des verkrüppelten Minenarbeiters, ‚Man‘, als Exponent einer Klasse, die Leidtragende einer Machtausübung wie der des Heros ist.⁴² Heros und Son sind beide dadurch gekennzeichnet, daß sie nach

sich bei diesen «Antwort-Stücken» nicht um *die* Antwort handeln, da sie sich mit Problemen befassen, welche das menschliche Denken jederzeit weltweit beschäftigt haben, ohne dass echte Lösungen gefunden wurden. Die implizierte Antwort aber, dass durch die Frau – als Gegensatz zum Mann – das Problem des Krieges zu lösen ist, mutet doch allzu klischeehaft einfach an. Sie stammt aus Bonds höchst vereinfachendem Denken in genau abgegrenzten Kategorien, denen mühelos Gut und Böse zugeordnet werden kann. Der Mann ist kriegerisch böse, die Frau wird friedlenkend vernünftig sein“; Innes 1982, 97: „Bond’s source was Euripides’ *Trojan Women*, and his title change to *The Woman* is an indication of the play’s thematic simplification. It is men who set up the repressive structures of a violent society, while (...) women keep their maternal instinct and so have the capacity to reject irrationality“; Innes 1992, 174f.: „... – together with Euripides’ *Trojan Women*. This forms Bond’s major source for the first half of the action; and his title change to *The Woman* is indicative of the play’s thematic simplification. Here it is specifically men who set up the repressive structures of a violent society. Women (...) keep their maternal instinct, and so have the capacity to reject irrationality.“ – Gegen solche Deutungen wendet sich Bond (1978) selbst.

⁴² Bonds Figurenkonzeption ist allerdings insofern schwierig, als sich verschiedene Prinzipien überlagern: Die Figuren sollen keine ‚superhuman archetypes‘, sondern ‚individuals‘ and ‚ordinary people‘ sein; dabei sind sie gleichzeitig Repräsentanten geschichtswirksamer Kräfte (vgl. „... it is safe to think of the woman as the wisdom of history and the dark man as its force“; s.o. Anm. 27, ferner Anm. 36). In dem Gegensatz zwischen Heros und Man steht Heros ‚for the classical values of beauty and order‘ und Man ‚for a new order, for a new proletarian direction of history‘ (s.u. Anm. 45).

Macht streben bzw. sie dazu benutzen, ihre Sicht der Dinge und ihre Ziele durchzusetzen. Sie leiden zwar auch unter der Abhängigkeit von den Zwängen ihrer Stellung, können aber nicht aufgeben, wie besonders an der Figur des Heros im zweiten Teil des Stücks demonstriert wird.⁴³ Zu welchen Exzessen die Machtlogik, die Heros für notwendig hält, führen kann, zeigt sich am Ende des ersten Teils, als das von der Pest geschwächte (und – anders als im antiken Mythos – nicht erfolgreich von den Griechen eroberte) Troja von sich aus aufgibt und die Sieger trotzdem keine Mäßigung kennen, und ebenso im zweiten Teil an Heros' politisch motiviertem Plan, im Zweifelsfall die Inselbewohner zu töten.

Vor allem die Entindividualisierung der Führungsfigur, wie auch die Typisierung von Son und Man, bedingt, daß die im antiken Mythenbereich angesiedelte und mit mehr oder weniger veränderten Mythenelementen dargestellte Geschichte überzeitlichen Charakter bekommt. Zu diesem Eindruck trägt bei, daß die Griechen vor Troja mit den – nach dem Informationsstand des Publikums – späteren, imperialistisch Macht ausübenden Athenern gleichgesetzt werden. So wird es Bond möglich, Thukydideische Gedanken anklingen zu lassen, womit sich vielleicht auch die Fünfjahresfrist erklären läßt, die auf den Zeitpunkt der Ereignisse um Mytilene im Peloponnesischen Krieg verweisen könnte.⁴⁴ Und Bond kann die soziale Problematik an dem für Athens Reichtum ausgebeuteten Minenarbeiter entwickeln, von dem aus ein Bezug zum modernen Industriearbeiter naheliegt.⁴⁵ Daß die Figur des Heros nicht nur als

⁴³ Entsprechend beharrt Son trotz der Bitten seiner Mutter und der trojanischen Priester darauf, die Statue den Griechen nicht auszuliefern, obwohl er selbst sich empfindet als „... the man who stands on the street corner of history with a rope round his neck ...“ (Part One, Scene Ten, p. 47).

