

## Andromache

(Ἀνδρομάχη, lat. Andromacha)

### A. Mythos

A. ist die Tochter des Eëtion, des Königs von Theben in Kilikien, der ebenso wie A.s sieben Brüder von 7Achilleus getötet wird (Hom. Il. 6,395; 6,414 ff.). Sie ist Gattin des 7Hektor (Hom. Il. 6,366 ff.; Sappho fr. 55D) und Mutter des kleinen Astyanax (Skamandrios; Hom. Il. 6,402f.), der nach dem Fall Trojas je nach Überlieferung von Neoptolemos (Pyrrhos) erschlagen (Paus. 10,25,9) oder von 7Odysseus von der Mauer gestürzt wird (Ov. met. 13,415; ebenso in den *Troerinnen* des Euripides und des Seneca). A. wird dem Neoptolemos als Kriegsbeute und Sklavin übergeben; sie gebiert ihm den späteren Stammvater der Molosser, Molossos (Apollod. epit. 6,12). Die kinderlose Gattin des Neoptolemos, Hermione, entbrennt in Eifersucht (Euripides, *Andromache*). Nachdem 7Orestes Neoptolemos ermordet hat, um Hermione, die seine Verlobte war, wiederzugewinnen (Verg. Aen. 3,327 ff.), heiratet A. Hektors Bruder Helenos und gründet mit ihm ein neues kleines Troja in der Hafenstadt Buthroton in Epeiros, wo 7Aineias sie auf seinem Weg nach Italien trifft (Verg. Aen. 3,292 ff.). A. stirbt in Pergamos.

### B. Rezeption

#### B.1. Antike

##### B.1.1. Literatur

In Homers *Ilias* repräsentiert die »weißarmige« A. die Sphäre der Weiblichkeit – sie ist schön, häuslich, arbeitsam und ihrem Gatten treu ergeben. Zu besonderer dramatischer Ausgestaltung gelangen mehrere Szenen, die für die weitere Rezeption der Figur (v. a. in den Bildenden Künsten) prägend werden: Der Abschied A.s von 7Hektor, der zum Kampf auszieht und am Skäischen Tor zum letzten Mal seine Frau und seinen Sohn trifft (Hom. Il. 6,371–502). A. hat hier – wie in der Folge zumeist – die Funktion, in einer durch das Erschrecken des Astyanax vor dem Helmbusch des Vaters leicht ironisch gebrochenen Szene den Widerpart zum Heroismus ihres Mannes zu geben. Sie versucht vergeblich, ihn durch Tränen und düstere Vorahnungen vor dem sicheren Tod zu bewahren. Homer beschreibt ferner ausführlicher A.s Ohnmacht, als unter ihren Augen Achilleus den Körper Hektors um die Mauern Trojas schleift (Eur. Andr. 107f.), und ihre

zweimalige Klage um den toten Gatten (Hom. Il. 22,477 ff.; 24,723 ff.).

Auch in den *Troerinnen* des Euripides ist sie v. a. die Klagende, Duldende, die in ihrer Hoffnungslosigkeit den Tod für erstrebenswerter hält als das Weiterleben. Als 7Odysseus ihr die geplante Ermordung des Astyanax ankündigt, fügt sie sich fatalistisch in ihr Schicksal: »Denn die Götter/wollen unser Verderben« (Eur. Tro. 775 f.). Ihre Tugendhaftigkeit weckt die Begehrlichkeit des Neoptolemos und stürzt sie in den Konflikt, welchem ihrer beiden Männer (dem toten oder dem zukünftigen) sie treu ergeben sein soll. In seiner Tragödie *Andromache*, die sarkastisch mit misogynen Vorurteilen spielt, führt Euripides die Eifersucht zwischen A. und der unfruchtbaren Hermione als zentrales Motiv ein.

