

*Anthropologisches Nachdenken.
Die attischen Tragiker und der
Elektra-Mythos*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der griechischen Philologie

an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Ursula Moll

aus

München

München 2013

Referent: Herr Prof. Dr. Martin Hose

Korreferent: Frau Prof. Dr. Susanne Götde

Tag der mündlichen Prüfung: 16.07.2012

Inhaltsverzeichnis

I	Einführendes	8
1	Der Terminus „<i>Anthropologie</i>“	9
2	Anthropologisches Nachdenken: die <i>Elektren</i>	12
2.1	Die drei <i>Elektren</i> als „ <i>Literarische Anthropologien</i> “ mit philosophischem Focus	12
2.2	Die religiöse Ebene als Fundament der tragischen Kunstwelten	15
2.3	Das Aufkommen anthropozentrischen Denkens im Attika der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.	16
2.4	Chronologische Verortung der drei tragischen <i>Elektra</i> -Bearbeitungen und Aufbau der Arbeit	18
II	Das Modell: Die „<i>physis-Anthropologie</i>“ in Aischylos’ <i>Orestie</i>	20
3	Präliminaria	21
4	Der <i>Agamemnon</i>	24
4.1	Klytaimnestra als Leitfigur einer wilden Welt	24
4.2	Über die Schrecknisse des Krieges	42
4.3	„ <i>Der Schlächter wird geschlachtet?</i> “	46
4.4	Anbahnung der Orest-Handlung im <i>Agamemnon</i>	50
5	Die <i>Choephoren</i>	52
5.1	Die Rückkehr des Rächers und die Vorbereitung zur Tat (V. 1-584)	52
5.2	Die Tat: Orests Jagd auf die Mutter (V. 585-976)	72
5.3	Das Ende der <i>Choephoren</i> (V. 931-1076)	80

6	Die <i>Eumeniden</i>	85
6.1	Orests weiteres Schicksal	85
6.1.1	Orests <i>miasma</i> und seine Wanderungen	85
6.1.2	Orest vor Gericht (V. 235-777)	89
6.2	Athens politisch-religiöse Neuordnung (V. 778-1047)	92

III Anthropologisches Nachdenken in Euripides' *Elektra* 97

7	Die Eingangs-Passage (V. 1-595)	98
7.1	Präliminarisches	98
7.1.1	Innernesschliches bei Euripides	98
7.1.2	Der neue Schauplatz: Spiegel neuen anthropologischen Nachdenkens	100
7.1.3	Elektra als Schein-Ehefrau	102
7.2	Elektra in Begegnung mit dem Bauern und mit den Choreu- tinnen	103
7.2.1	Die Nostalgikerin und der Pragmatiker	103
7.2.2	Die Elektra-Figur und die "peer-group"	109
7.3	Die scheiternde <i>anagnorisis</i>	118
7.3.1	Elektra und Orest als einander Entfremdete	118
7.3.2	Das fehlgeleitete Triumph-Lied des Chores	132
8	Planung der Rache (V. 598-698)	134
9	Durchführung der Rache (V. 699-1176)	140
9.1	Das zweite <i>stasimon</i> (V. 699-746)	140
9.2	Die Rache an Aigisth (V. 747-987)	143
9.2.1	Die Wartenden: Elektra und dem Chor (V. 747-760)	143
9.2.2	Die Nachricht vom Sieg des Orest (V. 761-858)	144
9.2.3	Sieges- <i>epirrhēmatikon</i> (V. 860-879)	149
9.2.4	Die Rückkehr des Siegers (V. 880-962)	150
9.3	Der Mord an Klytaimnestra (V. 963-1176)	154
9.3.1	Das unmittelbare Vorspiel der Intrige (V. 963-1146)	154
9.3.2	Klytaimnestras Ermordung V. 1147-1176	169

10 Die Folgen der Rache (V. 1177-1359)	171
10.1 Das Klage- <i>amoibaion</i> der Geschwister (V. 1177-1237)	172
10.2 Der <i>dei-ex-machina</i> -Schluss (V. 1238-1359)	175
11 Synopse	181
 IV Anthropologisches Nachdenken in Sophokles' <i>Elektra</i>	 186
12 Der Rächer kommt heim (V. 1-85)	187
12.1 Die Götter als Herren der Sophokleischen Welt	189
12.1.1 Apoll	189
12.1.1.1 Andere Gottheiten	195
12.2 Die politisch-soziale Dimension der Sophokleischen Welt . . .	196
12.2.1 Die Vermittlerrolle des Erziehers	196
12.2.2 Der Klan und seine Vergangenheit	199
12.2.3 Agamemnon	200
12.2.4 Die Gegner der Agamemnon-Partei	200
12.2.5 Elektra: Agamemnons Tochter	201
12.3 Die Dimension des Menscheninneren	202
 13 Die „Elektra-Linie“ (V. 77-515)	205
13.1 Elektras Monodie	205
13.2 Elektra vertraut sich dem Chor an	216
13.3 Fremdheit von Schwestern	229
13.4 Die Nachricht vom Traum	232
 14 Elektra und Klytaimnestra (V. 516-659)	239
14.1 Der Redewettstreit (V. 516-629)	239
14.1.1 <i>dikē</i>	242
14.1.2 <i>aidos</i>	246
14.2 Klytaimnestras Gebet an Apoll (V. 630-659)	250
 15 Elektra unter Orests Einfluss (V. 660-1097)	252
15.1 Die Nachricht vom Tod des Orest (V. 660-870)	252
15.2 Die zweite „ <i>Chrysothemis-Szene</i> “ (V. 871-1057)	259

15.2.1	Das abgelehnte <i>gnorisma</i>	259
15.2.2	Elektras Vision vom Tyrannenmord	263
15.3	Das zweite <i>stasimon</i> : Loblied für Elektra (V. 1058-1097)	267
16	Die gemeinschaftliche Tat (V. 1098-1510)	275
16.1	Die „ <i>Urnen-Szene</i> “ und die „ <i>Wiedererkennung</i> “ (V. 1098-1326)	275
16.1.1	Elektra und Orest als <i>philoî</i>	275
16.1.2	Die <i>Antigone</i> als Vergleichspunkt	284
16.1.3	Die Vorbereitung der Tat	287
16.2	Elektras Gebet an Apoll (V. 1379-1383) und die <i>odē</i> (V. 1384- 1397)	292
16.3	Orests Tat im Bunde mit Elektra (V. 1398-1510)	294
17	Synopse	304
V	Zusammenfassung wichtiger Ergebnisse unter Ein- bezug anderer Texte des 5. Jhs. v. Chr.	308
18	Nachdenken über das Göttliche	309
18.1	Die drei Tragiker	310
18.2	Die Historiker	315
19	Konzepte menschlichen Handelns	318
19.1	Die „ <i>physis-Anthropologien</i> “ in der Aischyleischen Elektra-Version und bei Sophokles	318
19.1.1	Die „ <i>physis-Anthropologie</i> “ des Aischylos: der Mensch als <i>heros</i>	318
19.1.2	Die „ <i>physis-Anthropologie</i> “ in normativer Aufladung in der Sophokleischen <i>Elektra</i>	319
19.2	Determination von außen: menschliche <i>nomoi</i>	320
19.2.1	Orientalischer Herrscherprunk in der „ <i>Teppichszene</i> “ 320	
19.2.2	Regional unterschiedliche <i>nomoi</i> in den <i>Historien</i> des Herodot 321	
19.2.3	Regional unterschiedliche <i>nomoi</i> in der Schrift <i>Über die Umwelt</i> 323	

19.3 Spontane Determination von innen her: die Triebstruktur des menschlichen Wesens	323
19.3.1 Die <i>nomos-physis</i> -Antithese der Sophisten	323
19.3.2 Euripides' Elektra-Figur	324
19.3.3 Thukydides	327
20 Résumé	329
20.1 Sophokles: nomistisches Denken als Ausweg aus der realen Welt	329
20.2 Aischylos und Euripides: „ <i>Weltoffenheit</i> “ und „ <i>Weltangst</i> “ . . .	332
 VI Literatur	 335

Teil I

Einführendes

Kapitel 1

Der Terminus „*Anthropologie*“

Das Thema der hier vorgelegten Dissertationsschrift „*Anthropologisches Nachdenken: Die attischen Tragiker und der Elektra-Mythos*“ bedarf aufgrund seiner terminologischen Komplexität theoretischer Vorarbeiten. Zunächst, in I 1, geht es dabei um den Begriff „*Anthropologie*“ im Allgemeinen. Intention von I 2 ist es, den konkreten Untersuchungsgegenstand der Arbeit thematisch etwas abzustecken.¹

Der Terminus „*Anthropologie*“ hat in der modernen Wissenschaft ein weites Bedeutungsspektrum gewonnen: Was auf verallgemeinernde Art als „*Wissenschaft vom Menschen*“² umschrieben werden kann, lässt sich nach der aktuellen Forschung in vier verschiedene Richtungen differenzieren³: Die Rede ist von „*Philosophische[r] Anthropologie*“,⁴ „*Historische[r] Anthropol-*

¹Ehe unter I die nötigen Vorüberlegungen zur zentralen Untersuchung geliefert werden, scheint es sinnvoll, kurz den der Arbeit zurgrundegelegten Anmerkungsapparat zu erläutern: In Teil I erfolgen die Literaturhinweise in voller Länge. In den Teilen II bis V werden die in den Anmerkungen gegebenen Verweise dann je auf ein Minimum gekürzt, gerade so, dass mit Hilfe des im Anhang beigegebenen alphabetischen Literaturverzeichnisses eine Identifikation des jeweils gemeinten Werkes möglich wird.

²So lautet die Basis-Definition von M. Hose in dem Aufsatz: *Euripides als Anthropologe*, München 2008, hier: 12. [Es ist dieser Beitrag, von dem aus die hier vorgelegte Auseinandersetzung mit dem Thema *Anthropologisches Nachdenken in der attischen Tragödie* seine Anfänge nahm.] Zum Begriff „*Anthropologie*“ insgesamt siehe den von A. Winterling herausgegebenen Sammelband: *Historische Anthropologie*, Stuttgart 2006.

³Siehe dazu: J. Funk, *Forschungsrichtungen in der Anthropologie: Philosophische Anthropologie, Historische Anthropologie, Interkulturalität und Kulturanthropologie. Überblick und Auswahlbibliographie*, in: *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 25 (2000), 54-138.

⁴Siehe dazu u. a. Fischer, *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg/München 2008; Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Frankfurt/Bonn 2. Aufl. 1964. Die „*Philosophische Anthropologie*“, das sagt der Begriff unmittelbar, reflektiert auf einer verallgemeinernden Ebene Grundgegebenheiten der menschlichen Existenz. Es ist dieser Focus, der nach der

gie“,⁵ „Interkulturalität“⁶ und „Kulturanthropologie“⁷. Einen Sonderbereich der „Kulturanthropologie“ stellt noch die „Literarische Anthropologie“⁸ dar. Der Begriff „Anthropologie“ als solcher hat, noch vor seiner Indienstnahme durch die moderne Wissenschaft Ende des 18. Jhs. eine lange Geschichte hinter sich:⁹

In der Spätantike taucht er mit theologischer Sinnrichtung auf: Es geht darum, das Verhältnis des Göttlichen zum Menschen zu bestimmen. Auch in der Scholastik des Mittelalters scheint der Begriff theologisch konnotiert gewesen zu sein.¹⁰ Als sich der Begriff „Anthropomorphismus“ als Konkurrenzwort durchsetzt, wird das Wort frei für eine neue Bedeutung. Daraus erklären sich die Entwicklungen im 16. und 18. Jh. Die Schulphilosophie emanzipiert sich aus der theologisch orientierten metaphysischen Tradition und wirft die Frage auf, wie der Mensch auf angemessene Weise neu definiert werden kann. Er ist nun nicht länger durch Metaphysik zu bestimmen, doch sein Wesen ist auch noch nicht mathematisch-naturwissenschaftlich festzulegen. Es sind die Debatten dieser Zeit, aus der später die Wissenschaft der

vorgelegten Arbeit auch für das „*Anthropologische Nachdenken bei den attischen Tragikern*“, hier untersucht am Elektra-Mythos, von besonderem Interesse ist. Siehe dazu besonders: I, 2.1.

⁵Siehe dazu u. a. C. Wulff (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel 1996. Mit Funk, 70 (Siehe die ausführliche Literaturangabe oben) wird „[i]n der Historischen Anthropologie ... das ... geschichtsphilosophische Dilemma diskutiert; umstritten ist die Vereinbarkeit von historischer und anthropologischer Forschung, die Vereinbarkeit einer historischen Perspektive, die zeitlichen Wandel ins Zentrum ihrer Forschung stellt, mit einer anthropologischen Perspektive, die nach Konstanz und unveränderlichen Gesetzen sucht.“

⁶Im Folgenden wird eine Kurzdefinition des Begriffs mit Funk, 97, gegeben: „Das Stichwort Interkulturalität bezeichnet ... eine Denkrichtung, ein ‚interkulturelles Denken‘ und die ‚Theorie des Fremden‘, die verschiedene Fachrichtungen beeinflusst hat und ganz allgemein gesprochen die konstitutive Auseinandersetzung mit der ‚Fremde‘ oder dem ‚Fremden‘ meint.“

⁷Zur interpretativen Kulturanthropologie siehe C. Geertz, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Cultures. Selected Essays*, New York 1973, 3-30. Im Folgenden wird eine Kurzdefinition des Begriffs mit Funk, 114, gegeben: „Der Begriff ‚Kulturanthropologie‘ meint weder Anthropologie als Lehre von ‚dem‘ Menschen im Sinne der deutschen Tradition der Philosophischen Anthropologie, noch zielt er auf einen normativen evolutionistischen Kulturbegriff ... Vielmehr ist ‚Kulturanthropologie‘ die etwas missverständliche Übersetzung der im anglo-amerikanischen Raum gepflegten ‚cultural anthropology‘, die eine Verbindung von ‚cultural studies‘ und Ethnologie darstellt.“

⁸H. Pfortenhauer, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987.

⁹Grundlegendes zur Begriffsgeschichte liefert O. Marquard, *Anthropologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (hg. J. Ritter), Basel 1971, 362-374.

¹⁰In dieser Bedeutung nutzt ihn noch Ende des 18. Jhs. Abbé Mallet. Siehe dazu unten das Zitat unter I, 2.1.

„*Philosophische[n] Anthropologie*“ ihre gedanklichen Anstöße nimmt. Die Natur wird, in Rückgriff auf antike philosophische Überlegungen in der Sophistik und in der Stoa, Bezugspunkt für die genuin anthropologische Definition des Menschen bei Gelehrten wie Descartes, Hobbes, Lamettre. Es geht um Natürlichkeiten wie den Leib, die Geschlechter, das Lebensalter, die Temperamente, die Charaktere und Rassen. In Auseinandersetzung mit dem aufkommenden ethnographischen Interesse im Zuge der Entdeckungen und der Berichte darüber wird für die anthropologische Forschung in der Schulphilosophie bestimmend ein Interesse an den natürlichen Konstanten des Menschseins als Bewohner der Erde, jenseits der Veränderungen im Zuge einer sich wandelnden Geschichte. Im 18. Jh. erhält die „*Philosophische Anthropologie*“ u. a. bei Walch zwei Ausrichtungen: Wo es einerseits um das physische Menschsein geht, geht es andererseits auch um das moralische Menschsein. Bei Kant erreicht die „*Philosophische Anthropologie*“ ihre Stellung als Lebensweltphilosophie. Kant definiert sie in erster Linie als „*Welterkenntnis*“. Gewonnen werde diese durch gewöhnliche Erfahrungen wie Reisen und Lesen, nicht durch metaphysische Spekulation oder naturwissenschaftliche Forschung. Im deutschen Idealismus wird die „*Anthropologie*“ zu einer Form der Naturphilosophie, ein Ansatz, der dem Hegelschen Versuch einer Anpassung der „*Anthropologie*“ an die Geschichtsphilosophie entgegentritt. Umgekehrt versuchen dann Dilthey und J. Burkhardt, die Geschichtsphilosophie der „*Anthropologie*“ anzupassen. Die Rede ist von einer immergleichen menschlichen Natur jenseits der Wechselfälle der Geschichte. Auch in der modernen Forschung bleibt eine grundsätzliche Abkehr von Geschichtsphilosophie wesentliches Merkmal der „*Anthropologie*“. Weiterhin geht es um das Lebensweltproblem. Einen besonderen Aspekt bildet nun eine grundsätzliche Verortung des Menschen zwischen Natur einerseits und Kultur andererseits.

Kapitel 2

Anthropologisches Nachdenken: die *Elektren*¹

2.1 Die drei *Elektren* als „*Literarische Anthropologien*“ mit philosophischem Focus

Zwischen dem anthropologischen Nachdenken in den Tragödien, die den Elektra-Mythos bearbeiten,² und den durch die wissenschaftliche Diskussion eröffneten Zugangsmöglichkeiten auf das Thema „*Anthropologie*“ liegen zeitlich und intentional Welten. Wo es auf der einen Seite um Forschung geht, handelt es sich bei den *Elektra*-Tragödien – sieht man noch vom performatorischen Kontext der Dramen, ihrer Einbettung in den attischen Staatskult ab –, vor allem um Literatur. Nach den theoretischen Überlegungen der „*Literarische[n] Anthropologie*“ sind diese Texte als aus Worten gefügte, fiktive Wege in literarische Kunstwelten zu sehen.³ Wer sich der Frage nach der Darstellungsweise der menschlichen Figuren in den Texten zuwendet, sollte diese Grundgegebenheit nicht vernachlässigen: Nur im Rahmen der, je nach Tragiker, unterschiedlichen Textpoetik leben die Gestalten.⁴ Im Folgenden sollen

¹Auch Aischylos' Bearbeitung soll hier, trotz ihres Schwerpunkts auf Orest als *Elektra*-Bearbeitung bezeichnet werden.

²Der Begriff „*Tragödie*“ wird in der folgenden Untersuchung laufend verwendet. Mancherorts tritt an seine Stelle das Wort „*Drama*“ oder „*Stück*“. Die drei unterschiedlichen Wörter sollen dabei keine Bedeutungsnuancierungen andeuten, sondern werden wie Synonyme verwendet.

³Siehe zu dieser Idee in der aktuellen Forschung M. Hose, *Literatur als Weg in fremde Welten*, in: ders., *Große Texte alter Kulturen: literarische Reise von Gizeh nach Rom*, Darmstadt 2004, 29-14, hier 10.

⁴Wenn die Dramenfiguren nur im Rahmen des jeweiligen Textgebildes „*leben*“, so ergibt sich daraus die Metapher von einer dramatischen „*Welt*“, der die Figuren angehören. Vor

die *Elektra*-Texte der Tragiker insofern primär als drei „*Literarische Anthropologien*“ betrachtet werden.⁵ Innerhalb des durch den jeweiligen Text dargebotenen Mikrokosmos soll der Focus der Untersuchung auf einer philosophischen Ebene liegen. Wodurch lässt sich eine solche Sichtweise auf die Texte als Vermittler „*Philosophische[r] Anthropologie[n]*“ rechtfertigen?⁶ Man muss zweifelsohne eine gewisse Weitwinkelperspektive auf die Tragödien einnehmen, um sich der Frage stellen zu können, welcher Platz den auf der Bühne agierenden Figuren jenseits der *in concretu* dramatisch inszenierten Situationen in ihren Kunstwelten je zukomme. Die „*Philosophische Anthropologie*“ hingegen sieht gerade vom konkreten Menschen ab und zielt auf die Abstraktion und das Universale. Andererseits: Erhalten die menschlichen Figuren der attischen Tragödie nicht gerade dadurch, dass sie in stilisierter Form auf der öffentlichen Bühne des Dionysos-Theaters erscheinen und handeln, solchen Beispielcharakter? Über diesen Gedankengang kommt man zu dem Schluss, in der attischen Tragödie gehe es immer auch um „*Philosophische Anthropologie*“.⁷

Zur Bestimmung des Platzes des Menschen in der jeweiligen Tragödienwelt müssen im Wesentlichen zwei Fragen beantwortet werden: Erstens: Wie steht der Mensch je zu einer überiridischen göttlichen Ebene? Zweitens: Wie verhält sich der einzelne Mensch je zu seinem zwischenmenschlichen Umfeld? Über die Auseinandersetzung mit diesen Themen schließlich scheint es möglich, der Frage nach einer, je nach Text unterschiedlich gesehenen „*Funktionsweise*“ des Menschen auf die Spur zu kommen, also ein – immer wieder neues –, anthropologisches Grundkonzept zu eruieren.⁸

diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, wenn im Folgenden zu lesen ist von einer „*Aischyleischen, Sophokleischen und Euripideischen Welt*“, bzw. von einem „*Aischyleischen, Sophokleischen und Euripideischen Universum*“. Ein Fehler, dem man nicht erliegen sollte, ist freilich, aus diesen Begrifffügungen zu folgern, hier werde nicht zwischen internem und externen Autor unterschieden. Dieser Trennung steht aber nicht entgegen, dass am Ende der Untersuchung doch ein Band angedeutet wird zwischen dem jeweiligen Charakter des dramatischen Textes und einer je im Hintergrund stehenden, unterschiedlichen künstlerischen Persönlichkeit des Autors. Siehe dazu v. a. das Résumé der Arbeit: V, 20.

⁵Auch in der wissenschaftlichen Diskussion werden Literatur und Anthropologie zusammengebracht. Ein besonders wichtiges Beispiel stellt hier der Konstanzer Sonderforschungsbereich „*Literatur und Anthropologie*“ dar. Siehe darüber im Überblick von Funk: 55-56.

⁶Natürlich ist dies nicht an jeder Stelle die dominierende Orientierung der Texte. Siehe dazu Weiteres unten.

⁷Eine besonders bekannte Forschungsarbeit, die dem Kern nach einen solchen Focus nimmt, stellt C. Meiers Studie zur „*politischen Kunst der attischen Tragödie*“ (Näheres siehe im Literaturverzeichnis) dar. Theoretisch setzt sich mit diesem Ansatz u. a. auch S. Föllinger in ihrem Forschungsüberblick in den *Genosdependenzen*, Göttingen 2003, auseinander. Siehe dort 25-33.

⁸Siehe dazu Weiteres unter den Punkten I, 2.3 und I, 3.

Sogleich soll eingestanden werden, dass die hier vorgelegte Lesart der tragischen Texte als literarisch vermittelte „*Philosophische Anthropologie[n]*“ nur teils Widerhall findet in einer – selbstredend –, polyphonen Forschungsliteratur zur griechischen Tragödie.⁹ In den Tragödientexten treffen unterschiedliche Darstellungsinteressen aufeinander: Dramaturgie und Poetik treten dabei maßgeblich an die Seite eines ins Zentrum der folgenden Untersuchung gerückten Interesses am Menschen, das, gerade in der hier betrachteten philosophischen Form, durchaus nicht immer im Vordergrund stehen muss. Nichtsdestotrotz: Der hier beschrittene Weg ist gangbar. Die Untersuchung findet methodischen Rückhalt in einer Vielzahl von Schriften, in denen die attische Tragödie als eine Art von intellektuellem Laboratorium begriffen wird, wo der Dichter je neue politische, soziale oder psychologische Ideen und Konzepte ausprobiert und einer breiten Öffentlichkeit zur Diskussion stellt.¹⁰ Dabei wird die ältere Forschung stellenweise skeptisch gesehen: Ganz grundlegend wichtig in diesem Zusammenhang ist eine kritische Sicht auf die aus der Mitte des 20. Jhs. stammenden wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit einem „*Menschenbild*“ in der attischen Tragödie.¹¹ Schon der Begriff „*Menschenbild*“ wird als *terminus technicus* für die hier vorgenommene Untersuchung abgelehnt. Der Ausdruck impliziert den von Anfang an trügerischen Eindruck, der Mensch erscheine in der griechischen Tragödie als etwas vollkommen Statisches. Selbst wenn die Vorstellung von der Dynamisierung des Menscheninneren nur auf Grundlage eines in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in Attika zunächst in intellektuellen Kreisen entstehenden Anthropozentrismus möglich ist.¹² Auch die Texte der anderen zwei Tragiker sind weit davon entfernt, unabänderliche „*Menschenbilder*“ zu entwerfen. Auch in diesen Texten ändert sich je die Position der menschlichen Figuren, entlang der bei allen drei Tragikern gesonderten Episoden der linearen Rachehandlung im Zentrum des *Elektra*-Stoffes. Im Gegensatz zu einem bei Euripides erstmals Anwendung findenden, dynamischen Konzept vom Menscheninneren, sind die Wandlungen hier aber nur relativ: Nach der Aischyleischen „*physis*“

⁹Eine recht aktuelle Zusammenstellung der unterschiedlichen Forschungstendenzen innerhalb der wissenschaftlichen Literatur zur griechischen Tragödie findet sich u. a. zu Beginn des sehr ausführlichen Kommentars zur Sophokleischen *Elektra* von Finglass.

¹⁰Siehe dazu auch den schon oben im selben Abschnitt erwähnten Forschungsabriss in Föllingers *Genosdependenzen*, 25–33.

¹¹Paradebeispiele sind hier besonders die Schriften Egermanns: F. Egermann, *Vom attischen Menschenbild*, München 1952 und F. Egermann, *Arete und tragisches Bewusstsein bei Sophokles und Herodot*, München 1957. Speziell zur Euripideischen Dichtung siehe die Schrift Kerschers: W. Kerscher (diss.), *Handlungsmotive Euripideischer Dramengestalten: Ein Beitrag zum Menschenbild bei Euripides*, München 1969.

¹²Siehe dazu Weiteres unten in I, 2.3.

Anthropologie”¹³, sowie einem Derivat davon, der Sophokleischen „*physis-Anthropologie*”¹⁴, verändert sich jeweils nur die äußere Lage der Figuren und fordert dadurch zugleich eine, somit freilich nur relativ zu sehende, Anpassung an immer wieder neue Umstände, während das Menscheninnere unangestastet bleibt. Das ändert sich in der Euripideischen Neuauffassung vom Menschen als von innen heraus denkendem und handelndem Wesen.¹⁵

2.2 Die religiöse Ebene als Fundament der tragischen Kunstwelten

Dringt man zum Kern der Kunstform Tragödie vor, so ist anthropozentrisches Gedankengut dieser fremd: Wo es vereinzelt sogar zu Auftritten anthropomorpher Götter kommt, sind Gebete und Rituale als Elemente menschlicher „*re-ligio*” maßgeblich prägende Elemente der Texte. Das gilt natürlich auch für die drei tragischen *Elektra*-Bearbeitungen.

Zur Vermeidung von Missverständnissen sei gleich an dieser Stelle vorweggenommen, dass der Frage nach dem rituellen Handeln der Figuren hier nicht unter der Perspektive einer „*Social Anthropology*”¹⁶ nachgegangen wird. Das Aufzeigen einer durch Rituale bestimmten Ordnung sozialer Rollen ist nicht Thema dieser Arbeit. Diese hat stattdessen, die oben ausgeführte philosophische Prägung.¹⁷ Gefragt wird hier, wie die, je nach Tragiker, nach unterschiedlichen Charakterkonzepten konstruierten menschlichen Figuren¹⁸ durch rituelles Handeln charakterisiert werden, bzw. wie unsichtbare göttliche Mächte und anthropomorphe Götter auf diese Figuren Einfluss nehmen. Rituelles Geschehen spielt in den Texten jedoch, jenseits des bühnenrelevanten, konkreten Bereichs auch sprachlich auf einer übertragenen Ebene eine Rolle.¹⁹ Die

¹³Siehe zu dem Begriff *physis*: u. a. H. Patzer, *Physis: Grundlegung zu einer Geschichte des Wortes*, Stuttgart 1993. Das ursprünglich aus der Pflanzenwelt stammende Wort wird dort bis hin zu den Anfängen der griechischen Literatur bei Homer zurückverfolgt. Hose, *Euripides als Anthropologe*, 20-22, schreibt passenderweise von einer Homerischen „*physis-Anthropologie*”. Im Kern der Vorstellung steht die Idee einer dem Adligen durch seine Herkunft, also qua *physis* zukommenden *aretē*. Zur Aischyleischen „*physis-Anthropologie*” folgt Weiteres unten in II; zur normativ aufgeladenen „*physis-Anthropologie*” bei Sophokles siehe unten in VI mehr. Eine „*physis-Anthropologie*” im Sinne eines Ideals findet sich auch in der Historiographie Herodots. Siehe dazu unten in V ein paar Grundüberlegungen.

¹⁴Siehe dazu unten in IV Weiteres.

¹⁵Siehe dazu unten III.

¹⁶Im deutschsprachigen Raum widmet sich diesem Aspekt die sog. „*Kulturanthropologie*”.

¹⁷Siehe oben unter I, 2.1.

¹⁸Siehe dazu bereits Grundlegendes unter I, 2.1 und Weiteres unten in I, 3.

¹⁹Besonders breiten Rahmen nimmt die bildhafte Verwendung von Begrifflichkeiten aus dem Bereich des Rituellen bei Aischylos ein: Siehe dazu unter II.

Tatsache, dass Rituale – sei es als konkret vollzogene Handlungen oder als Sprachbilder –, in der Arbeit so häufig erwähnt werden, verweist auf das kulturelle Klima Attikas im 5. Jh. v. Chr.: Das Religiös-Mythologische gehört fest zur kulturellen Identität der Athener.²⁰

2.3 Das Aufkommen anthropozentrischen Denkens im Attika der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

Das ändert sich im Zuge der inneren und äußeren Unruhen der zweiten Hälfte des 5. Jhs.: Nach und nach verliert das Religiös-Mythologische seine konkrete, sinnstiftende Bedeutung für das Leben der Menschen in Attika. Eine Wende tritt auch in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht ein. Wichtige Motoren der Veränderung sind – von innen her betrachtet –, besonders die moderne Strömung der Sophistik und – politisch-sozial gesehen –, die Kriege, an denen sich die Athener beteiligen und unter denen der sog. „*Peloponnesische Krieg*“ die wichtigste Rolle spielt.²¹ Vor dem Hintergrund der anthropologischen Fragestellung in ihrer philosophischen Ausrichtung handelt es sich um eine in höchstem Maße brisante Epoche, so zeigen die literarischen Zeugnisse. Wo bislang klar zu sein schien, welchen Platz der einzelne Mensch im Ganzen der *polis* und schließlich in der Welt einnimmt, wird es nun immer schwieriger, diese Frage angemessen zu beantworten. Eine vielfach in den schriftlichen Quellen der Zeit genannte historische Gestalt muss unbedingt in diesem Zusammenhang genannt werden: Sokrates, der in unablässigen Diskussionen auf der Agora die Menschen immer wieder Verhören unterzieht und nicht aufhört, seine Gesprächspartner mit ihrer eigenen Orientierungslosigkeit zu konfrontieren. Damit holt Sokrates – im wahrsten Sinne des Wortes –, die Philosophie vom Himmel auf die Erde.²² Ohne Unter-

²⁰Siehe dazu auf einer allgemeineren Ebene u. a. W. Burkerts kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum antiken Griechentum. Siehe dazu die Hinweise im Literaturverzeichnis.

²¹Zu den Erschütterungen des Lebens der Athener seit Ende der Archaik siehe u. a. auch Hose, *Euripides als Anthropologe*, 13-17. Mit dem Thema befasst sich u. a. auch Seaford, *Money and the early greek mind*, Cambridge 2004.

²²Siehe dazu Diog. Laert. 11.5.21. Das aus den *Wolken* stammende Bild eines dem Erdboden enthobenen, sophistisch indoktrinierten Forschers steht dabei in schroffem Widerspruch zur historischen Figur. Dieser wesentlich näher kommt nach übereinstimmender Meinung der Forschung wohl Platon. Siehe dazu u. a. H. Erbse, *Sokrates im Schatten der Aristophanischen Wolken*, in: *Hermes* 82 (1954), 385-420. Zur Parabase der *Wolken* und ihrem Bezug zum *Elektra*-Stoff der Tragiker siehe weiter unten im einführenden Teil.

lass fragt er, wie sich der Mensch zu einer unsteten, ihn umgebenden Welt, am besten verhalten sollte. Doch Sokrates' moralisches Interesse am Menschen stellt nur eine Spielart eines wesentlich umfassenderen öffentlich geführten anthropologischen Diskurses der Zeit dar.²³ Dass es einen solchen tatsächlich gab, belegt explizit ein in der Hippokratischen Schrift *Über die Natur des Menschen* gegebener Hinweis: Es wird dort auf eine in gelehrten und einfacheren Kreisen übliche Sitte verwiesen, sich über die Natur des Menschen zu unterhalten.²⁴ Der medizinische Traktat ist undenkbar ohne die mit dem Auftreten der Sophistik einhergehende geistige Hinwendung zum Menschen als Maßstab aller Dinge.²⁵ Zusammengefasst kann der, sich in der Literatur spiegelnde Wandel in der Sicht auf das Menschliche im Verlauf des 5. Jhs. als Transformationsprozess gesehen werden, an dessen Anfang eine aristokratisch geprägte feststehende „*physis-Anthropologie*“²⁶ steht und dessen Endpunkt ein Konzept bildet, in dem der innerlich wandlungsfähige Mensch in beidseitig dynamischer Interaktion mit seinem Umfeld gesehen wird.

Wenn man menschliches Handeln im *Elektra*-Mythos bei den drei Tragikern untersucht, sollte man vorab einen Seitenblick auf sich wandelnde gesellschaftliche Konstellationen im Attika der Zeit wagen: Bemerkenswert ist, dass sich die Tragikertexte in der Abbildung des gesellschaftlichen Umfelds menschlichen Handelns nicht primär auf den Kontext der *polis* konzentrieren, wie es der zeitgeschichtliche Entstehungshintergrund der Werke zunächst erwarten ließe, sondern vielmehr auf den aristokratischen *oikos*. Erst bei Euripides wird die Vorstellung einer unzerstörbaren Bindung des edel geborenen Menschen an seinen traditionsreichen *oikos* in Frage gestellt. Die Konzentration des Interesses am Menschen als Teil eines herrscherlichen *oikos* bei den beiden anderen Tragikern ist vor dem Hintergrund der kulturellen Entwicklung Athens erklärbar: Noch zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. haben die Athener ein stark rückwärtsgewandtes Selbstverständnis. Als Nachhall der Peisistratidischen Zeit beziehen sich die Athener noch zu diesem Zeitpunkt ideologisch auf die elitär geprägte Adelskultur des Homerischen *epos*. Die Homerische „*physis-Anthropologie*“, die von einer geburtsmäßig verliehenen *aretē* ausgeht, liegt im Kern der Vorstellung vom Menschen. Feste Sinndimensionen bestimmen nach dieser Idee das menschliche Dasein: Es gibt eine unabänderliche religiöse Vorstellungswelt, ein statisches, oligarchisch geprägtes,

²³Siehe dazu Hose, *Euripides als Anthropologe*, 16-17.

²⁴Siehe dort Kap. 1, 10. Siehe dazu auch Hose, *Euripides als Anthropologe*, 16.

²⁵Der von Protagoras (fr. 80 B 1 DK) geprägte Begriff wird im Zuge der Untersuchung freilich wiederholt aufgerufen werden. Siehe dazu besonders folgende Abschnitte: III, 7.1.2 und V, 18; 19.3.1.

²⁶Siehe dazu die ausführliche Anmerkung unter: I, 2.1.

soziales und politisches Gefüge, schließlich, mit diesen Komponenten einhergehend, eine klar definierte, nach Empfinden des modernen Menschen erschreckend starre, Wertewelt. Man betrachte nur den bereits dem *epos* bekannten Iphigenie-Stoff und Orestes-Stoff:²⁷ Diese Wertewelt kann es unter gewissen zwingenden Umständen fordern, dass ein Vater seine Tochter töten muss und ein Sohn seine Mutter.

2.4 Chronologische Verortung der drei tragischen *Elektra*-Bearbeitungen und Aufbau der Arbeit

νῦν οὖν Ἥλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμωδία
 ζητοῦσ' ἥλθ', ἣν που 'πιτύχη θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
 γνῶσεται γάρ, ἥνπερ ἴδῃ, τὰδελφοῦ τὸν βόστρυχον.
 (Aristoph. *Nub.* V. 534-536)

Die Worte aus der Parabase der Aristophanischen *Wolken* scheinen in direktem Bezug zu einer Wiederaufführung der *Orestie* im letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. zu stehen.²⁸ Es geht darin um die Locke, die Elektra am väterlichen Grab findet und als Anzeichen dafür deutet, ihr verbannter Bruder Orest sei heimlich nach Argos zurückgekehrt, um Rache an seiner Mutter, der Gattenmörderin Klytaimnestra, zu üben. Im obigen Zitat verbindet sich in geradezu als paradoxal zu bezeichnender Engführung der Verweis auf das hohe *pathos* der Tragödie eines Aischylos mit dem Verweis auf die geistige Strömung, die das Athen der Aufführungszeit der *Wolken* am stärksten prägt: die Sophistik. Die Komödie sucht hier nach Zuschauern, die *sophoi* sind. Aristophanes' Stück bewegt sich zwischen den beiden Polen Tradition und Neuerung, alt und modern. Uraufgeführt 423 v. Chr. und dann erneut im folgenden Decennium sind die *Wolken* literarisches Zeugnis der als „*Anthropologische Epoche*“²⁹ bezeichneten zweiten Hälfte des 5. Jhs. Auch die beiden *Elektren* des Sophokles und des Euripides gehören zeitlich gesehen

²⁷Auf die epischen Hypotexte der tragischen *Elektra*-Bearbeitungen wird im Verlauf der Untersuchung wiederholt verwiesen werden. An dieser Stelle seien daher konkretere Stellenangaben noch aufgespart.

²⁸Siehe dazu Newigers Untersuchung: H.-J. Newiger, *Elektra in Aristophanes Wolken*, in: *Hermes* 89 (1961) 422-30.

²⁹Der Terminus stammt aus der bereits wiederholt genannten „*Philosophische[n] Anthropologie*“ und kann mit Probst, 234, folgendermaßen umschrieben werden: „*Im Lebensgefühl dieser Epochen aktualisiert sich die primäre Befindlichkeit des Menschen, heimatlos in dieser Welt zu sein.*“ Als die andere große „*Anthropologische Epoche*“ der Weltgeschichte

in das letzte Viertel des Jahrhunderts. Zentraler Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind in der Aischyleischen *Orestie* und den beiden *Elektren* Transformationen ein und desselben literarischen Stoffes. Man fragt sich unmittelbar nach einem Abhängigkeitsverhältnis der Bearbeitungen zueinander. Die Antwort auf die Frage wurde umrisshaft bereits angedeutet: Aischylos' *Orestie* ist Hypotext für die beiden *Elektra*-Stücke der jüngeren Tragiker. Was das chronologische Verhältnis der beiden *Elektren* zueinander anbelangt, so kann nur spekuliert werden.³⁰ Wichtig ist jedoch, dass sie, beide auf eigene Weise, auf die *Orestie* reagieren, ein Text, der geistig noch einer anderen Ära angehört. Wie Aristophanes' *Wolken* müssen sich die beiden jüngeren Bearbeitungen des Stoffes den Widersprüchen ihrer Zeit stellen.

Was den Aufbau der folgenden Untersuchung betrifft, sei dem Leser folgende Grobstruktur als Orientierungshilfe verdeutlicht: Die Untersuchung zerfällt in vier Teile. Zunächst wird das „*Anthropologisches Nachdenken*“ im *Elektra*-Mythos bei den drei Tragikern je für sich genommen untersucht (Teil II bis IV), anschließend werden wesentliche Ergebnisse der drei getrennt voneinander vollzogenen Einzeluntersuchungen in Relation zu anderen literarischen Zeugnissen aus dem 5. Jh. v. Chr. gesetzt (Teil V): Es geht um die Texte der Historiker, Herodot und Thukydides, einerseits, die Hippokratische Schrift *Über die Umwelt* andererseits.

wird die sog. *Sattelzeit* (1750-1850. Der Begriff wurde geprägt durch Koselleck.) gesehen. C. Meier (*Der Wandel der politisch-sozialen Begriffswelt im fünften Jahrhundert v. Chr.*) vergleicht die zwei Umbruchsphasen aus ideengeschichtlicher Perspektive.