⁴⁴ Bei Thukydides werden die Ereignisse um Mytilene ausdrücklich in das fünfte Jahr des Kriegs datiert (3,25,2-26,1). – Mit einem solchen Bezug wäre eine Erklärung gegeben für eine Veränderung Bonds, die zu den allgemein konstatierten und in der Regel als willkürlich eingeschätzten gehört (vgl. z.B. Young 1978, 17: „At the end of the Trojan War, foreshortened to a mere five years ...“; Spencer 1989, 563: „Bond's Trojan war, for example, is five, not ten, years long, and other changes appear similarly arbitrary“).

⁴⁵ Vgl. Bond: „I wanted to go back to one of the beginnings of Western Society. I did that because there are two very strong moral influences on us. There's the Christian influence and the classical influence on society. We see ourselves as living in a time of degeneracy and the past was a golden age. All these things influence moral behavior, not merely what people do but how they assess, think about themselves. I wanted to go back and look at that world, re-examine it, and see what was real about it and how moral and rational it was, and whether or not it would be a valid example for a society like ours. I came to the conclusion that it wasn't. What I had to do was to reverse those values so that in the play there is a man, Heros, who stands for the classical values of beauty and order, and he is opposed by a miner who stands for a new order, for a new proletarian

Ersatz für Agamemnon, sondern vor allem diachron verstanden werden soll, wird auf der Bühne dadurch sinnfällig gemacht, daß Heros nach den Regie-bemerkungen zu Part Two, Scene Four (p. 79) in dieser Szene aussehen soll wie Michelangelos Lorenzo de' Medici in der Basilica San Lorenzo.

Der Verallgemeinerung dient auch der gegenüber der Antike veränderte Kriegsgrund: Es geht nicht um eine geraubte Ehefrau, mißbrauchtes Gastrecht oder gekränkte Männerehre, sondern um die Statue der Glücksgöttin, möglicherweise eine Umsetzung des antiken Palladium. Zwar könnte schon die Tatsache, daß die Statue geraubt wurde, ein ausreichender Kriegsanaß sein, aber ihre Funktion als Glücksbringerin macht sie zu einem prototypischen Grund für einen Krieg. Daß die Statue für die Trojaner keineswegs glücksbringend wirkt, wird im Stück festgestellt, aber auch den Schiffen der Griechen ergeht es bei ihrer Heimfahrt – wie im antiken Mythos – nicht besser, schließlich ist die Statue verloren und führt weiterhin zu Unglück. Daß es zwanghafte Vorstellungen der Menschen sind, die die Statue (oder anderes) zum Anlaß des Kriegs werden lassen, denen es jedoch rational entgegenzutreten gilt, deutet Bond auf diese Weise ironisch an.

Bond funktioniert also, so kann man zusammenfassen, die antiken Geschehnisse und Gestalten zu einer Parabel um, indem er sie aus ihrem angestammten Kontext entfernt, teilweise umwertet und in einen neuen, zeitlich bis in seine Gegenwart reichenden Zusammenhang bringt. Die mit antiken Namen bezeichneten Figuren verlieren durch die veränderte Konstruktion ihre antikursprüngliche Individualität, worauf der generalisierende Titel *The Woman* bereits ein Hinweis ist. Dennoch wird man nicht sagen können, daß die mythischen Vorbilder zu bloßer Staffage und die Figuren willkürlich zu reinen Namensgebern gebraucht werden, sondern es ließ sich zeigen, daß ein subtiler Bezug zur Antike intendiert ist, die als Abschnitt der menschlichen Entwicklung gleichsam von einem imaginären Podest heruntergenommen und in eine Lebenswirklichkeit eingeordnet, aber auch in humanen Leistungen einzelner gewürdigt wird. Insofern haben die veränderten mythischen Gestalten durchaus eine aus dem Mythos gewonnene moralisch kraftvolle Aussage.⁴⁶

direction of history. There's a conflict between them and the miner wins" (zitiert nach Hay/Roberts 1980, 239 und Coult 1979, 96).