In Vergils *Aeneis* ist A. die nostalgische Erinnerungsinstanz, die das Schicksal Trojas und Hektors vor dem Vergessen bewahrt. Buthroton, wo sie zusammen mit Helenos ein neues Troja errichtet hat, präfiguriert für 7Aineias seine eigene Romgründung, ist aber ein defizitäres, da unheroisch-melancholisches Substitut für das zerstörte Troja, eine »schlechte Mimesis« [7.242]. In Senecas *Troerinnen* spitzt sich der Konflikt zwischen griech. Staatsraison (verkörpert durch Odysseus) und trojanischer Mutterliebe der A. tragisch zu, die in der Absolutheit ihrer liebenden Bindung sich selbst und damit ihren Sohn verrät.

##### B.1.2. Bildende Kunst

A. spielt in der bildkünstlerischen Rezeption der Antike im Gegensatz zur literarischen Tradition eine untergeordnete Rolle [5.773]. Häufig wurden in der Forschung unspezifische Abschiedsszenen oder anonyme trauernde Frauen ohne sicheren Beleg mit A. identifiziert. Sicher belegt sind in der attischen Vasenmalerei wie in der röm. Wandmalerei v. a. Darstellungen des letzten Zusammentreffens zwischen 7Hektor und A., so in einem Wandgemälde der Domus Aurea in Rom und einer pompejanischen Wandmalerei der Casa del Criptoportico [5.768]. Die nur literarisch überlieferte Wandmalerei in Velia dient bei Plutarch (Plut. Brutus 23,2f.) der Porcia (der Tochter Catos) als Spiegel ihres eigenen Unglücks. Auf einem röm. Sarkophag der Villa Borghese sitzt A. als Trauernde mit einer Graburne auf den Knien. Nach Pausanias (Paus. 10,25,9f.) zeigte Polygnots (verlorenes) Gemälde der *Iliupersis* (Eroberung Trojas) in der delphischen Lesche

der Knidier A. unter den trojanischen Gefangenen, wie sie ihren Sohn an die Brust preßte. Ein einzelnes Zeugnis für eine aktive und energische A. ist ein attisches Vasenbild aus dem 5. Jh. v. Chr., auf dem A. Astyanax mit einem Stock verteidigt (Paris, Louvre).

## B.2. Spätantike und mittelalterliche Überlieferung

Abgesehen von einer wenig spezifischen Erwähnung der buthrotischen »parva Troia« (»Klein-Troja«) und des dortigen Zusammentreffens von Aineias und A. im *Ovide moralisé* (13,3060–3088) sowie der Schilderung von A.s Leben mit Pyrrhos und dessen Ermordung durch Orestes in der *Historia destructionis Troiae* des Guido delle Colonne (13. Jh.) spielt A. in der spätant. und ma. Überlieferung keine Rolle.

## B.3. Neuzeit

### B.3.1. Literatur

Die myth. Gründung des frz. Königtums durch den hier überlebenden Astyanax (der jetzt Francus oder Francion heißt), wie sie P. de Ronsard in seiner *Franciade* von 1572 schildert, gibt der Figur der A. einen festen Platz in der frz. Literaturgeschichte. Bei Ronsard definiert sie sich einzig über ihren Sohn; als dieser von Mars (Ares) aus dem verwehlichten Leben in Buthroton aufgeschreckt wird, spiegelt die Abschiedsszene von Mutter und Sohn diejenige von A. und Hektor; damit ist ihre Rolle in der unausweichlichen Wiederholung gleicher Muster definiert, sie selbst als rückwärtsgewandte Erinnerungsfigur. In Schillers *Die Räuber* von 1781 wird Amalia die Figur der A. evozieren, um ihren eigenen Abschiedsschmerz von Karl Moor in der mythol. Spiegelung zu sublimieren.

Zwei weitere Werke der frz. Literaturgeschichte werden zumeist nur als Vorläufer von Racines *Andromaque* behandelt: das Drama *La Troade* von R. Garnier (1579) und das gleichnamige, von Garnier abhängige Werk von S. Ph. Sallebray (1640), beide im Handlungsablauf eng an Euripides' und Senecas *Troerinnen* angelehnt. Garniers A. ruft in tragischer Zerrissenheit zwischen Mutterliebe und Gattentreue noch die Götter um Beistand an. In Racines *Andromaque* (aufgeführt November 1667, publiziert 1668) – dem Höhepunkt der A.rezeption überhaupt, der für die weitere Entwicklung traditionsbildend wirkt – weicht der ant. Götterapparat der Eigenlogik menschlicher Leidenschaften in ihrer höchsten Zuspitzung. A., die selbsternannte Memoria-Instanz für die vormalige Größe Trojas, ist hier die einzige Figur in einem Drama der Passionen, die ihre Affekte einem moralischen Pflichtgesetz unterzuordnen sucht. Die Kompromiß-