³⁰Bezeichnend für die schier endlosen Diskussionen der Wissenschaft über diese Frage ist der Titel des Aufsatzes von W. Theiler in: WSt 79 (1966) 102-111: *Die ewigen Elektren*.

Teil II

Das Modell: Die *„physis-Anthropologie“* in Aischylos' *Orestie*

Kapitel 3

Präliminaria

Das hier beginnende Aischylos-Kapitel bezieht sich auf die *Orestie* im Ganzen und ist nicht, wie die allgemeine Fokussierung der Arbeit auf das Thema der Rachehandlung im *Elektra*-Stoff erwarten ließe, einzig auf das Binnenstück derselben, die *Choephoren*, beschränkt. Das hat seinen Grund: Die *Orestie*, darin einzig im Textcorpus der erhaltenen griechischen Tragödien, stellt eine „*Inhaltstrilogie*“ dar.¹ Aus der formalen Besonderheit ergibt sich, dass ein Verständnis der *Choephoren* nur möglich ist unter Einbezug ihrer Vorgeschichte, vorgeführt im *Agamemnon*, und ihrer Folgeentwicklungen, dargestellt in den *Eumeniden*. Gerade wenn man sich für den Spezialaspekt des Anthropologischen interessiert, scheint es nach dem hier zugrundegelegten Textverständnis wichtig, die drei Stücke als Einheit zu begreifen. Erst das Ende des letzten Stückes enthält nämlich wirklich eine, wenngleich verkürzte, Antwort auf die Frage nach der *condition humaine*.² Generell steht die Frage, was den Menschen ausmacht, im Aischyleischen Text nicht im Vordergrund. Der Tragödiertext ist stattdessen ein kunstvolles Werk der Dichtkunst,³ das,

¹Siehe dazu in der Forschung im Allgemeinen Wiesmann. [Im Hauptteil der Arbeit gilt, anders als in I der Fall, die Regel, dass Anmerkungen möglichst knapp gehalten sind, so dass sie gerade die eindeutige Identifizierung des jeweiligen Werks ermöglichen. Es sei auf die Literaturverzeichnis festgehaltenen Kurzzitierweisen verwiesen, falls von einem Autor mehrere Arbeiten aufgenommen wurden.]

²Siehe unten die Überlegungen zum Ende der *Eumeniden*: II, 6.2.

³Beachtung verdienen hier Stanfords Worte, 46: „*He [Aischylos] is as far from the lucid control of Sophocles as a Gothic cathedral from a Doric temple, Michelangelo from Leonardo.*“ Von Interesse sind auch seine Feststellungen, 49: „*But Aeschylus embodies the problems in the problems of his style. He does not diagnose our illness and prescribe a cure. He uses homeopathy: he re-creates the symptoms in a newly created world; he compels his audience to relive their lives in that fresh light, and in the end, like a god in his own creation, he can establish a resounding, final harmony. Aeschylus is not simply a religious poet. He is a wilful, headstrong, visionary poet. He does not belong with the more self-effacing Sophocles and Spencer. He breathes the air of Pindar, Milton and Isaiah – men*

in wechselnder Ponderierung, auf unterschiedliche Absichten konzentriert ist. Ein besonders stark gewichteter Aspekt ist dabei das Dramaturgische. Die Bühne als Handlungsraum und in ihrer deiktischen Funktion hat in der Aischyleischen Tragödie zweifelsohne besonderes Gewicht. Ein Klassiker der deutschsprachigen Forschung, der sich auf das Zusammenspiel von Text und Dramaturgie konzentriert, sei mboxhier vorab genannt: Karl Reinhardts Buch *Aischylos als Regisseur und Theologe*. Der Beitrag ist sicherlich von immenser Bedeutung für die Aischylos-Forschung. Problematisch ist allerdings der Begriff „*Theologie*“ im Zusammenhang mit der Aischyleischen Tragödie: Genausowenig wie man Euripides' Texte ohne Einschränkungen als die eines „*Anthropologen*“ bezeichnen kann, sollte man nämlich Aischylos' Texte als theologische Traktate lesen: Tatsächlich, soviel ist klar, sind sowohl Aischylos' als auch Euripides' Texte die von Dramatikern. Hier wird exemplarisch und selektiv menschliches Handeln in Wort und Tat in den dreidimensionalen Bühnenraum gebannt, seinerseits eine Kunstwelt *en miniature*.⁴ Wie kommt nun Reinhardt dazu, sein Aischylos-Buch neben der Dramaturgie besonders einer von ihm so bezeichneten „*Theologie*“ zu widmen?⁵ Abstrahiert man von der problematischen Terminologie, so ist hier doch etwas Wichtiges erfasst: In der Aischyleischen Tragödie ist die Vorstellung vom Wirken göttlicher Mächte so stark, dass sogar der Bühnenraum davon ergriffen zu sein scheint. Irrationale Mächte bemächtigen sich bisweilen der Figuren und Bühnenrequisiten gleichermaßen. Das Paradebeispiel dafür ist der Auftritt der Seherin Cassandra im *Agamemnon*. Als sie sich auf der Bühne die Seherbinde vom Kopf reißt, ist dieser Akt von Symbolkraft: Er zeigt Kassandras Resignation angesichts der von ihr krafts Sehergabe gesehenen Zusammenhänge über die Vorgänge im Atridenpalast in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einerseits und deren Verflechtung mit dem eigenen Lebenslos andererseits. Der Vorgang ist, kritisch betrachtet, ein *absurdum*: In der Geste, die Kassandras göttlich verliehenes Spezialwissen bezeugt, liegt zugleich die Absage an selbiges. Cassandra negiert sich selbst als Apolls Priesterin und in ihr wirkt dabei Apoll, der sie in Besitz genommen hat. Für die *Choephoren* ist, bis kurz nach der Racheat des Orest, von entscheidender Bedeutung eine unsichtbar Regie führende Macht, die vom Grab des Agamemnon ausgeht.⁶ In den *Eu-*

who sing with arrogance to magnify the glory of their gods. He exults in the service that is perfect freedom. He is the Dionysiac artist, possessed by 'divinus furor'.”

⁴Siehe dazu bereits oben unter: I, 2.

⁵Ihm folgt darin in der jüngeren Forschung Bees. Wo allerdings Reinhardt den Aischyleischen Text als Tragödientext im Auge behält, scheint es bei Bees geradezu zu dem problematischen Versuch zu kommen, den Tragiker in einen Kleriker nach christlichem Religionsverständnis umzuwandeln.

⁶Siehe unter: II, 3.

meniden schließlich nehmen, neben den olympischen Gottheiten Apoll und Athene, die Rachegeister der Erinyen sogar fleischliche Gestalt an.⁷ Letzteres Phänomen spiegelt ein weiteres Charakteristicum Aischyleischen Schreibens: ein ungehindertes Wechseln zwischen *abstracta* und *concreta*.⁸ Die Erinyen, in den beiden anderen Stücken der Trilogie vor allem Metaphern für ein der *lex talionis* Aischyleischen Zuschnitts immanentes Gesetz eines über die konkret beteiligten Figuren hinaus automatisierten Rachevollzugs, nehmen Gestalt an, erhalten Charakter und eine Mutter, *Nyx*.⁹ Bisweilen ist es in den Aischyleischen Texten schwierig, zwischen poetischen Mustern und konkreten Gesetzen der dadurch bezeichneten Kunstwelt zu trennen: Ihre unbelebte Materie, ihre Tiere, Menschen, Geister und Götter scheinen allzu oft zwischen metaphorischer Bedeutung und konkreter Existenz zu changieren. Ein entscheidender Anhaltspunkt ist immerhin gegeben durch die auf der Bühne erscheinenden Figuren. Es wird hier davon ausgegangen, dass diese menschlichen Figuren auch als Menschen zu begreifen sind: Das bedeutet *in concretu*, dass sie zu keinem Zeitpunkt völlig als *"puppets on strings"* agieren, geführt allein durch einen Erbfluch,¹⁰ einen Dämon, einen Gott. Sogar als die Seherin Cassandra sich der Seherinnenbinde entledigt, tut sie das selbst.¹¹

⁷Siehe unter: II, 4.

⁸Siehe dazu mit Bezug auf den konkreten Kontext u. a. Zeitlin, *Misogyny*, 107.

⁹Siehe unter: I, 6.1.1. Zum Bild der Erinye in der *Orestie* siehe u. a. auch Wheelwright, 263-266.

¹⁰Pace hier den zahlreichen Ansätzen der Forschung, die vom Wirken des generationenübergreifenden Erfluchs als in der Aischyleischen Tragödie partiell oder insgesamt wirksamen Konzept ausgehen. Das gilt u. a. für den bereits oben zitierten Beitrag Reinhardts, ferner für Föllinger, *Genosdependenzen*; Geisser; Käppel; West, *Ancestral Curses*. Nicht diesen Beiträgen folgt die hier vorgelegte Deutung, sondern den klar zwischen Textpoetik und der religiösen Idee des Geschlechterfluchs differenzierenden Überlegungen von Forschern wie Parker, *Aeschylus' gods*, und Gantz.

¹¹Warum Menschen von sich aus so handeln, wie sie es tun, fragt freilich erst das Euripideische Drama. Siehe dazu die Überlegungen unter III und besonders V. Zum Thema „Willensfreiheit“ siehe auch: II, 4.3.

Kapitel 4

Der *Agamemnon*

4.1 Klytaimnestra als Leitfigur einer wilden Welt

Pate für die Zeichnung der Klytaimnestra-Figur im *Agamemnon* steht die *Odyssee* mit den Atridenexkursen in den beiden *nekyliai*:¹ Doch schon durch den Wandel der literarischen Form zwischen Homer und Aischylos ist eine wesentliche Veränderung nahegelegt. Das tragische Sujet bietet schließlich ganz andere Möglichkeiten, Klytaimnestra als Inbegriff der verdorbenen Gattin in Szene zu setzen.² Neben die indirekte Darstellung der Figur in den Worten anderer treten die direkten Sprachäußerungen der dramatischen Figur auf der Bühne. Und damit nicht genug: Das Drama³ kann die Figuren nicht nur über das rein Sprachliche charakterisieren, sondern bietet ihnen über die Bühnenpräsenz weitere semantische Möglichkeiten. Im Text teils

¹ *Od.* Buch 11, V. 418-439; Buch 24, V. 199-202. Siehe dazu u. a. Hölscher, 5-12; Schmidt, 158.

² Eine besonders aussagekräftige Charakterisierung der Figur im Spiegel des *epos* findet sich so im 24. Gesang, wo Klytaimnestra direkt mit Penelope verglichen wird: V. 194-202:

ὥς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείῃ,
κούρη Ἰκαρίου· ὥς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,
ἄνδρὸς κουριδίου· τῷ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται
ἥς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν αἰοιδὴν
ἀθάνατοι χαρίεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ,
οὐχ ὥς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' αἰοιδὴ
ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει
θηλυτέρῃσι γυναιξί, καὶ ἥ κ' εὐεργὸς ἔησιν.

³ Wichtige Überlegungen stammen hier von Snell.

nur indirekt reflektiert, ergreift so Klytaimnestra im ersten Stück der Trilogie Besitz von der Bühne. Vom ersten Augenblick an überschattet sie das Stück als ein *phantasma* von dämonischer Größe. Das geht so weit, dass die Figur auch dort anwesend zu sein scheint, wo sie tatsächlich abwesend ist.⁴ Eine weitere Besonderheit Klytaimnestras ist ihre Wandlungsfähigkeit: Vor dem Gattenmord benimmt sich die Figur gänzlich anders als nach vollzogener Tat. Klytaimnestras Fähigkeit, sich zu verstellen, kennzeichnet sie zunächst als Inbegriff des listenspinnenden bösen Weibes aus der epischen Tradition. Doch der Unterschied zwischen der Figur des *epos* und der tragischen Gestalt ist frappierend.⁵ Erst auf der Bühne kann Klytaimnestras chamäleonhaftes Wesen zu voller Wirkmacht kommen: In Anpassung an ein sich änderndes figurales Umfeld wechselt die Figur mehrmals ihre Farbe.⁶

In der anthropologischen Konzeption freilich, das wird in II, 4.1 zu sehen sein, ist die Figur schlicht. Es ist der Inbegriff des die Bühne beherrschenden Aischyleischen Menschen: Sich der eigenen Größe bewusst bis zum Äußersten, emporragend, unberührbar:⁷ eine mustergültige Verwirklichung der „*physis-Anthropologie*“ in ihrer Aischyleischen Ausprägung.⁸ Es gibt keine Uneindeutigkeiten, nichts wie innere Zerrissenheit. Was vom Chor als „*Wahnsinn*“ der Klytaimnestra nach vollzogener Tat betrachtet wird (V. 1428)⁹: Im Kern ist es nichts als eine Zurschaustellung der von Anfang an feststehenden inneren Disposition der Figur.¹⁰ Von Irrationalität kann keine Rede sein.¹¹ Klytaimnestra ist von Anbeginn die Frau mit dem

ἀνδρόβουλον κέαρ

(V. 11). Als solche verfolgt sie einen festen Plan, verkörpert über das gesamte

⁴Hier werden die Ergebnisse Taplins zu dem Thema zugrundegelegt, wonach gerade durch die wiederholten Auf- und Abgänge der Figur ihre Bedeutung zum Ausdruck kommt. Der unter anderem von Denniston und Page, *Introduction* xxxii, verfochtene Ansatz, wonach die Figur seit dem Eingangs-Lied des Chores ständig auf der Bühne stehe, wird abgelehnt. Gerade das stille Anwesendsein würde an manchen Stellen mehr für Irritation sorgen, als das Stück zu bereichern, so Taplin, *Silences*, 90-97.

⁵Zur grundsätzlichen Zerteilung der Rolle Klytaimnestras in die Zeit vor dem Gattenmord einerseits und die nach dem Gattenmord andererseits siehe u. a. Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 460. Mehr dazu s. u.

⁶Siehe dazu auch Seidensticker, *Aischylos*, 235.

⁷Siehe dazu besonders Rosenmeyer, 236.

⁸Siehe zu dem Begriff die in I, 2 gegebenen Hinweise.

⁹Im Text heißt es dort:

φρῆν ἐπιμαίνεται.

¹⁰Siehe u. a. Geroulmou, 83-84.

¹¹Ganz anders verhält es sich hier mit der Euripideischen Derivatfigur, der Medea. Siehe dazu de Romilly, *Greek literature*, 79.

Stück hin eine festfixierte Rolle. Dabei kann sie immer nur in oberflächlicher Glätte gesehen werden: Im *a priori* festgelegten entschlossenen Handeln erfüllt sich ihr Wesen, der Zustand inneren Wankens ist ihr fremd.¹² Man kann Klytaimnestra aufgrund ihrer beherrschenden Rolle als stückinterne Regisseurin betrachten: Der Plot des *Agamemnon* ist, mit Ausnahme der Cassandra-Episode und der Kurzintervention des Chores gegen Aigisthos, ihr Machwerk. Ihre durch einen *dolos* in die Wege geleitete Racheaktion steht im Zentrum des Stückes. In der Grundstruktur ist das erste Stück der *Orestie* so Präzipierung des Binnenstückes, des von Orest angetriebenen Rachedramas.¹³ Eine Besonderheit in der dramaturgischen Konstruktion des *Agamemnon* gilt es dabei freilich zu vermerken. Diese besteht darin, dass Klytaimnestras Mordkomplott bis zum Zeitpunkt der Ausführung der Racheaktion nur indirekt in das Stück gespiegelt wird. Das dramentechnische Mittel, das die Spannung steigernd wirkt, ist eine sich bis zum Zeitpunkt der Racheaktion verdichtende Angststimmung.¹⁴ Zugleich freilich präsentiert sich Klytaimnestra selbst nach außen hin, gegenüber dem Chor (Siehe ab spätestens V. 83, wo sie angesprochen wird), dem Herold aus Troja (Siehe ab V. 503), und schließlich auch gegenüber ihrem heimkehrenden Gatten Agamemnon (Siehe ab V. 782) als der Lage entsprechend angemessen agierend. Und doch: die innere Grundstruktur Klytaimnestras, ihr männlich-abwägender Sinn,¹⁵ ist auch im zwischenmenschlichen Umfeld am Atridenhof insgeheim bekannt geworden. Schon der Wächter als *prologizon* weiß davon zu berichten. Für den Chor, Klytaimnestras Ratsgremium, ist die Einsicht in das Wesen der stellvertretenden Herrscherin Anlass für schwelende Konflikte mit derselben geworden (Siehe dazu z. B. V. 475-487). Nach dem Vollzug der Rache treten die Alten in offene Opposition zur derselben und ihrem männlichen Gegenstück, dem weibischen (Siehe V. 1625) Aigisth (Siehe dazu V. 1577-1673). Klytaimnestras unweibliches Machtstreben, von Rosenmeyer als „*wrath*“ umschrieben,¹⁶ wird zum Motor des gesamten Stückes. Der Vorwurf an Agamem-

¹²Besonders wertvoll ist hier de Romilly, *Evolution*, 50: Hier wird das Augenmerk auf einen Grundunterschied zwischen Aischyleischer und Euripideischer Figurenkonzeption gelegt: Wenn bei Aischylos die Entscheidung zum Handeln nur dem im Fokus stehenden Handeln vorgeschaltete Übergangsstufe ist, verhält es sich bei Euripides anders: Das Handeln geht schnell vonstatten. Danach kommt der Mensch angesichts des Ergebnisses seiner Taten zum Reflektieren. Auf diesen Punkt der Darstellung konzentriert sich das Euripideische Drama. Siehe dazu auch unten in III, 10 die Darlegungen zum Schluss des Euripideischen Stückes. Siehe dazu de Romilly, 50.

¹³Siehe dazu u. a. Snell, 126.

¹⁴Siehe dazu auch Zierl, 163.

¹⁵Siehe dazu im vorigen Absatz die griechischsprachige Version aus *Ag.* V. 10.

¹⁶Rosenmeyer, 235.

non, er habe die gemeinsame Tochter Iphigenie opfern lassen,¹⁷ ist dabei nur Vorwand für einen innerhalb der Figur verorteten abnormalen Machttrieb.¹⁸ In dieser ihrer speziellen Verfasstheit benötigt Klytaimnestra keinen göttlichen Ansporn, um ihre Rache auszuführen. Sie erweist sich letztlich, wie auch im Text impliziert (Siehe V. 1438- 1447), als ihre eigene *erinyes*. Als vampierähnliches Wesen bringt sie einerseits anderen Verderben, andererseits aber weiht sie am Ende auch sich selbst dem Untergang: Das Blut des Agamemnon, das sie hervorgezwungen hat, erscheint hier als infektiös auch für Klytaimnestra selbst. Am Ende ist es ihr eigenes Todesurteil.¹⁹ Der von Klytaimnestra verübte Akt der Selbstjustiz, rhetorisch verborgen unter dem Deckmantel einer Berufung auf die *lex talionis* (Siehe dazu V. 1431-1433), findet in der *Orestie* mehrfach Reflex in der Idee von der Unwiederbringlichkeit einmal vergossenen Blutes.²⁰ E.g. sei hier vorgreifend die zentrale Stelle aus den *Choephoren* zitiert (*Cho.* V. 400-404):

ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας
 χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν
 αἶμα. βῶα γὰρ λοιγὸς Ἑρινὺν
 παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην
 ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη.

Klytaimnestras Wesen, so zeigt bereits dieser Überblick, geht vollkommen im poetischen Gesamtkonstrukt der *Orestie* auf. Die einzelnen Stationen des Plot des *Agamemnon* bereichern dabei das skizzierte Figurenportrait um einige Facetten.

Die „erste Stufe“ des Stückes (V. 1-488)

In der „ersten Stufe“ des Stückes wird Argos²¹ in indirekter Konfrontation

¹⁷Siehe dazu Weiteres im selben Absatz in Untersuchung der hier so bezeichneten „dritten Stufe“ (V. 1035-1342) und „vierten Stufe“ des Stückes (V. 1343-1673) sowie unter II, 2.2, II, 2.3 und II, 4.2.

¹⁸Siehe dazu im weiteren Fortgang der Trilogie auch den *agon* der *Choephoren* (Siehe: III, 3.2). Dort begründet Klytaimnestra ihr Verbrechen nicht damit, dass metaphysische Rachegebote aufrechterhalten werden müssten, sondern vielmehr mit Agamemnons Ehebruch. Es ist allein der eigene Geltungsdrang, der Klytaimnestra in ihrem Handeln antreibt.

¹⁹Zur Blutsmetaphorik in der *Orestie* siehe: Wheelwright, 235-238. Siehe zu der Idee in der Forschung auch besonders Hughes Fowler.

²⁰Dazu in der Forschung u. a. Fowler, 90. Im Stück findet die Idee Ausdruck e.g. in V. 1018-1021.

²¹Argos ist nicht in allen literarischen Bearbeitungen des *Elektra*-Stoffes Schauplatz des Geschehens. Das gilt v. a. für die archaischen Auseinandersetzungen mit dem Stoff:

mit der Freudennachricht von der Einnahme Trojas gezeigt. Dass der Rezipient dabei an das Machtzentrum von Argos von außen her herangeführt wird, aus der Perspektive des auf dem Palastdach liegenden Wächters, hat seinen Grund. Von Anfang an muss Distanz gewahrt werden zum Geschehen im Inneren des Palastes. Das Gebäude birgt nach den den kryptischen Worten des Wächters düstere Geheimnisse in sich (V. 36-39):

τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας
 βέβηκεν· οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
 σαφέστατ' ἂν λέξειεν· ὥς ἐκὼν ἐγὼ
 μαθοῦσιν αὐδῶ κοῦ μαθοῦσι λήθομαι.

Hinter der Redewendung vom auf der Zunge liegenden Stier scheint sich die Anspielung auf einen Mysterienkontext zu verbergen.²² Auch das Motiv der Lichtsuche in der Dunkelheit, *in concretu* das Ausschauhalten des Wächters nach der Feuerbotschaft zum Zeichen der Einnahme Trojas, verweist unterschwellig auf eine Mysterienthematik. Passend zu diesem rituellen Hypotext der Szene gipfelt und endet der Auftritt des Wächters in der Erkenntnis des ersehnten Lichtzeichens. Nun wendet sich die Aufmerksamkeit des Stückes dem Chor einerseits und der stellvertretenden Herrscherin Klytaimnestra andererseits zu. Bis zum Auftritt des Herolds aus Troja geht es um die Frage, ob die Lichtbotschaft vertrauenswürdig sei. Wo Klytaimnestra dem Fackellicht höchste Glaubwürdigkeit zubilligt und es zum Anlass nimmt, in ganz Argos Freudenrituale zu Ehren der Götter zu veranlassen,²³ äußert der Chor der Alten Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Gerüchts, Troja sei eingenommen worden. In den Augen der Choreuten spiegelt Klytaimnestras Reaktion typisch weibliche Naivität (V. 274). Klytaimnestra verstellt sich also dem Chor gegenüber insofern wirkungsvoll als auf den Gatten wartende Herrschersfrau. Narrative Exkurse über den trojanischen Krieg von den Ursachen bis zur Einnahme der Stadt sind richtungsweisend für die hier so bezeichnete „zweite Stufe“ des Stückes:

So ist der Schauplatz mit 216 PMG bei Homer Mykene, bei Stesichoros und Simonides Lakedaimon.

²²Zur Bedeutung der Mysterienthematik in der *Orestie* ist in der Forschung mehr zu lesen bei Widzisz. Mit dem Thema setzt sich außerdem Tierney auseinander.

²³Siehe dazu auch Reinhardt, *Aischylos*, 89: „Aber der Siegeslauf der Flammenzeichen wird ihr nicht nur in den Mund gelegt, er ist ihr eigenster Triumph. Sie ist es, die als einzig Wissende und männlich Herrschende die Siegesopfer in der Stadt befiehlt. Mit jedem Wort rafft sie den Sieg an sich heran. Hellsichtig sieht sie, was in Troja jetzt, in diesem Augenblick geschieht ...“

Die „zweite Stufe“ des Stückes (V. 489-974)

In der „zweiten Stufe“ der dramatischen Entwicklung des *Agamemnon* treten die heimkehrenden Trojakämpfer in direkten Kontakt mit Klytaimnestra und dem Hof von Argos. Hier setzt dramentechnisch eine forcierte Umkehrbewegung ein: Die Nachricht vom erfolgreichen Kampf der Griechen verliert seinen triumphalen Charakter vor dem Hintergrund der Ausführungen des Herolds über die desaströsen Verluste und Irrfahrten der Krieger auf dem Weg nach Hause in die griechische Heimat (V. 636-670).²⁴ Eine Angststimmung,²⁵ die in der „ersten Stufe“ des Stückes bereits verhalten spürbar war, drängt sich immer mehr in den Vordergrund und kulminiert im Ständlied des Chores (V. 681-781). In wiederkehrenden Kreisen wird die Leitidee durchgespielt, wonach einer schönen Knospe am Ende Unheil entwachse: zunächst am Beispiel der Helena als Ursache für den verlustreichen trojanischen Krieg (V. 681-716), daraufhin am Beispiel des zu einem unbezähmbaren Tier heranwachsenden Löwenjungen (V. 717-736).²⁶ In ringkompositorischer Manier kehrt der Chor schließlich erneut zu Helena zurück (V. 740-743), anfangs ein

φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας,
 ἄκασκαῖον <δ’> ἄγαλμα πλούτου,
 μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,
 δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος,

das sich am Ende zu einer *erinys* gewandelt hat.²⁷ Das Lied mündet in einen gnomischen Teil (V. 750-781), der einen wiederkehrenden Gedanken der *Orestie* formuliert: Übermäßiger Erfolg schlägt letztlich oft ins Gegenteil um. Glück, so die letzten Worte, findet der Mensch eher im bescheidenen Leben (V. 774-781).²⁸

Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν,

²⁴So wird auch Menelaos als zweiter König von Argos mit einem gewissen Maß an Aufmerksamkeit bedacht. Nach Aussage des Boten ist er verschollen (Siehe dazu V. 618-633; V. 674-680). Ganz am Ende der *Choephoren*, nach der Katastrophe für Klytaimnestra, wird von seiner nahenden Rückkehr gesprochen (Siehe dazu *Cho.* V. 1040-1041).

²⁵Siehe dazu bereits oben den Verweis auf Zierls Untersuchungen zur *Orestie*.

²⁶Siehe zu der Löwenparabel in der Forschung v. a. Knox, *The lion in the house*, 17-25. Das Beispiel ist nach der überzeugenden Analyse Knox’ als Bild auf etliche der in der Trilogie genannten Figuren übertragbar (Klytaimnestra, Agamemnon, Aigisth, Orest). Freilich heißt dies nicht, dass auch allen Figuren ein gleiches Maß an charakterlicher Schlechtigkeit zugeschrieben würde. Inwiefern die Fabel auf Orest anwendbar ist, wird unten ausgeführt: siehe dazu Weiteres unter: II, 3.1.

²⁷Siehe dazu Fowler, 86.

²⁸Siehe dazu u. a. Moreau, *Agamemnon*, 7-21.

τὸν δ' ἐναΐσιμον τίει βίον.
 τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῳ
 χερῶν παλιντρόποις
 ὄμμασι λιποῦσ', ὅσια προσέμολε, δύναιιν οὐ
 σέβουσα πλούτου παράσημον ἄνῳ·
 πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ.

Die Passage ist vor allem aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit von Interesse: Der Name der *Dikē* verklammert die unmittelbare gnomische Aussage der Stelle mit dem die Trilogie verklammernden Thema „*Blutrache*“. Sowohl Klytaimnestra als auch Orest sehen sich in der *Orestie* als Erfüllungsgehilfen der *Dikē*. Wenn Klytaimnestra den Atridenthron besetzt hält, kommt Orest am Anfang der *Choephoren* zurück in die Heimat aus einem bescheideneren Umfeld in der Verbannung.²⁹ Passend zum durch die Schlussverse des Liedes vorgegebenen Stichwort *Dikē* leitet die Passage unmittelbar über zum Empfang des Herrschers und zur „*Teppichszene*“.

Die Klytaimnestra-Figur erhält in der hier so bezeichneten „*zweiten Stufe*“ des Stückes reichlich Gelegenheit dazu, sich in einem Höchstmaß an Heuchelei als treue und um den Gatten besorgte Ehefrau zu präsentieren.³⁰ Sie komplettiert damit ihre Scheinrolle der dienstbeflissenen Übergangsregentin in der „*ersten Stufe*“ des Stückes, also ihre vorgespielte politische Rolle, um die private Seite. Besonders bezeichnend für Klytaimnestras Rollenspiel in der Öffentlichkeit und gegenüber dem Ehemann sind die Abschlussverse ihrer Rede an den Herold, noch vor dem oben zusammengefassten Standlied und der unmittelbaren Begegnung mit dem Gatten. *Ex negativo* wird, im Verweis auf das ehebrecherische Verhältnis zu Aigisth, das Schwert und die Badewanne bereits die Ermordung des Gatten vorweggenommen (V. 606-614):

γυναιῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν
 οἷαν περ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα
 ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,
 καὶ τᾷλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον
 οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου.
 οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν
 ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.

²⁹S. u. Dabei ist die Legitimierung der zwei Rachetaten allerdings vollkommen unterschiedlich: Wo Klytaimnestra aus Machtgier Selbstjustiz übt, vollzieht Orest eine Aufgabe, die ihm seine *physis* abverlangt und ihm Apoll überträgt.

³⁰Siehe dazu u. a. Zierl, 160.

Was die Handlung begleitende Rituale betrifft, so deutet sich in dieser Sequenz des Stückes bereits eine für den weiteren Verlauf wegweisende Pervertierung an. Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Kontext zwei Stellen, an denen Klytaimnestra spricht: einerseits die Verse 594-601, zum anderen die Worte, mit denen Klytaimnestra ihren die Purpurbahn durchmessenden Gatten ins Haus entlässt (V. 973-974).

In der zuerst genannten Versgruppe wird eine Verbindung hergestellt zwischen den von Klytaimnestra veranlassten Opferhandlungen in der Stadt anlässlich der Feuerbotschaft und den jetzt im Hausesinneren ablaufenden Opfervorbereitungen anlässlich der Rückkehr des Agamemnon. Was sich in der Glätte der Darstellung Klytaimnestras als unterschiedslose religiöse Korrektheit ausnimmt, ist der Wahrheit nach der Übergang von nach außen hin zelebrierter falscher Frömmigkeit zu höchstem Frevel: Die Opfermesser, die im Inneren angeblich zur Schlachtung von Tieren gewetzt werden, sind in Wahrheit Mordwerkzeuge zur Tötung Kassandras und Agamemnons.³¹ Die zweite Versgruppe ist insofern besonders relevant für das weitere Geschehen, als Klytaimnestra hier

Ζεὺς τέλειος

(V. 973) anruft. Der Beittitel des Gottes erhält in diesem Kontext mehrfache, schillernde Konnotationen: Auf der oberflächlichen Ebene wird er anlässlich der Rückkehr des Herrschers nach langer Abwesenheit angerufen. Jenseits davon, im Zuge der zunehmenden Verdrehung religiöser Rituale im zweiten Teil des Stückes, ist der Titel auch Vorverweis auf die pervertierte Hochzeit zwischen Agamemnon und Klytaimnestra im Folgenden, den Mordhinterhalt:³² Zum *telos* soll nach Klytaimnestras Wille an dieser kritischen Stelle der dramatischen Entwicklung schließlich vor allem ihr von langer Hand geplanter *dolos* kommen. Das anschließende Ständlied des Chores hat vor allem den dramaturgischen Zweck, die Spannung nach der „*Teppichszene*“ weiter zu steigern: Im Zentrum steht ein sich verdichtendes Angstgefühl, besonders eindringlich im Bild des dem Herzen entströmenden

θρῆνος Ἑρινύος

³¹Siehe dazu Weiteres unten in Betrachtung der „*dritten Stufe*“.

³²Siehe unter „*vierte Stufe*“ Weiteres. Zu dem Kulttitel siehe u. a. Garvie, *ad loc.*

erfasst (V. 992).³³ In der Idee von der Unwiederbringlichkeit einmal vergossenen Blutes (V. 1018-1021)³⁴ verbirgt sich ein deutlicher Vorverweis auf den nahenden Tod des Agamemnon und sich daraus ergebender weiterer Entwicklungen. Das Besondere an dem Lied ist sein durch Anspielungen verunklärrender Charakter: Der Chor befürchtet einen Mord, doch es wird nicht verbalisiert, wer Täter und wer Opfer in der nahenden Tragödie sein wird. Darüber freilich weiß zumindest der Rezipient, einerseits aufgrund der Dramaturgie des Stückes und andererseits aus seiner Kenntnis des *nostos*-Schicksal des Agamemnon nach der epischen Tradition, ohnehin bereits Bescheid.

Die „dritte Stufe“ des Stückes (V. 1035-1342)

Die „dritte Stufe“ des Agamemnon bildet aus dramaturgischer Sicht den Höhepunkt. Die Cassandra-Szene als jene Stufe im Plot, in der die finsternen Vorahnungen der Seherin bedrohlich nahe gerückt sind, mündet dabei in die Szene des „Erscheinungsschrecken[s]“.³⁵ Im Tor des Palastes zeigt sich die mit dem Blut des Gatten bedeckte Klytaimnestra.

Die Cassandra-Passage nimmt insofern eine Sonderstellung im *Agamemnon* ein, als die mit Agamemnon ankommende Beutefrau sich anfangs nicht von der stückimmanenten Regisseurin Klytaimnestra in eine Rolle weihen lässt (V. 1035-1046), Klytaimnestra hier also insofern erstmals im Stück keinerlei Kontrollfunktion ausüben kann. Kassandras Machtposition Klytaimnestra gegenüber hat jedoch ihre deutlichen Grenzen: Natürlich kann sie sich, wie ein störrisches Jungvieh (V. 1062-1071)³⁶, gegen den Befehl sträuben, vom Wagen zu steigen (V. 1039), doch dem durch Klytaimnestra über sie verhängten Todesurteil kann sie am Ende nicht entkommen.

Der Auftakt der Szene wirft ein negatives Licht auf Klytaimnestra als Gastgeberin: Wenn Agamemnon Cassandra im Status einer *xenē* von Klytaimnestra in den *oikos* integriert wissen wollte (V. 950-955), so widersetzt

³³Zur Bedeutung des Begriffs der *erinyes* im Stück als Metapher siehe v. a. Fowler, u. a. 88. Die Vorstellung vom Gesang der Erinyen ist besonders prominent in der Cassandra-Szene (Siehe dazu: II, 2.1 unter „dritte Stufe“). Kurz zuvor nutzte sie bereits der Herold in V. 644-645:

τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον
πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἑρινύων.

³⁴Siehe dazu u. a. Fowler, 95-97.

³⁵Siehe dazu Bohrer, 185-241. Auf Bohrers Untersuchung mit ihrem ästhetischen Focus wird im Folgenden des Öfteren Bezug genommen. Bohrer zeigt deutlich, dass in der Aischyleischen Tragödie die Charakterdarstellung mit dem dramaturgischen Gesichtspunkt verbunden wird, dass das Interesse an der anthropologischen Fragestellung hier niemals als eigenständiges Anliegen gesehen werden kann.

³⁶Klytaimnestra übernimmt hier die vom Chor zuerst verbalisierte Idee.

sich Klytaimnestra den Anordnungen des Gatten hinter dessen Rücken. In derogativen Worte kommentiert sie die Weigerung Kassandras, vom Wagen zu steigen und macht zugleich klar, dass die Priamos-Tochter in ihrem *oikos* als Sklavin integriert sein soll (V. 1035-1038).³⁷ Nach diesem schmachvollen Empfang folgt Klytaimnestra ihrem Gatten ins Haus, zunächst, in Wahrung des oberflächlichen Scheins, als *xenē*, die ihrem Gast die ihm zukommende Versorgung angeeignet lässt.

Die folgende Passage (V. 1069-1330) ist als Tragödie *en miniature* innerhalb der Gesamttragödie zu sehen. Sie entspinnt sich im Dialog zwischen Cassandra und dem Chorführer nach Form eines „Zwei-Schauspieler-Stücks“. Klytaimnestra bleibt dem Gespräch fern, und das mit gutem Grund: Auf diese Weise wird schon auf figuraler Ebene verdeutlicht, dass die von Klytaimnestra im Stück beanspruchte Rolle als integraler Regisseurin *de facto* nichts als Farce ist. Cassandra ist es, die krafts ihrer prophetischen Kräfte die unmittelbar im Stück bevorstehende Katastrophe voraussagt und Fenster in die außerdramatische Vergangenheit und Zukunft des Atridenhauses eröffnet. Sie besitzt jenen Weitblick, an dem es Klytaimnestra fehlt. Man könnte es als Ironie des Plot bezeichnen, dass die Seherin Cassandra selbst am Ende gerade an der in ihrer Wirklichkeitswahrnehmung vollkommen verblendeten Klytaimnestra scheitert. Cassandra selbst erscheint so nach Darstellung des Stückes als mächtig und ohnmächtig zugleich. Es wird dafür ein über die menschlichen Verhältnisse hinausweisender Grund markiert: ihre Dienerschaft für den Sehergott Apoll. Kassandras unbedingte Bindung an Apoll ist für diese Segen und Fluch zugleich. Wenn sie am Ende ihres Auftritts die Seherbinde zu Boden wirft, markiert Cassandra auf diese Weise zum einen ihre Lossagung von Apoll, zum anderen verweist sie voraus auf ihren eigenen Tod (V. 1269-1272).³⁸ Die Beziehung hat im Grad ihrer Verbindlichkeit eheähnlichen Charakter (V. 1202-1206), auch wenn Cassandra selbst sich bis zum Ende ihre Jungfräulichkeit bewahren kann und schließlich als „*Hadesbraut*“ in den Tod geht (V. 1268-1294).³⁹ An Kassandras tragischem Ende, der ihr zugeschriebenen Unschuld und Unbescholtenheit zum Trotz, wird deutlich, dass Klytaimnestra den grausamen Umgang mit anderen Menschen auf kei-

³⁷Siehe dazu Roth, 6-7.

³⁸Zu diesem Gedanken siehe bereits die Ausführungen oben unter: II, 3.