⁴⁶ Bei dieser Behandlung des Mythos stellt sich die Frage, in welcher Weise Kenntnis des antiken Mythos zum besseren Verständnis des Stücks beiträgt. Da Bond so starke Eingriffe vornimmt und für das Publikum nicht vorherzusehen ist, was eventuell im weiteren Verlauf noch geändert wird (vgl. Mangan 1998, 44f.; s.o. Anm. 32), kann es sich nicht auf eine durch den traditionellen Mythos bestimmte Erwartung verlassen (anders Hirst 1985, 67f.: „The first act culminates in the violence as the city is destroyed. The audience

Aber eben anders als beim antiken Umgang mit dem Mythos. Zwar sind auch in der Antike Erzählvarianten möglich. Als Beispiel sei nur auf das Schicksal von Oidipus und Iokaste verwiesen: In Homers *Odyssee* (*Od.* 11,271-280) erhängt sich Iokaste, Oidipus regiert trotz der Schande weiter in Theben; in Sophokles' *Oidipus Tyrannos* erhängt Iokaste sich ebenfalls, Oidipus blendet sich und will außer Landes gehen; in Euripides' *Phoinissai* leben Oidipus und Iokaste noch in Theben, Iokaste versucht, zwischen den verfeindeten Brüdern Eteokles und Polyneikes zu vermitteln, und tötet sich über den Leichen. Veränderungen an den Lebensabläufen im Mythos existierender Figuren, ihrer Handlungsmotivation und den Geschehenskonstellationen sowie Erweiterung des Personals standen offensichtlich antiken Dichtern frei und waren für Zuhörer und Zuschauer zu bewältigen.

Dennoch erfaßt Aristoteles mit seiner in der *Poetik* (1453b22-26) erhobenen Forderung, daß an den Gegebenheiten einer Geschichte, etwa daß Klytaimnestra von Orestes getötet wird, festgehalten werden müsse, einen wesentlichen Sachverhalt. Wenn der Komiker Antiphanes die Tragödie im Unterschied zur Komödie so definiert, daß (während in der Komödie alles erfunden werden müsse) in der Tragödie nur auf ein Stichwort wie ‚Oidipus‘ hingewiesen zu werden brauche und damit alle wichtigen damit verbundenen Informationen ins Gedächtnis gerufen seien (fr. 189 K.-A.), ist das vermutlich überspitzt formuliert, kann aber nur in dieser Weise geäußert sein, weil damit im Prinzip gängige Praxis erfaßt ist. Bei einer Dramenhandlung, die derart angelegt ist, daß sie auf ein anderes als das traditionelle Ergebnis des Mythos hinauszuweisen scheint, wie etwa in Sophokles' *Philoktetes*, wird durch einen *Deus ex machina* das nach der geläufigen Mythosversion notwendige Ende herge-

has been led to expect these events from their familiarity with the story and the mode of presentation. From Euripides' drama we anticipate the sacrifice of Astyanax as the climactic act of cruelty. But the first act ends not with this, but with a far more terrible event: Hecuba's blinding. ... We are prepared for the second act of the play which can move freely away from the material established in the first act and in so doing bring the audience, gripped by the unfolding of a Greek epic, face to face with the consequences of the previous action both for the characters and, more importantly, for themselves"; Spencer 1989, 564: „Any knowledge of the original narrative contributes to this sense of tragic inevitability: we know that Troy will burn and young Astyanax will be thrown from the wall despite the pleading of Trojan women. Hecuba's self-blinding only emphasizes the cruelty of such action“). Die Kenntnis des Mythos ermöglicht aber, Veränderungen gegenüber den antiken Versionen zu erkennen und dadurch zur Reflexion über die von Bond intendierte Aussage zu kommen.

stellt.⁴⁷ Offensichtlich können die Grundkonstanten des Mythos also nicht völlig frei behandelt werden.