losigkeit ihrer Treue- und Liebesvorstellungen stürzt sie in den tragischen Konflikt. Ihr Lösungsversuch, im Doppelentschluß zur Hochzeit mit Pyrrhus und zum anschließenden Freitod die Zukunft ihres Sohnes zu garantieren, wird durch den Mord des Orestes an Pyrrhus obsolet. Ihrer (zunächst gegen und später für Pyrrhus) strikt durchgehaltenen Gattenpflicht entsprechend, übernimmt sie sogleich die Aufgabe, ihren verstorbenen zweiten Mann zu rächen.

### B.3.2. Musik

In der Operngeschichte des 18. Jh. spielt der A.stoff eine tragende Rolle. Zwei – an den ant. Vorgängern und v.a. an Racine angelehnte – Libretti bestimmen hierbei die Rezeption. A. Salvis *Astianatte* (1701) diente als Textgrundlage für zahlreiche Opern, u.a. von G. Bononcini (1727), L. Leo (1742), A. Sacchini (1761), F. Bertoni (1771), und für die Reformoper N. Jommellis (1774); das Libretto von G. Lorenzi, das G. Paisiellos *Andromaca* (1797) zugrundelag, folgte Salvi. Die *Andromaca* des A. Zeno (vor 1724) hingegen vertonten u.a. A. Caldara (UA 1724), A. Bioni (1729/30), F. Feo (1730) und G. Sarti (1759/60). Während Salvi eng an Racine angelehnt bleibt und den Stoff nur stärker dramatisch zuspitzt, am Schluß jedoch eine glückliche Wendung für Pyrrhus und A. vorsieht, nobilitiert Zeno seine A. zur Überlisterin des listenreichen Odyseus: Sie hat zu Beginn des Trojanischen Krieges Telemachos entführen lassen, so daß Odyseus (der seinen Sohn jetzt nicht mehr von Astyanax unterscheiden kann und nicht weiß, welches Kind er töten soll) Opfer seiner eigenen erpresserischen Strukturlogik wird. In Ch.W. Glucks Opernserenade *Le Cinesi* (nach einem Libretto von P. Metastasio, UA 1754) ist der Verweis auf A. zur Chiffre für das tragische Genre an sich erstarrt.

### B.3.3. Bildende Kunst

Auch im Bereich der Bildenden Kunst sind das 18. und das beginnende 19. Jh. die Hauptzeiten der A.rezeption. Das Hauptthema ist hierbei Hektors Abschied von Frau und Kind, seltener die dramatische Szene, in der Odyseus Astyanax aus den Armen seiner Mutter reißen läßt (so bei G.F. Doyen, *Andromaque explorée devant Ulysse*, um 1763, Schloß Arkangelsskoje, und F.G. Ménageot, *Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse*, um 1783, Angers, Musée des Beaux-Arts). Die Abschiedsszene folgt zumeist einem stereotypen Bildaufbau, der auf die beiden Hauptpersonen, dazu Astyanax und die begleitende Amme, konzentriert ist. A. spielt in diesen Darstellungen des »fruchtbaren Moments« zwischen Bleiben und Abschiednehmen den sentimentalischen Part, Hektor

strebt (mit Blicken oder Gesten) seiner heroischen Mission entsprechend in den Kampf – so in den von »expressions de passions« durchdrungenen Darstellungen von A. Coypel (*Les adieux d'Andromaque et d'Hector*, um 1711, Tours, Musée des Beaux-Arts), J. Restout (*Les adieux d'Hector et d'Andromaque*, 1727, Privatbesitz), P. Batoni (*La partenza di Ettore*, 1758/60, Besançon, Musée des Beaux-Arts, und 1761, verschollen) und v. a. bei A. Kauffmann (*Hektor nimmt Abschied von Andromache*, 1768, Saltram House, The Morley Collection). Astyanax erschrickt (in Anlehnung an Homer) bisweilen vor der Rüstung seines Vaters – so bei B. West (*The Fright of Astyanax*, kolorierte Zeichnung, 1797, Los Angeles, Getty Museum), J. M. Vien (*Les adieux d'Hector*, 1786, Paris, Louvre) und – genrehaft-familiär – J. H. W. Tischbein (*Hektors Abschied*, 1812, Oldenburg, Landesmuseum).