³⁹In ihrer Rolle als „*Hadesbraut*“ findet Cassandra im Stück ein Pendant in der „*Hadesbraut*“ Iphigenie. Wenn letztere als menschliches Voropfer den Krieg auf griechischer Seite eröffnete, so setzt erstere ihm als menschliches Nachopfer auf trojanischer Seite ein endgültiges Ende. Zur Parallelisierung der beiden Figuren siehe in der Forschung: Mitchell-Boyask, 284. Bemerkenswert zur „*Hadesbraut*“ Cassandra ist, dass diese ferner als „*Todesvermählte*“ des Agamemnon zu sehen ist. Klytaimnestra selbst betont dies, wenn sie über die beiden zu ihren Füßen liegenden Leichname spricht (V. 1398-1443).

nerlei Art und Weise begründet. Insofern wird hier indirekt klar, dass auch die Tötung des Gatten für eine Aischyleische Klytaimnestra keiner metaphysischen Begründung bedarf.⁴⁰

Aufgrund des weiteren zeitlichen Horizonts, der in der Szene aufgerissen wird, wurde in der Forschung die These aufgestellt, die Stelle sei Schlüssel zum Verständnis der Trilogie.⁴¹ Cassandra berührt in ihren Seherworten schließlich nicht nur die gesamte die Trilogie abdeckende Zeitspanne, sondern geht sogar noch weiter zurück in die Vergangenheit des Atridenhauses und erfasst die Zukunft jenseits der Grenzen des ersten Stücks der Trilogie.⁴² Mit Einschränkungen ist der These zuzustimmen. In jedem Fall wahr ist, dass die Cassandra-Szene durch das behandelte Zeitspektrum eine Klammerfunktion für die Trilogie im Ganzen erhält. Was nach Ermessen der jüngsten Forschung ein wenig kritischer zu sehen ist als noch um die Mitte des 20. Jhs., sind die von Cassandra gegebenen Erklärungen für die Geschehnisse (Siehe ganz besonders V. 1186-1197). Man darf nicht vergessen, dass hier eine Seherin spricht. Ihre Deutungsmuster sollten nicht wörtlich aufgefasst werden, denn bewusste Verunklärung im Ausdruck gehört nach griechischem Ermessen zum Stil der Seherzunft.⁴³ Wenn von den

σύγγονοι Ἐρινύων

(V. 1190) des Atridenhauses und ihrem Gesang von der urensten Befleckung (V. 1189) die Rede ist, muss man sich darunter nicht unbedingt leibhaftige Dämonen vorstellen. Auf einer abstrahierenden Ebene ist damit einfach eine Aneinanderreihung von Unglücksfällen im Atridenhaus über mehrere Generationen hinweg bezeichnet,⁴⁴ ohne dass dazu autoritativ eine tieferliegende, gar „theologische“ Begründung gegeben würde: Die Aischyleischen Texte sind Tragödien und nicht theologische Traktate, und wenn Kassandras Worte einen generationenüberdauernden Einfluss dämonischer Mächte auf mensch-

⁴⁰Siehe dazu auch später in den *Choephoren* den *agon* zwischen Klytaimnestra und Orest: Dort wird das Metaphysische vollkommen als Erklärungsmöglichkeit ausblendet.

⁴¹Siehe dazu: Fraenkel, *Kassandra-Szene*, 376.

⁴²Indem sie die Idee vom Atridenhaus als „*Schlachthaus*“ sowohl mit dem Thyestesmahl als auch mit der drohenden innerdramatischen Katastrophe verknüpft (Siehe dazu u. a. Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 486-488) wirft sie die Frage nach Kausalverbindungen zwischen den unterschiedlichen Vertretern des *oikos* in unterschiedlichen Generationen auf. Mit diesem Problem beschäftigten sich in jüngerer Zeit u. a. besonders Föllinger (*Genosdependenzen*) und Sewell-Rutter.

⁴³Siehe dazu u. a. Webster, 166.

⁴⁴Ein solches Muster ist z. B. das der tragischen „*Dreiecksbeziehung*“: Aerope und Thyestes bzw. Atreus haben ein späteres Pendant in Klytaimnestra und Aigisth bzw. Agamemnon. Siehe dazu u. a. Föllinger, *Die Geschichte der Atriden als Konfiguration weiblicher Handlungsmuster*, 57-70.

liche Belange suggerieren, sollte man nicht erwarten, dass deshalb der Aischyleischen Welt insgesamt die Idee eines festen theologischen Systems zugrundeliegt.⁴⁵ Stattdessen muss man die Aufmerksamkeit den auf der Bühne agierenden Figuren zuwenden: Diese bleiben Menschen und sollten nicht zu bloßen Funktionen des Plot degradiert werden. Als Menschen bleiben die Figuren für ihre jeweiligen Taten zu einem gewissen Grad selbst verantwortlich. Auf Basis solcher Überlegungen kann man aus der Cassandra-Szene eher tiefere Einblicke über das in der *Orestie* zugrundegelegte Verhältnis zwischen Göttern und Menschen gewinnen. Thema der Szene ist, wie ein bislang Apoll dienender Mensch dem Gott seine Gefolgschaft aufkündigt.⁴⁶ Die Szene hat eine höhere Bedeutung für die Klärung des Verhältnisses zwischen Göttlichem und Menschlichem in der Aischyleischen *Orestie* insgesamt: Apoll ist immerhin die Götterfigur, die in allen drei Stücken der Trilogie von Bedeutung ist und im letzten Stück schließlich als Schutzherr des Orest erscheint. Für den modernen Rezipienten verstörend mag sein, wie der Gott Apoll mit seiner treuesten Dienerin umgeht. Nicht helfend tritt er ihr zur Seite, sondern als *apollyon*.⁴⁷ Das Prinzip der Reziprozität des Gabentausches zwischen Göttern und Menschen, Grundprinzip antiker religiöser Praxis, scheint ihm fremd. Die Stelle klingt in gewissem Sinne wie ein Vorgriff auf das Geschick des Orest am Ende der *Choephoren*.⁴⁸ Dieser wird nach dem Mutttermord in Apollinischem Auftrag von den Erinyen verfolgt. Was an der Cassandra-Figur auf jeden Fall gesehen werden kann, ist, dass in der dargestellten Welt ein unüberwindlicher Bruch zwischen menschlicher Sphäre einerseits und göttlicher Sphäre andererseits besteht.⁴⁹ Die Frage nach der Möglichkeit einer positiven Kommunikation zwischen den beiden Sphären muss im Fall Cassandra negiert werden: Cassandra erscheint in der Darstellung des Stückes als Seherin, die von dem Gott Apoll von einem Unglück ins nächste Unglück geführt wird, erst den Untergang Trojas erleben muss, dann das Kriegsgefangenenlos und einen gewaltsamen Tod in der Fremde erleidet (Siehe dazu v. a. V. 1156-1161). Sie selbst vollzieht dabei in vollkommener Identifikation mit ihrer Seherinnenrolle in der Heimat eine In-eins-Setzung des Endes Trojas und des eigenen Todes (V. 1286-1294). Sie geht in den eigenen Untergang, ohne sich zu sträuben: Als trojanische Seherin weiß sie, dass sie dem ihr bestimmten Verderben nicht entinnen kann (V. 1295-1301).

Resumierend ergibt sich aus der Cassandra-Szene unter anthropologi-

⁴⁵So argumentieren auch Gantz und Parker, *Aeschylus' gods*.

⁴⁶Siehe dazu Reinhardt, *Aischylos*, 106-107.

⁴⁷Die Wortfügung wird hier im Rückgriff auf das im Text von Cassandra selbst gebrauchte Wortspiel benutzt (V. 1172-1189).

⁴⁸Siehe dazu unter II, 5.3.

⁴⁹Siehe dazu u. a. Gantz, 13.

schem Blickwinkel ein Problem: Wenn Klytaimnestra als Inbegriff des „bösen“ Menschen Macht über eine Frau gewinnt, die bislang in besonderer Verbindung zum Göttlichen stand, so wirft das die Frage auf, inwieweit sich in dieser Welt überhaupt ein Mensch als unter göttlichem Schutz stehend wähen darf. Neue Relevanz gewinnt die Frage dann besonders im Zusammenhang mit der Untersuchung der Zentralfigur der *Orestie*, Orest.⁵⁰

Die „vierte Stufe“ des Stückes (V. 1343-1673)

In der „vierten Stufe“ des *Agamemnon* wird die Rachetat aus Perspektive Klytaimnestras, des Chores und Aigisths reflektiert. Ein Aspekt der Cassandra-Szene, der noch nicht betrachtet wurde,⁵¹ betrifft Kassandras Visionen von der sich im Stück selbst anbahnenden Katastrophe, der sich schließlich hinterszenisch vollziehenden Mordszene (V. 1107-1111; V. 1114-1118; V. 1125-1129; V. 1146-1149; V. 1136-1139; V. 1223-1240; V. 1246; V. 1250; 1258-1259; V. 1160-1161; V. 1172; V. 1260-1263; V. 1277-1278; V. 1313-1314; V. 1317-1320). Bereits Kassandras Äußerungen zum Geschehen enthalten alle für die Tat maßgeblichen Details. Was den Modus der Darstellung betrifft, scheint besonders bemerkenswert der Fragmentcharakter der Schilderung: Es sind von einander getrennte Einzelbilder, die sich jedoch in der Imagination des Rezipienten ohne Weiteres zu einem Gesamtbild formieren.

Die Morde des Stückes spiegeln sich im Stück auf dreifache Weise. Neben die prognostischen Äußerungen zu den Mordtaten der Klytaimnestra durch Cassandra treten als zeitgleiche Zeugnisse der Verbrechen die Schreie der Opfer aus dem hinterszenischen Raum (V. 1343; 1345). Ein drittes Mal wird die Rachetat aus Sicht der Täterin dargestellt (V. 1374-1392). Das Verbrechen stimuliert Klytaimnestras Imaginationskraft in höchstem Maße: Was nach der Rezeptionsperspektive eine verabscheuungswürdige Greuelthat ist, wird in ihrer Vorstellung zum Akt einer heiligen Opferpriesterin, die einen Stier schlachtet.⁵² Ideologische Vorstellung der Täterin ist hier, es vollziehe sich die *lex talionis*, wenn für das Opfer der Iphigenie Rache genommen werde (V. 1415-1418):

ὥσπερ εἰ βοτοῦ μόνον,
μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,

⁵⁰Siehe dazu II, 4.4, II, 5 und II, 6.

⁵¹Erst später wird betrachtet, was Cassandra über Orest, die Hauptfigur der *Choephoren*, zu berichten weiß. Siehe dazu die Ausführungen unter: II, 4.4.

⁵²Die Metapher verwendet Klytaimnestra zwar nicht selbst, doch Cassandra nutzte sie in der Vorszene (Siehe dort V. 1126). Vorbild ist das *epos* (Siehe dazu *Od.* Buch 4, V. 91-92 und V. 515-537).

ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἐμοὶ
ὦδῖν', ἐπῳδὸν Θρηκίων ἀημάτων.

Wenn Agamemnon als Stier das Hauptopfer darstellt, ist Cassandra eine von Klytaimnestra im Vorfeld so nicht eingeplante kleine Ergänzung, ein *paropsonēma*, Zukost beim Opfermahl (Siehe dazu V. 1437-1447).⁵³ Doch das Selbstbild als Opferpriesterin ist nur die vordergründigste der Visionen, von denen Klytaimnestra verfolgt wird, während sie Agamemnon tötet. Die gesamte Wiederbegegnung der Eheleute nimmt sich so in Klytaimnestras Vorstellung auch als zweite Hochzeit unter vertauschten Genderrollen aus. Die von Klytaimnestra ersonnene Vorstellung der Wiedervermählung hat ihren Keim bereits in der Szene der Ankunft Agamemnons davor. Das Bild des auf dem Wagen Heranfahrenden nimmt gendersubversiv einen in der griechischen Kultur üblichen Hochzeitsbrauch auf, den der Überfahrt der Braut vom *oikos* des Vaters zum *oikos* des künftigen Gemahlen in einem Wagen.⁵⁴ Klytaimnestra sieht sich selbst also nicht in der Rolle der Braut, sondern in der des Bräutigams. Diese Idee behält sich die Täterin bei, während sie den Gatten tötet. Ihre plastische Schilderung der blutenden Wunde⁵⁵ erinnert, jenseits der Vegetationsmetaphorik, an den Blutsrausch der sich sättigenden *erinyes* (V. 1388-1392):

κακφυσῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν
βάλλει μ' ἐρεμνῇ ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδὲν ἥσσον ἢ διοςδότῳ
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

⁵³Jenseits davon stellt es auch ein weiteres Opfer dar, an dem der selbsternannte Rachegeist des Atridenhauses seinen Blutdurst stillen kann. S. u. zu Klytaimnestras transitorischer Selbstbezeichnung als fleischgewordener *erinyes* nach der Tat.

⁵⁴Siehe dazu u. a. Seaford, *Tragic wedding*, 121.

⁵⁵Das Bild einer offenen Wunde wird an anderer Stelle auch metaphorisch verwendet, z. B. als Bezeichnung für die Stadt Argos, die durch den trojanischen Krieg viele Männer verloren hat (V. 638-643):

ὅταν δ' ἀπευκτὰ πῆματ' ἄγγελος πόλει
στυγνῶ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρῃ,
πόλει μὲν ἔλκος ἐν τοδήμιον τυχεῖν,
πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων
ἄνδρας διπλῇ μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,
δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυνωρίδα.

Die Idee klingt nach, als später in der *parodos* der *Choephoren* von der Unwiederbringlichkeit einmal vergossenen Blutes⁵⁶ die Rede ist (*Cho.* V. 71-74):

θιγόντι δ' οὔτι νυμφικῶν ἔδωλίων
 ἄχος, πόροι τε πάντες ἐκ μιᾶς ὁδοῦ
 προβαίνοντες τὸν χερομυσῆ φόνον
 καθαίροντες ἵθυσαν μάταν.

Das der Wunde entströmende Blut ist für die Täterin Anlass größter Freude. Ihr die Tat begleitender *ololygmos* (V. 1118)⁵⁷ hat entsprechend mehrfache Konnotation: Jenseits der düsteren Wahrheit hat er pseudo-freudige Obertöne im Freudenschrei der Priesterin beim Opfer⁵⁸ wie im Jubelgeschrei anlässlich einer Hochzeit gleichermaßen.⁵⁹

Nach der ausführlichen retrospektiven Darstellung der Tat durch Klytaimnestra als Mörderin geht es die verbleibenden Verse des Stückes darum, das Geschehen aus verschiedensten Perspektiven genauer zu beleuchten. Welche Rechtfertigungen findet Klytaimnestra dafür? Welche Rolle spielt der sich als Mittäter ausgebende Aigisth? Welche politische Strafe steht auf die Tat? Was geschieht mit den Leichnamen?

Den größten Raum nehmen hier die verschiedenen Rechtfertigungsversuche der Täterin ein. Klytaimnestras Stellungnahmen zur Tat verändern sich stufenweise.⁶⁰ Am Anfang steht stolzes Sich-Brüsten (V. 1372-1443). In der Unterhaltung mit dem Chor *post factum* geht Klytaimnestra dazu über, sich selbst als Handelnde immer mehr in den Hintergrund zu stellen, zunächst, indem sie sich zum Instrument des Rachegeistes des Atridenhauses erklärt (V. 1497-1503), daraufhin, indem sie überhaupt den Rachegeist als Handelnden identifiziert (V. 1569-1576). Es geht hier sicher nicht darum, Reue zu signalisieren.⁶¹ Das dramaturgische Ziel eines behutsamen Span-

⁵⁶Siehe dazu bereits den Verweis auf Fowler oben in der Untersuchung der „zweiten Stufe“.

⁵⁷Siehe dazu u. a. Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 496.

⁵⁸Siehe dazu Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 495.

⁵⁹Siehe dazu: Seaford, *Tragic wedding*.

⁶⁰Siehe dazu Zierl, 189. Auch im Rahmen der „*physis-Anthropologie*“ Aischyleischer Prägung kann man Klytaimnestras Verhalten deuten: Als Mitglied der hier skizzierten archaischen Gesellschaft ist sie mit dem Mechanismus der Blutsfehde vertraut und muss damit rechnen, dass Orest Rache an ihr nimmt. Dass Klytaimnestra diese verständliche Angst hegt, zeigt sich später in den *Choephoren* an der Art, wie sie auf ihren Albtraum reagiert (Siehe dazu Weiteres unter: II, 5.1).

⁶¹Siehe dazu Gibert, 77. Gibert zeigt dort am Beispiel der „*Teppichszene*“, dass bei Aischylos die Idee, eine Person könne, rational nicht erklärbar, die Meinung ändern, nicht existiert.

nungsabbaus steht im Vordergrund.⁶² Nach der Szene des „*Erscheinungsschrecken[s]*“⁶³ gibt es keine Steigerung mehr. Nachdem Klytaimnestra die Selbstverstellung vollkommen aufgegeben hat,⁶⁴ kann sie die eigene Präsenz nur noch zurücknehmen. Eine wichtige Rolle spielt hier auch der Auftritt des bislang völlig im Hintergrund stehenden Aigisth. Er erscheint als exaktes Gegenbild zu Klytaimnestra.⁶⁵ Ein Weib nennt ihn der Chor (V. 1625). Wenn Aigisth sich selbst zum ursächlichen Drahtzieher der Intrige erklärt, lügt er (V. 1604). Neu gegenüber Klytaimnestra ist die Art, wie er die Tat rechtfertigt: Aigisth erklärt sich zum Rachewerkzeug seines Vaters Thyestes (V. 1604). Das Motiv des Thyestesmahls ist zwar aus der Cassandra-Szene in höchstem Maße präsent,⁶⁶ anders ist aber die Art, wie Aigisth es hier aufruft: Für ihn geht es um Wiederherstellung der durch Atreus verletzten Ehre seines Vaters und damit letztlich seiner selbst (V. 1583-1603). Seiner Darstellung zufolge ist das Thyestes-Mahl also nicht einfach Abbild eines über dem Atridenhaus lastenden Fluches, sondern es ist Ausdruck einer ihn persönlich tangierenden Ehrverletzung. Die Bildersprache des Textes präsentiert Aigisth als Hahn, in der Antike gängiges Bild für einen Tyrannen, an der Seite einer ihm vollkommen überlegenen Henne Klytaimnestra (V. 1671).⁶⁷ Seine Selbstinszenierung als aktiver Drahtzieher ist unglaublich im Auge des Dramenbetrachters. Dieser weiß nur allzu gut über Klytaimnestras beherrschendes Wesen Bescheid, als dass er Aigisth glauben könnte. Der Chor als Vertreter der Öffentlichkeit und als couragierter Ordnungshüter begegnet dem Tyrannenpaar mit Strafandrohungen. Die Verbannung drohe Klytaimnestra (V. 1411-1412), die Steinigung Aigisth (V. 1616).⁶⁸ Zudem attribuiert der Chor beide aufgrund ihrer Tat als *aischyntēres* (V. 1626 und indirekt V. 1669).⁶⁹ Das letzte Wort, wie könnte es in diesem Stück anders sein, behält Klytaimnestra. Sie nimmt Aigisth gegenüber den aggressiven Verbalattacken des Chores in den Schutz (V. 1672-1673):

⁶²Dass sich das Verhalten auch aus dem Inneren der Figur heraus erklären lässt, wurde bereits in der Anmerkung zuvor erläutert.

⁶³Zum Begriff siehe bereits oben den Verweis auf Bohrs Ausführungen.

⁶⁴Siehe dazu die Anfangsworte ihrer Rede V. 1372-1373:

πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων
τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.

⁶⁵Dazu äußert sich Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the vote of Athena*, 137, folgendermaßen: „*The entry of Aegisthus is an effective piece of bathos.*“

⁶⁶Siehe dazu: II, 4.1.

⁶⁷Siehe dazu auch Seidensticker, *Aischylos*, 250.

⁶⁸Siehe dazu u. a. Dupont, 39-40. Man bedenke hier, welches Schicksal das Tyrannenpaar am Ende der *Choephoren* tatsächlich erleidet. Siehe dazu: II, 5.2.

⁶⁹Siehe dazu Cairns, 181.

μη προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὕλαγμάτων· ἐγὼ
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων καλῶς.

Ordnung zu schaffen, das ist das von Klytaimnestra benannte Ziel für das Tyrannenpaar. Der erste Amtsakt ist zu diesem Zeitpunkt bereits vollstreckt: Gemeint sind die perversierten Bestattungsriten für Agamemnon, die Klytaimnestra als neue Herrin des Hauses anberaumen ließ. Sie hat die eigentlich vom nächstverwandten männlichen Familienmitglied auszuführende Aufgabe nicht einmal als Hinterbliebene des Toten, sondern als seine Mörderin vollzogen. Man betrachte dazu die Frage des Chores V. 1541-1550 und Klytaimnestras Antwort V. 1551-1559. Die in der griechischen Kultur üblichen Bestattungsriten werden *ad absurdum* verdreht.⁷⁰ Der Bezug zu den Riten im einzelnen durchzieht die gesamte Szene in immer wieder aufscheinenden Hinweisen: Die *prothēsis* steht im Hintergrund, wenn von einem Blutkranz auf dem Haupt des Toten die Rede ist (V. 1538-1540).⁷¹ Beweint und beklagt wird Agamemnon nicht im privaten Raum, stattdessen erklärt Klytaimnestra öffentlich die Verzichtbarkeit dieses üblichen Brauches. Die Königsbestattung selbst wird zu einer eilig von der Mörderin in die Wege geleiteten Handlung.⁷²

Im *Agamemnon* geht es im Kern darum, das Wesen einer vermännlichten Frau zu exponieren. Die am Anfang des *Agamemnon* durch den Wächter im Bild des ihm auf der Zunge sitzenden Rindes angekündigte *euphēmia* über die düsteren Geheimnisse im Palast⁷³ hat sich in Enthüllung verwandelt: Wie eine Omphale triumphiert Klytaimnestra in einer dramatischen Inszenierung des schönen Schreckens über dem Leichnam ihres Gemahls und dem seiner Kebse.⁷⁴ Über das Thema der Gynaiokratie wird auch eine Brücke zum zweiten Stück der *Orestie* etabliert. Besonders akut wird das Thema dort im ersten *stasimon* (*Cho.* V. 633-638):

κακῶν δὲ πρᾶσβέεται τὸ Λήμνιον
λόγῳ· γοᾷται δὲ δὴ πάθος κατὰ-
πτυστον· ἤχασεν δέ τις
τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν.
θεοστυγῆτ' ὃν ἄχει

⁷⁰Siehe dazu Kerri, 524-526.

⁷¹Siehe Kerri, 525.

⁷²Großen Raum nimmt am Toten vollzogene *maschalismos* dann im ersten Teil der *Choephoren* ein. Siehe unter: II, 5.1.

⁷³Siehe dazu Göttsche, 102.

⁷⁴Klytaimnestra selbst ist es, die den mythologischen Vergleich implizit nahelegt, wenn sie im Zusammenhang mit dem Empfang Kassandras auf eine einstige Knechtschaft des Herakles verweist (Siehe *Ag.* V. 1040-1041).

βροτῶν ἀτιμωθὲν οἷχεται γένος.
 σέβει γὰρ οὔτις τὸ δυσφιλὲς θεοῖς.
 τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω;

Das zentrale Anliegen des Liedes besteht darin, herauszustellen, dass Klytaimnestra in dieser Welt ein Verbrechen von nicht zu übertreffender Schwere begangen hat: den Mord an ihrem Gatten Agamemnon (*Cho.* V. 623-630).⁷⁵ Natürlich ist das Lied Teil des unten genauer betrachteten Binnenstücks der *Orestie*. Nichtsdestotrotz: Die ihm zugrundegelegte Idee, der Mensch auf Erdenebene sei umfassen von unterschiedlichen überirdischen und unterirdischen Mächten, im Lied im Verweis auf das Meeresleben und das Wettergrollen im Himmel transportiert, ist für die anthropologischen Ansätze in der *Orestie* allgemein bedeutsam (*Cho.* V. 585-592): Irrationale Mächte greifen immer wieder nach dem Menschen. Aus anthropologischer Perspektive noch wichtiger hier ist allerdings, was im Fortgang des Liedes verlautet: Die gefährlichsten *deimata* erwachsen dem Menschen von Seiten der Mitmenschen. Das

ὑπέρτολμον ἀνδρὸς φρόνημα

(*Cho.* V. 594-595)⁷⁶ erscheint dabei als weniger bedrohlich als

καὶ γυναικῶν φρένες
 τλαμόνων καὶ παντόλμοι ἔρωται

(*Cho.* V. 596-597). Von den Frauen gehen nach Aussage des Liedes die größten Übel in der Welt aus.⁷⁷ Mythische *paradeigmata* sich rächender Frauen werden belegend ins Feld geführt: Thestias' Rache an ihrem Sohn Meleagros (*Cho.* V. 603-612), Skyllas Verrat an ihrem Ehemann Nisos (*Cho.* V. 613-622), schließlich als Gipfelpunkt der Verbrechen mythischer Frauen: das Männermorden auf Lemnos (*Cho.* V. 631- 633). Nur damit sei Klytaimnestras Verbrechen zu vergleichen (s. o.). Es zeigt sich: Die Aischyleische Kunstwelt, in der sich göttliche Wesen, Tiere und Menschen zu einer untrennbaren, metaphorisch ineinander überfließenden Melange vereinen,⁷⁸

⁷⁵Dass Klytaimnestra eine Frau ist, ist bezeichnend. Das Muster ist in der *Orestie* ein durchgängiges, siehe dazu Zeitlin, *Misogyny*, 88: "Every issue, every action stems from the female, so that she serves as the catalyst of events even as she is the main object of inquiry."

⁷⁶Siehe dazu Weiteres kritisch unten in Betrachtung der Rolle Agamemnons im Stück.

⁷⁷Siehe dazu auch Utzinger, 32, der einen Vergleich zum ersten *stasimon* der Sophokleischen *Antigone* anstellt.

⁷⁸Siehe dazu in der Forschung u. a. Heath.

hat doch seinen speziellen Fokus im Menschen. Wo Ästhetik, anthropologisches Nachdenken und die Frage, wie göttliche Mächte in die menschlichen Belange eingreifen, nebeneinandergestellt sind, beherrscht doch der Mensch als Handelnder und Leidender die Bühne. Wenn Klytaimnestra als übermächtige Handelnde erscheint, so verdichtet sich der Zustand menschlichen Leides besonders in der narrativ in das Stück gespiegelten Darstellung des kriegerischen Großereignisses der Zeit, des trojanischen Krieges.

4.2 Über die Schrecknisse des Krieges

Zweifelsohne: Unmittelbar wäre aus dramaturgischer Sicht für die Darstellung des trojanischen Krieges eine pro-griechische Rezeptionsperspektive zu erwarten.⁷⁹ Agamemnon ist der Anführer des Heeres auf griechischer Seite und wird von seiner Gattin Klytaimnestra bei der Rückkehr aus dem Hinterhalt ermordet. Er verwandelt sich vom Triumphator in das Opfer.⁸⁰ Doch diese Erwartungshaltung an das Stück erweist sich nur bei oberflächlicher Betrachtung als korrekt: Von Anfang an lässt das Stück immer wieder aufscheinen, dass die Rollenverteilungen in einem Krieg im Grunde immer negativ sind, dass es, wo Menschen einander auf Leben und Tod bekämpfen, nur Verlierer gibt (V. 437-451). Eine ambivalente Färbung des griechischen Flottenunterfangens ist für alle Stufen des Ereignisses nachzuverfolgen. Schon für die Anfangsphase des Militärunternehmens wird dessen destruktive Seite sichtbar. Natürlich: Kein Zweifel besteht noch darüber, dass der trojanische Krieg stattfinden muss. Er ist nach Aussage des Heimkehrers Agamemnon Ergebnis einer demokratischen Abstimmung unter den Olympiern (V. 813-817). Darüber hinaus, und das wiegt wesentlich schwerer, ist er Wille des Göttervaters Zeus, einer bei Aischylos ins Unermessliche enthobenen Gestalt, von der der Mensch nicht nur Gutes zu erwarten hat (V. 160-183).⁸¹ Auf menschlicher Seite Auslöser für das Geschehen ist die Liaison zwischen dem Priamos-Sohn Paris und der Griechin Helena (Siehe dazu u. a. V. 399-402; V. 681-716; V. 1156-1157). Dabei lässt der Text letztlich unklar, wer von beiden die aktive Rolle innehat. Etwas mehr Gewicht scheint aber Helena

⁷⁹Die Aischyleische Tragödie begegnet dem Phänomen des Krieges stattdessen kritisch. Siehe dazu u. a. Norwood, 102.

⁸⁰So verhält es sich im Sophokleischen Stück, das freilich den trojanischen Krieg als Ereignis der außerzenischen Vergangenheit nur schlaglichtartig in das Bühnengeschehen Eingang finden lässt. Dort ist Agamemnon strahlendes Vorbild für seinen Sohn zur bevorstehenden Racheaktion. Der Rachefeldzug gegen Klytaimnestra und Aigisth wird geradezu ein Parallelereignis zur Rache der Griechen an den Trojanern für Paris' Raub der Helena. Siehe dazu unten: IV, 12.2.3.

⁸¹Siehe dazu u. a. Weglage.

zuzukommen.⁸² Die Griechen sind bereits mit ersten Schwierigkeiten konfrontiert, als sich die beiden Feldherren zum Krieg entscheiden. Der Weg in den Krieg führt für die griechische Flotte über eine schreckliche Blutstat:⁸³ das Opfer der Iphigenie.⁸⁴ Die „*Hadesbraut*“ ist zugleich

προτέλεια ναῶν

(V. 226).⁸⁵ Die Göttin Artemis fordert den Mord.⁸⁶ Poetisch verschlungen und rätselhaft klingt die Begründung für Artemis' Wunsch im Text. Ein Vogelzeichen (V. 109-155), in dem zwei Adler eine schwangere Häsin schlagen, spielt dabei die zentrale Rolle.⁸⁷ Troja, die schwangere Häsin, soll von den Griechen unter der Führung der beiden Atriden, die auch an anderer Stelle als Adler benannt sind (V. 49-59), eingenommen werden. Artemis nun, als Göttin der Fruchtbarkeit und des Wildes, nimmt Anstoß an der Blutstat der Adler im Vogelzeichen. Wie Apoll in den beiden Folgestücken der Trilogie, so erscheint seine Schwester Artemis an dieser Stelle als zwielichtige Göttin.⁸⁸ Wenn Agamemnon die Tochter im Interesse des Militärunternehmens opfert, beugt er sich dem Willen Artemis'.⁸⁹ In der Wendung

μῆνις τεχνόποινος

(V. 155) klingen verschiedene Erklärungsmuster zugleich an: Die Anspielung könnte sich auf einen Rachedaimon beziehen, der die barbarische Tötung der Kinder des Thyest an Agamemnon rächen wird. Es könnte aber auch Klytaimnestra als Rachegeist der Iphigenie damit bezeichnet sein. Möglich

⁸²Siehe dazu Zeitlin, *Misogyny*, 88.

⁸³Zu der Tat als allgemein bezeichnend für die Atmosphäre des *Agamemnon* siehe Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 488.

⁸⁴Zum Opfer der Iphigenie nach Aischyleischer Version ist grundsätzlich wichtig, dass Iphigenie wirklich ihr Leben lässt. Anders gestaltet ist dies teils in der literarischen Tradition: Von einer Vergöttlichung der Iphigenie ist u. a. zu lesen bei Stesichoros und Hesiod, Katalog, fr. 23 (b) West. Auch in den *Kyprien* nach Proklos herrscht diese Vorstellung vor: siehe dazu Garvie, *Introd.* xiv.

⁸⁵Siehe dazu Seafood, *Tragic wedding*, 108-110.

⁸⁶Siehe Burkert, *homo necans*, 70-85, zum „*Jungfrauenopfer*“ in der griechischen Kultur.

⁸⁷Wichtig ist hier, dass in der Begründung die logische Zeitenfolge durchbrochen erscheint. Siehe dazu weiter unten in der Betrachtung der *Choephoren* die Überlegungen zum Wirken des Rachedaimons des Agamemnon im Plot des Binnenstückes der *Orestie*. Siehe dazu Meier, *Die politische Kunst der attischen Tragödie*, 135. Zur Stelle schreibt Meier passend von einer „*Verschlingung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, von Göttern, Menschen, Tieren*“.

⁸⁸Siehe dazu z. B. Fowler, 87; Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 481-483. Zur zwielichtigen Bedeutung der Götterfiguren Artemis und Apoll siehe in der Forschung u. a. Hartigan. Zur problematischen Rolle Apolls Weiteres siehe unter: II, 5 und 6.

⁸⁹Siehe dazu Rosenmeyer, 225.

ist es freilich auch, in dem Begriff eine Anspielung auf die Funktion der Göttin als Retterin der kleinen Tiere zu sehen.⁹⁰ Es werden viele mögliche Ursachen für das Iphigenienopfer genannt. Doch in einem für die Welt der *Orestie* wichtigen Punkt bleibt der Text unscharf: Er verrät nicht, wie Göttervater Zeus zum Opfer der Iphigenie steht. Wieso muss die unschuldige Iphigenie sterben? Unter anthropologischem Blickwinkel zeigt das Beispiel Iphigenies nach Cassandra einen weiteren Menschen, der unschuldig leiden muss.⁹¹ Statt den Gründen für Iphigenies Tod nachzuspüren, ist der Fokus des Textes hier auf das Ästhetische gerichtet: Iphigenies Tötung erscheint im Spiegel des Textes als ein Bild des „Schöne[n] Schrecken[s]“⁹² (V. 228-247):

λιτάς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους
παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς.
φράσεν δ' ἄόζοις πατήρ μετ' εὐχὰν
δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῇ παντὶ θυμῷ προνωπῇ
λαβεῖν ἀέρδην, στόματός
τε καλλιπρώρου φυλαχᾶ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,
βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει.
κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτῆρων ἀπ' ὄμ-
ματος βέλει φιλοίκτω,
πρέπουσά θ' ὥς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους

⁹⁰Durch ihren enigmatischen Charakter erinnern Kalchas' Worte an die der anderen Seherfigur im Stück: Cassandra. Siehe dazu oben in: II, 4.1.

⁹¹Dazu Parker, *Aeschylus' Gods*, 132-133. Siehe dazu auch Meier, *Die politische Kunst der attischen Tragödie*, 145.

⁹²Siehe dazu Bohrer, 196-197. Norwood schreibt dazu, 102: "*The picture of Iphigeneia (...) is not merely lovely and tearful beyond words; it is a marvel that this gloomy colossus of the stage should for a moment have excelled Euripides on Euripides' strongest ground; it is as if Michelangelo had painted Raffaele's 'Madonna of the Grand Duke' amid the prophets and sibyls of the Sistine Chapel.*" Zu der Ästhetisierung der Blutstat äußert sich u. a. auch Hose, *Sadismus in der hellenistischen Dichtung*, 258-260.

ἔμελψεν, ἄγν᾽ δ' ἀταύρωτος αὐδ᾽ πατρὸς
 φίλου τριτόσπονδον εὖ-
 ποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα.

Der Krieg selbst ist als grausames Massensterben dargestellt, in dem es auf beiden Seiten, der der Griechen wie der der Trojaner, nur Opfer gibt (Siehe u. a. V. 436-451).⁹³ Was die Einnahme der Stadt betrifft, ist in Klytaimnestras Rede zwar der Vorteil der Griechen gegenüber den Trojanern betont, doch das täuscht nicht über das allgemeine Chaos hinweg, das dem Geschehen zugrundegelegt ist (Siehe V. 320-350). Während freilich für die Darstellung des Unternehmens bis zu diesem Punkt zumindest noch betont ist, dass die Götter auf Seiten der Griechen sind, wenden sich die Vorzeichen endgültig, wo über die Heimkehr des Heeres die Rede ist (Den Wendepunkt markieren hier V. 456-474). Poetisch von tragender Bedeutung ist für das gesamte Unternehmen eine vom Chor differenziert dargestellte philosophische Idee, die später in Zusammenhang mit Agamemnons Ermordung erneut Bedeutung hat (V. 750-771):

παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται,
 μέγαν τελεσθέντα φωτὸς ὄλβον
 τεκνοῦσθαι μὴδ' ἄπαιδα θνήσκειν,
 ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει
 βλαστάνειν ἀχόρεστον οἰζύν.
 δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
 μί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
 μετὰ μὲν πλείονα τίττει,
 σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννᾳ.
 οἴκων δ' ἄρ' εὐθυδίκων
 καλλίπαις πότμος αἰεῖ.
 φιλεῖ δὲ τίττειν Ὕβρις μὲν παλαιὰ νεά-
 ζουσιν ἐν κακοῖς βροτῶν
 ὕβριν τότε ἢ τόθ', ὅτε τὸ κύριον μόλῃ

⁹³Hier kondensiert sich die seit der Archaik verbreitete Idee von der Ephemerität des Menschen. Siehe dazu in der Forschung u. a. Fränkel. Zudem von Interesse ist hier: Wankel. Siehe auch die Auseinandersetzungen mit dem Thema unter IV, 15.1 zum Sophokleischen Stück und unter III, 11 zum Euripideischen Stück.

φάος, κότον νεώρη,
 δαίμονά τε τὰν ἄμαχον ἀπόλεμον,
 ἀνίερρον Θράσος, μελαί-
 νας μελάθροισιν ἼΑτας,
 εἰδομένας τοκεῦσιν.

Aus menschlicher Sicht, darüber lässt der Text keinen Zweifel, ist der trojanische Krieg ein einziges Desaster. Die unauflösliche Verflechtung zwischen dem trojanischen Krieg einerseits, und der Figur des führenden griechischen Feldherrn Agamemnon andererseits, wirft Licht auf eine grundlegende Kluft zwischen der Perspektive des Werkes auf den Krieg als teichoskopieähnlich reflektierten Massenphänomen einerseits und den dramatisch inszenierten Tod des Toja-Überlebenden Agamemnon andererseits. Wo der Mensch im Großen indifferent als dem Tod geweihtes Eintagswesen erscheint, kompliziert und konkretisiert sich die Sicht auf das Menschliche, wo Agamemnon als Stammhalter des Atridenhauses in voller Bedeutungsgröße auf der Bühne erscheint. Den Krieg hat er überlebt, sein Verhängnis erwartet ihn von dort, wo es unter normalen Umständen am wenigsten zu erwarten wäre: zu Hause.⁹⁴

4.3 „Der Schlächter wird geschlachtet?“⁹⁵

οὐτ’ ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον τῷδε γενέσθαι.
 <δολιόν τε λαχεῖν μόρον οὐκ ἀδίκως>
 οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην οἴκοισιν ἔθηχ’;
 ἀλλ’ ἐμὸν ἐκ τοῦδ’ ἔρνος ἀερθέν.
 τὴν πολυκλαύτην τ’ Ἰφιγενείαν
 ἄξια δράσας ἄξια πάσχων
 μηδὲν ἐν Αἰδοῦ μεγαλαυχεῖτω,
 ξιφοδηλήτῳ, θανάτῳ τείσας ἅπερ ἤρξεν,

⁹⁴Das Paradebeispiel für die treu ausharrende Ehefrau in der in der griechischen Literatur ist die Penelope der *Odyssee*, in der 2. *nekyia* des Werkes explizit als Gegenbild zu Klytaimnestra aufgebaut. Siehe dazu bereits die in Anmerkung zitierte Stelle unter: II, 4.1.

⁹⁵So lautet der die Rolle Agamemnons deutende Titel von Peter Steins Inzenierung des ersten Stücks der *Orestie* in Berlin 1980.

so Klytaimnestras Rechtfertigung für den Gattenmord, als sich ihr „*Blutrausch*“ längst gelegt hat (V. 1521-1529). Poetisch wird einiger Aufwand betrieben, um die Idee im Text zu verankern, es handle sich bei der Tötung des Agamemnon durch die Gattin um einen retributiven Akt der *dikē*. Eine besondere Rolle kommt hier dem rituellen Ambiente zu, in das Iphigenies Tötung einerseits und Agamemnons Tötung andererseits gestellt sind.

Beide Gewalttaten vollziehen sich vor einem Hintergrund, in dem Hochzeit und Tod, also die beiden zentralen «*rites de passage*» im Leben eines Menschen, ineinanderübergehen. Die „*Hadesbraut*“ Iphigenie⁹⁶ wird zu einem Pendant des vorzeitig dahinscheidenden Agamemnon. Die Parallellisierung der beiden Todeslose geht sogar noch weiter, denn die zwei gesondert voneinander vorfallenden Gewalttode werden im Stück in einer Vision Klytaimnestras zusammengeführt. Klytaimnestra spricht gerade darüber, dass man Agamemnon die normale Bestattung vorenthalten sollte⁹⁷ (V. 1555-1558):

ἀλλ' Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως
 θυγάτηρ, ὥς χρή, πατέρ' ἀντιάσα-
 σα πρὸς ὠκύπορον πόρθμευμ' ἀχέων
 περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.