Bond dagegen behält zwar selektiv einige Mythoselemente bei, löst aber andere einen Mythos konstituierende Zusammenhänge auf, indem er etwa bei der Figurenkonzeption das Motiv des Einmauerns von Antigone auf eine Ismene überträgt, die er als Ehefrau eines Agamemnon entsprechenden Heerführers in das Geschehen eingreifen läßt. Dasselbe gilt für das Motiv der Selbstblendung, das bei Hecuba eine andere Funktion bekommt, als es bei Oidipus hat. Grundtatsachen des Trojanischen Kriegs (Anlaß, Dauer, Ende, Pest im Heer der Griechen), die durch Homer gegeben sind, werden aufgehoben. Vor allem wird das Personal erweitert um handlungsbestimmende Figuren, die nicht eigentlich als Individuen gekennzeichnet sind, d.h. ohne Eigennamen und (mit Ausnahme von Son) ohne Genealogie bleiben. Namenlose Figuren wie Ammen, Boten oder der einfache Bauer in Euripides' *Elektra* kommen zwar auch in antiken Tragödien vor, aber solche Figuren gehören meist nicht zum mythischen Grundbestand und weisen trotz ihrer dem Man vergleichbaren sozialen Stellung nicht als Vertreter einer historisch relevanten Kraft über sich hinaus.

Entsprechend der historischen Dimension, die in den als Typus gefaßten Figuren angelegt ist, wird auch der Geschehensablauf durch klare Signale aus dem antiken Ereigniszusammenhang heraus durch die Gleichsetzung mit späteren Ereignissen zu einem sich geschichtlich wiederholenden Muster entwickelt. Das beginnt bereits dadurch, daß die griechischen Kriegsgegner nicht aus dem traditionellen Heeresverbund bestehen, sondern aus dem republikanischen Athen stammen, auf dessen imperialistisches Verhalten im Peloponnesischen Krieg vielfach angespielt wird. Die Hinweise auf den Reichtum von New Athens sowie auf die Problematik im Verhalten des Wahlvolks und der Auftritt von Heros in der Attitüde eines Renaissancefürsten geben deutlich zu erkennen, daß das dargestellte Geschehen nicht nur auf den mythischen Zeitraum bezogen werden soll. Dagegen bleiben antike Tragiker, wenn sie im Rahmen des gegebenen Mythos durch eine entsprechende dramatische Konzeption auf gegenwärtige gesellschaftliche und politische Fragen reagieren und dazu Stellung nehmen, mit ihrer neuen Sinn-

⁴⁷ Vgl. auch Zimmermann 2000, 138. – Ein moderner Autor wie Heiner Müller läßt seinen *Philoktet* (Uraufführung 1968) ohne Rücksicht auf das traditionelle Erfordernis, daß Philoktet nach Troja kommen muß, mit der Ermordung Philoktets durch Neoptolemos enden.

deutung innerhalb des Mythosgeschehens; Bezüge zur Lebensrealität können zwar hergestellt werden, werden aber nicht definitiv ausgesprochen.⁴⁸