Homer- und Racineillustrationen gaben J. Flaxman, A.-L. Girodet und P.-P. Prud'hon um 1800 Gelegenheit, A.s Trauer und Ohnmacht darzustellen. Prud'hon (mit Ch. B. de Boisfremont, *Andromaque et Astyanax*, um 1800, New York, Metropolitan Museum of Art) und P. N. Guérin (*Andromaque et Pyrrhe*, 1810, Paris, Louvre) beziehen sich in ihren Bildern (und den Vorzeichnungen dazu) explizit auf Racine, indem sie Pyrrhos mit A. und Astyanax zeigen. Die Weimarer Kunstfreunde wählten den Abschied Hektors als eines der beiden Themen für ihre Preisaufgabe des Jahres 1800 (Einsendungen u. a. von H. Kolbe, F. Hartmann, V. J. Schnorr von Carolsfeld und dem späteren Preisträger J. A. Nahl). Das Sujet gebändigter Affekte zwischen Ideal und Wirklichkeit bot sich als Prüfstein klassizistischer Ästhetik an, gab es doch Anlaß für die Gestaltung eines »naiven und seelenvollen Empfindungsgemäldes«, wie Schiller in seiner Rezension schrieb [8. 113]. Die hochexpressive Klage A. s um den toten Hektor hatte dagegen G. Hamiltons (im Nachstich von D. Cunego von 1764 überliefertes) Bild vorgeführt (*Andromache Bewailing the Death of Hector*, 1764, San Francisco, Fine Arts Museum). Das eindrucksvollste Bildzeugnis der trauernden A. schuf J.-L. David 1783 mit *La douleur d'Andromaque* (vgl. Abb. 1), das ihm die Aufnahme in die *Académie royale de peinture et de sculpture* verschaffte. Er konzentriert ihre Verzweiflung und die Ausweglosigkeit der Situation in den Handgesten der beiden Hauptfiguren im Bildzentrum, die einander nicht berühren und nie mehr berühren werden.

## B.4. Moderne

### B.4.1. Literatur

Abgesehen von Ch. Baudelaires Gedicht *Le Cygne* (1860) mit seinen berühmten Versen »Andromaque, je pense à vous!« und (parallel hierzu) »Paris change! mais



Abb. 1: Jacques-Louis David, *La douleur d'Andromaque*, Öl auf Leinwand, 1783. Paris, Louvre.

rien dans ma mélancolie/N'a bougé!« spielt A. in der Literatur des 19. und 20. Jh. eine eher untergeordnete Rolle. Bei Baudelaire jedoch wird A. in Anknüpfung an ihre Memorialfunktion in Vergils Buthroton (s. o. B.1.1.) noch einmal zu einer bildmächtigen Chiffre, die die Suche nach der vergangenen Größe von Paris als vergebliches Wunschbild entlarvt. Sie ist eine Antiheldin, die auf die ständige Präsenz der Leere verweist: »Erst in der Moderne wird die Antike illusionslos als das erkennbar, was sie schon in den Tagen ihrer Triumphe war: Vergänglichkeit, Sinnlosigkeit und Verfall« [7. 239].

Von geringerer Relevanz ist der Dreiakter *Andromache* des Euripidesübersetzers G. Murray von 1900, der A. als Pazifistin zeichnet, die in einem männlich-aggressiven Umfeld versucht, ihren Sohn Molossos zur Friedensliebe zu erziehen. Th. Paines Tragödie *Andromache, or, The Fall of Troy* (1820) ist in ihrer den Kitsch streifenden Schilderung der Abschiedsszene von A. und Hektor wenig eindrucksvoll. Auch der Versuch F. Bruckners in seiner 1952 erstmals in Zürich aufgeführten *Andromache* (die sich als explizite Kritik der ironisierenden Veralltäglichen in J. Giraudoux' *La guerre de Troie n'aura pas lieu* verstand), die ant. Helden in psychologischer Tiefe und neuem Herois-

mus wiedererstehen zu lassen, hat keine Nachfolge gefunden.