Kann Agamemnons Ermordung als Akt der *lex talionis* aufgefasst werden? Ist die Wiedervereinigung der zwei Gestalten im Hades Indiz dafür, dass mit Klytaimnestras Tat dem Willen einer göttlichen *Dikē* Genüge getan wurde?⁹⁸ Wenn man Klytaimnestra als Autorin der Worte miteinbezieht, wird diese These unglaublich. Es steht außer Zweifel, dass Klytaimnestras Blickwinkel auf das Geschehen nicht die vom Text in der Gesamtschau geforderte Rezeptionsperspektive spiegelt. So hat sich die Forschung ausführlich dem Problem der charakterlichen Darstellung des Agamemnon gewidmet. Zunächst von Interesse ist die Frage, wie er zum Schlächter der eigenen Tochter wird.⁹⁹ Das Stück in seiner poetischen Sprache bietet hier eine Vielzahl

⁹⁶Siehe zu dieser Rolle der Iphigenie bereits Grundlegendes unter II, 4.1 und 4.2. Näheres dazu in der Forschung liefert Seaford, *Tragic wedding*, 127-128.

⁹⁷Zu den pervertierten Bestattungsritualen für Agamemnon siehe bereits die Gedanken oben unter: II, 4.1. Weiteres dazu findet sich unten in: II, 5.1.

⁹⁸In der Forschung existiert die These, das erste Stück der *Orestie* weise, was die zivilisatorische Entwicklung anbelangt, noch auf eine Stufe zurück, in der die Verhältnisse im Götterbereich noch nicht klar ausdifferenziert seien und es auch dort noch keine klare Ordnung, geschweige denn *dikē* gäbe: In diesem Sinne argumentiert z. B. Heath. In diese Richtung geht auch Zeitlin in *Corrupted Sacrifice*. In der hier verfochtenen Deutung wird das Defizit an Ordnung in Argos auf die durch Klytaimnestra ausgeübte *tyrannis* zurückgeführt. Siehe dazu die Ausführungen zum Ende der *Orestie*, unter: II, 6.2.

⁹⁹Die Frage stellen u. a. Edwards, *Agamemnon's Decision*; Earp; Lloyd-Jones, *The guilt of Agamemnon*; Dover; Tyrrell.

von Erklärungsversuchen an: Von übermenschlicher Seite können genannt werden Artemis mit ihrer Forderung,¹⁰⁰ zudem Agamemmons Einbindung in das mit dem Wirken eines Erbfluches assoziierte Atridengeschlecht. Aus gesellschaftspolitischer Sicht ist von großem Druck auf Agamemnon durch das im Warten aufgeriebene Heer die Rede (V. 188-198). Doch es sind auch die Feldherren selbst, die deutlich zum Kriegszug drängen (V. 219, 211-213¹⁰¹ u. a.).¹⁰² Die in der Forschung manchmal aufgeworfene Frage nach der „Willensfreiheit“ des Agamemnon bei seiner Entscheidung zur Tat ist anachronistisch.¹⁰³ Sie geht zu sehr von einer modernen Perspektive auf das antike Stück aus, geprägt vor allem durch die philosophischen Reflexionen des Freiheitsbegriffs im 19. Jahrhundert.¹⁰⁴ Eine weniger textfremde Frage wäre: Hat Agamemnon eine andere Wahl? Auch wenn das Stück am Bild der im Geist des Agamemnon hin- und herwehenden Winde (Siehe V. 219-221) die Idee einer Alternativwahl suggeriert: Die Darstellung des Textes lässt die Ausmalung einer entsprechenden Alternative klar vermissen. Nichtsdestotrotz: Dass keine Alternative vorgeführt wird, heißt nicht, dass Agamemnons Opferung der Iphigenie im Stück als von der obersten Autorität Zeus gebilligte Aktion dargestellt ist.¹⁰⁵ Agamemnons Tat bleibt ein Verbrechen, auch seine als schwierig vorgeführte Lage ändert nichts daran. Agamemnon als Oberfeldherr im trojanischen Krieg, also gemäß seiner narrativ eingeführten Rolle, ist gewiss nicht als jene Positivgestalt zu sehen, wie in der Forschung teils gesche-

¹⁰⁰Siehe unter: II, 4.2.

¹⁰¹Siehe dazu u. a. Käppel, 227, der die Entscheidung als Parallellfall zur Entscheidung in Aisch. *Cho.* V. 899 sieht (V. 211-213):

... τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;
 πῶς λιπόναις γένωμαι
 ξυμμαχίας ἀμαρτών;

¹⁰²Siehe z. B. Nussbaum, 32-38.

¹⁰³Siehe dazu in der Forschung: Lesky, *Decision and responsibility*. Mit Lesky, 81, argumentieren Dodds und Kitto für Agamemnons Willensfreiheit, Page und Rivier dagegen. Für Rivier, *Eschyle*, ist die Tat ein «*acte volontaire*», in dem «*nécessité*» und «*perturbation*» enthalten seien (Zitiert wird hier nach Lesky, 84). Lesky selbst, ebd., 84, kommt zu dem Ergebnis, Agamemnons Schicksal bei Aischylos repräsentiere die typisch „*Aeschylean unity of fatal necessity and personal will*“.

¹⁰⁴Zur Idee des Willens nach Zeugnissen der antiken Literatur siehe: Dihle, *Wille in der Antike*. Speziell auf die attische Tragödie bezogen beschäftigt sich mit der Frage nach dem freien Willen Schmitt, *Freiheit und Subjektivität in der griechischen Tragödie*?

¹⁰⁵Siehe in diesem Sinne Parker, *Aeschylus' gods*. Käppel, 132-135, betont die literarische Funktionalisierung der Pseudo-Theologie bei Aischylos. Bees' Generalthese von einer monotheistischen Zeus-Theologie im Werk des Aischylos kann nicht gefolgt werden. Die Aischyleischen Tragödien sind keine liturgischen Texte, sondern Tragödien, in denen der handelnde Mensch vorgeführt wird. Siehe dazu auch die folgende Anmerkung.

hen.¹⁰⁶ Er zeigt sich vielmehr als in der Öffentlichkeit stehender Mann, der seine äußerlich verkörperte Rolle unter Inkaufnahme bitterster persönlicher Konsequenzen vertritt. Die Emotionen des Agamemnon werden, auch wo sie im Text gespiegelt sind,¹⁰⁷ nicht Anlass für eine Veränderung im Handeln, das Verhalten der Figur scheint vielmehr schon durch seine äußerlich bekleidete Rolle und die Ansprüche, die diese an die Figur stellt, festgelegt. Die Figur handelt nicht von innen heraus, wie später die Euripideischen Gestalten, sondern vielmehr konsequent nach Maßgabe ihrer *physis*.¹⁰⁸

In der „Teppichszene“ schließlich kann Agamemnon das einzige Mal direkt auf der Bühne wirken. Agamemnon erscheint durch seine Anfangsrede als besonnener Staatsmann voll religiöser Scheu (V. 810-854.). Der von Klytaimnestra ausgebreitete Teppich wird von ihm zunächst behutsam gemieden: Agamemnon möchte nicht den Neid der Götter herausfordern und ein Schicksal wie Priamos erleiden (V. 914-930).¹⁰⁹ Im stichomythischen Teil des Gesprächs lässt er sich schließlich aber doch von seiner Gattin dazu überreden (V. 944-957). Das Umschwenken erscheint als plötzlich und logisch schwerlich nachvollziehbar. Die Forschung suchte nach Gründen für Agamemnons Sinneswandel.

Zunächst ist die Szene vor allem in dramaturgischer Hinsicht ein Meisterwerk.¹¹⁰ Doch auch im Hinblick auf die anthropologische Fragestellung ist sie von Interesse. Die Art, wie sich Agamemnon am Ende in Klytaimnestras Willen fügt, ist typisch für den Aischyleischen Umgang mit Entscheidungssituationen. Der Moment der Entscheidung ist dabei nur Übergang zur der *physis* gemäßen Tat, hier dem für Agamemnon tragisch endenden Beschrei-

¹⁰⁶Nicht folgen kann man hier z. B. Bees, 311. Bees erklärt in seinem Beitrag das Opfer der Iphigenie als „Kollateralschaden“ (175), den Zeus in Kauf nehme, um seine Gerechtigkeit auf Erden zu zeigen. Agamemnon selbst wird bei ihm zu einem „Stellvertreter des Zeus auf Erden“ (211). Bees sieht damit in Agamemnon jene absolute Positivfigur, als die ihn auch der Herold definiert (V. 525-527):

Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου
Διὸς μακέλλῃ, τῇ κατείργασται πέδον.
βωμοὶ δ' αἶστον καὶ θεῶν ἰδρύματα.

¹⁰⁷Siehe dazu z. B. die erste Reaktion des Feldherrenpaars, als es mit der Nachricht von Kalchas' Prophezeiung konfrontiert wird (V. 198-204).

¹⁰⁸So lautet bereits die Generalthese de Romillys, *Evolution*, 9-50. Freilich benutzt de Romilly dabei nicht den von Hose, *Euripides als Anthropologe*, u. a. 20, eingesetzten Begriff *physis*.

¹⁰⁹Dass das poetische Motiv von *hybris*, Neid der Götter und anschließendem Sturz im Zusammenhang mit dem trojanischen Krieg besonders präsent ist, dazu s. o. unter: II, 2.2. Dazu in der Forschung u. a. Zierl, 160-162.

¹¹⁰Siehe dazu u. a. Taplin, 313; Zierl, 170-171; Rosenmeyer, 230; Bohrer, 236-237.

ten des purpurroten Teppichs, selbst eine metaphorische Blutsspur, noch ehe Agamemnons Blut geflossen ist.¹¹¹ Agamemnon hat keine Wahl: Als Herrscher von Argos muss er nach der Ankunft in der Heimat seinen Palast betreten.¹¹² Das poetische Muster von der *hybris* eines auf dem Gipfelpunkt seines Erfolgs stehenden Mannes und vom durch den Neid der Götter herbeigeführten anschließenden Sturz, im *Agamemnon* dramaturgisch wirkungsvoll auf die „Teppichszene“ zugespitzt,¹¹³ hilft hier als Erklärung für den vorzeitigen Tod nicht weiter.

4.4 Anbahnung der Orest-Handlung im *Agamemnon*

Wiederholte Anspielungen auf den künftigen Rächer an Klytaimnestra, Orest, geben dem *Agamemnon* vorverweisenden Charakter: Versteckt verbirgt sich der Hinweis auf die Notwendigkeit seines Eintreffens in den rekurrierenden poetischen Ideen von der Unwiederbringlichkeit vergossenen Blutes und von der *lex talionis*.¹¹⁴ Drei Stellen handeln explizit von Orest:

Klytaimnestra erwähnt ihn gegenüber Agamemnon (V. 877-885). Cassandra verweist verschlüsselt auf ihn (V. 1279-1284). Der Chor nennt ihn vor Klytaimnestra (V. 1643-1648). Was Cassandra und den Chor sagen, steht in unmittelbarem Kontext mit der seitens Orest zu erwartenden Rache. Bemerkenswert ist dabei die unterschiedliche Schwerpunktsetzung: Wenn Cassandra explizit vom Muttermord spricht und davon, dass Orests Tat einen neuen Gipfelpunkt des Unglücks im Atridenhaus darstellen werde, so liegt der Akzent in den Worten des Chores auf der Absetzung des Tyrannenpaares durch Orest.¹¹⁵ Klytaimnestras Worte über Orest sind, was die weitere

¹¹¹Ein moderneres Pendant dazu sind die purpurfarbenen Altarbesätze in Kirchen seit dem frühen Christentum. Zum Ineinanderübergehen von Ästhetik und Blutsymbolik siehe u. a. Bohrer, 236.

¹¹²Zur Darstellung von Entscheidungssituationen bei Aischylos als bloße Übergangsstadien zu einem *a priori* feststehenden und dann besonders ins Zentrum der Darstellung gerückten Handeln der Figuren siehe besonders de Romilly, *Evolution*, 9-50. Genau auf die hier betrachtete Situation bezogen betrachte man: Gibert, 77.

¹¹³Von diesem Muster lässt sich u. a. Zierl, 171, verleiten. Ähnlich falsch ist hier das Urteil Rosenmeyers, 231. Dass Denniston/Page der Deutung ebenfalls folgen, wurde bereits festgestellt (Siehe oben, ebenfalls unter: II, 3.4). Für den Rezipienten hieße es, sich vom Urteil der als verwerflich erscheinenden Klytaimnestra-Figur bereden zu lassen, wenn man der Idee folgte.

¹¹⁴Siehe dazu oben passim.

¹¹⁵Dies ist auch die Akzentuierung, in der Orest in Homers *Odyssee* erscheint: Siehe dort besonders Buch 1, V. 30 (Dort gilt Orest als Weitgerühmter.) Ähnlich dargestellt ist die

dramatische Entwicklung der Trilogie anbelangt, interessant insofern, als sie indirekt ihre Angst vor der Rache des Sohnes spiegeln. Wie überhaupt für Klytaimnestras Verhalten bis zum Gattenmord kennzeichnend, verstellt sie sich auch hier und spricht dem Gatten gegenüber als

κύριος πιστωμάτων

vom Sohn (V. 878). Die Verbannung des Sohnes (Siehe dazu *Kassandra* V. 1282), wird schönrednerisch als Sicherheitsverwahrung bei dem Gastfreund Strophios getarnt (V. 881-885).¹¹⁶ Dass Klytaimnestra tatsächlich Angst vor der nach den Regeln der *«vendetta»* bevorstehenden Rache des Sohnes hat, zeigt sich deutlich nach ihrer Blutstat. Schrittweise wird dort der persönliche Anteil am Mordgeschehen zurückgenommen.¹¹⁷

Das entscheidende Element der Rachehandlung des Orest in den *Choephoren* freilich ist in den Vorverweisen im *Agamemnon* nicht ausgestaltet: Apolls Befehl zur Rache. Der göttliche Befehl lässt den Rächer selbst in ganz anderem Licht erscheinen als die Rächerin Klytaimnestra. Nicht nur, dass Orest im Gegensatz zu Klytaimnestra kein verdorbener Charakter ist, sondern darüber hinausgehend, dass er als frommer Mensch erscheinen soll, wird so ausgedrückt. Orest stellt sich nicht selbst in die Rächerrolle, sondern er wird von göttlicher Stelle aus in diese versetzt.¹¹⁸ So bietet sich eine Nachverfolgung seines Schicksals in *Choephoren* und *Eumeniden* an, um das Verhältnis des Aischyleischen Menschen zum Göttlichen ausführlicher zu untersuchen.

Figur in Buch I, V. 298; Buch 3, V. 196; V. 306-316). Dazu und zur Vorbildrolle des Orest für Telemach siehe in der Forschung u. a. Hölscher, 4-5.

¹¹⁶Bemerkenswert ist hier auch der Verweis auf den Rat, der vom Volk gestützt werden könnte. Die Rede davon steht assoziativ in Verbindung zur Einsetzung des Areopags durch Athene in den *Eumeniden* (s. u.) und damit zum Gerichtshof, der Orest freispricht.

¹¹⁷Siehe oben unter II, 4.1 unter der „vierten Stufe“.

¹¹⁸Mehr dazu s. u. Zum Ausdruck kommt diese Positivbesetzung der Rächerrolle des Orest u. a. besonders prägnant in dem Bild von den Adlerjungen Orest und Elektra. Dazu siehe besonders: II, 5.1; 5.3.

Kapitel 5

Die *Choephoren*

5.1 Die Rückkehr des Rächers und die Vorbereitung zur Tat (V. 1-584)

Orest ist die handelnde Figur, an der der gesamte Plot der *Choephoren* festgemacht ist.¹ Die im Stück vollzogene Rache ist sein Werk. Insofern die Tat selbst erst ab Vers 585 in die Wege geleitet wird, stellt sich in besonderem Maße die Frage nach der Bedeutung der Vorverse. Hier müssen die für die Aischyleische Orest-Konzeption grundlegenden Komponenten enthalten sein.

Die ersten maßgeblichen Hinweise auf die Besonderheiten der Orest-Figur² muss man im Schauplatz des ersten Teils der *Choephoren* suchen. Es ist nicht der Schauplatz der Rache, der Atridenpalast, sondern das Grab des ermordeten Agamemnon. Die Verteilung der Handlung des Stücks auf die zwei Orte³ hat eine Bedeutung, was die der Aischyleischen Welt der *Orestie* zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten betrifft. Dass der Aischyleische Mensch sich in einem schwer durchschaubaren Kräftenetz göttlicher Mächte befindet, wurde bereits in der Untersuchung des *Agamemnon* deutlich.⁴ Die *Choephoren* zeigen durch ihre beiden Schauplätze eine grundsätzliche Dichotomie der göttlichen Sphären in einen olympischen Bereich einerseits und einen chthoni-

¹Siehe dazu Snell, 127; Bécsy, 42.

²Dazu in der Forschung u. a. passend Fartzoff, 41-68.

³Genau genommen muss man sogar drei Schauplätze unterscheiden: In der Schlusszene wird eine Sonderbühne eingesetzt. Insofern das *enkyklēma* aber Geschehnisse im Atridenpalast sichtbar macht, kann man grundsätzlich von einer Dichotomie sprechen, was die der Schauplätze anbelangt.

⁴Siehe besonders, wie dort die Rolle Zeus' und der Olympier in der Anbahnung des trojanischen Krieges betont wird. Man denke zudem an die beiden Seherfiguren im Stück: Kalchas und Cassandra.

schen Bereich⁵ andererseits. Der Atridenpalast als übermenschlich legitimierte Herrschaftszentrum gehört dem Einflussbereich der Olympier an, das Grab des Agamemnon untersteht der Macht des noch nicht zur Ruhe gekommenen Totengeistes des Agamemnon.

Wenn in der Cassandra-Szene des *Agamemnon* mitunter der Eindruck entstand, durch das Bühnenwirken der Cassandra werde die destruktive Macht manifest, die Apoll als *ap-ollyon* über seine Dienerin ausübt,⁶ so scheint im Eingang der *Choephoren* auf ähnliche Weise eine unsichtbare dämonische Macht seinen Einfluss über das Bühnengeschehen zu entfalten: Die gesamte Ritual- und Sprachhandlung kreist um eine magische Macht, die vom Grab des toten Agamemnon ausgeht.⁷

Orest wird nun in das Stück als Figur eingeführt, die rituelle Handlungen und Gebete am väterlichen Grab vollzieht.

Orest neben seinem „stillen Schatten“ Pylades am Grab (V. 1-21)

Orests Anfangsworte, der Anruf an den

Ἑρμῆς χθόνιος

(fr. 1) wirft bereits auf mehrfache Weise seine Schatten zurück auf den Sprechenden.⁸ Hermes als Gott des Anfangs und Endes, der Grenzüberschreitungen und Listen passt trefflich zu dem Jugendlichen, der sich, barfuß am Grabhügel stehend,⁹ an ihn wendet. Das zeigt eine Analyse der nur fragmentarisch erhaltenen Rede des Orest.¹⁰ Orest kehrt gerade aus der Verbannung in die Heimat zurück (V. 3). Sein Weg an das väterliche Grab steht unter

⁵Dass dieser chthonische Bereich erneut in ein Geflecht diverser, in die unterschiedlichsten Richtungen hin wirkender Mächte zerfällt, wird klar, sobald man sich die unlösliche Verbindung des Chthonischen mit dem Totenkult und, damit einhergehend, der Familienreligion vergegenwärtigt: Die Totengeister der Verstorbenen müssen naturgemäß im Dienste der unterschiedlichsten Interessen wirken. Das wird in den *Choephoren* immer wieder angedeutet, s. u., wirklich greifbar in der dramatischen Entwicklung wird es aber erst nach Vollzug der Rachehandlung. Dazu Weiteres s. u. in Betrachtung von II, 5.2 und 6.

⁶Siehe dazu auch Reinhardt, *Aischylos*, 106-107.

⁷Dazu u. a. Reinhardt, *Aischylos*, 111; Garvie, Introduction, xxxi; Taplin, 335-342. Dass diese Kraft als tatsächlich wirksames Prinzip angenommen wird, zeigt sich ganz besonders in der *anagnorisis*: Zwei Menschen, die sich suchen und sich gegenseitig jahrelang nicht gesehen haben, werden von der Macht des toten Vaters an dessen Grab zusammengeführt. Siehe dazu Weiteres unten im Verlauf von: II, 5.1.

⁸Denselben Gott ruft später Elektra zur Eröffnung ihres Gebets am väterlichen Grab an (V. 166). Mehr dazu siehe unten, ebenfalls unter: II, 5.1.

⁹Dazu Wilson, 84.

¹⁰Es wurde vielfach über den Inhalt des verlorenen Teils spekuliert. Weiteres dazu siehe unten in einer Anmerkung.

mehrerlei Vorzeichen: Auf der unmittelbarsten Ebene geht es darum, dem ermordeten Vater¹¹ als nächster agnatischer Angehöriger Referenz zu erweisen (V. 8-9):

οὐ γὰρ παρὼν ὤμωξα σόν, πάτερ, μόνον
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ.

Orest konnte nicht, wie es für ihn nach Maßgabe der in der griechischen Kultur geltenden Regeln üblich gewesen wäre, an einer Bestattungszeremonie für den Vater teilnehmen.¹² Dass eine solche auch nicht stattfand, sondern der Tote nach einer Verstümmelung¹³ einfach achtlos im Boden verscharrt und ein Grabhügel aufgeschüttet wurde, verrät der Text selbst unmittelbar nicht. Doch der Theaterzuschauer im fünften Jahrhundert v. Chr. kann sich freilich etwas Derartiges denken: Er weiß aus den Anspielungen der Schlusspassage des *Agamemnon*, dass Klytaimnestra mit dem Leichnam des ermordeten Gatten auf unangemessene Art und Weise umging.¹⁴

Unter diesem ersten Blickwinkel ist die Szene identitätsstiftend: Sie zeichnet Orest, trotz seines Verbanntenstatus und seiner Entfremdung vom väterlichen *oikos* (V. 3), als Sohn des Agamemnon aus.

Der Text verweist auf zwei konkrete Anlässe für den Besuch: Dominierend ist hier Orests Aufgabe, den Tod des Vaters zu rächen (V. 3 und V. 18-21).¹⁵ Auch über die Todesumstände des Vaters ist Orest in Kenntnis:

...βιαιῶς ἐκ γυναικείας χειρός
δόλοις λαθραίοις...
ἄπώλετο

(fr. 3). Schlüsselrolle für die Identifizierung eines weiteren, nur versteckt anklingenden Anliegens des Orest haben die Verse 6 und 7:

...πλόκαμον Ἰνάχω θρεπτήριον,
τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον.

¹¹Siehe dazu die Ausführungen zur Klytaimnestra-Figur unter: II, 4.1.

¹²Siehe dazu Hame, 515.

¹³Zum *maschalismos* siehe weiter unten Ausführlicheres, wenn der *kommos* untersucht wird (ebenfalls in: II, 5.1).

¹⁴Siehe dazu oben die Ausführungen unter: II, 4.1.

¹⁵Im *Agamemnon* sagt bereits Cassandra seine Ankunft als Rächer voraus. Siehe dazu oben unter II, 4.1 und 4.4.

Zwei Haaropfer des Orest, unterschieden nach ihrem Zweck, werden genannt: einmal eine Locke als *threptērion*, zum zweiten eine Locke als *penthēterion*.¹⁶ Die Trauerlocke ist exemplarisch für den «*vendetta*»-Kontext. Schon in der *Ilias* ist es ein Haaropfer, das die Rache des Achill für den Tod des Patroklos in die Wege leitet.¹⁷ Durch das Haaropfer an einen Flussgott wird die «*rites de passage*»-Thematik aufgerufen. Erneut ähneln sich hier literarischer Archetyp und Aischyleischer Tragödiertext. Die Locke als *threptērion* hingegen zielt darauf ab, Orests Gedeihen als junger Mann zu fördern.

In der Gesamtschau vermittelt der Dramen-Eingang in seiner erhaltenen Form Einblicke in die gegenüber den normalen Lebensverhältnissen erschwerte Lebenslage des Orest.¹⁸

Orests Lebenssituation erscheint zu Beginn des Stückes als kompliziert durch die blutreiche Vorgeschichte seines *oikos*.¹⁹ Wenn die Situation am Anfang der *Choephoren* als zwielichtig erscheint, nimmt sie darin das den *Agamemnon* eröffnende Stimmungsbild auf.²⁰ Licht und Dunkelheit²¹ gehen auf direkte wie indirekte Weise ineinander über: *In concreto* geht es um die Tagessituation, im übertragenen Sinne aber geht es auch um das Orest erwartende Werk. Es erscheint an dieser Stelle der dramatischen Entwicklung als Unterfangen ungewissen Ausgangs. Auf diese Weise wird ein Bezug zum Gott hergestellt, den Orest neben den anderen, im Verlauf der Szene hinzugenommenen Gottheiten, dem Geist des Toten einerseits (ab V. 4), Zeus²² (ab V. 18) andererseits, anruft: Hermes.

Die kriegsgefangenen Trojanerinnen und Elektra (V. 22-83)

Das von Orest zelebrierte Grabritual wird ab Vers 10 in seinem geregelten Ablauf gestört. Ab diesem Zeitpunkt sieht Orest, dass eine weibliche

¹⁶Siehe dazu besonders Kucharski, 9-15.

¹⁷Siehe dazu Hom. *Il.* Buch 23, V. 140-151. Die Haarlocke des Orest spielt bereits eine Rolle im wichtigsten literarischen Vorläufer der tragischen Bearbeitungen des Stoffs, Stesichoros' *Orestie*. Auch dort scheint sie, wie in allen tragischen Bearbeitungen, für die *anagnorisis* der Geschwister von Bedeutung gewesen zu sein: siehe *fr.* 217 PMG.

¹⁸Der Eingang gibt damit eine Momentaufnahme von Orests *physis* im Sinne von „Charakter als notwendige über das ganze sich entwickelnde und verändernde Dasein des Menschen hin festgelegte Art zu sein“, um Patzer, 265, zu zitieren.

¹⁹Siehe auch oben die Ausführungen unter: II, 4.1.

²⁰Siehe dazu auch u. a. Widzisz, 463.

²¹Zur Lichtmetaphorik der *Orestie* siehe u. a. Wheelwright, 252-266.

²²In der Forschungsdiskussion wird die Frage aufgeworfen, ob es sich um den olympischen oder chthonischen Zeus zu handeln habe. Der Grabkontext verweist eher auf Hades, der Kontext der Blutrache gemäß Apollinischen Befehls hingegen eher auf den Olympier. Garvie, *ad loc.* geht aufgrund des allgemein chthonischen Rahmens der Szene davon aus, an dieser Stelle sei Hades gemeint. Dafür spricht, dass hier Apoll, zumindest, wenn man sich an die erhaltenen Verse hält, noch nicht genannt ist.

Trauergemeinde sich dem Grab nähert: Die Frauen führen Weihegüsse mit sich (V. 15). Inmitten der Gruppe entdeckt Orest Elektra.²³ Dass Elektra von ihrem Bruder nach jahrelanger Trennung der Geschwister allein an ihrem Trauerhabitus zu erkennen sein soll (V. 16-18), mag dem modernen Betrachter ein gewisses Mass an Phantasie abverlangen. Dass diese Vorstellung jedoch innerhalb des Aischyleischen Text kein Logik-Problem darstellt, wird nachvollziehbar, sobald man den religiösen Grundton des Textes miteinbezieht. Der Schauplatz übt, so scheint es, eine Sogwirkung auf die beiden überlebenden Agnaten aus dem Spross des Agamemnon aus. Wie wäre es sonst möglich, dass die einander seit langem völlig entfremdeten Geschwister so plötzlich am väterlichen Grab zusammentreffen? Es scheint, als würde hier eine unsichtbare chthonische Macht im Hintergrund die Fäden führen.²⁴ Zur *anagnorisis* zwischen den Geschwistern kommt an dieser Stelle des Stückes jedoch noch nicht. Orest möchte zunächst durch heimliches Lauschen erfahren, ob er mit seinen Mutmaßungen über Anliegen und Identität der Gruppe Recht hat (V. 20-21).

Durch die *parodos* (V. 22-83) der kriegsgefangenen Frauen aus Troja weitet sich der bislang private Rahmen der Handlung aus. Die Idee der in Argos herrschenden *tyrannis* findet hier, in Kombination freilich mit der Trauerthematik, Eingang in das Stück.

Die erste Strophe klingt wie ein Kompendium über übliche Trauergebärden: Unter lautem Wehklagen (V. 26) werden die Wangen zerkratzt (V. 24-25), man schlägt sich auf die entblößte Brust (V. 27-30). In den folgenden Strophen geht der Chor breiter auf das Anliegen seines Kommens und seine Gemütsverfassung ein: Der Chor ist auf Anordnung Klytaimnestras vor Ort (V. 45). Diese wurde in der Vornacht von einem Albtraum heimgesucht, der von den im Palast beschäftigten Traumdeutern als Vorverweis auf eine sich anbahnende Rache gegen die Agamemnon-Mörder gedeutet wurde (V. 31-42). Aufgabe der Kriegsgefangenen ist es nun, den grollenden Totengeist durch *choai* zu besänftigen. Klytaimnestra ordnet hier also erneut, ihrem Verhältnis zur Religion im *Agamemnon* entsprechend, die Ausführung eines pervertierten Rituals an.²⁵

²³Der Name der Elektra ist bereits für die *Orestie* des Stesichoros bezeugt: Siehe PMG I 218; siehe dazu u. a. auch Robert, *Bild und Lied*, 172-174. Zum Kontext des Grabkults, wie er für sie als genderkonform agierende Figur kennzeichnend ist, siehe: Tarkow, *Electra's Role in the Opening Scene of the Choephoroi*.

²⁴In den Vordergrund tritt die unterschwellig wirksame Macht dann in der *anagnorisis*. Der grundsätzlich für das Aischyleische Drama maßgeblichen Verbindung zwischen göttlichem Wirken und Dramaturgie verleiht Reinhardt Ausdruck in seiner Arbeit zum Aischyleischen Werk mit dem Titel *Aischylos als Regisseur und Theologe*.

²⁵Siehe dazu u. a. Hame, 515; Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 460.

Die Verse 54 bis 74 beschreiben in teils mehr kryptischer Art die Atmosphäre, die im Argos der Tyrannen Klytaimnestra und Aigisth herrscht: Es mangle den neuen Gewaltherrschern an *sebas* (V. 54).²⁶ Wehmut und Trauer klingt in den Worten mit, mittels derer man sich an die vergangene Pracht der Herrschaft Agamemnons erinnert (V. 49-53). Die aktuelle Stimmung in Argos ist nach den Worten der Choreutinnen hoffnungslos (V. 59-65). Zweimal wird, gleichsam zur Bekräftigung der Trauerstimmung, die Idee von der Unwiederbringlichkeit des vergossenen Blutes geäußert (V. 47, V. 66-74).²⁷

Der Schlussakzent des Liedes (V. 75-83) ist auf ein kurzes Selbstportrait der Sängerinnen gelegt: Als verschleppte und damit entwurzelte Sklavinnen müssten sie nach außen hin den Tyrannen von Argos dienen. Ihr Herz aber sei vor Entsetzen erstarrt (V. 83).

Die von Klytaimnestra angeordneten *choai* (V. 84-162)

Auch wenn die rituelle Rahmung des Auftritts der Choreutinnen und Elektras zunächst auf eine Indienstnahme der Untertanen durch Klytaimnestra gegen deren Willen verweisen mag: Es liegt im Willen der Handelnden, die Bedeutung der Rituale durch ihre Wortäußerungen auf magische Art in einem dem eigenen Interesse dienenden Sinne zu beeinflussen. Die Idee dazu stammt vom Chor. Elektra selbst zeigt sich zunächst als durchaus willens, dem Befehl Klytaimnestras zur Trankspende an Agamemnon nachzukommen. Unsicher ist sie jedoch darüber, welche Worte sie begleitend zum Ritual von sich geben könnte. Klytaimnestras Doppelrolle als Gattin des Toten einerseits, Mörderin des Toten andererseits, stellt Elektra hier vor ein schier unüberwindliches Problem: Egal, was sie sagt, das Ritual wird schon aufgrund des Doppelgesichts der Auftraggeberin keine korrekt ausgeführte religiöse Handlung, sondern Frevel sein (V. 84-105). Die Trojanerinnen an Elektras Seite wissen hier Abhilfe: Elektra soll die Handlung nicht in Klytaimnestras Namen ausführen, sondern stattdessen gemäß dem eigenen Interesse instrumentalisieren: Die Trankspenden sollen also nach dem Willen des Chors umgedeutet werden im Sinne der Überlebenden aus der Blutslinie des Agamemnon, also Elektras und Orests, und damit zugleich im Sinne aller unter der neuen *tyrannis* Leidenden (V. 106-123). Öffentlicher Missstand und persönliches Leid Elektras werden damit vom Chor als Kehrseiten desselben Missstandes ausgemacht.

²⁶Siehe dazu in der Forschung besonders Cairns, 211. Man erinnert sich hier an die Bezeichnung der neuen Tyrannen am Ende des *Agamemnon* als *aischyntēres*. Zu den Versen 55-65 siehe auch die textkritischen Erwägungen Bruschis.

²⁷Siehe zu dieser Leitidee der *Orestie* bereits oben im *Agamemnon* wiederholt unter II, 4.1 und 4.4 mit dem Verweis auf den Aufsatz Fowlers. Siehe dazu auch in den *Choephoren* einen weiteren hier betrachteten Hinweis (II, 5.1) und unten in der Darstellung der *Eumeniden* den Hinweis (II, 6.1).

Das folgende Ritual der Grabspende ist zweigeteilt: Was das Verbale anbelangt, folgt dabei einem Gebet Elektras (V. 165(umgestellt)-151) an den chthonischen Hermes (V. 124),²⁸ die Erde (V. 127), sowie den Vater (V. 130)²⁹ *crescendo*-artig ein *kokylos* des Chors (V. 152-162).³⁰ Die formale Dichotomie der Klage spiegelt zugleich eine inhaltliche Diskrepanz zwischen beiden Teilen: Wenn Elektra in ihrem Gebet als verwaiste Tochter des Agamemnon spricht, also privatem Interesse dienend, äußert sich der Chor der Kriegsgefangenen entsprechend seiner Identität als Widersacher der *tyrannis*.

Wie Orest schickt sich auch Elektra durch das Gebet an den chthonischen Hermes an, eine magische Verbindung zur Unterwelt herzustellen. Insbesondere möchte sie den Totengeist des Vaters heraufbeschwören (V. 130-134):

λέγω καλοῦσα πατέρ', ἐποίκιτρόν τ' ἐμὲ
 φίλον τ' Ὀρέστην· πῶς ἀνάξομεν δόμοις;
 πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα
 πρὸς τῆς τεκούσης, ἄνδρα δ' ἀντηλλάξατο
 Αἴγισθον, ὅσπερ σοῦ φόνου μεταίτιος.

Spezielle Aufmerksamkeit verdient hier die Formulierung, wonach Orest und Elektra durch Klytaimnestras Vatemord und Ehebruch von dieser „verkauft“ worden seien. Die Worte verweisen *in nuce* auf die Entwicklungen am Ende des *Agamemnon*.³¹ Dadurch, dass Klytaimnestra im Bund mit ihrem Geliebten Aigisth Agamemnon tötet, zerstört sie den *oikos* des Agamemnon: Die Kinder, agnatisch mit dem Vater verwandt, verlieren durch den mütterlichen Ehebruch die Sicherung ihrer Existenz.³² Sie sind entrechtet. Darin ähneln sie allen Untertanen der *tyrannis* des Aigisth und der Klytaimnestra in Argos, zumal den Choreutinnen als Kriegsbeute. Rettung aus ihrem Dilemma erhofft sich Elektra von einer Rückkehr des Bruders Orest als Rächer (V. 138-139 und V. 142-148). Inhaltlich wichtige Details des Gebetes sind besonders eine deutliche Distanzierung Elektras von ihrer Mutter (V. 140-141), davon an späterer Stelle mehr, sowie das Hilfsgesuch an eine Göttin

²⁸Dadurch, dass der Anfang des Gebets Elektras dem des Orest gleicht, wird eine Parallele zwischen den beiden durch die Geschwister vollzogenen Grabrituale hergestellt. Weiteres dazu siehe unten in Betrachtung der *anagnorisis* ebenfalls in: II, 5.1.

²⁹Es ist bezeichnend, dass Elektra diese drei Gottheiten anruft, während ihr Bruder sich, gemäß seines männlichen Geschlechts anstelle der Erdgöttin an Zeus/bzw. Hades (s. o.) wendet.

³⁰Dazu in der Forschung u. a. Judet de la Combe, 31-40.

³¹S. o.

³²Siehe dazu Krause, 73-74.

Δίκη νικηφόρος

(V. 148). Der Titel der Gottheit verweist auf eine gegenüber dem *Agamemnon* neuartige Konzeption der *Dikē*. Dort rechtfertigt Klytāimnestra ihre Rache mit dem Verweis auf eine *dikē*: Die Tötung des Gatten sei göttlich legitimierte Rache für den Mord des Agamemnon an Iphigenie. Sie erkennt jedoch bereits selbst, dass auch ihr Gewaltverbrechen aufs Neue *Dikē* auf den Plan rufen würde, und versucht aus Gründen des Selbstschutzes, mit dem Fluchgeist des Pleistheniden-Stammes ein Bündnis zu schließen.³³ Anders ist hier Elektras Vorstellung von *Dikē*: Wenn die Göttin mit dem Epitheton *nikēphoros* ausgestattet wird, so suggeriert dies von Anfang an die Vorstellung einer endgültigen, einmaligen, zum Sieg führenden Racheaktion. Eine vom Standpunkt des Sprechenden abhängige, relative *dikē* verwandelt sich hier in eine absolute Göttin *Dikē*. Dass Elektra in diesem Fall mit ihrem *Dikē*-Verständnis zuletzt Recht behält, sollte sich erst im Ausgang des letzten Stückes der Trilogie zeigen.

Zu Elektras Begriff der

Δίκη νικηφόρος

passt gut das im *kokylos* vom Chor entworfene Bild einer Heroenfigur, die Argos von der *tyrannis* befreien solle (V. 159-162):

ὅτοτοτοτοτοτ{το}οῖ,
 ἴω, τις δορυσθενῆς<εἶς>ἀνὴρ
 ἀναλυτὴρ δόμων, Σκυθικά τ' ἐν χερσὶν
 {παλίντονα}ἐν ἔργῳ βέλη 'πιπάλλων Ἄρεως
 σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν βέλη;

An dieser Stelle zeigt sich, dass sich Elektra und der Chor vom Ankommen Orests grundsätzlich unterschiedlichen Nutzen versprechen: Wenn Elektras Sehnsucht nach dem Bruder ihren Ursprung im Wunsch nach einer Besserung der persönlichen Lage hat, ist im Bild des Chores ein kavalleristischer, triumphaler Befreiungsschlag von der in Argos herrschenden *tyrannis* angedeutet. Das Befreierbild der Choreutinnen verweist dabei auf deren fremdartigen kulturellen Hintergrund. Ihr Rächer kommt beritten und trägt Pfeile und Bogen mit sich.³⁴

³³Siehe dazu bereits oben die Worte zu *Ag.* V. 1497-1504 unter: II, 4.1.

³⁴Der Verweis auf die Pfeile findet sich bereits in einer vortragischen Bearbeitung des Orest-Stoffes: Stesichoros' *Orestie*. Dort allerdings scheinen die Pfeile ein Geschenk Apolls an Orest nach dem erfolgreichen Racheschlag zu sein, auf dass dieser sich erfolgreich gegen Anschläge der Erinyen zur Wehr setzen könne. Siehe dazu *fr.* 217 PMG. In der Forschung beschäftigen sich damit u. a. Vürtheim, 55 und Reinhardt, *Aischylos*, 126-129.