Bonds Verfahren unterscheidet sich also insofern von dem antiker Autoren, als er einerseits durch eine weitergehende Veränderung des Mythos das Publikum, das das Vorgeführte nicht ohne weiteres ganz in den vertrauten Assoziationszusammenhang einordnen kann, verunsichert und zur Neuorientierung zwingt, andererseits durch die generalisierende Gestaltung eine all-gemeingültige Antwort auf die von ihm gestellten Fragen nach den Mechanismen von Krieg und Frieden liefern möchte: Er sieht sie in den auf der Gesellschaftsstruktur beruhenden, sozialen Konfliktsituationen begründet, wie aus verschiedenen, dem Stück beigegebenen reflektierenden Äußerungen hervorgeht. Die Lösung, eine Gesellschaft für möglich zu halten, in der die Beziehung der Menschen untereinander auf rationaler Basis und moralischer Kraft beruht, eine sozialistische Gesellschaft, die Freiheit bedeutet und ohne Krieg funktioniert, könnte man für eine Utopie halten, wie Bond bewußt ist. Er setzt aber seine Überzeugung dagegen, daß der Mensch nicht als gut oder böse geboren sei, sondern mit dem Potential zu beidem, jedoch von der Gesellschaft geprägt werde, die zu einer rationalen verändert werden müsse.⁴⁹ Da die Geschichte nach Bond Wahrheit lehre,⁵⁰ folgt für ihn, daß Hoffnung nicht Ver-

⁴⁸ Selbst wenn der Bezug relativ konkret ist, wie in Aischylos' *Eumenides* die Anspielungen auf Athens Bündnis mit Argos, bleibt die Darstellung im mythischen Bereich (vgl. dazu Meier 1988, 123f.). – Zur Bedeutung der politischen Situation für die griechischen Tragiker vgl. z.B. Zimmermann 2000, 140-143. – Für die römischen Tragiker lassen sich wegen Überlieferungszustand und Umfang des Materials kaum definitive Aussagen machen. Soweit es aus dem erhaltenen Befund zu erkennen ist, scheint das grundsätzliche Verhältnis zwischen Mythos und Äußerungen, die auf eine gegenwärtige Situation bezogen werden können, in römischen Tragödien dem in griechischen zu entsprechen.

⁴⁹ Vgl. aus *Scenes of War and Freedom: A short essay* (pp. 135-136): „War and peace are the products of irrational society. They are siamese twins trying to strangle one another. There has to be a new conflict between war and freedom. This is the struggle for socialism. It will be won when society relates men to the world and each other in a rational way, a way without the distortions I have described [s.o. Anm. 4]. It will be said that this is utopian. No. It is not a *wish*, it is derived from a rational analysis of our situation. Human nature, in its important aspects, is made by society. Our species makes itself through work and culture. We are not born good or evil but with the potential to be either. What we become is largely the consequence of our society and our experience in it. H-bombs and death camps cannot be blamed on human nature. They are the consequences of social organisation. It follows that war is not a consequence of human nature but of society. So a society without war is possible. Such a society would be rational and have achieved freedom. The alternative is not an irrational society. Our species can no longer live with the irrational.“

⁵⁰ Vgl. aus *History* (p. 111): „Societies, too, are subject to physical laws of nature. History teaches a truth that cannot be opposed by *will* any more than a madman who thinks he's

trauen in die Zukunft, sondern Wissen des Vergangenen sei, um die richtige Richtung einzuschlagen.⁵¹ Für seine Vorstellung von der Veränderung der Gesellschaft braucht Bond also den griechischen Mythos als Teil der Geschichte in dem – in seinem Sinne – zutreffenden Verständnis.⁵²

Bei Bonds Uminterpretation des Mythos endet der Krieg zwischen Griechen und Trojanern nach Heros' Ermordung mit der sofortigen Rückkehr der Griechen nach Athen (szenisch motiviert durch eine Erkrankung des alten Nestor) und mit der gegen Vorbehalte durchgesetzten Aufnahme von Ismene und Man in die Inselgemeinschaft. Diese Konfliktlösung scheint nicht unproblematisch. Sie gleicht im Effekt antiken *Deus-ex-machina*-Schlüssen, bei denen zu fragen ist, ob sie nicht eher Scheinlösungen bieten. Denn Hecubas Ansicht, daß die Athener Heros bald vergessen haben werden (Part Two, Scene Eight, p. 107), mag vielleicht in bezug auf die Person zutreffen. Unter Berücksichtigung der dargestellten imperialistischen Machtausübung Athens wird man bei realpolitischer Betrachtung aber annehmen müssen, daß der Trojanische Krieg doch noch weitergehen könnte.⁵³

Literaturverzeichnis

Bond, E.: *The Woman. Scenes of War and Freedom*, London 1979; Reprinted 1980 with a new essay *A Socialist Rhapsody* (pp. 109-110).