#### B.4.2. Bildende Kunst

F. Leighton wählt als einziger Künstler den Moment sozialer Isolation der gefangenen A. in der Fremde (*Captive Andromache*, 1886/88, Manchester, City Art Gallery). G. Rochegrosse hingegen stellt auf seinem Ölgemälde in expressivem Riesenformat das Grauen der Ermordung des Astyanax und die von den Wachen kaum zu bändigende A. dar (*Andromaque et Astyanax*, um 1880, Rouen, Musée des Beaux-Arts). G. de Chirico spielt die Figurenkonstellation Hektor und A. in mehreren Varianten durch (erstmalig 1917 als Gemälde: *Ettore e Andromaca*, Mailand, Collezione Gianni Mattioli; 1968 dann auch als Bronzeskulptur). In der manechinohaften Gestaltung der beiden Figuren, die einander mühsam stützen und von einer Art Korsett aus Meßlatten gehalten werden, betont er v. a. die Aussichtslosigkeit einer sinnentleerten Tragik, die Fremdbestimmtheit einer Situation, die die Handelnden zu Gliederpuppen erstarren läßt. Sein Gemälde, dessen Motiv A. Warhol 1982 weiterverarbeitet, fixiert den prekären Moment des letzten Zusammentreffens; die statische Gefährdung symbolisiert das notwendige Zusammenbrechen der Konstellation im nächsten Augenblick.

#### B.4.3. Musik

Eine eigenständige, aus keiner Tradition ableitbare Szene entwirft H. Berlioz in seiner Oper *Les Troyens* (1856–1860, UA 1863): A.s Pantomime zum Klarinettensolo des Orchesters im ersten Akt ist unmittel-

bar vor die Einholung des hölzernen Pferdes gestellt.  $\text{Hektor}$  ist tot, Troja noch nicht gefallen. Doch das Erscheinen der trauernden Witwe und ihres Sohnes bewirkt bei den trojanischen Funktionären nichts; mahnende Erinnerung, Beständigkeit im Schmerz und unverbrüchliche Treue gehen ins Leere. S. Barber schließlich gestaltet in *Andromache's Farewell* die Abschiedsrede A.s an die Griechen (nach Euripides' *Troerinnen*; UA 1963) im hochexpressiven Stil der Solokantate mit großem Orchester in der Tradition der frz. Kantaten eines J.-Ph. Rameau oder Berlioz.

→ *Dido und Aineias*; *Hektor*; *Odysseus*

#### Forschungsliteratur

- [1] W. ALLAN, The Andromache and Euripidean Tragedy, 2002 [2] R. BRÜMMER, Die dramaturgische und charakterologische Gestaltung des Andromache-Stoffes bei Racine und Euripides, 1972 [3] M. BUCCIARELLI, Italian Opera and European Theatre, 1680–1720. Plots, Performers, Dramaturgies, 2000 [4] K.D. KOCH, Die Aeneis als Opersujet. Wandlungen vom Frühbarock bis zu Berlioz, 1990 [5] O. TOUCHEFEU-MEYNIER, Art. Andromache I, in: LIMC 1, 1981, 767–774 [6] B. VINKEN, Mourning Woman. Andromache, in: Pequod 35, 1993, 46–65 [7] B. VINKEN, Zeichenspur, Wortlaut: Paris als Gedächtnisraum. Hugos »A l'Arc de Triomphe«, Baudelaires »Le Cygne«, in: A. Haverkamp/B. Lachmann (Hrsg.), Gedächtniskunst: Raum, Schrift, Bild. Studien zur Mnemotechnik, 1991, 231–262.

#### Zitierte Quellen

- [8] F. SCHILLER, An den Herausgeber der Propyläen (über die Preisaufgaben des Jahres 1800), in: W. Scheidig (Hrsg.), Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, 1958, 112–124.

Christine Tauber (Bonn)