Die *anagnorisis* (V. 164-268)

Wie als Bestätigung der Gebete des Chors und Elektras erkennt letztere an dieser Stelle, dass kürzlich Hand an Agamemnons Grab gelegt wurde: Es sind dort die Spuren eines Trankopfers zu sehen (V. 164), zudem liegt eine Locke da (V. 168).³⁵ Zu diesem Zeitpunkt hat sich, im wahrsten Sinne des Wortes, unterirdisch bereits eine erneute Annäherung zwischen den beiden überlebenden Agnaten aus Agamemnons *oikos* angekündigt: Die von beiden Geschwistern ausgeschütteten *choai* haben sich im Boden zu einer Melange vereint.³⁶ Das korrekt für Agamemnon von den zuständigen Hinterbliebenen ausgeführte Grabritual³⁷ verweist voraus auf eine Umkehr der Geschehnisse im Atridenpalast auf breiterer Basis.³⁸ Der Rachegeist des Agamemnon scheint Regie zu führen, wenn sich die Geschwister nach langer Trennung gerade an seinem Grab,

σὺν τύχῃ τιμ

(V. 138)³⁹, wiedersehen.⁴⁰ Doch was ist der Rachegeist anderes als eine irrationale Macht? Wenn man bedenkt, dass das Göttliche bei Aischylos als in einem Unschärfbereich befindlich wiedergegeben wird und sich auf das Menschliche konzentriert, könnte man sagen: Ein günstiger Zufall führt die Geschwister zusammen.

Die Anbahnung des *anagnorismos* vollzieht sich in mehreren Stufen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei verschiedenen, in dem Prozess involvierten Indizien zu, die je einen sich steigenden Grad der Wahrscheinlichkeit für die Rückkehr des Orest widerspiegeln. Der erste Teil der *anagnorisis*-Handlung kursiert um die bereits genannte Grablocke. Insofern sie von einem Boten des Orest gebracht worden sein könnte, ist sie noch kein Beweis für Orests Anwesenheit vor Ort (V. 177-180). Anders sieht es hier mit dem zweiten Indiz aus, den Fußspuren am Grabhügel:⁴¹ Sie scheinen zu zeigen, dass Orest

³⁵Siehe dazu Reinhardt, *Aischylos*, 111: „Bei Aischylos ist die Wiedererkennung ohne Bühnenvorgang überhaupt nicht denkbar.“

³⁶Siehe dazu auch Hame, 515.

³⁷So stellt Hame (515) fest.

³⁸Dazu betrachte man die hier nachverfolgte Entwicklung des Plot der *Choephoren* und der *Eumeniden* (II, 5 und 6).

³⁹So formuliert es also Elektra selbst, als sie um Orests Rückkehr betet.

⁴⁰So deutet den Bühnenvorgang u. a. Geisser, 332-376.

⁴¹In der Wissenschaft wurde die Stelle teils athetiert: So u. a. von Böhme, Bowen, Fraenkel. Böhme geht soweit, eine Athetese der Verse 205-210 und 228 zu fordern. Er begründet diesen Schritt folgendermaßen: Die *Choephoren* in ihrer ursprünglichen Form enthielten keine eigentliche *anagnorisis*. Orest erkennt seine Schwester schließlich bereits in V. 16 als seine Schwester und in ihrer Haltung der Trauer. Böhme schreibt von einer „Unbekümmertheit um den ‚Realismus‘“. Das zweite Indiz, die Fußspuren, seien eine spätere

tatsächlich hier war. Das dritte Indiz schließlich, ein *hyphasma* (V. 226-232), ist nicht mehr Anlass zu Mutmaßungen, sondern vielmehr ist es ein vom Heimkehrer persönlich an die Schwester überreichtes Beweisstück.

Was ist der jeweils besondere Zweck der einzelnen Indizien?

Zur Locke wurde bereits Grundlegendes gesagt: Sie ist eine erste fremde Spur, die Elektra am Grabmal sieht (V. 165-204). Dass Elektra als ursprünglichen Besitzer der Locke den Bruder vermutet, hat zweierlei Gründe. Erstens: der Ort der Auffindung. Eine Locke am Grab des verstorbenen Vaters muss notwendigerweise von einem Verwandten des Agamemnon stammen. In Frage kommen hier nur der Bruder oder die Mörderin Klytaimnestra. Dass die Locke „von den Feinden“, also von Klytaimnestra (V. 189-191) stammt, ist vor dem Hintergrund des bis zum Mord gehend gestörten Verhältnisses der Mutter zu Agamemnon unwahrscheinlich. Der zweite Grund, im Besitzer der Locke Orest zu vermuten, ist ihr Aussehen:

αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρτα προσφερῆς ἰδεῖν.

(V. 176). In der Forschung gab diese Begründung Anlass zu Diskussionen. Die Vorstellung, dass Geschwister aufgrund ihrer Blutsverwandtschaft ähnliches Haar haben sollten, leuchtet nicht zwangsläufig unmittelbar ein.⁴² Einen Ausweg bietet hier ein in der französischen Forschung verfochtener Ansatz an:⁴³ Die Vorstellung von der Ähnlichkeit sei, wie so vieles im Aischyleischen Drama, nicht wörtlich zu verstehen, sondern im übertragenen Sinne: Orest sei noch ein Jüngling vor dem Übertritt ins Erwachsenenleben. Insofern sei sein Haar weiblicher Natur. Andererseits: Man muss den Schritt der französischen Symbolisten nicht mitgehen. Es kann immerhin selbst nach Maßgabe der modernen Genetik nicht von der Hand gewiesen werden, dass bestimmte Haarfarben sich bei der Fortpflanzung stets durchsetzen.

Interessanter und wichtiger an der Stelle ist ihr besonderer Fokus auf die Gefühlsentwicklungen bei Elektra, als sie die Grabgabe gesehen hat. Elektra beschreibt ihr Wanken zwischen Hoffnung und Angst vor Enttäuschung. Man

Zutat aus dem 4. Jh., als die klassischen Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides immer wieder aufgeführt wurden und das Publikum eine besondere Vorliebe für das Bau-Element des *anagnorismos* als fester Bestandteil einer Tragödie entwickelte. Böhme äußert sich dazu folgendermaßen (211-212): „*Dem Tragiker, der die Mächte feiert, dessen Aufmerksamkeit ganz den aus dämonischem Gebot kommenden Schicksal gilt, haben die mehr oder weniger ergreifenden Zufälle des menschlichen Lebens – wie eben z. B. eine Wiedererkennung – wenig Bedeutung.*“ Gegen eine Athetese haben sich besonders ausgesprochen Garvie, West und Wiles. Darin diesen Forschern folgend, wird die Passage hier beibehalten.

⁴²So lautet später die Euripideische Kritik. Siehe dazu unten Weiteres in: III, 7.3.

⁴³Speziell zu der Stelle in diesem metaphorischen Sinne siehe u. a. Jouanna, 71-73. Auf einer allgemeineren Ebene zur «rites de passage»-Thematik siehe u. a. Vidal-Naquet, 133.

kann von einem wahrhaften „*Lockendrama*“ sprechen. Der griechische Text klingt hier stellenweise fast wie ein medizinischer Traktat, in dem es um psychosomatische Zusammenhänge geht (V. 183-187):⁴⁴

κάμοι προσέστη καρδίας κλυδώνιον
 χολῆς, ἐπαίσθηθ' ὥς διανταίῳ βέλλει·
 ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι
 σταγόνες ἄφρακτοι δυσχίμου πλημμυρίδος,
 πλόκαμον ἰδούσῃ τόνδε
 ...

An anderer Stelle bedient sich Elektra einer in der griechischen Dichtung im Zusammenhang mit dem Emotionalen beliebten Seefahrts-Metapher (V. 202-203):⁴⁵

οἷοισιν ἐν χειμῶσι ναυτίλων δίκην στροβούμεθ'.

Dass an dieser Stelle, wie überhaupt im Aischyleischen Drama, Emotionen eine große Rolle spielen, darf nicht zu der Annahme veranlassen, auch das Aischyleische Drama kenne die Vorstellung vom Handeln als Ergebnis irrationaler Gefühlsregungen bei Figuren. Dem ist durchaus nicht so: Das Emotionale bleibt im Aischyleischen Drama Ausdrucksfeld der durch die äußerlich bekleidete Rolle festgelegten *physis* der Figur. So verhält es sich auch hier: So feinsinnig der Gefühlsaufruhr der Elektra-Figur im Stück gespiegelt wird, im Kern geht es doch darum, Elektras tiefe Verbundenheit zum Bruder als letztem männlichen Überlebenden aus ihrem *oikos* widerzuspiegeln.⁴⁶ Unter anthropologischem Blickwinkel zeigt das „*Lockendrama*“, dass die angestammte Herkunft samt damit verbundener Vorstellungswelt Elektra aufs Stärkste in ihren Wünschen und Zielen prägt. Die Stelle ist jedoch erneut kein Beleg dafür, dass die Aischyleische Welt einer festen „*theologischen*“ Ordnung unterliegt. Doch zurück zum Text:

Die Passage um die Fußspuren am Grab (V. 205-211) wirft aus logischer Sicht ähnliche Probleme auf wie die Locken-Passage. Andererseits: Es gibt in der *Odyssee* eine Passage, an der Helena Telemachos' Abkunft von Odysseus

⁴⁴Dazu siehe in der Forschung u. a. Thalmann.

⁴⁵In der Erforschung der Aischyleischen Bildsprache von Interesse ist u. a. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*.

⁴⁶Sie selbst verleiht diesem Gefühl der innigen Verbundenheit Ausdruck, nachdem sich der Bruder ihr persönlich zu erkennen gegeben hat. Siehe dazu unten, ebenfalls in II, 5.1, das Zitat der Verse 235-242.

mit Verweis auf die Gestalt seiner Gliedmaßen verifiziert.⁴⁷ Im *Agamemnon* werden den Kindern des Thyest die Gliedmaßen abgetrennt, ehe sie dem Vater zum Mahl serviert werden (*Ag.* V. 1594-1597).⁴⁸ Die im Text unmittelbar selbst gelieferte Erklärung für die Handlung ist die dadurch erreichte Unkenntlichkeit.⁴⁹ Erklärungen für die Passage lassen sich jenseits der griechischen Literatur natürlich auch in der modernen Ethnologie finden.⁵⁰ Nachdem Elektra die Fußspuren untersucht hat, ist sie von der Anwesenheit des Bruders überzeugt und im Innersten gerührt (V. 211). Im nächsten Moment steht er vor ihr. Der durch Worte von seiner Identität nur schwerlich Überzeugbaren (V. 215-224) hält er zum Beweis ein altes, einstmals von Elektra selbst angefertigtes Webstück entgegen (V. 232-233):

ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγὰς ἥδ' ἑθήρειον γραφήν.

Wichtig ist hier ein Wortspiel, das die Verse 220 und 221 wiederaufnimmt. Der dortige Text lautet:

Ἥλέκτρα· ἄλλ' ἢ δόλον τιν', ὧ ξέν', ἀμφὶ μοι πλέκεις;
Ὅρεστίης· αὐτὸς καθ' αὐτοῦ τάρ' αἰμανορραφῶ.

Es geht um das Thema weiblicher Handarbeit, also der typischen Tätigkeit der vornehmen griechischen Frau im *oikos*.⁵¹ Durch die Verbindung mit dem Begriff des *dolos* kann hier eine assoziative Querverbindung zu einer Metapher des *Agamemnon* hergestellt werden: Dort verfängt sich Agamemnon, in der Bildsprache des Stückes, im Netz der Spinne Klytaimnestra (*Ag.* V. 1492). Ganz anders ist die Rolle Elektras für Orest: Wo Klytaimnestra den Stammhalter des Atridenpalastes aufnimmt um ihn zu ermorden, empfängt Elektra diesen um ihm in seine vererbte Stellung zu verhelfen. Passend zu ihrer Haltung Orest gegenüber begrüßt sie ihn mit Worten, die höchstes *pathos* widerspiegeln (V. 238-242):⁵²

⁴⁷Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 4, V. 148-150. Dazu äußert sich Sassi, 65-66. Zudem von Bedeutung ist hier der Beitrag Scotts.

⁴⁸Siehe dazu Sassi, 65.

⁴⁹Jenseits davon mögen eventuell magische Vorstellungen eine Rolle spielen, von denen der Text schweigt. Auch Klytaimnestra verstümmelt ja den Leichnam des getöteten Gatten, um potentiell von selbigem ausgehenden destruktiven Kräften Einhalt zu gebieten. Das bleibt nach Darstellung der *Choephoren* wirkungslos. Der *maschalismos* hat keinen Einfluss auf die dämonische Macht des Agamemnon. Klytaimnestras Verhalten legt aber Zeugnis ab davon, dass es eine entsprechende magische Vorstellung gibt. Mehr zum *maschalismos* ist weiter unten in II, 5.1 verzeichnet.

⁵⁰Siehe dazu in der Forschung besonders Tregenza.

⁵¹Siehe dazu den Aufsatz Mejers.

⁵²Pate stehen hier die Worte, mit denen Andromache Hektor in der *Homilie* bereden möchte: Hom. *Il.* Buch 6, V. 429-430.

ὦ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον
 ἐμοί· προσαιδᾶν δ' ἐστ' ἀναγκαίως ἔχον
 πατέρα τε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει
 στέργηθρον· ἡ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται·
 καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου.

Doch das ist nur die eine gedankliche Verknüpfung, die sich ausgehend von den Versen über das *hyphasma* herstellen lässt. Davon abgesehen legt die auf dem Webstück dargestellte Jagdszene in Verbindung mit dem Begriff des *dolos* aus Vers 220 die Idee des "coming of age" eines Jünglings nahe: Orest im Grenzland zwischen Kindheit und Erwachsenenleben stellt Wild nach und greift dabei auf Listen zurück. Die Jagdthematik greift auf die zentrale Handlung des Stückes vor, die der Jagd des Orest auf seine Mutter. Orest trägt also mit sich, eingewoben in das Stück Stoff, eine Art verklausulierten Arbeitsauftrag. Bekrönt ist die *anagnorisis* durch Gebete der Geschwister. Wie von Elektra (V. 245), wird auch von Orest der Gott Zeus als Schutzherr der zwei Geschwister angerufen. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Anfang und das Ende seines Gebets (V. 246-249 und V. 258-263):

Zeῦ Zeῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ·
 ἰδοῦ δὲ γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρός,
 θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν
 δεινῆς ἐχίδνης.

...

οὔτ' αἰετοῦ γένεθλ' ἀποφθείρας, πάλιν
 πέμπειν ἔχοις ἄν σήματ' εὐπιθῇ βροτοῖς·
 οὔτ' ἀρχικός σοι πᾶς ὅδ' αὐανθεὶς πυθμὴν
 βωμοῖς ἀρήξει βουθύτοις ἐν ἡμασιν.
 κόμιζ', ἀπὸ μικροῦ δ' ἄν ἄρειας μέγαν
 δόμον, δοκοῦντα κάρτα νῦν πεπτωχέναι.

Wenn die zwei Geschwister Zeus zum Schirmherr über die Rache für Agamemnons Tod machen, setzen sie damit einen Akzent, der für die Rezeptionsspektive bis zum Zeitpunkt unmittelbar nach Orests Rachehandlung bestimmend ist: Die Idee ist die einer Rache, die, um Elektras Worte im Vorfeld wiederaufzugreifen, mit der Göttin

Δίκη νικηφόρος

im Bund steht. Durch die Berufung auf Zeus wird zudem die Verbindung zum ersten Stück der *Orestie* hergestellt. Zwei Verbindungen sind dabei besonders relevant: zum einen die Passage, in der von der in rauchigen Hütten beheimateten *Dikē* die Rede ist,⁵³ zum anderen die Passage in der *parodos*, in der die Doppelspitze der Atriden, zwei Adler unter der Führung des Zeus-Adlers, gemeinsam zum Feldzug gegen Troja aufbrechen.⁵⁴ Die erste Idee legt zugleich die Querverbindung zu einer Leitidee des *Agamemnon* nahe: Übermäßige Macht pflegt in ihr Gegenteil umzuschlagen, *Dikē* pflegt man eher dort zu finden, wo kein Übermaß herrscht.⁵⁵ Insofern bietet sich der besitzlose und fromme Orest der *Choephoren* von selbst als Verfechter der Göttin an.

Eine Parallelisierung der von Vater und Sohn vollzogenen «*vendetta*»-Handlungen weist inhaltlich bereits darauf voraus, dass auch Orest, darin dem Vater ähnlich, letztenendes von seiner Aktion, für die er Zeus als Schutzpatron aufruft, Negative folgen werden müssen. Daran kann die Schutzherrschaft des Zeus über die Atriden nichts ändern.⁵⁶ Die Stimmung der *anagnorisis* der *Choephoren* ist allerdings, davon gänzlich unberührt, vollkommen positiv.

Apolls Befehl und die Strafandrohnungen bei Nichtbeachtung (V. 269-305)

Mit der *anagnorisis* vollzieht sich der erste entscheidende Schritt zur Anbahnung einer Rachehandlung im Rahmen einer Blutsfehde: Knotenpunkt einer solchen «*vendetta*»-Handlung ist ein Treffen zwischen dem Rächer und den über den Tod des Ermordeten trauernden weiblichen Mitgliedern des betroffenen *oikos*, ihrerseits Mordzeugen. Diese sind es auch, die dem künftigen Rächer nach dem von der Blutsfehde geforderten Verhaltenskodex den Auftrag zum Mord geben.⁵⁷

Anders verhält es sich hier: Nicht Elektra gibt Orest den entscheidenden Impuls, vielmehr ist dieser Ansporn bereits in die außerdramatische Vergangenheit verlegt und er stammt von einer Stätte höchster Autorität: dem del-

⁵³Siehe dazu das Zitat oben unter II, 2.1 von *Ag. V. 774-781*.

⁵⁴Siehe dazu *Ag. V. 44-44* und *V. 111-115*. In der Forschung setzt sich damit u. a. auseinander: Edwards, *The Eagles and the Hare*.

⁵⁵S. o. unter II, 4.1 das Zitat der entscheidenden Stelle.

⁵⁶Zeus selbst ist es schon nach dem „*Zeus-hymnos*“ des *Agamemnon*, der den Menschen das Gesetz des

πάθει μάθος

(*Ag. V. 177*) auferlegt hat. Siehe dazu schon Grundlegendes unter: II, 4.2.

⁵⁷Siehe dazu Hame, *Female control*, 1-4.

phischen Orakel des Apoll.⁵⁸ Der Apollinische Befehl duldet nach Darstellung des Orest (V. 269-305) keinen Widerspruch. Für den Fall einer Nichtbeachtung stehen Orest bitterste Konsequenzen zu erwarten: Im Kern geht es dabei um

... προσβολαὶ Ἑρινύων

ἐκ τῶν πατρῶων αἱμάτων τελουμέναι

(V. 283-284). Das aber bedeutet, dass Apolls scheinbar vom Chthonischen wegführende Rolle *de facto* genau wieder zum Chthonischen zurückführt. Falls Orest seine ihm nach den Gesetzen der Blutsfehde zukommende Rächerrolle nicht wahrnimmt, muss er mit Sanktionen seitens des Totengeistes seines Vaters rechnen. Im Kern geht es hier um die Idee des *miasma*, das Folge einer jeglichen Bluttat ist. Ein Mord hat danach nicht nur schädliche Folgen für die Täter, die sich unmittelbar durch die Tat mit dem Blut befleckt haben, sondern auch für die Angehörigen des Mordopfers, sofern sie den Tod nicht rächen.⁵⁹ Die Befleckung schlägt sich nach den Strafandrohungen des Apoll in mehreren Lebensbereichen zugleich nieder: Der Betroffene wird von körperlicher und mentaler Krankheit geschlagen (V. 278-288), er wird aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen (V. 289-290), er wird in seinem rituellen Handlungsspielraum beschnitten (V. 291-294).

Die Passage, in der es um Apolls Strafandrohungen bei Zuwiderhandlung geht, zeigt letztlich, dass Orest in seiner Rächerrolle in gewissem Sinne gefangen ist. Die zentrale Frage, die die Stelle aus inhaltlicher Sicht aufwirft, lautet: Warum wird der Orakelgott Apoll als autoritative Kraft in das Stück eingeführt? Der Verweis auf Apoll kommt überraschend in einem Stück, in dem jenseits des Verweises auf Göttervater Zeus, der mit dem Schicksal gleichzusetzen ist, bislang die Rolle des Chthonischen im Vordergrund stand. Ginge es hier nur darum, aufzuzeigen, dass Orest die Rächerrolle nach Maßgabe seiner *physis* ohnehin ausführen muss, so könnte man diese Idee auch ohne einen Verweis auf den Gott Apoll transportieren. Im Grunde reicht dazu schon das Gesetz der *«vendetta»*. Geht es darum, Orests bevorstehende Tat als vom Olymp gewünscht darzustellen? Ist Apoll etwas anderes als der verlängerte Arm des Zeus in die Welt? Ein Menschen unmittelbar verständliches Sprachrohr direkt aus dem Olymp? Natürlich ist das die Grundidee des Apollinischen Orakels.⁶⁰ Die hier zu beantwortende Frage ist jedoch vielmehr: Funktioniert die Kommunikation zwischen Menschen und Olympiern mittels Apoll? Der Hellsehergott Apoll ist bereits aus der Cassandra-Szene des

⁵⁸Siehe dazu: Moreau, *Apollon*, 139-153.

⁵⁹Siehe dazu Hoessly, 111. Zur Vorstellung vom *miasma* Weiteres ist zu finden unter: II, 6.1.1.

⁶⁰Apoll persönlich nennt sich in den *Eumeniden* so. Siehe dazu unten: II, 4.

Agamemnon vertraut. Die Darstellung der Dienerin Cassandra ließ seine Rolle als äußerst suspekt erscheinen.⁶¹ Wie ist Apolls Rolle im Zusammenhang mit Orests Schicksal zu sehen? Die Frage lässt sich nur vom Ende der Trilogie her beantworten. An der hier betrachteten Stelle hat die Einführung der Autorität des Apoll besonders die Funktion, Orests bisheriges Verhalten, über das bisher von Orest Bekannte hinaus, zu motivieren. Von diesem Punkt an erscheint Orest als Mann, der einem festen, göttlicher Autorität unterstehenden Auftrag folgt. Das ist freilich kein Widerspruch zum *physis*-Konzept, das bereits mehrfach als maßgeblich für die Figurenkonzeption in der Aischyleischen Tragödie bestimmt wurde.⁶² Orests Gefügigkeit Apoll gegenüber in diesem Punkt wird durch seine *physis* ja gerade nahegelegt. So sagt Orest selbst, als er sie gegenüber Apoll für das Folgende begründet (V. 299-305):

πολλοὶ γὰρ εἰς ἓν συμπίτνουσιν ἱμεροί,
 θεοῦ τ' ἔφετμαι καὶ πατρὸς πένθος μέγα,
 καὶ πρὸς πιέζει χρημάτων ἀχηρία,
 τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
 Τροίας ἀναστατῆρας εὐδόξῳ φρενί,
 δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους πέλειν.
 θήλεια γὰρ φρήν· εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται.

Orest erklärt hier, dass seine eigenen Motive für die Tat sich mit dem Apollinischen Befehl deckten: Die *atimia* des Vaters, seine persönliche Besitz- und damit einhergehende Ehrlosigkeit, das Leid seiner argivischen Landsmänner unter der *tyrannis* in Argos. Der Akzent, und das ist bezeichnend für den Blick auf die Racheaktion bis zum Zeitpunkt nach der Durchführung, liegt dabei auf dem Tyrannensturz. Das mit der Beseitigung der Machtinhaber verbundene Problem des Muttermordes wird nicht problematisiert.

Der *kommos* und das nachfolgende Dreigespräch (V. 306-584)

Nach der Passage, in der unerwartet Apoll als Auftraggeber des Orest ins Spiel gebracht wird, läuft das Stück in seinem, seit Anfang beherrschenden, chthonischen Rahmen weiter. Besonders wichtig ist hier der langatmige *kommos* als erneute Digression⁶³ in den rituellen Bereich.⁶⁴ Was ist seine Funk-

⁶¹Siehe dazu oben: II, 4.1.

⁶²Siehe dazu bereits die Überlegungen zur Orest-Figur unter: II, 5.1.

⁶³Zum Begriff der „Digression“ in diesem Zusammenhang siehe v. a. Reinhardt, *Aischylos*, 112-122.

⁶⁴Zur Funktion der Szene als Grabritual siehe: Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Choephoren*.

tion? In der Forschung wurde viel darüber diskutiert. Schon eine oberflächliche Betrachtung reicht aus, um das Hauptziel zu bestimmen: Der Totengeist des Agamemnon soll für die kommende Racheaktion aufgerufen werden.⁶⁵

Was die Stimmung betrifft, so schwillt im *kommos* das *pathos* auf einen bislang nicht gekannten Höhepunkt an. Damit einher geht ein Inhalt teils poetisch-kryptischen Gepräges. Mehrere Ideen verflechten sich dabei: Den Grundtenor bildet die bereits des Öfteren erwähnte Idee von der Unwiederbringlichkeit einmal geflossenen Blutes. Daraus abgeleitet wird als Gesetz die *ius talionis* (V. 308-315, 400-404, V. 461, V. 466-475). Das Gesetz erscheint hier jedoch nur in einseitiger Ausleuchtung:⁶⁶ So wird einerseits die Unverzichtbarkeit einer Racheaktion gegen die Usurpatoren hervorgehoben, andererseits wird aber gänzlich ausgeblendet, dass auch Orest sich durch seine Rächerrolle zum mit Blut Befleckten macht: Das

δράσαντι παθεῖν

ist zwar Thema, doch es nur für das Tyrannenpaar wird es als Schicksal vorweggenommen (Siehe V. 372-392 u. a.). Für den *oikos* des Agamemnon hingegen wird ein strahlendes Zukunftsszenario herbeigewünscht (V. 342-344).

Die beiden Geschwister nehmen im *kommos* je eine Funktion wahr, die sich stimmig in ihre Rolle im Gesamtstück fügt. Elektras Sonderfunktion in der Passage ist es, den Bruder gleich einer fleischgewordenen *erinyes*⁶⁷ in seiner Rächerrolle zu bestärken. Dazu passen die Tiervergleiche, mit denen sie sich im *kommos* selbst bezeichnet: Wolf (V. 421) und bissiger Hund (V. 447).⁶⁸ Elektra stellt hier ihren Hass gegen die Mutter, der bereits zuvor Thema war,⁶⁹ besonders deutlich heraus. Diesem Anliegen dient es auch, wenn sie das Faktum der Entehrung des Vaters, das allgemein einen wichtigen Akzent des *kommos* bildet,⁷⁰ in besonderer Eindrücklichkeit herausarbeitet: Ging es bislang nur darum, dass der Vater ehrlos gestorben sei (V. 346-371),⁷¹ so legt Elektra schließlich die Aufmerksamkeit auf ein im Stück noch nicht genanntes

⁶⁵Siehe dazu u. a. Käppel, 204-205. Siehe dazu inhaltlich das Folgende.

⁶⁶Siehe dazu u. a. Reinhardt, *Aischylos*, 121.

⁶⁷So bezeichnet sie auch Fowler, 96.

⁶⁸Siehe dazu auch Seidensticker, *Aischylos*, 253.

⁶⁹Siehe dazu bereits V. 140-141:

αὐτῇ τέ μοι δὲς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.

⁷⁰Siehe dazu besonders Cairns, 180; Föllinger, *Genosdependenzen*, 308.

⁷¹Pate steht hier die Darstellung der 2. *nekyia* in der Odyssee: Siehe dazu *Od.* Buch 24, V. 1-204.

Detail: Klytaimnestras *maschalismos* am Leichnam des Agamemnon zwecks Brechung der von ihm ausgehenden magischen Kräfte (V. 439-443). Es ist besonders der Bruder Orest, für den diese Schilderungen Elektras bestimmt sind. Orest wird auf diesem Weg für die bevorstehende Tat gerüstet.⁷² Die Aversionen gegen die Täter werden gesteigert, das Gefühl der verletzten *aidos* aufgrund der Entehrung des Vaters und, damit einhergehend, seiner beiden überlebenden Kinder, wird aufgeführt.⁷³ Wiederholt fordern Chor und Elektra Orest dazu auf, aufmerksam zuzuhören (V. 444, 450, 451-452). Interessant ist dieses Detail auch insofern, als es eine Brücke zur Darstellung des Orest als jagendem jungen Mann markiert: Lauschen ist eine wichtige Tätigkeit des jagenden und Fallen stellenden Jünglings. Hier allerdings geht es um eine Jagd anderer Art: die Jagd nach der Mutter.⁷⁴ An dieser Stelle freilich ist die Problematik in Orests Unternehmen vollkommen ausgeblendet. Orest soll in seiner Rächerrolle bestärkt werden. Der Klagegesang nach ungehemmt orientalischer Art (V. 423-424) tut sein Übriges dazu.

Das an den *kommos* anschließende Dreigespräch erfüllt mehrere Aufgaben: Im ersten Teil (V. 479-509) werden weitere Gebete von den Geschwistern geäußert. Hier verschiebt sich die Thematik auf die spezielle Lebenssituation von Elektra und Orest: Elektra erfleht vom Totengeist des Vaters die noch ausstehende Verheiratung zur Sicherung ihrer Existenz (V. 486-488), Orest die ihm gebührende Position an Vaters Stelle (V. 483-485). Das *"coming of age"* im Leben der beiden lässt aufgrund der aktuellen Situation im Atridenpalast noch auf sich warten. Im Kern ist es hier das Anliegen der Geschwister, eine Kontinuität der agnatischen Blutsline des Agamemnon zu erreichen. Die persönlichen Wünsche der Geschwister decken sich also, passend zum Aischyleischen Blick auf das Menschliche auf einer unpersönlichen Ebene, vollkommen mit dem übergeordneten Thema der Rachehandlung im Interesse der *polis* und gemäß Apolls Befehl.⁷⁵ Elektra akzentuiert die besondere Bedeutsamkeit der Nachkommenschaft für einen Mann durch einen Vergleich aus der Seemannssprache (V. 505-507):

παῖδες γὰρ ἄνδρῖ κληδόνες σωτήριοι
 θανόντι· φελλοὶ δ' ὥς ἄγουσι δίχτυον,
 τὸν ἐκ βυθοῦ κλωστῆρα σῶζοντες λίνου.

⁷²In der Forschung äußert sich in diesem Sinne u. a. Lesky, *Decision and responsibility*, 85; ähnlich auch Reinhardt, *Aischylos*, 121: „Gewiss dient der Kommos, mit allem, was ihn umgibt, der Vorbereitung auf die Tat, doch einer Vorbereitung, die nur deren eine Seite zeigt, die andere unterdrückt.“

⁷³Siehe dazu Cairns, 211.

⁷⁴Siehe dazu besonders die Überlegungen unter: II, 6.1.1.

⁷⁵Siehe dazu besonders Jones, 80-90.

Orest ist es, der im Folgenden dem Gespräch eine neue Richtung gibt, indem er nach dem Anlass der *choai* der Klytaimnestra fragt (V. 514-522). Es folgen im Dialog Details über den Angsttraum der Klytaimnestra. Der Traum verdankt seine Grundidee der *Orestie* des Stesichoros:⁷⁶

τῷ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωμένος ἄκρον
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.

Der Aischyleische Text greift die Idee im Angsttraum der Klytaimnestra auf und ändert sie in seinem Sinne: Der Drache, bei Stesichoros wohl auf Agamemnon verweisend,⁷⁷ ist bei ihm Orest.

Klytaimnestras Traum, so zeigt sich im Zwiegespräch zwischen Orest und dem Chor, handelt von der Geburt eines Drachen durch Klytaimnestra. Die umhegt diesen wie einen Säugling: Sie legt ihn in Windeln und gibt ihm die Brust. Doch statt Muttermilch saugt er Blut aus Klytaimnestras Adern (V. 531-533).⁷⁸ Orest deutet den blutsaugenden Drachen in seiner Traumdeutung auf sich selbst (V. 540-550). Warum ein Traum in dieser Form?⁷⁹

Das Bild des Drachen erlaubt verschiedene Assoziationen. Eine erste: Klytaimnestra selbst erscheint in der *Orestie* häufiger in der Metapher der Schlange.⁸⁰ Wenn hier Orest selbst zum Drachen wird, gleicht er, das Adlerjunge,⁸¹ sich dadurch also in gewissem Sinne seinen Gegnern an. Es gibt allerdings noch einen weiteren Deutungsversuch für den Traum. Laut Garvie wird im Bild der Schlange auf die chthonische Macht des Vaters verwiesen. Der Traum enthält damit die Vorstellung von einer völligen Identifikation von Vater und Sohn im *drakon*. Orest tötet die Mutter beseelt von der chthonischen Macht des Vaters. Die Idee ist besonders überzeugend. Nach dieser Deutung zeigt sich im Traumbild der Klytaimnestra die Wirksamkeit der chthonischen Macht des Totengeistes. Orest erfährt von dem Traum erst, nachdem er im Bunde mit Elektra und dem Chor im *kommos* den Totengeist des Vaters ans Licht gerufen hat. Tatsächlich ist der Totengeist zu diesem Zeitpunkt bereits im Dienste seiner überlebenden Agnaten tätig. Es hebt sich damit die lineare Zeitfolge auf: Der Traum ereignet sich ja temporal vor dem

⁷⁶Siehe dazu *fr.* 42 Bgk bzw. *fr.* 219 PMG.

⁷⁷Siehe dazu u. a. Vürtheim, 53.

⁷⁸Die Vorstellung vom Säugling, der statt Muttermilch Blut trinkt, ist in gewissem Sinne eine Neuformulierung der Löwenparabel des *Agamemnon*. Siehe dazu die Ausführungen unter II, 4.1 mit dem dort gegebenen Verweis auf: Knox, *The lion in the house*. Es besteht allerdings ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den zwei Bildern: Wenn das Löwenjunge erst als ausgewachsenes Tier zur Bestie wird, so ist es der Drache von Geburt an.

⁷⁹Siehe dazu u. a.: Whallon; O'Neill.

⁸⁰Siehe dazu u. a. Seidensticker, *Aischylos*, 249.

⁸¹S. o. unter: II, 4.4.

kommos. Eine solche Durchbrechung der linearen Zeitvorstellung ist typisch für magisches, religiös geprägtes Denken, wie es bei Aischylos auch an anderer Stelle auftritt.⁸² Garvies Deutung stimmt besonders treffend mit der in den *Choephoren* herrschenden Atmosphäre überein. Die anderen Assoziationen spielen freilich auch in das Traumbild mit hinein. Auf einer von den aufgerufenen theologischen Ideen abstrahierenden Ebene ergäbe sich psychologisierend ein, unter anthropologischem Blickwinkel interessantes Metabild: Klytaimnestra hat ein schlechtes Gewissen und die Geschwister sehen ihr Rachevorhaben als berechtigt an: Es deckt sich mit dem in ihrer Kultur Gängigen.

Nach der Traum-Passage geht es kurz um die Vorplanung der Racheaktion (V. 552-584): Der Chor weist Orest, passend zu dessen aktiver Rächerrolle, auch, was die Planung anbelangt, in die Regierrolle (V. 551-553). Während Orest sich vom Chor vor allem Stillschweigen ausbedingt (V. 581-582), fordert er Elektra dazu auf, sich ins Hausesinnere zurückzuziehen und die Entwicklungen von dort aus mitzuverfolgen (V. 579-580).⁸³ Sein eigener Plan zielt genau auf eine Erfüllung der *lex talionis* ab: Mittels einer List (V. 554-570) will er sich, an der Seite des Pylades, Zugang zum Palast verschaffen und den auf Agamemnons Thron sitzenden Aigisth stürzen (V. 571-584). Bezeichnend für die Betonung des Prinzips der Retributivität im Rachevollzug heißt es im Zusammenhang mit Aigisths Tod (V. 577-578):

φόνου δ' Ἑρινὺς οὐχ ὑπεσπανισμένη
ἄκρατον αἷμα πίεται τρίτην πόσιν.

Die Formulierung nimmt ein poetisches Bild aus dem *Agamemnon* wieder auf: Dort spricht Klytaimnestra, nachdem sie den Gatten getötet hat, vom

τριπάχυντος δαίμων γέννης

⁸²Siehe in diesem Zusammenhang z. B. das Beispiel aus der *parodos* des *Agamemnon*. Dort zürnt Artemis über das Adlermahl und fordert die Opferung Iphigenies. Das Adlermahl wiederum verweist aber bereits voraus auf die Einnahme Trojas durch die Griechen. Siehe dazu oben die Überlegungen unter: II, 4.1.

⁸³Da Orest sie darum bittet, darauf zu achten, dass alles den gewünschten Gang geht, könnte man ihre Rolle vielleicht mit dem Bild der Wachhündin umschreiben. Orest würde ihr damit jene Rolle zuweisen, die Klytaimnestra im *Agamemnon* für sich selbst beansprucht (Siehe *Ag.* V. 606-608):

γυναιῖα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν
οἶαν περ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα
ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολέμιαν τοῖς δύσφροσιν.

Bezeichnend ist freilich die mangelnde Konkretheit in Orests Aufforderung an Elektra. Orests Plan erfüllt sich ja dann auch nicht.

(Ag. V. 1476-1477). In der Zusammenschau ergibt sich aus den beiden Stellen ein poetisch verklausulierter Hinweis auf das Wirken der *ius talionis* in Orests Rachetat. Kennzeichnend für Orests Planungen an dieser Stelle ist zum einen ihre mangelnde Konkretheit, zum anderen ihre Ausrichtung auf den Tyrannenmord. Die Muttermordsproblematik bleibt verschwiegen. So wundert es nicht, wenn Orests *dolos* für die Geschehnisse im Folgenden keinerlei Relevanz hat. Käppel u. a.⁸⁴ könnte Recht haben, wenn er gerade im gegenüber Orests Planungen veränderten Ablauf der Rachehandlung⁸⁵ den aktiven Einfluss des Rachegeists des Agamemnon am Werk sieht. Ein solcher Einfluss ist nach Maßgabe der Aischyleischen Welt zu erwarten, nachdem der Daimon zuvor von Elektra, Orest und dem Chor im *kommos* wiederholt ans Licht gerufen wurde und schließlich durch die Traumdeutung in seiner Wirksamkeit bestätigt worden ist.

5.2 Die Tat: Orests Jagd auf die Mutter (V. 585-976)

Das erste *stasimon* (V. 585-652)

Die Brücke zwischen verbaler und ritueller Vorbereitung auf die Rache einerseits und ihrer Durchführung andererseits wird durch das erste *stasimon* hergestellt. Das Lied, das sich am Ende dem Thema „böse Frauen in der Mythologie“ zuwendet, weist inhaltlich auf das zentrale Thema des *Agamemnon* zurück: Klytaimnestras *tyrannis* in Argos und dessen Auswuchs, den Mord am Troja-Kämpfer Agamemnon.⁸⁶ Am Ende des Liedes wird bereits auf die weiteren dramatischen Entwicklungen der *Choephoren* vorausgewiesen: Klytaimnestras Ermordung durch den Sohn Orest (V. 635-651). Den Schlussstein bildet ein Verweis auf drei göttliche Wesen, die in der Tat wirken sollten: *Dike*, *Aisa*, *Erinyes* (V. 646-652):

Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμὴν·
 προχαλκεύει δ'
 Αἴσα φασγανουργός·
 τέκνον δ' ἐπείσφerei δόμοις
 αἱμάτων παλαιτέρων

⁸⁴Siehe dazu Käppel, 229; Garvie, *ad. loc.*

⁸⁵Siehe dazu den weiteren Verlauf der Handlung (II, 5.2, 5.3 und 6).

⁸⁶Siehe zu der Passage bereits die resümierenden Worte zur Rolle Klytaimnestras im *Agamemnon* (II, 4.1).

τίνει<ν>μύσος χρόνῳ κλυτὰ
βυσσόφρων Ἑρινύς.

Durch die Verbindung mit dem letzten Wort des *stasimon*, dem Verweis auf eine vergöttlichte *Erinys*, ist antizipiert, dass Orests Tat, trotz seiner besonderen Fokussierung und Endstellung im Lied, eben nicht in dieser Form den Endpunkt der Racheaktionen markieren kann. Die *erinys*⁸⁷ kennt keinen Endpunkt im Blutsvergießen, sondern ist Vorverweis auf ein ständig weiterlaufendes Rad der Gewalt und Gegengewalt.