Napoleon could conquer Europe. Yet in society whole classes make similar mistakes about their identity. ... But in history truth – like the physical laws of nature – comes from the foundations. True culture is created there, not at the top.“

⁵¹ Vgl. aus ‚Another story‘ (p. 116): „No one should set out on a journey till they know where they are starting. Indeed you may not know – perhaps *never* know – your destination: but you must know where you start. How else can you do anything or go anywhere? It follows that hope is not faith in the future but knowledge of the past. This hope is not an idle fiction but the surest of facts. It is a promise kept even before it's made.“ – S.o. auch Anm. 9.

⁵² Vgl. auch Bond: „Man versteht «Die Frau» am besten als ein «Diagramm» der Geschichte und nicht als die Geschichte selber, denn das ist es nicht“ (zitiert nach Trilling 1979/1980, 30).

⁵³ Den Gedanken, daß griechische Soldaten Vergeltung üben könnten, läßt Bond Hecuba nur in bezug auf eine Ermordung von Heros durch die Inselbewohner erwägen (Part Two, Scene Five, p. 92). Das Problem der griechischen Rache – bei individueller Täterschaft – wird dagegen am Schluß als zu bewältigend angesehen (Part Two, Scene Nine, p. 108). – Zur Konstruiertheit und Irrationalität des Schlusses vgl. auch Innes 1982, 97; 1992, 174; Buhmann 1988, 294 und 296; vgl. dazu Mangan 1998, 48f.

- Biegel, G.: Mythenwandel. Troiarezeption im 20. Jahrhundert in Theater, Literatur und Kunst, in: Troia. Traum und Wirklichkeit, Stuttgart 2001, 440-454.
- Bohrer, K.H.: Der Kampf um das steinerne Glück. Edward Bond inszenierte sein Drama „The Woman“ im Londoner Nationaltheater, Frankfurter Allgemeine, Nr. 178, 18.8.1978, 21.
- Bond, E.: I didn't write ‚The Woman‘ from a woman's ‚point of view‘, Socialist Challenge, 28.9.1978, 15.
- Brunner, H.: „Die in jeder Hinsicht schönste und beste Stadt“. Deutsche Troialiteratur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Troia. Traum und Wirklichkeit, Stuttgart 2001, 212-225.
- Buhmann, D.: Edward Bond: Theater zwischen Psyche und Politik, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1988 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIV, Angelsächsische Sprache und Literatur, Bd. 185).
- Bulman, J.C.: *The Woman and Greek Myth: Bond's Theatre of History*, Modern Drama 29, 1986, 505-515.
- Cohn, R.: The Fabulous Theater of Edward Bond, in: Essays on contemporary British drama. Ed. by H. Bock and A. Wertheim, München 1981, 185-204.
- Coult, T.: Bringing light back to the earth: Edward Bond's *The Woman*, Canadian Theatre Review 24, 1979, 96-104.
- Elsom, J.: From the Greek, *The Listener*, Vol. 100, No. 2573, 17.8.1978, 218.
- Esslin, M.: *The Woman*, plays and players 26,1, 1978, 26-27.
- Exner, J.: Trug vor Troja. Griechendrama von Edward Bond in London uraufgeführt, Rheinische Post, Jahrg. 33, Nr. 191, 18.8.1978.
- Ferber, Chr.: Nur auf einem Auge blind. Edward Bonds Stück „The Woman“ in London uraufgeführt, Die Welt, Nr. 189, 16.8.1978, 19.
- Free, W.J.: Edward Bond (1934–), in: *British Playwrights, 1956-1995. A Research and Production Sourcebook*. Ed. by W.W. Demastes, Westport (Conn.)/London 1996, 80-93.
- Hay, M./Roberts, Ph.: *Edward Bond. A Companion to the Plays*, London 1978.
- Hay, M./Roberts, Ph.: *Bond. A study of his plays*, London 1980 (Modern Theatre Profiles).
- Hirst, D.L.: *Edward Bond*, Basingstoke/London 1985 (Macmillan Modern Dramatists).