Im Lied selbst freilich bleiben negative Konsequenzen der Rache vollkommen verschattet. Besonders Vers 649 zeigt die hier intendierte Rezeptionsperspektive. Die Vorstellung vom Sohn, der die Rache bringt, hat zu vielfältigsten Assoziationen angeregt: „*Sein Advent und seine Epiphanie, der Auftritt des Retters, der nicht nur redet, sondern Rache übt, haben dionysische und christologische Interpretationen herausgefordert.*“⁸⁸ Das erste *stasimon* mit diesem Vers spielt im Rahmen der zentralen Rachehandlung der *Choephoren* eine besondere kompositorische Rolle: Es öffnet eine Klammer, deren „*Eckpfeiler*“ das erste und dritte *stasimon* bilden,⁸⁹ und deren Mittelsäule vom zweiten *stasimon* gestellt wird. Die pervertierten «*rites de passage*» des Protagonisten Orest nehmen an dieser Stelle ihren Anfang. Als das dritte *stasimon* ertönt, sind sie zu einem, freilich trügerischen, Abschluss gekommen.⁹⁰ Erst daraufhin setzt ein veränderter Rezeptionsblickwinkel ein und die *Erinys*, hier noch Synonym für das Wirken der *Dikē*, zeigt sich von ihrer düsteren Seite.

Das erste Treffen mit Klytaimnestra (V. 653-718)

Das erste Aufeinandertreffen zwischen Klytaimnestra und Orest bahnt sich unter einem Vorzeichen an, das auf die Zeichnung der Klytaimnestra-Figur im *Agamemnon* zurückverweist: Als der sich als Phoker aus dem Daulierland ausgebende Orest nach dem Hausherrn verlangt (663-664), erscheint bezeichnenderweise nicht Aigisth, sondern Klytaimnestra im Tor. Wie im *Agamemnon* ist sie als die Frau mit dem

ἀνδρόβουλον κέαρ

dargestellt.⁹¹ Die Begegnung steht, darin dem Aufeinandertreffen zwischen Klytaimnestra und Agamemnon im ersten Stück der Trilogie ähnlich, unter

⁸⁷Siehe dazu Fowler, u. a. 94.

⁸⁸Vogel, 437.

⁸⁹Siehe dazu besonders: Bollack, 253-262.

⁹⁰Immerhin folgt auf die *Choephoren* noch ein ganzes weiteres Stück.

⁹¹Zu der Stelle, *Ag.* V. 11, siehe bereits die Ausführungen unter II, 4.1.

dem Vorzeichen der pervertierten *xenia* (Siehe dazu besonders V. 700-715).⁹² Die Verletzung der göttlich geschützten Institution vollzieht sich hier jedoch von der anderen Seite her. Nicht die Gastgeberin widersetzt sich dagegen, sondern ihr Gast, Orest. Zudem: Anders als Klytaimnestra im ersten Stück der Trilogie verstößt Orest gegen den Kodex nicht in der Absicht, wider Zeus zu freveln, sondern im Wunsch, dem Willen der Olympier zu entsprechen. Der *dolos* wurde ihm von Apoll verordnet.⁹³ Orest gibt sich hier als vom Gastfreund des Atridenhauses Strophios gesandter Daulier aus (V. 674-687). Seine Falschmeldung vom angeblichen Tod des Orest zielt darauf ab, Klytaimnestras widernatürlichen Hass auf den eigenen Sohn aufzudecken. Und wirklich ist Klytaimnestras vorgegebene Trauer so verhalten, dass dahinter die berechnende Freude der Gattenmörderin von einst erahnbar wird (V. 691-699).⁹⁴ Nach einer kurzen Trauerbekundung kehrt sie unmittelbar zum Alltagsgeschäft zurück, indem sie dem anonym auftretenden Orest die erwünschte Gastfreundschaft gewährt (s. o.).

Die Ammenszene (V. 719-782)

Nachdem Klytaimnestra und ihr vermeintlicher Gast sich ins Hausesinnere zurückgezogen haben, stimmt der Chor, in Erwartung der Todesschreie des Aigisth aus dem Atridenpalast, ein an Zeus adressiertes Hilfsgebet an (V. 723-729).⁹⁵

Zur Überraschung des Chores (V. 734-737) erscheint stattdessen die Amme im Palasttor. Der Einzug der Alltagswelt in das Tragische ist nicht, wie

⁹²Siehe dazu bereits die Ausführungen oben unter: II, 4.1. In der Forschung siehe zur Stelle u. a. Fartzoff, 53. Zudem sei hier auf Roths dem Thema gewidmeten Aufsatz verwiesen.

⁹³Siehe dazu oben die Behandlung des Verses 556 (II, 5.2). Siehe dazu in der Forschung u. a. Burnett, 117. Zum Problem der Unergründlichkeit des Willens des Göttervaters siehe unten Weiteres in den Ausführungen zum dritten Stück der Trilogie.

⁹⁴Siehe dazu Weiteres in den Betrachtungen der Ammenszene im folgenden Absatz.

⁹⁵Siehe dazu auch: Reinhardt, *Aischylos*, 131. Besonders bemerkenswert an dem Gebet erscheint der Verweis auf die Göttin *Peitho* (V. 726-729):

νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθὼ δολίαν
 ξυγκαταβῆναι, χθόνιον δ' Ἑρμῆν
 καὶ τὸν νύχιον τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

Peitho sollte auch später in den *Eumeniden* die entscheidende Rolle spielen. Sie ist es, die für die Eingliederung der Erinyen in den Staatskult von Athen sorgt. Siehe dazu unten die Überlegungen unter: II, 6.2. Die Göttin spielte davor auch bereits im ersten Stück der Trilogie eine Rolle: In *Ag.* V. 385-402 wird sie als brutale, unwiderstehliche Macht vorgeführt, die zum Unheil verführt.

später u. a. in der englischen Renaissance-Tragödie regelmäßig der Fall, als stimmungsaufhellendes Moment gestaltet,⁹⁶ das im Wesentlichen dem unbeholfenen Auftreten der einfachen Figur entspringt. Stattdessen erscheint Kilissa als dienstbeflissene Vertreterin ihrer Rolle.⁹⁷ Gleich eingangs decouvriert sie Klytaimnestras vorgegebenen Trauergestus als Farce (V. 737-740).⁹⁸ Sie selbst zeigt sich umso deutlicher als erschüttert über die Geschehnisse (V. 740-765). Als treue Dienerin des Hauses identifiziert sie sich dabei selbst mit dem neuen Leid im Haus (V. 740): Nach dem Tod des Stammhalters stehe es schlecht um die *domoi*. Nostalgisch erinnert sich Kilissa daran, wie sie das Kleinkind großzog (V. 750-762). Der kleine Orest wird von ihr, der emotional gesehen wahren Mutter des Kindes, liebevoll

τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβή

(V. 750) genannt. Die Ausführungen über das Säugen des Orest treten in dezidierten Gegensatz zum biologisch bestehenden Mutter-Kind-Verhältnis zwischen Klytaimnestra und Orest.⁹⁹ Der Kontrast zwischen dem *drakon* Orest aus Klytaimnestras Angsttraum und dem *boton*-artigen Kleinkind, das die Amme liebevoll umsorgt, könnte größer nicht sein.¹⁰⁰ Wo für die Amme der Gedanke der *trophē* des Orest im Vordergrund steht (V. 753), fürchtet Klytaimnestra als Gattenmörderin, vom Sohn als Stammhalter des Vaters ermordet zu werden. Wo die Amme den Säugling mit Milch stillt (V. 751), fürchtet Klytaimnestra, sich vom Sohn eine tödliche Verletzung an der Brust zuzuziehen.¹⁰¹ Wo die Todesnachricht tiefste Trauer auf der einen Seite auslöst (V. 776) führt sie auf der anderen Seite nur Hohn herbei (s. o.).¹⁰²

Das zweite *stasimon* (V. 783-837)

Das zweite *stasimon* stellt den Angelpunkt zur Rachehandlung des Orest

⁹⁶Siehe dazu Reinhardt, *Aischylos*, 131-132. Anderer Meinung ist hier Kitto, *Form and Meaning*, 51: "Aeschylus sketches a character almost Shakespearean in her vividness."

⁹⁷Siehe dazu u. a. Reinhardt, *Aischylos*, 132: „Bei Aischylos fehlt mit dem Unterschied der Formen auch der Unterschied der Sphären... Die Sprache bleibt die tragische. ‚Telos‘ ist ‚Amt‘ und nicht ‚Geschäft‘.“

⁹⁸Dazu auch in der Forschung Moreau, *Rire*, 402-405.

⁹⁹Dazu in der Forschung u. a. Rose, 50; Seidensticker, *Aischylos*, 254; Goheen, 133.

¹⁰⁰Siehe Seidensticker, *Aischylos*, 254.

¹⁰¹Siehe dazu die Ausführungen oben unter II, 5.1 zum Angsttraum der Klytaimnestra.

¹⁰²Zur literarischen Vorgeschichte der Aischyleischen Ammenfigur sind ergänzend einige Anmerkungen sinnvoll: Die Amme bei Pindar heißt Arsinoe, bei Stesichoros heißt sie Laodameia (Siehe dazu das *scholion* zu Aesch. *Cho.* V. 733.) Die Funktion der Amme in der literarischen Vorgeschichte ist die einer Retterin des kleinen Orest: Bei Stesichoros gibt die Amme den Orest an Talthybios weiter, um ihn in Sicherheit zu bringen (Siehe Vürtheim, 51). Bei Pindar rettet die Amme Orest und gibt ihn an Strophios weiter (Siehe Finglass, *Pindar: Pythian Eleven*, 35.)

im engeren Sinne her. Es zerfällt grob gesehen in zwei Teile: Auf einen Gebetsteil (V. 783-825), gerichtet an diverse Gottheiten, Zeus, die Hausgötter, Hermes, folgt ein direkt an Orest gerichteter exhortativer Teil (V. 826-837).

In das unmittelbare Thema des Liedes, „*letzte Vorbereitung der Rache*“, hineingespiegelt, scheinen unterschiedliche Anspielungen auf, die allesamt von tragender Bedeutung für die Trilogie im Ganzen sind: Der Gedanke von der *lex talionis* und des *miasma* verschränken sich mit Anspielungen auf die «*rites de passage*»-Thematik und die Mysterien-Thematik. Der sammelnde Zielpunkt, dem all diese Themenkomplexe untergeordnet sind, ist der einer Befreiung (Siehe dazu u. a. V. 805, 809-811, 819-823).

Das erste Gebet ist an Zeus gerichtet (V. 783-799), es folgt eine an die Hausgötter gerichtete Sequenz (V. 800-806), schließlich das Gebet an Hermes (V. 807-825).

Im ersten Gebet ist das zentrale Bild das des unter das Joch geschrirrten Fohlens Orest (V. 794-795). Die Vorstellung nimmt anspielungsweise ein Bild des *Agamemnon* auf: das des argivischen Rosses im Sprung über die trojanische Stadtmauer.¹⁰³ Die zwei Bilder stellen einen Gegensatz her zwischen dem antitrojanischen Rachefeldzug unter der Führung des Agamemnon einerseits, und dem Rachezug des Orest andererseits. Der erfolgreiche Vater wird dem unterdrückten Sohn gegenübergestellt. Unterschiedlich ist außerdem das Alter der zwei Figuren: Wo der Sohn ein Fohlen ist, versteckt sich der Vater metaphorisch hinter einem ausgewachsenen Ross. In der Zusammenschau bilden die zwei Kontrast-Bilder die Störung der «*rites de passage*» bei Orest ab. Weil er unter der Machtusurpation in Argos leidet, kann er nicht in die ihm gebührende Stellung als Nachfolger des Agamemnon übertreten. Das Anliegen des Gebets an Zeus lautet entsprechend: Orest möge Erfolg in seiner Racheaktion haben. Das Anliegen erscheint im Bild eines Fohlens, das erfolgreich durch das Ziel läuft (V. 796-799).

Es folgt das Gebet an die Hausgötter (V. 800-806). Hier geht es darum, dass der Atridenpalast endlich an den rechtmäßigen Nachfolger des Agamemnon übergehen solle. Dabei, so der implizite Wunsch, möge kein neues *miasma* entstehen (V. 803-806):

ἄγετε
τῶν πάλαι πεπραγμένων
λύσασθ' αἶμα προσφάτοις δίκαις.
γέρων φόνος μηκέτ' ἐν δόμοις τέκοι.

¹⁰³Siehe dazu im *Ag.* V. 824-826. In II, 4.2 wurde die Stelle nur indirekt behandelt als Einnahme Trojas durch die Griechen.

Der Wunsch ist nach Maßgabe einer *dikē* in ihrer retributiven Form unerfüllbar. Er weist so bereits auf das Ende der *Choephoren* und die rechtliche Formallösung der *Eumeniden* voraus.¹⁰⁴

Das Gebet an Hermes greift auf den Anfang der *Choephoren* zurück. Hermes als Tür-Gott, als Gott des Anfangs und der Listen wird als besonders entscheidend für den positiven Ausgang der Rachehandlung gewichtet (V. 807-818).

Ziel des zweiten Teils des Liedes ist es, Orest zur Ausführung der Racheaktion zu ermutigen. Die gestellte Frage ist: Wie kann Orest die natürliche Abscheu vor der Tat des Muttermordes überwinden?

σὺ δὲ θαρσῶν, ὅταν ἦκη μέρος ἔργων,
ἐπαύσας πατρός αὐδᾶν θροοῦσα
πρὸς σὲ τέκνον
πατρός αὐδᾶν καὶ πέραιν'
οὐκ ἐπίμομφον ἄταν.

(V. 826-830). Hier wird also, mit Ausnahme des knappen Zauderns vor der Tat, das einzige Mal sehr deutlich auf das in Orests Tat versteckte Dilemma vorausgewiesen. Ein mythologisches Vorbild soll Orest im entscheidenden Moment helfen: Perseus, der Medusa tötet (V. 831-837). Besonders wichtig dabei sind die letzten Worte der Sequenz nach Wests Konjektur:¹⁰⁵

ἀναίτιον δ' ἔξ Ἀπόλλωνος μόρον

(V. 836f). Wests Begründung für die Veränderung der Worte gegenüber dem einem *Choephoren-scholion* folgenden Text Garvies¹⁰⁶

τὸν αἴτιον δ' ἔξαπολλὺς μόρον

überzeugt: Die Erinnerung an Apolls Befehl an dieser Stelle verleiht dem Lied den passenden Schlussakzent: Orest wird ermutigt. Zugleich verbirgt sich in in der Genitivkonstruktion ein versteckter Hinweis darauf, dass der Befehl seitens anderer Gottheiten sehr wohl negativ gesehen werden könne. Damit befindet sich hier also erneut ein versteckter Hinweis auf Komplikationen für Orest nach der Tat.

¹⁰⁴Siehe dazu unten Weiteres unter: II, 6.

¹⁰⁵Siehe dazu West, *Studies in Aeschylus*, 256-257.

¹⁰⁶Garvies Lesung ist schon deshalb problembehaftet, weil nach Darstellung des ersten Stücks der Trilogie ja Aigisth gerade nicht der Verantwortliche für den Mord an Agamemnon ist, sondern dieser allein Klytaimnestra zuzuschreiben ist.

Der Tyrannenmord als Erfüllung der *lex talionis* und der anschließende Muttermord als neues Problem (V. 838-930)

Die Ermordung des Aigisth (V. 838-884) ist in den *Choephoren* als in höchstem Maße bühnenwirksamer,¹⁰⁷ und doch umso knapper gehaltener Übergang zum eigentlichen Höhepunkt des Stückes gestaltet: der tragischen Begegnung zwischen Klytaimnestra und ihrem Sohn. Orests Falschbotschaft vom eigenen Tod auf der Spur (V. 838-854) eilt Aigisth über die Bühne nur um sich selbst dadurch dem Tode auszuliefern. Der Chor hat soeben ein letztes Hilfsgebet an Zeus ausgesendet (V. 855-868), da fällt Aigisth bereits im Hinterszenischen Orest zum Opfer (V. 869). Ein kurzer Dienerauftritt mit der Nachricht von Aigisths Tod (V. 875-884) hat Brückenstellung zur Begegnung zwischen Sohn und Mutter (V. 885-930). Ein letzter kryptischer Ausruf seitens des Dieners an Klytaimnestra eröffnet den letzten Schlagabtausch zwischen Orest und Klytaimnestra (V. 886):

τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω.

Die Begegnung beginnt mit einer Äußerung heroisch-männlichen Zuschnitts seitens Klytaimnestras (V. 889):

...δοίη τις ἀνδροκυῆτα πέλεκυν ὥς τάχος.

Klytaimnestras aus dem *Agamemnon* bekannte Gesinnung spiegelt sich auch in den Worten, mit denen sie Aigisths Leichnam beklagt. Die Rede ist von der

φίλτατ' Αἰγίσθου βία

(V. 893).¹⁰⁸ Damit ist der stichomythische *agon* zwischen Mutter und Sohn eröffnet. Das Gespräch bewegt sich auf einer persönlichen Ebene, die im Wesentlichen um das durch die Geschehnisse der Vergangenheit verletzte Vertrauen zwischen Mutter und Sohn kreist. Beide Gesprächsteilnehmer werfen dem anderen jeweils Verletzungen der *aidos* vor. Wenn Orest mit Klytaimnestras Verrat am Vater (V. 905, 907, 909, 927) und der Liaison mit Aigisth (V. 894-895, 904-907) argumentiert, so verweist Klytaimnestra auf Agamemnons außerehelichen Liebschaften (V. 918) und dem *trophē*-Argument. Aus ihrer vermeintlichen einstmaligen Fürsorge um den Säugling Orest leitet sie Ansprüche auf Versorgung durch Orest im Alter ab (V. 908). Das Motiv der mütterlichen Brust spielt in mehrfacher Weise eine Rolle in der Szene: In einer Hikesiegeste entblößt Klytaimnestra ihre Brust vor Orest, nach ihrer

¹⁰⁷Siehe u. a. Taplin, 342-343.

¹⁰⁸Siehe dazu bereits oben unter: II, 4.1. In diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit verdient auch Norwood, 104-105.

Sichtweise die Nährbrust des Säuglings Orest.¹⁰⁹ Das Bild nimmt freilich, gerade auch vor dem Hintergrund des Vergleichs Klytaimnestras mit der Gorgo im *stasimon* zuvor, den Drachentraum wieder auf: Wo einerseits die Mutter das schlangenartige Ungeheuer ist, ist es andererseits der Sohn, der durch seine Drachenzähne die Menschenbrust der Mutter verletzt.¹¹⁰ Über die hier gezeigte pervertierte Mutter-Sohn-Beziehung hinweg erinnert man sich an ihre Folie, die intakte Mutter-Sohn-Beziehung zwischen der Amme Kilissa und Orest. Orests kurzzeitiges Zögern vor dem Muttermord¹¹¹ zeigt, dass er sich der biologischen Verwandtschaft mit Klytaimnestra durchaus bewusst ist.¹¹² Im nächsten Augenblick allerdings wird er von Pylades an Apolls Befehl und die Oberautorität göttlicher Gebote erinnert (V. 900-902).¹¹³ Orest fasst sich, und vollzieht, seiner *physis* gemäß, die Tat.¹¹⁴ In seinem Verhalten hallen die exhortativen Worte des Chores aus dem ersten *stasimon* nach (V. 639-645):

τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος
διανταίαν ὀξυπευκὲς οὐτᾶ
διαὶ Δίκας. τὸ μὴ θέμις

¹⁰⁹*Locus classicus* im Hintergrund ist die Begegnung zwischen Hektor und Hekabe: Hom. *Il.* Buch 22, V. 82-85. Im Hypotext ist die Beziehung zwischen Mutter und Sohn im Gegensatz zur hier dargestellten Begegnung intakt. Siehe dazu auch O'Neill, 218.

¹¹⁰Insgesamt ist es Kennzeichen der Schlangenmetapher im Stück, dass sie mal für die Agamemnon-Seite, mal für die Klytaimnestra-Seite genutzt wird. Dazu äußert sich u. a. Dupont, 76 mit Verweis auf V. 994, wo Klytaimnestra als Natter bezeichnet wird, V. 991-996, wo die Kinder Schlangenkinder genannt werden, V. 1046-1047, wo Aigisth und Klytaimnestra als Schlangen gelten. Zur Schlangenmetaphorik in der *Orestie* siehe u. a. auch: Wheelwright, 246-251.

¹¹¹Das berühmte

τί δρᾶσω;

(V. 899) ist vollkommen transitorischer Natur. Dazu äußert sich stimmig u. a. Fartzoff, 66.

¹¹²„Dieser durch das Wissen um seine Schuld gehemmte Orest, der trotzdem handelt, ist die Aischyleische Konzeption vom tragischen Helden,“ so schreibt Snell, 133).

¹¹³Zu Pylades' Funktion im Stück siehe Taplin, *Silences*, 80-81.

¹¹⁴Wesentliches Element der *physis* ist freilich der fast bis zur Identifikation mit dem Vater gehende Anschluss an diesen. Siehe Käppel, 229. Zur *physis* des Orest siehe bereits oben, besonders: II, 5.1. Anders sieht die Situation Snell, 131. Dieser schreibt von von der Wahl zwischen zwei Entscheidungsmöglichkeiten. Damit täuscht er sich insofern, als Orest gemäß der ihm gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle eben gerade keine Wahlmöglichkeit hat. Orest ist kein „*sich wandelnder und schwankender Mensch*“ (Snell, ebd.), sondern ein Mensch, der gerade nicht in einer inneren Brüchigkeit gezeigt wird. Vielmehr zeigt er sich als Charakter, der eine Alternativverhaltensweise zwar kennt, jedoch schon gemäß seiner äußerlich verkörperten Rolle gerade nicht dazu in der Lage ist, sich anders zu verhalten.

λάξ πέδον πατούμενας τὸ πᾶν Διὸς
σέβας παρεκβάντος οὐ θεμιστῶς.

Zusammenfassend wichtig in der *agon*-Szene vor dem Muttermord ist die persönliche Ebene des Gesprächs im Bezugssystem *aidos*.¹¹⁵ Es zeigt sich, dass Klytaimnestras Hauptargument für den Gattenmord im *Agamemnon*, der Vollzug der *lex talionis* im Interesse der Tochter Iphigenie,¹¹⁶ vollkommen gegenstandslos war: Das Argument wird hier nicht einmal angesprochen.¹¹⁷ Dass Klytaimnestra gegen Agamemnon gerade dessen außereheliche Liebesverhältnisse ins Feld führt (s. o.), zeigt, dass sie bis zum Tod einer dem eigenen kulturellen Umfeld fremden, „*gynaikokratischen*“ Denkweise folgt.¹¹⁸

5.3 Das Ende der *Choephoren* (V. 931-1076)

Noch vor dem dritten *stasimon* spiegelt ein Satz eine unmittelbar menschliche Reaktion auf Orests Tat des Muttermordes. Es spricht der Chor (V. 931):

στένω μὲν οὖν καὶ τῶνδε συμφορὰν διπλῆν.

Darin zeigt sich etwas, das später im Euripideischen Stück in kräftigeren Strichen ausgemalt wird: Der Muttermord, und sei es auf Apollinischen Befehl hin, ist eine Tat, die sowohl für das Opfer als auch für den Täter Unglück bedeutet. Bezeichnend für die Aischyleische Außenperspektive auf das Menschliche ist es freilich, dass der Satz, darin ähnlich der kurzen Phase des Zögerns vor dem Muttermord, nur als kurzer Seitenblick präsentiert wird und nicht Anlass dazu wird, innermenschliche Traumata von Mördern infolge ihres Tuns offenzulegen.¹¹⁹

Das *dritte stasimon* als Nachgesang der Rachetat des Orest hat triumphalen Charakter (V. 935-972). Es wird, unter Wiederaufnahme des Triumphs Agamemnons vor Troja (V. 935-936), der Einzug der *Dikē* durch Orests Tat gefeiert (V. 939-941). Der Gedanke einer erfolgreichen Rache am Mörderpaar

¹¹⁵Siehe dazu Fartzoff, 55.

¹¹⁶S. o. unter: II, 4.1; 4.2; 4.3.

¹¹⁷Interessant in diesem Zusammenhang ist Pind. 11. *Pyth.* V. 22-29: Hier wird über mögliche Motive für Klytaimnestras Tat nachgedacht, darunter auch das Motiv der Rache für Iphigenies Tod, ohne dass man zu einem klaren Ergebnis käme. Leider ist das zeitliche Verhältnis zwischen den zwei Texten nicht klar. Dazu äußert sich u. a. Garvie in seiner *Introduction*, xxiv. Überlegungen zur Chronologie der zwei Texte sind auch zu finden bei Finglass, *Pindar: Pythian Eleven*, 11-17.

¹¹⁸Siehe dazu schon Grundsätzliches oben unter der Betrachtung des 1. *stasimon*, II, 5.2.

¹¹⁹Anders verfährt hier später Euripides' Stück, wo das Menscheninnere dynamisch gesehen wird. Siehe dazu unten: III.

Klytaimnestra und Aigisth als Erfüllung der *ius talionis* klingt zweifach an (V. 937-938; V. 946-952). Im zweiten Teil geht es um Apolls Befehl (V. 953-960) als letztlichem Triumph des Göttlichen (V. 958) und von einer Befreiung des Hauses (V. 961-972). Man hofft auf Reinigungsriten am häuslichen Herd (V. 967-968),¹²⁰ während man in Worten, die an eine Mysterienweihe gemahnen (Siehe u. a. V. 963-964; V. 972),¹²¹ einen neuen Glückszustand als schon gegeben annimmt.

Das den dramatischen Stückausgang einleitende Bild des über den Leichen des Aigisth und der Klytaimnestra triumphierenden Orest (V. 973-1013) erweckt unmittelbare Reminiszenzen an das Ende des *Agamemnon*: Klytaimnestra steht über den Leichnamen des Agamemnon und der Kassandra.¹²²

Orest zeigt Dinge vor, die bei der Ermordung des Vaters Agamemnon eine Rolle spielten: den mit Blut befleckten Mantel, den der Vater bei seiner Ermordung trug (V. 1010-1011), das

πατροκτόνον ὕφασμα

(V. 1015). Im Kontext der Blutsfehde erfüllt sein Verhalten die Funktion zu zeigen, dass er seine Rächerrolle pflichtgemäß erfüllt hat.¹²³ Natürlich mag man sich die Frage stellen, weshalb Klytaimnestra sich diese Gegenstände aufbewahrt hat. Im Zusammenhang mit dem blutbefleckten Mantel stammt eine bemerkenswerte These von Kadaré.¹²⁴ Dieser verweist auf eine Parallele aus dem albanischen Brauchtum aus dem 19. Jahrhundert. Dort pflegte der Täter das blutige Gewand des Opfers einer «*vendetta*» aufzubewahren. Eine magische Vorstellung stand im Hintergrund: An der Entwicklung des vertrockneten Blutflecks sei der Zorn des Toten abzulesen. Dass auch für den Aischyleischen Text eine solche Vorstellung wegweisend gewesen sein könnte, ist nicht ganz unwahrscheinlich. Geisser verteidigt die Idee, indem sie auf Klytaimnestras Traum hinweist: Dieser ist psychologisierend gesehen ein Anzeichen dafür, dass Klytaimnestra Angst vor der Macht des Toten hat.

¹²⁰Damit wird im Umgang mit der Blutsbefleckung eine Verfahrensweise angestrebt, die der Tragweite des Verbrechens eines Verwandtenmordes nicht gerecht wird (Siehe dazu den Rest der Trilogie bis zum Freispruch des Orest). Man denkt hier evtl. an den Odysseus des *epos*, der nach dem Freiermord lediglich die Hallen ausräuchern lassen muss, um wieder in seiner angestammten Rolle weiterleben zu können (Siehe *Od.* Buch 22, V. 481-482).

¹²¹Siehe dazu u. a. Widzisz, 466. Widzisz bezeichnet die Stelle als Travestie einer Mysterienweihe. In dem Motiv werde auf den Anfang des *Agamemnon* zurückgegriffen und auf das Ende der *Eumeniden* vorausgewiesen.

¹²²Siehe dazu oben unter II, 4.1 die Betrachtungen zum Ende des *Agamemnon*.

¹²³Siehe dazu: Kadaré, 104; dazu auch: Geisser, 307.

¹²⁴S. o. Interessant ist in diesem Kontext, dass bereits im *kommos* Elektra den Totengeist des Agamemnon unter Verweis auf das *amphiblēstron* beschwört (V. 492).

Indem Klytaimnestra das Gewand aufbewahrt, schafft sie sich die Illusion, den Groll des Toten kontrollieren zu können.¹²⁵ Noch während Orest die Beweisstücke vorweist, mischt sich in seinen Stolz Grauen über die Hässlichkeit der von ihm vollbrachten Tat (V. 1014-1017):

νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών,
πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε.
ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν,
ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα.

Mit diesen Worten vollzieht sich, dramaturgisch gesehen, die entscheidende Wende des Stückes. Der Muttermord, bis dorthin dem Grundtenor nach als Teil einer göttlich gewollten Racheaktion gesehen, wird nun von seiner dunklen Seite sichtbar.¹²⁶ Das Stück greift in dieser Grundkonzeption den Aischyleischen *Agamemnon* auf: Dort wird Klytaimnestra bis zu dem Punkt unmittelbar nach Durchführung der Rache in der Rolle der sich Verstellenden gesehen, erst dann offenbart sie ihr wahres Wesen. In den *Choephoren* geht es ebenfalls um ein Spiel zwischen Schein und Sein. Freilich gibt es dabei einen wesentlichen Unterschied: Wenn Klytaimnestra als sich Verstellende im *Agamemnon* ein Spiel mit ihrer Umwelt treibt, so vollzieht Orest in den *Choephoren* die Rachehandlung in der Meinung, sich richtig zu verhalten. Auch nach der Rezeptionsperspektive des Stückes erscheint er vordergründig als Positivgestalt. Allerdings: In der Aischyleischen Welt gibt es keine Theodize.¹²⁷ Was der Göttervater Zeus als *pepromenon*¹²⁸ über das menschliche Leben verhängt, muss für die einzelnen Menschen, auch wenn sie sich bemühen, dem Willen des Göttlichen zu entsprechen, nicht zum Erfolg führen.¹²⁹ Die Aussage des Chores in den Versen 1018-1019 ist bezeichnend für diese Einstellung, in der Forschung unter dem Stichwort

¹²⁵Siehe Geisser, 308.

¹²⁶Siehe dazu Reinhardt, *Aischylos*, 122: „Apollon und der Erbfuch sind nicht erst im dritten Stück, sondern schon hier die miteinander ringenden Mächte. Aber ihr Widerspruch, durch alles mögliche verhüllt, tritt erst am Schluss hervor.“ Kritisch zu bemängeln an dieser Aussage ist freilich der Begriff „Erbfuch“. Er könnte mitunter falsche Assoziationen hervorrufen. Die hier vorgelegte Interpretation folgt in diesem Punkt Gantz, der die Bühnenfiguren als eigenverantwortlich Handelnde betrachtet.

¹²⁷Grundlegendes dazu findet sich bei Nilsson.

¹²⁸Siehe dazu im *Agamemnon* V. 68. *moira* und Zeus sind bei Aischylos Synonyme.

¹²⁹Zudem erscheint der Wille des Zeus bei Aischylos als etwas geradezu Unergründliches. Das zeigt die Forschungsdebatte, die sich an der zentralen Gerichtsverhandlung der *Eumeniden* entzündet: Spricht Apoll stellvertretend für Zeus oder nicht? Dazu Weiteres siehe unter: II, 6.1.

„Greek pessimism“¹³⁰ bekannt:¹³¹ Orest, auch wenn er als *alētēs* und aus dem Nest gestoßenes Adlerjunges in das Stück eingeführt wird, ist doch Teil des Atridenhauses. Dort, wo sich Macht und Reichtum konzentrieren, so eine Grundidee der *Orestie*, ist die Gefahr einer Umkehr ins Gegenteil umso größer.¹³² Verbrechen, erlebt als über dem Haus stehender Fluch, zeichnen die Geschichte des Atridenhauses: Die Schlussworte des Stückes handeln von einem dreifachen Sturm,¹³³ der das Atridenhaus in der Vergangenheit heimgesucht habe: Es geht um das Thyestesmahl, den Mord an Agamemnon und schließlich den, am Ende als ambivalent erscheinenden, durch Orest vollbrachten Mord (V. 1073-1076):

νῦν δ' αὖ τρίτος ἤλθέ ποθεν σωτήρ,
 ἧ μόνον εἶπω;
 ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
 μετακομισθὲν μένος ἄτης;

Während der Chor diese Worte von sich gibt, verlässt Orest, von Klytaimnestras Erinyen gejagt, die Bühne. Er ist kein moralisch Schuldiger, sondern ein mit einem *miasma* Befleckter.¹³⁴ Ausgestattet mit *thallos* und *stephos* als Zeichen seiner Hikesie (V. 1035) macht er sich auf den Weg zur Schutzsuche am *omphalos* in Delphi. Orest befindet sich damit am Ende des Stückes in einer dem Ausgang des Dramas vergleichbaren Situation: Er ist erneut ein

ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος

(V. 1042).¹³⁵ Das Ende des Stückes zeigt an Orest die der *physis*-Konzeption immanenten Probleme, wenn äußere Missstände, hier in Gestalt der ver-

¹³⁰Siehe dazu besonders Opstelten.

¹³¹Siehe zum allgemein pessimistischen Blick auf das menschliche Leben besonders die Reflexionen des „*Zeus-hymnos*“ im *Agamemnon* sowie den ebendort im Zusammenhang mit der Darstellung des trojanischen Krieges gebotenen unverstellten Blickwinkel auf das menschliche Schicksal. Außerdem bezeichnend ist hier auch die Darstellung Kassandras im *Agamemnon*.

¹³²Siehe dazu die bereits unter II, 4.1 entfaltete Idee.

¹³³Unverkennbar ist die Anspielung auf die „*dritte Libation*“ der Klytaimnestra im *Agamemnon*. Siehe dazu oben unter: II, 4.1. Dadurch wird die poetische Idee von der Erfüllung einer *lex talionis* in den zwei Morden, Klytaimnestras Gattenmord und Orests Muttermord, aufgerufen. Dazu äußert sich in der Forschung u. a. Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 504-505.

¹³⁴Er ist auch kein „*Wahnsinniger*“, wie in der Forschung manchmal salopp behauptet. Die Idee des Wahnsinns verlangt eine Vorstellung vom Menschen, die mit der „*physis-Anthropologie*“ Aischyleischer Art inkompatibel ist. Rosenmeyer stellt beobachtend fest (225): „*The demonic and the psychological coalesce.*“

¹³⁵Siehe zu dieser Vorstellung auch *Ag.* V. 1282.

brecherischen Klytaimnestra-Figur, vorhanden sind: An dieser Stelle funktioniert die Grundidee der „*physis-Anthropologie*“, die Identifikation von äußerlich bekleideten und verinnerlichten Rollen, nicht mehr. Orest als *xenos*, der nach Argos zurückkehrte, um seinen *oikos* durch reinigende Riten von Beschmutzung zu befreien (V. 968), bedarf nun selbst der Reinigung.¹³⁶

¹³⁶Siehe dazu auch: Roth, 10.

Kapitel 6

Die *Eumeniden*

6.1 Orests weiteres Schicksal

6.1.1 Orests *miasma* und seine Wanderungen

Der Hintergrund: Blutsschuld in der *Orestie*

Immer wieder werden in der *Orestie* die aus einer Blutstat erwachsenden Negativfolgen in Form eines *miasma* thematisiert.¹ Die rekurrierende Idee von der Unwiederbringlichkeit einmal vergossenen Verwandtenblutes steht dabei in Beziehung zu allen Hauptfiguren der Trilogie: Klytaimnestra, Agamemnon, schließlich Orest. Sie alle laden Blutsschuld auf sich. Klytaimnestra wird Gattenmörderin, Agamemnon Tochtermörder, Orest Muttermörder. Alle drei Figuren müssen in irgendeiner Form leiden. Klytaimnestra wird von Orest ermordet, Agamemnon von Klytaimnestra, Orest muss vor den Erinyen der toten Mutter fliehen. Ganz unterschiedlich gestaltet ist jedoch die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Leid der Figuren und ihrer jeweiligen Blutsschuld.

Bei Agamemnon ist die Situation am wenigsten klar: Das liegt daran, dass der Text die Anfänge des trojanischen Krieges mystifiziert und ästhetisiert. Das Problem einer Befleckung Agamemnons mischt sich im poetischen Geflecht des Textes mit einer Vorstellung von Schicksalhaftigkeit des trojanischen Krieges als solchem. Die Rede ist von einem *pepromenon* im Zusammenhang mit der Anbahnung des Krieges, ohne dass der Text wirklich Rechenschaft darüber ablegt, ob und inwiefern Agamemnon die Rolle des Tochtermörders ablehnen kann. Festzustellen bleibt nur, dass Agamemnon nicht als primär machtbesessene Figur erscheint und sich im direkten Büh-

¹Siehe dazu u. a. das Grundlagenwerk von Parker: *Miasma*. Speziell auf das Thema in der *Orestie* zugeschnitten befasst sich mit dem Thema: Hoessly. Siehe dort: 108-131.

nenauftritt seiner *physis* gemäß verhält.² Anders gelagert ist hier der Fall Klytaimnestras: Ihr von langer Hand geplanter Gattenmord macht sie zur vollkommenen Negativfigur und das religiöse Klima der *Orestie* lässt keinerlei Zweifel daran, dass sie ihr vorzeitiger Tod zu Recht ereilt. Klytaimnestra handelt destruktiv und aus niederen Beweggründen.

Wie nun ist die Situation bei Orest gestaltet? Der geradlinige Plot der *Choephoren* zeigt, dass Orest durch den Muttermord grundsätzlich seiner Rolle als Sohn des Agamemnon und angestammter Nachfolger auf dem Atridenthron folgt. Die Tat an Aigisth macht ihn zudem zum Tyrannenmörder, eine Rolle, die vor dem kulturellen Hintergrund des hochklassischen Athen eine explizit positive Besetzung hat.³

Das der Aischyleischen Orest-Figur inhärente Problem scheint auf ein grundsätzliches Dilemma in der Aischyleischen Figurenkonzeption zu verweisen: die Grenzen der „*physis-Anthropologie*“. Solange die Außenbeziehungen einer nach der „*physis-Anthropologie*“ konstruierten Figur intakt sind, kann sich das Konzept behaupten. Wenn jedoch, wie hier aufgrund der absoluten Negativrolle Klytaimnestras, massive Störungen der Harmonie zwischen unterschiedlichen Außenrollen der Figur auftreten, bricht das Konzept in sich zusammen. Von Anfang der *Choephoren* an gibt es eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen Orests Rolle als Sohn des Agamemnon einerseits, und der als Sohn Klytaimnestras andererseits. Wo er als Sohn Agamemnons nach dem Tod des Vaters unter normalen Bedingungen den Atridenthron besteigen sollte, muss er als Sohn der tyrannischen Klytaimnestra im Exil leben. Orests Handeln in den *Choephoren* zielt genau darauf ab, den Widerspruch in seiner äußeren Existenz zu beseitigen. Der Weg dazu führt über den Muttermord. Damit freilich setzt nicht eine störungsfreie Existenz des Orest als Inhaber des Atridenthrones ein, die verwirklichte Utopie des *kalokagathia*-Ideals, sondern alte Probleme zeigen sich in neuer Form, denn die grausame Blutstat des Muttermordes passt nicht zum Idealbild eines vornehmen Adelssprosses.

Die unmittelbare Folge für Orest ist also eine weitere Desavouierung der eigenen Existenz: Orests *physis* erleidet Schaden. Erneut ist er heimatlos, Krankheiten befallen seinen Körper, er leidet innerlich (*Cho.* V. 1014-1062). Orests Dilemma wird in voller Schärfe klar, wenn man seinen Zustand mit den von Apoll für den Fall der Nichtbeachtung seines Auftrags verhängten Strafen vergleicht (Siehe dazu auch *Eum.* V. 40-45).⁴ Insgesamt bewirkt die Tat des Muttermordes für die Orest-Figur eine dramatische Wende: Wo er in den *Choephoren* der zentrale Handlungsträger war, ist er nun zu einem

²Siehe dazu oben unter: II, 4.3.

³Siehe dazu u. a. Burnett, 99.

⁴Siehe dazu Hoessly, 122.

Leidenden und göttlichen Verhandlungsgegenstand degradiert.⁵

Orests Hikesien

Orests Irrreisen nach dem Muttermord, verfolgt von den Erinyen unter der Ägide des Rachegeists der Klytāimnestra,⁶ haben zwei Hikesien⁷ in Heiligtümern als begrenzende Eckpunkte: einerseits Orests Schutzsuche beim Orakel von Delphi zu Beginn des Stückes (Siehe V. 40-45, nach dem Referat der Priesterin des Heiligtums), andererseits Orests Schutzsuche bei Athene in ihrer eponymen Stadt⁸ (Siehe V. 79-84: Apolls Befehl dazu an Orest; V. 235-243: Orests Hikesie an Athene). Zur ersten Hikesie: Der delphische Apoll zeigt sich, entsprechend seiner Rolle als Auftragsgeber des Orest und damit eigentlicher Urheber seiner Probleme, willens, bis auf Weiteres Verantwortung für seinen Schützling Orest zu übernehmen (V. 64-66).

Wichtig hier sind rahmende Elemente, die der Haupthandlung erst ihre tiefere Bedeutung verleihen. Was die Figur des Orest selbst angeht, wird sie durch ihr beigegebene Attribute wie weiße Wolle (V. 44-45) und Schweineblut (V. 283) als in einer Grenzsituation befindlich ausgezeichnet.⁹ Auf unmittelbarer Ebene ist dadurch Orests Schutzsuchenden-Status ausgezeichnet, jenseits davon aber ergeben sich durch solche Zeichen Anspielungen auf das The-

⁵Rosenmeyer, 253, charakterisiert die Figur über ihre "emptiness", er sei "not a person at all". Konkretisierend dann gesteht Rosenmeyer jedoch ein: "... in a legal sense he is, but not as the carrier of the dramatic action."

⁶Siehe dazu u. a. Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*, 484-485.

⁷Zum Thema Hikesie in der griechischen Kultur allgemein siehe: Gould, *Hiketeia*.

⁸Der personale Auftritt der Stadtgöttin Athene dient in der *Orestie* auch dazu, über die Grenzen der Fiktionalität hinweg eine Brücke zum zeitgenössischen athenischen Theaterzuschauer aufzubauen. Wichtig sind hier in den *Eumeniden* die Verse V. 997-1002:

χαίρετ' ἀστικὸς λεῶς,
ἴκταρ ἡμενοὶ Διός,
παρθένου φίλας φίλοι
σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ.
Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς
ὄντας ἄζεται πατήρ.

Die Stelle erinnert sehr an ein Solonisches Gedicht: Solon, *fr.* 4 West: V. 1-4

ἡμετέρα δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὔποτ' ὀλεῖται
αἴσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·
τοίη γὰρ μεγάλυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη
Πάλλας Ἀθηναίη χεῖρας ὑπερθεὺς ἔχει.

Zur Stadtgöttin i. Allg. siehe auch Herrington, *Athena in Athenian Literature and Cult*.

⁹Siehe dazu Zeitlin, *Misogyny*, 105.

ma der Neophyteneinweisung im Rahmen einer Mysterienweihe und das Thema Pubertätsriten. Die »rites de passage«-Thematik und ihre Pervertierung im Falle des Orest wurde bereits als leitmotivisch für Orests Jagd auf die Mutter in den *Choephoren* vorgeführt. Im dritten Stück der *Orestie* ist sie erneut von Bedeutung, allerdings unter Umkehr der Rollen: Der Jäger der *Choephoren* wird zum durch den Rachegeist der Mutter und ihr Gesinde Gekjagten (Siehe u. a. V. 94-116). Implizit ist dadurch ein Bogen zur Haupthandlung des *Agamemnon* geschlagen: Dort „erbeutet“, verdeutlicht durch das Netz,¹⁰ Klytaimnestra Agamemnon. Als leibhafter Rachegeist bleibt die Figur ihrer Charaktersistierung im Vorfeld treu: Sie strebt, männlich gesonnen, nach Herrschaft. Über das dadurch angeschnittene Thema Gynaikokratie ist eine assoziative Verbindung zum Prolog der *Eumeniden* hergestellt: Dort beschreibt die Priesterin zu Beginn (V. 1-19) den Sukzessionsmythos des Heiligtums von Delphi von der Urmutter Gaia als Erstbesitzerin des Orakels über Themis, zu Phoibe und schließlich zu Apoll. Von Interesse ist, dass anders als beispielsweise nach Darstellung der hesiodeischen *Theogonie*, der Übergang vom Weiblichen zum Männlichen scheinbar friedlich verläuft: Es verlautet kein Wort vom Kampf Apolls mit einer Pytho-Schlange.¹¹ Durch den religionsgeschichtlichen Exkurs der Priesterin¹² wird bereits ein entscheidender Neurahmen der *Eumeniden* vorbereitet: Athen als Stätte der Kultur steht am Endpunkt des Stückes. Eine entscheidende Rolle dabei spielt die Einordnung der in matriachale Strukturen zurückverweisenden Erdgöttinnen in den Staatskult.¹³

Orest nach dem Mutterstock (V. 1-234)

Orest als mit einem *miasma* Befleckter bedarf nach Vorstellung der griechischen Kultur der Reinigung. Der Text vereint in diesem Zusammenhang Hinweise auf Praktiken unterschiedlichen Alters.

Die Reinigung durch Schweineblut ist ein besonders alter Brauch.¹⁴ Die

¹⁰Siehe dazu oben die Darstellung der Klytaimnestra-Figur im ersten Stück der Trilogie (hier: II, 4.1). Das Netz taucht später auch am Ende der *Choephoren* auf: Orest triumphiert, dasselbe Netz in Händen haltend. Die Vorstellung vom Netz spielt aber auch schon eine Rolle in der Eroberung der Stadt Troja durch das Heer der Argeier. Troja wird, nach der metaphorischen Sprache des Textes, ein Netz übergeworfen (*Ag.* V. 357-358). Siehe dazu bereits die Ausführungen unter: II, 5.2. Das Motiv des Netzes ist also ein poetisches Mittel, über das die unterschiedlichen Rachehandlungen der *Orestie* miteinander verklammert werden.

¹¹Siehe dazu u. a. *Hymn. in Apoll.* V. 123. Siehe dazu u. a. Burkert, *homo necans*, 138 und Zeitlin, *Misogyny*, 108.

¹²Siehe dazu auch Meier, *Die politische Kunst der attischen Tragödie*, 124.

¹³S. u.

¹⁴Siehe dazu bereits oben unter: II, 6.1.1. In der Forschung äußert sich dazu u. a. Hoessly,

Praktik des vorübergehenden Ausschlusses aus der menschlichen Gesellschaft und eine anschließende stufenweise Reintegration¹⁵ spiegelt sich im Stück in Hindeutungen auf weitangelegte *planē* des Orest (Siehe dazu v. a. V. 236-240), gefolgt von den Erinyen als selbsternannten

πράκτορες αἵματος

(V. 319). Orest als „Jäger“ der *Choephoren* wird nun zum Gejagten. Die Thematik der Irrreisen wird im Stück allerdings erst dadurch besonders pointiert, dass sie mit der «rites de passage»-Thematik eng verbunden wird.¹⁶ Die Parteien sind dabei klar voneinander abgegrenzt: Wo auf der einen Seite der auf die Neueinordnung des Jugendlichen in die Gesellschaft vorverweisende Apoll und der Helfergott Hermes¹⁷ stehen (V. 89-93), sind auf der anderen Seite der Rachegeist der Mutter und die Erinyen, Verweise auf Orests kindliche Zuordnung zum Hausesinneren und zum weiblichen Bereich (Siehe dazu v. a. V. 104-116).¹⁸ Die Befreiung aus der weiblichen Sphäre ist für den Jugendlichen als dramatische Hetzjagd dargestellt: Die als hundeartig (u. a. V. 131-139)¹⁹ und gorgenhaft²⁰ charakterisierten Erinyen verfolgen den Jugendlichen, der sich ihrem Einfluss nur mit Hilfe olympischer Gottheiten, ihrerseits Emblemen der androkratischen Gesellschaft Athens, zu entziehen vermag (Siehe dazu v. a. V. 248-253). Sogar als Orest sich bereits in Sicherheit dünkt, versuchen die Erinyen noch, Orest magisch an sich zu ziehen: Ein

ὕμνος δέσμιος

(V. 306-397)²¹ ist Ausdruck ihrer Unnachgiebigkeit, eine Eigenschaft, die die Erinyen im Stück erst nach ihrer Befriedung durch Athene samt ihres destruktiven Gepräges als Kinder der *Nyx* (Siehe u. a. V. 41; 416) aufgeben.

6.1.2 Orest vor Gericht (V. 235-777)

Orests Freispruch

Im Zuge einer, was Ablauf und zugrundegelegte Rechtsnormen anbelangt,

122.

¹⁵Das Motiv nimmt besonders großen Raum in der *Iph. A.* des Euripides ein. Dort wird das Choenfest aitiologisch mit Orests stückweiser Reintegration in die Gesellschaft nach dem Muttermord in Verbindung gebracht: Siehe dazu Eur. *Iph. A.* V. 947ff. Siehe zum Choenaition auch Phanodemos FGrHist 325 F 11. Siehe dazu Hoessly, 144-145.

¹⁶Siehe dazu Bowie, 19.

¹⁷Siehe zur Rolle des Hermes als Orests Begleiter bereits in den *Choephoren*: der Eingang und die Racheaktion.

¹⁸Siehe Zeitlin, *Misogyny*, 149-184.

¹⁹Zur Hundemetaphorik in der *Orestie* siehe u. a. Wheelwright, 238-246.

²⁰Siehe dazu u. a. die Selbstdarstellung im nun folgenden Lied.

²¹Siehe dazu u. a. Zeitlin, *Misogyny*, 100.

in höchstem Maße ungewöhnlichen Gerichtsverhandlung²² wird Orest von Athene freigesprochen und darf nach Argos zurückkehren, um den vom Vater ererbten Atridenthron für sich zu beanspruchen. So lautet Athenes Urteil (V. 734-743). Der Wunsch der Klytaimnestra verteidigenden Erinyen nach „Umsturz des Atridenhauses“ (V. 354-359) geht nicht in Erfüllung. Über weitläufige Umwege²³ vollendet sich für Orest schließlich das, was bereits der Chor der *Choephoren* im *stasimon* vor der Rachehandlung erflachte: Die *domoi* des Agamemnon werden endlich wiederaufgerichtet. Die Formulierung von der Stürzung bzw. Wiederaufrichtung des Atridenpalastes stellt eine inhaltlich wichtige Querverbindung zwischen den beiden Stücken her: Es spiegelt sich darin, dass die Ordnung in Argos nur dann restituiert werden kann, wenn Orest als Stammhalter des Atridenpalastes seiner *physis* gemäß in seine Position auf dem Atridenthron gelangt.²⁴ Orest als Adlerkind²⁵ muss am Ende seinem Adlervater Agamemnon auf den Thron folgen, damit dem Willen des Zeus Genüge getan ist. So ist menschlich gesehen der Hauptkonflikt der *Orestie* zu einem Ende geführt. Das Urteil ist dabei zudem nicht nur Antwort auf Orests Muttermord, sondern darüber hinaus Antwort auf sämtliche Blutstaten innerhalb des argivischen Königshauses in der Vergangenheit. Zur Lösung werden bezeichnenderweise Außenstehende benötigt.²⁶

Die Bedeutung des Freispruchs

Es sind die in den Prozess involvierten olympischen Gottheiten, die das spezielle Problem des orestschen Muttermordes auf eine generalisierende Ebene heben. Rechtlich gesehen wird der Sonderfall Anlass dazu, das Problem der Blutsschuld einem Spezialgericht, dem Areopag, zu unterstellen (V. 704-710).

Jenseits davon geht es um eine Legitimierung des das Urteil begründend aufgerufenen agnatischen Prinzips und der androkratischen Gesellschaftsordnung Athens im Allgemeinen.²⁷ Im Verweis auf das agnatische Prinzip ist die Stelle mit der Hauptentwicklung der *Orestie* verbunden: Orests Nachfolge auf dem seit dem Tod seines Vaters usurpierten Atridenthron (Siehe dazu auch Orests Angeklagtenrede V. 443-469). Bezieht man den Rezeptions-

²²Dazu u. a. ausführlicher Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, 127. Meier zitiert hier Grillparzers Urteil über den Prozess: Dieser sei „ein Meisterstück von Parteilichkeit und Ungerechtigkeit“.

²³Siehe oben unter: II, 6.1.1.

²⁴Siehe dazu u. a. *Cho.* V. 807-811. Für die *Eumeniden* betrachte man die Ausführungen an der Stelle hier.

²⁵Dass Orest nach der Metaphorik der *Orestie* des „Adlers“ Agamemnon Adlerkind ist, wurde oben unter II, 4.4, 5.1 und 5.3 gezeigt.

²⁶Außenpolitische Folge des Prozesses ist ein Neubündnis zwischen Athen und Argos (Siehe v. a. V. 287-291; V. 762-774).

²⁷Siehe dazu das Folgende.

rahmen der *Orestie*, den Kontext der athenischen Tragödienagone mit ein, so wird das Lob auf die androkratische Gesellschaftsordnung und der in der Rechtfertigung Apolls anklingende Autochthonieanspruch Athens auch den Zweck einer *captatio benevolentiae* bei den Theaterzuschauern haben.

Das Beharren der Erinyen auf dem Recht Klytaimnestras (Siehe z. B. V. 653-654) wird für nichtig erklärt. Die Erinyen hemmen sich dabei zudem durch den gynaikokratischen Einschlag ihrer Argumentation selbst.

Die von Apoll und Athene aufgerufene Begründung für Orests Freispruch ist allerdings nach moderner Perspektive nicht weniger radikal: Sie läuft verallgemeinernd auf eine generelle Ausklammerung der Bedeutung des Weiblichen in der Entstehung von Nachkommen hinaus. Von zentraler Bedeutung ist hier die Rede des Apoll (V. 658-666):

οὐκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένου τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου.
τίκτει δ' ὁ θρώσκων, ἡ δ' ἄπερ ξένω ξένη
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβῃ θεός.
τεκμήριον δὲ τοῦδ' ἐσσι δειξω λόγου.
πατὴρ μὲν ἂν γένοιτ' ἄνευ μητρός· πέλας
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός,
οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τετραμμένη,
ἀλλ' οἷον ἔρνος οὔτις ἂν τέκοι θεός.

Athenes Geburt aus dem Haupt des Vaters²⁸ wird hier zum Beleg für eine These, die auch der Naturphilosoph Anaxagoras vertritt und die einen Gegenpol in der u. a. von Empedokles verfochtenen Zwei-Samen-Lehre hat.²⁹ Athene selbst³⁰ stützt die These Apolls in ihrem abschließenden Freispruch des Orest.³¹

Eine generell bedeutsame Frage der Trilogie sollte an dieser Stelle nicht ausgeblendet werden: Wie ist Apolls Rolle in der *Orestie* einzuschätzen? Wie ist insbesondere das Verhältnis zwischen Apoll und Zeus gestaltet? Ist Apoll,

²⁸Siehe dazu u. a. auch Pin. *O.* 7, 35ff; Eur. *Ion* V. 545ff.

²⁹Siehe zu Anaxagoras: 59 A 27 DK; zu Empedokles: 31 B 63 DK. In der Forschung äußert sich zu dem Thema besonders: Föllinger, *Differenz und Gleichheit*, 21.

³⁰Zu Athenes Rolle in den *Eumeniden*: Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the Vote of Athena*. Allgemeines zu Athenes Bedeutung in der griechischen Literatur findet sich bei: Herrington.

³¹Siehe oben. Dass die These hier aufgerufen wird, hat einen Grund vor einem androkratisch geprägten Publikum, das für sich den Anspruch auf Autochthonie erhebt. Eine solche Tendenz hat u. a. auch der Euripideische *Ion*. Siehe dazu das entsprechende Kapitel in: Padilla (Hg.), *Rites of passage in ancient Greece*.

wie er selbst wiederholt betont, Sprachrohr des Zeus? (Siehe dazu V. 19; V. 229; V. 614-621). Die These wurde in der Forschung strittig diskutiert. Dass Apoll Erfüllungsgelhilfe des Zeus auf Erden sei, wurde bisweilen mit dem Theodize-Argument bestritten. Dem ist jedoch kritisch zu begegnen: Die Vorstellung einer Theodize im christlichen Sinne ist einer Götterwelt, die das

πάθει μάθος

zum höchsten Prinzip menschlichen Daseins erklärt, wesensfremd.³² Entsprechend dem allgemein religiösen Grundton der *Orestie* wird auch Apoll hier aus ehrfurchtsvoller Distanz gesehen. Sein teils spielerisch-achtloser Umgang mit den beiden Figuren Cassandra und Orest ändert nichts daran, im Gegenteil: Er zeigt Apolls Macht. Im Blick auf den Gott spiegelt sich noch etwas von der feierlichen Stimmung des archaischen „*Hymnos auf Apoll*“.³³

6.2 Athens politisch-religiöse Neuordnung (V. 778-1047)

Was die Gesamtbedeutung des letzten Stückes der *Orestie* anbelangt, herrscht in der Forschung Uneinigkeit: Fest steht, dass hier das zentrale Problem der Trilogie, das Thema Blutrache in Zuspitzung auf die Muttermord-Problematik, auf neue Art und Weise beleuchtet und in einen neuen institutionellen Rahmen gestellt wird. Soweit ist man sich einig. Was Weiteres angeht, spaltet sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den *Eumeniden* in zwei Lager: Liest man einmal von einer „*Scheinlösung*“³⁴ durch das dritte Stück, so liest man an anderer Stelle von einer „*echten*“ Lösung.³⁵ Ein wichtiger Grund für die Meinungsdivergenzen innerhalb der Forschung scheint darin zu bestehen, dass man sich nicht einig darüber ist, welche Art von Lösung das Problem des Muttermordes nach Maßgabe der Aischyleischen Trilogie erfordert.

³²Über *Ag.* V. 177 war bereits zu lesen (Siehe oben: II, 5.1 und bereits allgemeiner unter II, 4.2). Siehe auch Parker, *Aischylus' Gods*, 130, und Zeitlin, *Misogyny*, 107. Explizit zu der Frage äußert sich Winnington-Ingram, *Apollo*. Er ist allerdings der Meinung, Apolls und Athenes Fürsprache für die androkratische Gesellschaftsordnung sei im Sinne einer Kritik aufzufassen (ebd. 103). Dieser Meinung wird hier nicht gefolgt.

³³Siehe dazu: Allen/Sikes (Hgg.), *The Homeric Hymns*.

³⁴Dieser Vorstellung folgt u. a. Vellacott, *Has good prevailed?* 118: Seiner Meinung nach ist das Ende der *Eumeniden* nur „on the surface a celebration of national unity and confidence, on a deeper level, an ironic enactment of the most comprehensive tragedy of all, the moral tragedy of Athens.“

³⁵In diesem Sinne deuten das Ende u. a. Zeitlin, *Misogyny*, 87; Stanford, *The Serpent and the Eagle*, 13-97.

Von *Scheinlösung* ist meist dort zu lesen, wo grundsätzlich davon ausgegangen wird, der Konflikt erfordere eine Lösung in einem sittlichen Sinne,³⁶ von „echter“ Lösung allenfalls dort, wo man davon ausgeht, eine Lösung auf soziologischer, institutioneller Ebene sei verlangt.³⁷ Wenn man der Idee der bei Aischylos maßgeblichen „*physis-Anthropologie*“ Rechnung trägt, scheint es sinnvoller, den Forschern zu folgen, die davon ausgehen, der Konflikt nach Aischyleischer Gestaltung bedürfe einer Lösung auf einer äußeren Ebene: Wo auf den einzelnen Menschen bezogen die Konvergenz äußerer und innerer Eigenschaften als Grundkonzept angenommen wird, scheint es nicht vielversprechend, eine explizit moralische Lösung für den Konflikt der *Orestie* im Ganzen zu erwarten: Schon der Mensch als Einzelner wird hier nicht als Wesen begriffen, das aus seinem Inneren heraus spontan irrational zu handeln vermag. Der Mensch handelt vielmehr in der Regel so, wie es seine äußere Einbettung in ein Umfeld von ihm fordert, es sei denn, es handelt sich dabei um einen explizit als schlecht gekennzeichneten Charakter. Vor dem Hintergrund dieser Vorüberlegungen wird hier von der These ausgegangen, der zentrale Konflikt der *Orestie* werde im letzten Stück auf eine gemessen an der Aischyleischen Sicht auf Mensch und Welt befriedigende Weise gelöst, ja, es werde am Schluss eine Harmonie hergestellt, wie sie im Vorfeld nie zu finden war:

Schlüssel zum Verständnis der hier vertretenen These ist eine Betrachtung des rituellen Geschehens am Ende der *Orestie*: Die zentrale Stelle umfasst die Verse 956-975:

Χορός· ἀνδροκμηϊτας δ' ἰώρους ἀπεννέπω τύχας,
 νεανίδων τ' ἐπηράτων
 ἀνδροτυχεῖς βίότους δότε, κύρι' ἔχοντες,
 θεαί τ' ὦ Μοῖραι
 ματροκασιγνήται,
 δαίμονες ὀρθονόμοι,
 παντὶ δόμῳ μετάκοινοι,
 παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς

³⁶Siehe dazu: Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the vote of Athena*, 147.

³⁷Dieser Richtung folgen u. a. Bowie sowie Zierl, siehe v. a. 215. Selbst unter den Anhängern dieser Richtung teilen sich freilich die Meinungen: Teils wird hier beispielsweise die Bedeutung der *peitho* als Mittel zur Konfliktlösung negativ gesehen und deshalb insgesamt die Lösung als unbefriedigend betrachtet, so z. B. der Fall bei Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, 122. Dieser Meinung ist auch Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the vote of Athena*, 147.

ἐνδίκους ὁμιλίαις,
 πάντα τιμώταται θεῶν.
 Ἀθηνᾶ· τάδε τοι χώρα τῆμῃ προφρόνως ἐπικραينوμένων
 γάνυμαι· στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς,
 ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ' ἐπωπᾶ
 πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας·
 ἀλλ' ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος·
 νικᾷ δ' ἀγαθῶν ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.

Man kann den Inhalt der Passage auf folgenden Nenner bringen: Athene trägt dafür Sorge, dass sich die Erinyen als

σεμναὶ θεαί

in einer Höhle am Fuße des Areopags in Athen ansiedeln (V. 1033-1047).³⁸ In ihrer neuen Rolle als pazifizierte *polis*-Gottheiten sorgen diese dafür, dass Athen für seine Bewohner ein glücksversprechender Ort ist, d.h., dass es rituell zu keinen Störungen kommt. In dieser Funktion sind die Göttinnen Antwort auf alle rituellen Pervertierungen, die im Vorfeld der Trilogie auftraten. Im *Agamemnon* ist hier zentral der Gattenmord der Klytaimnestra, der unter dem Deckmantel eines pervertierten Hochzeitsritual unter vertauschten Genderrollen vollzogen wird. Ferner denkt man an die beiden „Hadesbräute“ im Stück, Cassandra und Iphigenie.³⁹ Man erinnert sich an die Verdrehung der Bestattungsrituale für Agamemnon Ende des ersten Stücks der Trilogie. Man denkt an den Missbrauch der geheiligten Institution der *xenia* durch Klytaimnestra ebendort.

Für die *Choephoren* sind vor allem zu nennen das gestörte „coming of age“ der Geschwister Orest und Elektra, Klytaimnestras Verdrehung des Grabkultes für den toten Gatten, Orests bis zum Mord gehender Missbrauch des heiligen Rechts der *xenia*, schließlich die Umkehrung des Brauchs der *trophē* für die alternde Mutter in einen Muttermord. Das letzterer Pervertierung entspringende Problem ragt noch bis in die zweite Hälfte der *Eumeniden*, ehe es, zumindest auf formaljuristischem Wege, gelöst wird.

Das Gerichtsverfahren der *Eumeniden* als religiös-rechtlicher Ausweg aus dem ins Vorstaatliche zurückverweisenden Teufelskreis der «*vendetta*» markiert den Punkt, der Antwort auf das zentrale Problem der *Orestie* ist: die

³⁸Zu dieser Bezeichnung der Götter im Stück siehe u. a. Geisser, 381-386; Föllinger, *Genosdependenzen*, 308. Der Titel *Eumeniden* hingegen ist erst spätere Zugabe der alexandrinischen Philologie.

³⁹S. o. im *Ag.*: II, 4.1 und 4.2.

Homizid-Verbrechen. Allesamt weisen sie zurück in vorstaatliche, wilde Verhältnisse. Man nehme die gleich einer Ziege geopfert Iphigenie, den gleich einem Stier geschlachteten Agamemnon, die Schlachtung des Aigisth oder die Erlegung der Klytaimnestra gleich einem Jagdwild.⁴⁰ Ein friedlicher Ausweg wird in all diesen Fällen weder gesucht geschweige denn gefunden. Selbst die Göttin *Peitho*, in den *Eumeniden* Schlüssel zur friedlichen Konfliktbeilegung (Siehe besonders V. 885-887), spielt im Vorfeld eine destruktive Rolle.⁴¹ Ganz anders sieht es hier am Ende der Trilogie aus. Das Motiv des rituellen Festzuges⁴² ist bezeichnend für die bei Aischylos vorherrschende Außenperspektive auf Menschen und Ereignisse. Das formal stimmig ausgeführte Ritual, in dem die alten Erdgottheiten pazifiziert in ihre Höhle am Fuße des Areopags eingewiesen werden, ist Antwort und Ausweg aus einer Bedrohung, die im Falle eines scheiternden Befriedungsversuchs der Göttinnen von diesen für Land und Leute ausginge. In den Versen 476-479 warnt Orest Athene davor:

αὐται δ' ἔχουσι μοῖραν οὐκ εὐπέμπειλον,
καὶ μὴ τυχοῦσαι πράγματος νικηφόρου,
χώρᾳ μεταῦθις ἰὸς ἐκ φρονημάτων
πέδοι πεσῶν ἄφερτος αἰανῆς νόσος.

Durch die *pompē* wird am Ende der *Eumeniden* die *polis*-Religion Athens als friedensstiftendes, das menschliche Miteinander ordnendes Element gefeiert. Hier sind Menschen aller Altersstufen und beider Geschlechter in fröhlichem Tun vereint (V. 1003-1047). Das Religiöse hat dabei, fernab theologischer Dogmatik, vor allem gemeinschaftsfördernde Funktion.

Synoptisch kann zum Blickwinkel auf das Menschliche in der *Orestie* festgehalten werden: Die Trilogie sieht den Menschen als bestimmt vor allem

⁴⁰Zur Bildsprache, die im Zusammenhang mit den Tötungen zum Einsatz kommt, siehe v. a. Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*.

⁴¹Siehe zu dieser Überlegung in der Forschung u. a. Rechenauer, *Orestie*, 85-89. Man denke u. a. im *Agamemnon* an die Verse 385-422. und 722ff. In den *Choephoren* sind wichtig die Verse 726-727. Siehe dazu bereits oben die entsprechende Anmerkung unter: II, 5.2. Ganz anders sieht die Rolle der *Peitho* in den *Eumeniden* aus: siehe dazu: Zierl 215; R Seaford, *The tragic wedding*, v. a. 115-116: Athenes Verweis auf *Peitho* sei dabei eingereiht in die Gruppe sämtlicher für die Hochzeitsthematik relevanten Gottheiten, d.h. neben *Peitho* noch Zeus mit Beinamen *teleios*, Hera mit dem Beinamen *teleia*, Aphrodite und Artemis. Die Einreihung der *Eumeniden* in den athenischen Staatskult ist insofern eine Art Hochzeit. Das Eingehen der alten Gottheiten in die Höhle an der Spitze eines Festzuges und an der Seite der führenden Athene ist dabei vergleichbar dem Übergang der Braut ins Haus ihres Bräutigams.

⁴²Dazu und zum Ritualen in den *Eumeniden* im Allgemeinen siehe besonders: Bowie.

durch das äußere Umfeld. In chaotischen oder auch nur uneindeutigen Rahmenbeziehungen befindet er sich unter dem Einfluss unberechenbarer göttlicher und zwischenmenschlicher Einflussfaktoren, wird selbst unberechenbar. Erst im geordneten Rahmen der *polis* erhält er Sicherheit und Sinn.⁴³ Hier ist er *sophron* (V. 850).⁴⁴ Kompromisse sichern den inneren und äußeren Frieden. Schlüsselbedeutung hat deshalb die Göttin *Peitho*.

Der Focus der Aischyleischen Welt, das sei abschließend nochmals betont, ist nicht ein „*theologischer*“, sondern ein „*anthropologischer*“. Gerade am Schicksal der Zentralfigur Orest wird deutlich, wie der Aischyleische Mensch, egal unter welchen irrationalen Einflussfaktoren er auch stehen mag, sei es der Rachedaimon des toten Vaters oder der Befehl aus einer übermenschlichen Sphäre, doch am Ende selbst die Folgen seines Handelns tragen muss und gezwungen ist, nach Lösungen zu suchen für die Probleme, die er sich neu geschaffen hat. Die rituellen Bräuche, die in seinem Umfeld gepflegt werden, erweisen sich dabei nur als defizitäre Mittel der Existenzbewältigung; sie werden gerade nicht als Manifestationen einer festen, die Aischyleische Welt bestimmenden göttlichen Weltordnung gesehen. Auch die adelige *physis* ist kein wirksamer Schutzmantel gegen Unglück. Die Verletzlichkeit des Menschen wird in der Orest-Figur besonders noch dadurch pointiert, dass dieser an die Grenzschwelle zum Erwachsenenleben gestellt ist, seine «*rites de passage*» jedoch aufgrund gestörter äußerer Umstände nicht normal ablaufen können.

⁴³So résumiert auch Zeitlin, *Misogyny*, 87: „*The program of the Oresteia is to trace the evolution of civilization by placing the polis in the center of its vision and endowing it with the creative power to coordinate human, natural and devine forces.*“ Dieser Meinung ist auch Dupont, 81: Das Menschsein sei hier gerade über die Einbindung in die Institutionen der *polis* bestimmt. Dupont stellt den Vergleich zum Prometheus-Mythos her: Dort ist die Teihabe am Opfermahl das Kriterium, über das das Menschsein definiert wird.

⁴⁴In der Forschung siehe dazu u. a. Meier, *Die politische Kunst der attischen Tragödie*, 138; Zierl, 67-68; North, 32-85.

Teil III

Anthropologisches Nachdenken in Euripides' *Elektra*

Kapitel 7

Die Eingangs-Passage (V. 1-595)

7.1 Präliminarisches

7.1.1 Innermenschliches bei Euripides

Nicht

οἷους δεῖ ποιεῖν,

sondern

οἷοι εἶσιν,

so stellt Euripides nach Aristoteles die Menschen dar.¹ Im Wesentlichen zielt diese Beschreibung der Euripideischen Figuren auf das besondere Interessensfeld des Dichters ab: das Menscheninnere als sich verändernde, seinen Figuren Richtung gebende Kraft. Die Frage, wie die Euripideischen Stücke damit umgehen, ist ein Thema, dem in der Forschungsdebatte die Aufmerksamkeit nicht verwehrt wurde und wird.²

Wenn auf der einen Seite Wissenschaftler dafür plädieren, die dramatischen Figuren bei Euripides nicht in menschlichen Kategorien zu betrachten und die von ihnen offenbarten Gefühls- und Meinungsäußerungen vollkommen als im Dienste der Erzeugung einer bestimmten dramatischen Wirkung

¹Aristot. *Poet.* 1460b[34].

²Siehe u. a. Gill, *Personality in Greek epic, tragedy and philosophy*; Gill, *The Character-Personality Distinction in Greek Tragedy*; Gibert; Gould, *Dramatic Character in Greek Tragedy*; Hose, *Der tragische aller Dichter*; Hose, *Euripides als Anthropologe*; Hose, *Euripides: Der Dichter der Leidenschaften*; Lesky, *Psychologisches*; Lesky, *Seelische Vorgänge*; Lloyd; Thury; Zürcher.

stehend lesen,³ so wird auf der anderen Seite nicht einmal davor Halt gemacht, Ergebnisse der modernen Psychoanalyse in die Deutung der antiken Dramenfiguren hineinzutragen.⁴ Im Folgenden wird, Rechnung tragend dem bahnbrechenden Aufsatz Leskys *Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides* davon ausgegangen, dass das Euripideische Drama einen besonderen Akzent legt auf das Innermenschliche als dynamischer, dem einzelnen Charakter Richtung und Orientierung gebender Kraft. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Euripideische *Elektra* nicht geschlossene „*Psychogramme*“ von ihren Charakteren zeichnet: Natürlich sind einzelne Aussagen der Figuren Momentaufnahmen vom Menscheninneren, gebrochen noch durch die Erfordernisse der Sprechsituation. Oft auch ist zwischen zwei für einen Charakter festgestellten Entwicklungsstufen, erzwungen durch die formalen Grenzen des Kunstwerks Drama, ein deutlicher Sprung zu bemerken.⁵ Trotzdem: Die Euripideischen Figuren müssen ganz von innen heraus handeln, denn es gibt keine festgefügte göttlich fundierte Weltordnung, die ihnen von außen einen festen Platz zuteilt. Aus dem Anthropozentrismus der Euripideischen Tragödie heraus lässt sich auch verstehen, dass als Kulisse nicht die klassische Palastfassade der attischen Tragödie benutzt wird, sondern an diese Stelle das argivische Bergland mit bäuerlicher Hütte gesetzt wird.⁶

³Konkret auf die die Euripideische *Elektra* bezogen äußert sich dazu: Lloyd, 2. Dort heißt es: *“It will be argued that much of Electra’s behaviour is better understood in terms of Greek conventions of lamentation than in the terms of modern psychology in which it is often discussed, and that remarks about actions by both Electra and Orest which have been thought and to show their characters in a bad light are often explicable in terms of the dramatic situation.”* Zu lesen darüber ist auch bei: T. v. Wilamowitz-Moellendorff, 383-409. In dem Aufsatz geht es zwar im Kern um Sophokles, doch der Autor legt zudem seine Ansichten über die angemessene Herangehensweise an die attische Tragödie i. Allg. dar. Auf T. v. Wilamowitz-Moellendorff baut Zürcher auf: Seine Generalthese lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Euripideischen Figuren offenbarten zwar die psychologischen Phänomene, die die Handlung erfordert, doch diese Phänomene würden nicht als in einer einheitlichen Persönlichkeit gründend wahrgenommen. In letztere Richtung weist auch der rein ästhetischen Kategorien verpflichtete Ansatz Bohrsers.

⁴So geschieht es z. B. bei Stoessl. Besonders in der Gegenüberstellung von *Elektra* und *Klytaimnestra* wird die freudsche Psychoanalyse zur Deutung genutzt. Allgemein in der griechischen Tragödie wird auf den Ansatz zurückgegriffen von z. B. Parsons oder Sale.

⁵Dazu auch Basta Donzelli, *Studio*, 101. Dieser Meinung ist auch Winnington-Ingram, CR 49, 16, der deshalb davon ausgeht, das Euripideische Drama konzentriere sich mehr auf das Dramaturgische als auf die Figurenzeichnung.

⁶Das Stück wird hier in 4 Teile gegliedert. Grundlage dieser Entscheidung sind verschiedene Vorarbeiten. Besonders wichtig ist der Beitrag Deforges. Auf Seite 223 legt dieser sein Grundmuster für das Rachestück dar. Er kommt zu dem Ergebnis, das Euripideische Stück folge im Wesentlichen dem in den *Choephoren* zugrundegelegten Muster. Dieses gliedert sich in folgende Stufen: 1. *retour d’Oreste, offrandes au tombeau*, 2. *reconnaissance du frère et de la sœur*, 3. *plan pour tuer d’abord Égisthe, ensuite Clytemnestre*, 4.

7.1.2 Der neue Schauplatz: Spiegel neuen anthropologischen Nachdenkens

Indem Euripides eine traditionell fest mit dem

δῶμα Πελοπιδῶν⁷

verbundene Handlung vom Machtzentrum des Atridenpalastes in die ärmliche Hütte⁸ eines Bergbauern an der Peripherie von *Argos* verlegt,⁹ tut er einen folgensweren Schritt. Schließlich bedeutet die Verweigerung der Kontinuität der traditionellen Topographie auch das Ende einer festgefügtten Erwartungshaltung an das Stück. Im übertragenen Sinne ist das

δῶμα Πελοπίδων

als stofflicher Bau mit einer traditionellen Wertewelt konnotiert, mit einem festen Bild von göttlicher Schirmherrschaft über die irdische Herrschaft und damit mit einer im Kern unerschütterlichen Wertewelt, stets letztlich im göttlichen Bereich legitimiert. Der Ausweg des Euripides zur Hütte des Bauern bedeutet damit auch einen Ausweg aus der dadurch evozierten traditionellen Erwartungshaltung des Zuschauers, der eines im Inneren geschlossenen tragischen, theozentrischen Weltbildes. An die Stelle eines festen Wertezentrums, um das das Stück kreist, treten Menschen aus „*Fleisch und Blut*“¹⁰ mit je eigener Sichtweise auf ihr Umfeld. Nicht die nach der solonischen *eunomia* festen Fundamente der *dike*¹¹ geben dem Miteinander der Menschen

monstration des cadavres et dénigrement du mort (Égisthe ici), 5. perturbation mentale après le meurtre. Ein weiterer Gliederungsentwurf für das Stück stammt von Matthiessen. Dieser unterscheidet dort 2 Möglichkeiten zur Gliederung des Stückes: Möglichkeit A sieht folgendermaßen aus: 1-214 Exposition, 215-698 „*Wiedererkennung*“ und Planung der Rache, 699-1171 Durchführung, 1172-1359 Folgen. Möglichkeit B hat diese Form: 1-595 Exposition und Durchführung der Erkennungshandlung, 596-1171 Rache, 1172-1359 Ergebnis. Die hier vorgenommene Unterteilung bildet eine Mischform aus diesen Gliederungen.

⁷Dieser Begriff wird im Sophokleischen Stück benutzt. Siehe dazu das Zitat unter IV, 12.2.2.

⁸Zur Charakterisierung der Hütte auf diese Weise siehe unten in III, 9.3.1: Elektra bittet Klytamnestra in ihre Wohnstatt. Diese heißt mit V. 1140:

πολύκαπνον στέγος.

⁹Siehe dazu z. B. Hartigan, 108.

¹⁰Siehe dazu Arist. Poet. 1460b[34]:

οἷοι εἶσιν

und das Zitat der Stelle unter III, 7.1.1. Siehe dazu auch: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, 226-227 und Karsai, 10. Dieser nennt die Euripideischen Figuren „*flesh-and-blood people*“.

¹¹Siehe dazu Solon, *fr.* 4 West V. 14.