Innes, Chr.: Edward Bond: From Rationalism To Rhapsody, *Canadian Theatre Review* 23, 1979, 108-113.

Innes, Chr.: The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody, *Modern Drama* 25,2, 1982, 189-206; reprint in: *Contemporary British Drama, 1970-90. Essays from Modern Drama*. Ed. by H. Zeifman and C. Zimmermann, Basingstoke/London 1993, 81-100 (zitiert mit den Seitenzahlen des ‚reprint‘).

Innes, Chr.: *Modern British Drama. 1890-1990*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1992.

Jenkins, P.: Pax Bondiana. *The Woman* (Olivier), *Spectator*, 19.8.1978, 25.

Lappin, L.: *The Art und Politics of Edward Bond*, New York/Bern/Frankfurt a.M./Paris 1987 (*American University Studies, Series IV, English Language and Literature, Vol. 50*).

Lienert, E.: Ein mittelalterlicher Mythos. Deutsche Troiadichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts, in: *Troia. Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart 2001, 204-211.

Mangan, M.: *Edward Bond, Plymouth 1998* (*Writers and their work*).

Meier, Chr.: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988.

Plett, H.F.: Edward Bond: *The Woman*. Mythos und Geschichte in einer „sozialistischen Rhapsodie“, in: H.F. Plett (ed.), *Englisches Drama von Beckett bis Bond*, München 1982, 359-394.

Savona, G.: Edward Bond's *The Woman*, *Gambit* 36, 1980, 25-30.

Spencer, J.S.: Rewriting „Classics“: Edward Bond's *The Woman*, *Modern Drama* 32, 1989, 561-573; reprint as part of „Chapter 4. Rewriting classics“ (pp. 78-107), slightly adapted, in: J.S. Spencer: *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge 1992, 94-107 (zitiert mit den Seitenzahlen des Originals).

Stoll, K.-H.: Frauen im zeitgenössischen englischen Drama: Die neueren Werke von Edward Bond, in: W. Floeck (ed.), *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988 (*Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 2*), 119-132.

Stuart, I.: *Politics in Performance. The Production Work of Edward Bond, 1978-1990*, New York/Washington (D.C.)/Baltimore/Bern/Frankfurt a.M./Berlin/Wien/Paris 1996 (*Artists und Issues in the Theatre, Vol. 6*).

Thieringer, Th.: Der neue Optimismus des Edward Bond. Überraschende Auskünfte des englischen Autors, *Theater heute* 20,1, 1979, 21-24.

Trilling, O.: Fragen an Edward Bond, Programmheft des Schauspielhauses Zürich zu „Edward Bond, Die Frau“, 1979/1980, 29-30.

Young, B.A.: The Woman, Financial Times, No. 27,634, 11.8.1978, 17.

Wardle, I.: Classical demolition job. The Woman. Olivier, The Times, No. 60,377, 11.8.1978, 7.

Worth, K.J.: Edward Bond, in: Essays on contemporary British drama. Ed. by H. Bock and A. Wertheim, München 1981, 205-222.

Zelger-Vogt, M.: «Die Frau» – ein Antwort-Stück von Edward Bond. Deutschsprachige Erstaufführung am Zürcher Schauspielhaus, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 221, 24.9.1979 [Fernausgabe, Nr. 221, 25.9.1979], 17.

Zimmermann, B.: Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2000 (Europäische Geschichte).

PD Dr. Gesine Manuwald
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Seminar für Klassische Philologie
Werthmannplatz 3
D-79085 Freiburg
e-mail: gesine.manuwald@altphil.uni-freiburg.de