Ordnung und Sinn, sondern vielmehr sind es die Menschen, die sich selbst in einer sich ändernden Welt immer wieder neu definieren müssen.¹² Denniston beschreibt, gefolgt von King, deshalb den Grundton des Dramas als den eines *stern realism*.¹³ Es wäre ein Trugschluss, aus der Verlegung des Schauplatzes in ein einfaches Ambiente zu folgern, das Drama verliere hier an inhaltlicher Ernsthaftigkeit. Dies, so ist im Folgenden zu sehen, gilt auch für die in der älteren deutschsprachigen Forschung einst so bezeichnete „Frühstücksaffäre“, den ersten Teil des Dramas (V. 1-598).¹⁴ Knox täuscht sich, wenn er aus seinem, kritisch betrachtet, unhaltbaren Urteil,¹⁵ dieser Teil des Stückes sei *„light-hearted in tone“*, folgert, das Drama als Ganzes sei ein Melodrama ohne tiefgreifendere Themen.¹⁶ Tatsächlich begegnen sich in dem Stück Menschen, die geformt sind durch ihr aktuelles Umfeld einerseits, ihre Erfahrungen und Emotionen andererseits. Abhängig von ihrer sozialen und territorialen Herkunft haben sie jeweils unterschiedliche Ziele und unterschiedliche Bilder vom Angemessenen.¹⁷ Im Zwischenmenschlichen bedeutet die individuell unterschiedliche Beschaffenheit des Menscheninneren Konflikte und Missverständnisse. Letztlich kann es kein reibungsfreies Miteinander geben. Für die Hauptfiguren¹⁸ des Dramas, Elektra und Orest – darüber kann nach der hier verfolgten „*ironischen*“ Lesart des Stückes¹⁹ kein Zweifel sein –, erweist sich die je individuell-begrenzte Wahrnehmung der sie umgebenden Welt als fatal. Von fundamentaler Bedeutung ist hier das Faktum ihrer Ent-

¹²Zur Verschiebung des Schwerpunkts vom Religiösen zum Gesellschaftlichen siehe auch Hose, *Studien zum Chor 2*, 103.

¹³Denniston, XII-XIII; King, 195.

¹⁴Siehe dazu U. v. Wilamowitz-Moellendorff, 231.

¹⁵Das Urteil könnte noch akzeptiert werden, wenn die erste Annäherung zwischen den Geschwistern und die den ersten Teil dramatisch abschließende zweiteilige *anagnorisis*-Handlung in den zweiten Teil verlegt wären. Doch gleich einem, immer wieder auftauchenden roten Faden erscheinen Elektra und Orest als die zwei überlebenden, durch ihre Schicksalsverwandtheit aufeinander bezogenen Atriden in fast der gesamten Partie. Jenseits der Passagen ihrer direkten Bühnenpräsenz rekurrieren sie auch noch indirekt in den Worten Dritter. Dazu Weiteres s. u.

¹⁶Siehe dazu Knox, *Euripidean Comedy*, 252. Direkt kritisiert ihn hier u. a. Bond, 12. Euripides' *Elektra* beschreibt er mit dem Attribut: *„a serious tragedy“*. In diesem Sinne äußert sich auch Halporn, 101, über die aus ihrem gewohnten Umfeld entfernten Geschwister Elektra und Orest. Von Anfang an stören sie die Idylle des Landlebens: *„[They are] often stirring us to uneasy laughter, though not of a comic kind, pace B. Knox.“*

¹⁷Philosophisch spiegelt sich in der Sicht auf das Menschliche im Stück der berühmte Ausspruch des Protagoras, wonach der Mensch das Maß aller Dinge sei. Siehe dazu: fr. 80 B 1 D.K., auf das bereits unter I verwiesen wurde. In der Forschung schreibt darüber u. a. C. Müller.

¹⁸Zum Begriff „*Hauptfigur*“ vs. „*Held*“ in der betroffenen Tragödie siehe Karsai, 11-13. In der Darstellung hier siehe unter III, 7.3 die Anmerkung zu Karsai.

¹⁹Siehe dazu den grundlegenden Aufsatz von Sheppard über: *The 'Electra' of Euripides*.

wurzelung aus der angestammten Adelswelt. Zum Ausdruck kommt dieses in der Euripideischen Kulisse, der „rauchgeschwärzten Hütte“.

7.1.3 Elektra als Schein-Ehefrau

Die Hauptfigur ist im Euripideischen Stück auf Grundlage eines traditionellen mythologischen Motivs konzipiert. Elektra ist eine Königstochter, die aus Angst der Machtinhaber vor männlichem Nachwuchs in ein ärmliches Umfeld versetzt wurde. Dieser könnte schließlich Ansprüche auf den Thron anmelden und als Rächer erscheinen (V. 19-30).²⁰ Elektra lebt als Schein-Gattin eines verarmten Bauern an der Peripherie von Argos (V. 1). Sie ist also falsche *gynē* und ewige *nymphē* in einem.²¹ In allen Begegnungen mit anderen Figuren ist Elektra dazu gezwungen, den äußeren Anschein und das innere Sein ihrer Existenz gegeneinander auszubalancieren. Elektras Art, mit anderen umzugehen, ist zunächst in gewissem Maße dadurch bestimmt, ob ihr Gegenüber jeweils über ihren Jungfrauenstatus Kenntnis hat oder nicht. Mehrere Figuren in Elektras Umfeld wissen nicht darüber Bescheid und sehen in ihr die *nymphē* des Bauern: Zu nennen sind hier einerseits die *nymphai* des Chores, andererseits aber auch die für Elektras Zustand verantwortlichen Figuren, Klytaimnestra einerseits, der neue Gatte der Mutter, Aigisth, andererseits.²² Der *autūrgos* als Scheinehemann und freiwilliger *kyrios* Elektras schützt ihre Jungfräulichkeit (s.o). Orest, Elektras eigentlicher *kyrios* nach dem Tod des Vaters, versperrt sich in der ersten Begegnung zwischen den Geschwistern dagegen, sein äußerlich heruntergekommenes und entgegen dem biologischen Alter nach Eigenaussage jungfräuliches Gegenüber (V. 270) als seine Schwester anzuerkennen. Das Problem der Annäherung der zwei Geschwister zieht sich durch den gesamten ersten Teil des Dramas und steht thematisch im Gegensatz zu den Dialogen Elektras mit den Figuren aus ihrer neuen Welt,

²⁰Siehe dazu u. a. Kubo, 21: Er schreibt von einer „*noble princess*“, die durch ihre örtliche Verstzung in die Bergwelt bei Argos Verkörperung eines „*common archaic pattern*“ werde. Kubo, 18, beschreibt dieses folgendermaßen: Ein grausamer Vater oder eine grausame Mutter verfolgt eine Tochter aus Angst vor möglichen Enkeln, die als Rächer fungieren könnten: Ein Beispiel auf göttlicher Ebene stellt die Verheiratung von Peleus und Thetis durch die Götter dar. Im Hintergrund der asymmetrischen Bindung steht die Angst vor Thetis’ potentiellern Sohn. Unter anderem folgende Mythen spiegeln das Muster auf menschlicher Ebene: Die Geschichte von Danae und Perseus; die Geschichte um Ödipus, die bei Herodot berichteten Geschichten von Kyros dem Großen und von Kypselos.

²¹Siehe Dupont, 131. Dupont geht mit dieser Terminologie von der in der Alten Geschichte gebräuchlichen Einteilung des Lebens der griechischen Frau in drei Stufen aus, zusammenhängend mit den zentralen «*rites de passage*» im Leben der Frau, der Heirat: *parthenos*, d.h. Jungfrau, *nymphē*, d.h. verheiratete Frau, die noch kein Kind geboren hat, *gynē*, d.h. Ehefrau und Mutter.

²²Näheres dazu und Belege aus dem Text siehe im weiteren Verlauf des Textes.

autūrgos und Chor. Im Gespräch zwischen Elektra und den Figuren ihres neuen Umfelds zeigt sich, dass das neue Umfeld versucht, der entwurzelten Elektra das neue Dasein angenehmer zu gestalten.²³ Dagegen weigern sich in der Begegnung zwischen Elektra und Orest zwei durch das Schicksal der gemeinsamen Herkunft Verbundene und durch das Unrecht ihrer Mutter Klytāimnestra vor langer Zeit einander Entfremdete, die Identität des jeweils anderen, dem durch Prüfung bestätigten Anschein zum Trotz, anzuerkennen.

Dass Orest und Elektra, die königlichen Ursprungs sind, aus dem väterlichen Palast verbannt worden sind,²⁴ stellt sich für die beiden als unüberwindbare Barriere dar.²⁵ Ein Gefühl verletzter *aidos*, erwachsend aus einer bei beiden Geschwistern vorhandenen Diskrepanz zwischen äußerlich verkörperter Rolle und Selbstbild, verhindert eine echte *anagnorisis*. Allein die Figur des alten Erziehers des Agamemnon, durch seine Identität Bindeglied zwischen der Kindheit der Geschwister am Atridenhof und der dramatischen Gegenwart, schafft es, Elektra und Orest dazu zu veranlassen, einander in ihrer Identität als Geschwister vorstellig werden zu lassen.²⁶

7.2 Elektra in Begegnung mit dem Bauern und mit den Choreutinnen

7.2.1 Die Nostalgikerin und der Pragmatiker

Der *autūrgos* spielt selbst in der zentralen dramatischen Handlung des Stückes²⁷ keine Rolle. Nichtsdestotrotz ist er für die Deutung des Stückes sehr wichtig. Im ersten, expositorischen Teil des Dramas erscheint er als Redender und Handelnder und er eröffnet als *prologizon* das Drama (V. 1-53). Seine Bedeutung für das Stück rührt daher, dass er in einer Tragödie, in der die Hauptfiguren in ihrem Verhalten ins Abnorme geraten, *sophrosynē* verkörpert. Elektra schreibt sie ihm zu (V. 261). Aus dem Kontext lässt sich ersehen, dass sie damit jenseits seines bereits genannten charakterlichen Vorzugs der sexuellen Enthaltsamkeit ihr gegenüber weitere Tugenden meint. *sophrosynē* ist in der Euripideischen Tragödie ein unter variierender Konnotation auftauchender Begriff von fundamentaler Wichtigkeit. Inwiefern, erklärt besonders treffend North, die hier ausnahmsweise länger zitiert sei.

²³Siehe dazu unten in: III, 7.2.2.

²⁴Siehe dazu u. a. Thury, 8; Lloyd, 1.

²⁵So lässt sich die Euripideische Darstellung des ersten Kontakts der Geschwister psychologisierend deuten. Siehe Weiteres dazu unten.

²⁶Weiteres und Belege dazu siehe unten, III, 7.3.

²⁷Siehe dazu: III, 8 bis 10.

Ihre Erkenntnisse sind von grundlegender Bedeutung zur Bestimmung des Euripideischen Zugriffs auf das Menscheninnere: *"To Euripides, who saw in the triumph of the irrational over the rational the primary source of tragedy for the individual and society, sophrosyne is one of the several names for the rational element. It is that quality, intellectual in origin, but predominantly moral in its application and effect, which controls and moderates the passions, whether lust, anger, ambition, cruelty, or even something so trivial as gluttony or drunkenness. Euripides has been called the first psychologist, and very likely it was his keen interest in probing the motives to action and exposing the death struggle between passion and reason in the human soul that led him to set so high a value on sophrosyne, which is called in the Medea the fairest gift of the gods (636) and in fragment 959 the most venerable of all virtues, since it dwells for ever with the good."*²⁸

Gerade als Attribut des *autūrgos* steht die *sophrosynē* für eine Vielzahl sowohl individuell als auch gesellschaftlich wirksamer Tugenden. Sein Verhalten zur Elektra-Figur ist lediglich eine Façette in dem wesentlich vielschichtigeren Portrait, das im ersten Teil des Dramas einen Wertekanon für angemessenes Verhalten eines Menschen in einer schwierigen Lebenssituation zugrundelegt.²⁹

Als Mann, der einst den Ansprüchen der traditionellen „*physis-Anthropologie*“³⁰ genügte, der jedoch nun verarmt ist (V. 37-38), tritt der Bauer zu den heroischen Figuren des Dramas in Antithese.³¹ Aufgrund seines sozialen Abstiegs weiß er, dass im Auge der Menschen die *eugeneia* bei demjenigen als verloren gilt, dessen materielle Verhältnisse sich zum Negativen gewendet haben (V. 34-38). Was jedem Menschen jedoch einer möglichen Erschütterung seiner Existenz durch äußere Einflüsse zum Trotz bleibt, ist die Selbstbestimmung über sein Verhalten, seine *ēthē*. Dies ist der Tenor des Portraits

²⁸North, 69. Diese zitiert *fr.* 959:

ἐγνῶ δ'
οὐδὲν πρεσβύτερον νομί-
ζω τὰς σωφροσύνας, ἐπεὶ
τοῖς ἀγαθοῖς ἀεὶ ξύνεστιν.

²⁹Zur hervorragenden Bedeutung dieser Figur im Drama siehe v. a. Basta Donzelli, *Studio*, 227-250. Arnott, *Double the vision*, v. a. 190-192. Zur Besonderheit der Figur als Charakter, der am Rande der Tathandlung des Dramas bleibt und doch bedeutend für das Stück insgesamt ist, siehe v. a. Jones, 260.

³⁰Zum Begriff siehe Hose, *Euripides als Anthropologe*, 7.

³¹Dazu u. a. Basta Donzelli, 264; Cairns, 272; Rivier, 136. Der Bauer trägt bei zu einem Effekt des Gegensatzes zwischen äußerer Welt (Diese nennt er «*simple et saine*») und einer Welt «*empoisonné des sentiments*».

des Bauern im ersten Teil des Dramas, wie es sich deckungsgleich einerseits in der Eigencharakterisierung (V. 1-57 (s. o.), V. 64-66, V. 77-81, V. 341-344, V. 351, V. 353, V. 355, V. 357-363, V. 420-431), andererseits in der Fremdcharakterisierung durch Elektra (V. 247-273: Stichomythie mit Orest, V. 404-405, V. 408-419) und Orest (V. 364-365, 367-400) ergibt.³²

Den krönenden Schlussstein in der Potraitierung des Bauern bildet die Rede „Über den wahren Wert eines Mannes“ (V. 367-400),³³ verbalisiert von Orest. Eingebettet in die dramatische Situation fungiert sie als Lobrede des zu diesem Zeitpunkt noch als *xenos* auftretenden Orest auf seinen Gastgeber, den *autūrgos*. Im Gesamtdrama steht die Rede an einer entscheidenden Position: Sie bildet den Angelpunkt zwischen dem Einführungsteil des Dramas und der *anagnorisis* zwischen Elektra und Orest im engeren Sinne, ihrerseits Überleitung zur eigentlichen Rachehandlung des Dramas. Durch den Mund des Orest wird in dieser Rede in Abwägung gegen ältere, überkommene Konzepte ein neuer Bewertungsmaßstab für angemessenes menschliches Verhalten, also ein Richtmaß, an dem alle Charaktere gemessen werden können, eruiert.³⁴

Die Suche nach einem angemessenen Bewertungsmaßstab vollzieht sich in mehreren Stufen: Abgelehnt wird zunächst, in Wiederaufnahme der Reflexion des *autūrgos* in der Eingangs-Rede,³⁵ die alte „*physis-Anthropologie*“, die den Wert eines Menschen nach dessen sozialer Herkunft definiert (V. 367-374). Dass sie nicht mehr greifen kann, zeigt die Figur des Bauern selbst, in der einerseits Großzügigkeit, wie sie zu einem Adligen passt, andererseits aber Armut zusammentreffen. Der äußere Reichtum kann also nicht mehr Richtschnur für den Wert eines Mannes sein.³⁶ Das gilt aber auch für den entgegengesetzten Zustand: Armut, die Menschen aufgrund der dadurch geforderten Entbehrungen zu schlechtem Verhalten führt (V. 375-376).³⁷

³²Siehe dazu besonders Basta Donzelli, *Studio*, 167-225 und Hartigan, 110.

³³Die Rede wird hier deshalb so bezeichnet, weil darin unterschiedliche Maßstäbe zur Feststellung der Tüchtigkeit eines Mannes gegeneinander abgewogen werden.

³⁴Siehe weiter unten in III dazu auch den Rückverweis unter 9.3.1.

³⁵V. 37-38. Siehe dazu bereits oben.

³⁶Der Bauer stellt sich also gegen eine zeitgenössische Tendenz, den Reichtum zum Bewertungsmaß eines Menschen zu erheben. In der Tradition spiegelt sich dieser Gedanke bereits bei Pind. *2. I. V.* 11:

χρήματα, χρήματ' ἀνὴρ, ὃς φᾶ κτεάνων θ' ἅμα λειφθεὶς καὶ φίλων.

Siehe dazu auch *corp. theogn.* 183-192.

³⁷Eine andere Meinung wird verfochten bei Eur. *fr.* 715:

χρεῖα διδάσκει, καὶ βραδύς τις ἦ, σοφόν.

Zu deutsch: „*Not macht erfinderisch!*“

Auch eine durch die agonale Kultur der Griechen beeinflusste Vorstellung vom Menschen, die den Wert eines Mannes allein nach seiner Muskelkraft bemisst, wird mit dem Verweis auf die Wertlosigkeit von Körperkraft bei gleichzeitig vorhandenen geistigen Mängeln verworfen (V. 377-379). Als wichtiges Kriterium in der Beurteilung eines Menschen werden, in Anknüpfung an die Rahmenthematik der Rede, seine sozialen Kontakte, seine *homiliai*, ausgemacht (V. 380-382).³⁸ Doch diese allein sind, in Aufnahme eines Gedankens der griechischen Lyrik, wertlos (V. 387-389).³⁹ Als das entscheidende Kriterium bleiben letztlich allein die guten *ēthē* eines Mannes stehen (V. 383-385). Nicht nach äußerlichen Merkmalen lässt sich gemäß dieser Rede also der Wert einer Person bemessen, sondern vielmehr allein danach, ob er die richtige Gesinnung vertritt (V. 384-387):

...τῇ δ' ὁμιλίᾳ βροτοῦς
κρινεῖτε καὶ τοῖς ἡθεσιν τοὺς εὐγενεῖς;
οἱ γὰρ τοιοῦτοι καὶ πόλεις οἰκοῦσιν εὖ
καὶ δώμαθ'.

Die Lebenshaltung des Bauern gemäß den Eigen- und Fremdcharakterisierungen an anderen Stellen enthält, zusammengefasst, folgende Komponenten: Materielle Selbstbescheidung (V. 426-431),⁴⁰ Fleiß (V. 64-66)⁴¹, Beachtung

³⁸ Auch hier wird traditionelles griechisches Gedankengut aufgegriffen: Siehe dazu bereits *corp. theogn.* V. 101-112.

³⁹ Siehe dazu z. B. bereits oben in Anmerkung zitiert: Pind. 2. I. V. 11.

Ein zu großes Gewicht gibt Thury der Aussage in V. 388-390:

οὐδὲ γὰρ δόρυ
μᾶλλον βραχίων σθεναρὸς ἀσθενοῦς μένει.
ἐν τῇ φύσει δὲ τοῦτο καὶ εὐψυχία.

Thury meint dazu, 13-14: "*True virtue for Orest is not indicated by material possessions or even physical attributes, but by strength in battle (388-390). It is to this standard that Electra appeals (976).*" Die Äußerung Orests könnte vor dem Hintergrund Veränderungen militärischer Kampftechniken zu sehen sein. Sie zeigt Orests Bewunderung für kluge Strategien. Der repektsvolle Tonfall in V. 390 sollte aber nicht dazu führen, aus dieser Stelle Orests wichtigstes Charakteristikum abzuleiten, wie es Thury tut. Orest ist ansonsten im Drama als zögerlich und unentschieden in seinen Äußerungen dargestellt. In einer Zeit großer ideologischer, wertemäßiger Umwälzungen hat er noch nicht zu den ihm angemessenen *ēthē* gefunden. Das ändert nichts daran, dass er erkennt, dass die *ēthē* als wichtigster Punkt der Rede den *autūrgos* zum *paradeigma* eines sozial gut verträglichen Menschen machen. Immerhin profitiert er selbst von dessen Gastfreundlichkeit.

⁴⁰ Darin enthalten ist die *gnomē*: Jeder, reich oder arm, ist nach dem Abendessen gleich.

⁴¹ Denniston, 60, verweist hier auf das alte attische Sprichwort:

von althergebrachten Gesetzen, Normen, Regeln.⁴² Dass der Bauer dem letztgenannten Punkt gerecht wird, zeigt sich ganz besonders in seinem Verhalten Elektra und Orest gegenüber: Er achtet durch den Verzicht auf den Ehevollzug mit Elektra ihre höhere soziale Herkunft und zudem Orests Status als eigentlichen *kyrios* seiner Schwester. Die Wertewelt des *autūrgos*, die diesen mit Basta Donzelli als *«modello etico-civile»* auszeichnet,⁴³ erinnert, so wurde in der Forschung öfter bemerkt, an Solon.⁴⁴

Als Scheineheleute werden im ersten Teil des Dramas im Bauern und in Elektra zwei in ihrer grundsätzlichen Auffassung vom Leben vollkommen unterschiedliche Figuren nebeneinandergestellt: Wo der *autūrgos* als der Lebensrealität zugewandter Pragmatiker erscheint, zeigt sich Elektra, teils natürlich bewirkt durch das ihr widerfahrene Unrecht, teils aber noch durch eigenes Zutun verschärft, als sich der Welt der Gegenwart verschließende, in ihrer eigenen Vorstellungswelt verhaftete Person.⁴⁵ Bezugspunkt für Elektra

σὺν Ἀθήνῃ καὶ χεῖρα κινεῖ.

Das im Deutschen gebräuchliche Pendant dazu ist: „Ohne Fleiß kein Preis.“

⁴²Passim.

⁴³Siehe Basta Donzelli, *Studio*, 246. Zur Sonderrolle des Bauern als Wertmaßstäbe für menschliches Handeln Begründender siehe auch u. a. Dalfen, 67.

⁴⁴Siehe z. B. Basta Donzelli, 227. Basta Donzelli beruft sich hier auf den Herodoteischen Solon im Gespräch mit Kroisos (Hdt. Buch 1, Kap. 32). Doch auch in den erhaltenen Fragmenten des Solon selbst finden sich Parallelen: Folgende Passagen in den Solonischen Fragmenten erscheinen als besonders treffend zur Stützung dieser These: aus der *Musenelegie*, fr. 13 West die Verse 7-16. Danach gilt: Unrecht erworbener Reichtum hat keinen Bestand, dauerhaft ist allein der von den Göttern geschenkte Wohlstand. Wichtig sind hier auch V. 71-76, in denen von der Sinnlosigkeit übermäßigen Gewinnstrebens zu lesen ist. Aus der *Eunomia*, fr. 4 West ist bemerkenswert der Gedanke der Wohlgesetzlichkeit als Basis eines guten Gemeinwesens. Implizit spiegelt sich hier auch der Gedanke einer gerechteren, ausgeglicheneren Verteilung der Güter unter den Menschen. Ferner von Bedeutung ist fr. 24 West: Reichtum ist nur insofern anstrebenswert, als er der Sicherung des Überlebens dient.

⁴⁵Dazu in der Forschung u. a. Basta Donzelli, *Studio*, 124; Arnott, *Double the vision*, 180-181; Hose, *Euripides als Anthropologe*, 45; Michelin. Michelinis Ausführungen können allerdings nur mit gewissen Einschränkungen bejagt werden. Nicht gefolgt wird hier Ansätzen, nach denen das Verhalten der Elektra-Figur nach dem Aischyleischen Muster im Einklang mit dem Willen der *Dikē* stehe: Der Meinung ist z. B. Steidle. Siehe dort v. a. 66. Falsch liegt aber auch U. v. Wilamowitz-Moellendorff mit seiner Deutung der Elektra-Figur als vollkommene Negativgestalt in der Nachfolge der epischen Tradition (Siehe dazu: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, 214-216.) U. v. Wilamowitz-Moellendorff erkennt hier ein wesentliches Merkmal der Euripideischen Figurenzeichnung: das Moment des Ambivalenten. Siehe dazu v. a. Arnott mit seinem Beitrag: *Double the vision*. Ebenfalls wird hier abgelehnt Lloyd, 2: „It will be argued that much of Electra's behaviour is better understood in terms of Greek conventions of lamentation than in the terms of modern psychology in which it is often discussed.“ Verworfen werden hier auch die Ansätze, in denen das Stück, eingereiht in Gruppe der *tychē*-Stücke, als „escape-tragedy“ mit „happy end“ gelesen wird:

bleibt, den Entwicklungen seit Agamemnons Tod zum Trotz, die Welt des Atridenpalastes. Wenn Elektra sich und Orest in Vers 63 als

πάρεργα δόμων

bezeichnet, so klingt darin Entrüstung an und Unwilligkeit, sich in die Gegebenheiten der neuen Situation zu fügen. Dies verwundert nicht, wenn man die Aussage der Polyxena in der *Hekabe* des Euripides über das Prinzessinnendasein in Rechenschaft zieht:⁴⁶

ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον.

Dass Elektra im Vorfeld nach eigener Aussage dem Halbgott Kastor vermählt wurde (V. 312), wirkt noch verstärkend auf ihr Anspruchsdenken. Die Scheinehe zwischen Elektra und dem Bauern ist eine von Widersprüchen bestimmte Allianz, in der beide Seiten wohlwollend um die je andere bemüht sind, obgleich man zugleich eine gewisse Distanz wahrt. Gerade die Vergangenheit des Bauern interessiert in der Bindung zwischen den beiden Partnern nicht. So betont der Bauer Elektras höhere Geburt und leitet daraus für diese Erleichterungen vom Alltagsgeschäft ab (V. 64-76), umgekehrt hingegen erwähnt Elektra den Geburtsadel des Ehegatten an keiner Stelle. Möglicherweise hat sie nicht einmal Kenntnis davon.⁴⁷ Elektra ist bemüht, sich als pflichtbewusste Ehefrau des Bauern zu präsentieren. Zugleich kann sie gedanklich nicht Abstand zur Hoffnung auf Orests Kommen nehmen. Über das Thema der Gastfreundschaft geraten die beiden Partner beinahe miteinander in Streit (V. 341-431). Grund ist die bereitwillige Aufnahme der zwei Fremden als *xenoi* durch den Bauern. Elektra hingegen ist beschämt über die bescheidenen kulinarischen Möglichkeiten des Hauses und lässt nach einem Bekannten senden, dem alten Erzieher des Agamemnon, auf dass dieser die Tafel aufstocke. Aus ihrem Blickwinkel ist es für eine Tochter des Agamemnon unmöglich, in dieser Art Gäste zu betreuen (V. 408-419).⁴⁸ Während für den *autūrgos* hier der Gestus das Entscheidende ist, legt Elektra erneut überhöhtes Augenmerk auf das Materielle. Auch der Bauer bekundet Unzufriedenheit mit dem Verhalten Elektras: Er reagiert unangenehm berührt,

so u. a. der Fall bei Solmsen, *Ion*, 397-400. Siehe dazu auch besonders den bereits oben genannten Knox, *Euripidean Comedy*, 272-274. Auch hier wird die Elektra-Figur verzerrt gesehen, insofern ihre irrigen Auffassungen nicht als verwerflich gelten, sondern vielmehr als individuelles Zeugnis einer in Unordnung geratenen Welt.

⁴⁶Siehe dazu Eur. *Hec.* V. 356.

⁴⁷So meint z. B. Michelini, 195.

⁴⁸Siehe auch Thury, 9. Bezeichnend ist mit Thury, dass die für adelige Gäste passende Mahlzeit vom Alten herbeigebracht wird. Dieser verkörpert auch sonst geistig den Mythos in seiner althergebrachten Form. Siehe dazu auch unten in III, 7.3.1 die Betrachtungen zum Alten im Zusammenhang mit der scheiternden *anagnorisis* nach Aischyleischem Muster.

als er seine Scheinehefrau im Gespräch mit Fremden beobachtet (V. 341-344). Seiner Funktion als *kyrios* eingedenk, sorgt er sich um Elektras Ansehen. Diese aber kann, auch unter der wohlmeinenden Führung durch den Bauern, aus ihrer zur Form erstarrten Trauerhaltung nicht ausbrechen. Wie Raeburn⁴⁹ richtig bemerkt, wird dabei der äußerlich getragene Wasserkrug (V. 140-149) zum Symbol für Elektras Geisteshaltung: Das Gefäß ist die Last einer Vergangenheit, von der sich Elektra teils nicht lösen kann, teils will sie es nicht. Diese Last hat sich gleich einem Postulat über die eigene Zukunft gelegt hat. Abstrahiert ist sie, als Elektras Groll auf Klytaimnestra, die zentrale Energiequelle der Hauptfigur.

Elektra gehört damit also nicht zu jenen Euripideischen Frauengestalten, die sich erst im Verlaufe des Dramas von einer nur Mitleid erregenden Figur in eine auch gefährliche Frau entwickeln wie beispielsweise die Euripideische Kreusa,⁵⁰ vielmehr ist das Zweischneidige ist von Anfang an Teil ihrer Natur. Elektra hat zwar Unrecht erfahren, doch durch ihr eigenes Verhalten verschärft sie ihr Leiden noch zusätzlich.⁵¹

7.2.2 Die Elektra-Figur und die "peer-group"

Die *parodos*

Die *parodos*, ein Wechselgesang zwischen Elektra und dem Chor,⁵² zielt im Kern darauf ab, zwei unterschiedliche Lebenssichten gegeneinander abzusetzen. Einerseits ist da die bereits bekannte Perspektive der Elektra, andererseits der neu eingeführte Standpunkt des Chores. Es ist ein Aufeinandertreffen von resignativem Grollen einerseits, von freudiger Hinwendung an das Jetzt und hier andererseits. Elektras Einstellung erhält hier durch die diametral entgegengesetzte Stimmung ihrer "peers" ein noch deutlicheres Profil als bisher.⁵³

Elektras "peers", eine Gruppe jungvermählter *nymphai* aus der Elektra umgebenden Bergwelt (V. 297-299), sind anlässlich des jährlichen Hera-Festes auf dem Weg zum Heiligtum auf dem Berg Euboia zwischen Argos und

⁴⁹Siehe dazu Raeburn, 152-154.

⁵⁰Siehe dazu Segal, in: Padilla (Hg.), *Rites of Passage*, 89.

⁵¹Cropp bezeichnet Elektra passenderweise als emotionales Zentrum des Stückes. Siehe dazu Cropps Elektra-Kommentar, *Introduction*.

⁵²Dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 78 und 103-104: Euripides verwendet v. a. in den Atridenstücken *El.*, *Iph. T.* und *Hel.* amoibaische Form, in der sich der Schmerz der Hauptfigur und des darüber unkundigen Chores treffen, wobei der Chor sich als freundlich zeigt. So stimmt er in *Iph. T.* V. 179 und in *Hel.* V. 174 in die Klage ein, in *El.* V. 190-197 versucht er zu trösten.

⁵³Siehe dazu Hose, *Studien zum Chor 1*, 77.

Mykene.⁵⁴ Es schickt sie ein

γαλκτοπότας ἀνήρ

(V. 169), ein

Μυκεναῖος οὐρίβιατας

(V. 170).⁵⁵

Das geistige Fundament für das Verhalten des Chores bildet eine feste Verankerung der jungen Frauen im rituellen Bereich ihrer Lebenswelt (Siehe dazu V. 190-197). Religiöse Scheu und Vertrauen gegenüber der Ehe-Göttin Hera geben dem festlichen Auftritt der jungen Frauen seine Rechtfertigung (V. 190). Der Chor sieht in der routinierten Ausübung traditioneller Riten den Garanten für *euhameria* (V. 197). Grundlegend dabei ist eine zuversichtliche Grundhaltung: Gebete sollen nach Auffassung der Mykenerinnen nicht als *stonachai*, sondern als *euchai* gestaltet sein (V. 195-196). Auf dieser Basis fordert der Chor Elektra dazu auf,

πολύπηνα φάρεα

und

χρύσεα προσθήματ' ἀγλαΐας

(V. 192) anzulegen. Er versucht sich darin, die Außenseiterin Elektra in einer ihrer adeligen Herkunft angemessenen Art in die *pompē* zu integrieren.

Folienhaft kontrastieren zu den Worten des Chores die von Elektra gesungenen Partien.⁵⁶ Sie, die Außenseiterin, versperrt sich gegenüber der Eingliederung in die *peer-group* des Chores, indem sie auf die Exzeptionalität ihrer speziellen Situation verweist. Sie lehnt es ab, die für sie vorgesehene Position im Ritual einzunehmen (V. 175-178):

⁵⁴Wichtige Beiträge in diesem Zusammenhang sind von Pötscher und Muth. Siehe speziell in diesem Kontext dazu auch Kubo, 22-23.

⁵⁵Das Thema weiblicher Initiation steht damit im Hintergrund des Liedes. Siehe dazu unten. Siehe dazu Dupont, 150-151. Dupont verweist hier auf folgende interpretatorisch bedeutsame Details: Sie sieht das Hera-Ritual als Ritual von Trennung und Integration. Es markiere den Eintritt von Jünglingen in die Klasse der Männer, die in die Zivilisation zurückkehren nach einer Phase des wilden Lebens. Ferner gehe es hier um die Integration von jungen Frauen durch Heirat und die Integration von jungen Männern durch Hoplitenkampf. Wichtige Besonderheit des Dramas sei, dass das Hera-Fest hier nicht mit seinen zwei Seiten gezeigt werde, also der männlichen und weiblichen gleichermaßen, sondern nur in seiner weiblichen Seite: Es werde die Selektion der weiblichen Seite und zugleich die Ausschaltung der männlichen Seite durch Reduktion des Chors auf das weibliche Geschlecht thematisiert. Zum Thema männlicher Initiation siehe die Aussagen des ersten *stasimon* über die jugendlichen Helden Achill und Perseus.

⁵⁶Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 77.

οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι,
 θυμὸν οὐδ' ἐπὶ χρυσέοις
 ὄρμοις ἐκπεπόταμαι
 τάλαιν'
 ...

Elektra beharrt hier darauf, sie dürfe sich nicht in der Extase des Rituals verlieren (V. 175-180). Als Grund wird, gemäß dem traditionellen Mythos, Trauer um den Vater vorgeschoben (z. B. V. 198-200). Diese Trauer müsse deshalb weitergeführt werden, weil der Bruder als Rächer des Vaters noch immer nicht zurückgekehrt sei (V. 201-205). Doch in Dissonanz zum herkömmlichen Mythos treten klar erkenntlich Elektras persönliche Motive hervor. Letztlich ist es Egoismus, der der ständigen Klage um den

κλεινὸς πατήρ

(V. 206) zugrundeliegt: Elektras Tränen (V. 181) stehen tatsächlich nicht für den Schmerz um den Verstorbenen, sondern für Trauer über die soziale Erniedrigung ihres Bruders (V. 203-205) und ihrer selbst (V. 207-210) durch die ehebrecherische Mutter (V. 211-212).⁵⁷ Elektras bewusst zur Schau gestelltes heruntergekommenes Äußeres (V. 184-185) wird zur Metapher für einen Standesdünkel der Tochter des einstmaligen Troja-Siegers Agamemnon (V. 185-189). Der traditionelle Kult, für den Chor richtungsweisende Sinndimension ihrer Existenz, ist für Elektra, anders als ihr äußerlicher Trauergestus unmittelbar suggeriert, sinnentleerte Hülle: In den Versen 198 bis 202 bekundet Elektra offen ihr Verzweifeln am herkömmlichen Götterglauben.⁵⁸

Weshalb treten Chor und Elektra im Euripideischen Stück gerade anlässlich des Hera-Festes zueinander in Kontakt? Welchen Zweck erfüllt der besonders betonte Hinweis auf die Göttin der Ehe hier?⁵⁹ Mehrere Antworten, die auf unterschiedliche Bereiche menschlichen Lebens hindeuten, greifen.⁶⁰ Zunächst wird das Thema Ehe, das sich in von der Norm abweichender Form bereits in in der Thematik der unpassenden Ehe der Elektra als bedeutsam zeigte, aufgegriffen. Dort erschien die Ehethematik unter sozialem Blickwinkel. An dieser Stelle nun wird auf die religiösen Fundamente der Institution hingewiesen, erfüllt sich doch das Hera-Fest im Zentrum in der rituellen Feier des

⁵⁷Dazu e.g. Lloyd, 5; Hose, *Studien zum Chor* 2, 21.

⁵⁸Siehe dazu Hose, *Studien zum Chor* 1, 77.

⁵⁹Dieser Frage stellte sich in der Forschung in besonderer Ausführlichkeit Zeitlin, *Argive festival*. Wichtig ist hier auch Dupont, 129-174.

⁶⁰Der religiöse, der politische und der soziale Bereich spielen eine Rolle.

ἕρος γάμος

zwischen Hera und Zeus.⁶¹ Im Hinweis auf die religiösen Grundlagen der Ehe liegt zugleich ein Verweis auf das von der Gesellschaft als Norm Betrachtete:⁶² Dies ist die Ehebindung in endogamer Ausformung, so wie auch Hera und Zeus beide olympische Gottheiten sind.⁶³ Die *parodos* stellt jungverheiratete Frauen dar, die in der rituellen Nachahmung an die das Leben prägende Einrichtung der Ehe und die spätere Mutterrolle herangeführt werden.⁶⁴ In diesem Kontext erscheint auch das Stichwort des *galaktopotas* als Gewährsmann der Mädchen (V. 169-170) als sinnfällig.⁶⁵ Dass er gerade als „*Milchtrinker*“ vorgeführt wird, hat eine Funktion: Milch als Muttermilch wird zur Metapher für die grundlegendste Funktion der Ehe, die des Aufziehens von Nachwuchs.⁶⁶ Wenn der Mann als Erwachsener die Milch seiner Bergziegen trinkt, so zeigt sich darin letztlich, wie er von Gaia als Urmutter profitiert. Der Begriff der Milch verweist so indirekt auf den normalen Verlauf des menschlichen Lebens als eingebunden in eine Generationenkette und letztlich, durch den Einbezug der Erdmutter Gaia, in ein stimmiges Ganzes.

Elektra passt nicht in das rituelle Ambiente ihres Umfeldes. Sie ist nur Schein-*nymphē*.⁶⁷ Die Beziehung zu ihrer Mutter, so zeigte sich bereits im Vorfeld, ist gestört. Auch die Nachricht des „*Milchtrinkers*“ kann sie also nicht tatsächlich erreichen.

Der Verweis auf Hera hat jenseits seiner bislang angesprochenen religiösen und sozialen Bedeutung noch eine dritte, politische: Elektra lebt außerhalb von Argos, der Stadt, die unter der besonderen Schutzherrschaft Heras steht. Ihre Teilnahme am Fest würde ihr trotz der territorialen Randlage politische Integration in ihren Teil der Gesellschaft, dem äußeren Schein nach dem der *nymphai*, sichern. Elektra jedoch verzichtet.⁶⁸ In der *parodos* wird sie somit als Figur charakterisiert, die sich ihrem Umfeld religiös, sozial und politisch verweigert. Es ist ein durch die Scheinehe herbeigeführter, aber hier noch als veränderlich dargestellter Außenseiterstatus, der sich am Ende des

⁶¹Siehe dazu e.g. Zeitlin, *Argive festival*, 651; Denniston, 70-72.

⁶²Siehe dazu Dupont, 130.

⁶³Siehe dazu Krause, 48.

⁶⁴Siehe dazu auch Dupont, 130.

⁶⁵Hartigan, 11, sieht in der Tendenz des Chores, eine Quelle für sein Wissen anzugeben, eine im Kern skeptische Grundhaltung dieser Personengruppe. An der hiesigen Stelle ist aber wohl die Nennung eines Gewährsmannes durch den Bedarf nach *Ethopoiie* zu erklären. Die Figur des „*Milchtrinkers*“ wirft indirekt Licht auf die alltägliche Lebenswelt der Mädchen.

⁶⁶Siehe Krause, 58.

⁶⁷So sieht das auch Dupont, 146.

⁶⁸Siehe dazu auch Dupont, 131.

Dramas durch die Tat des Muttermordes in ein unauslöschliches innerliches „Trauma“⁶⁹ verwandelt.⁷⁰ Elektras Verbitterung über die von der Mutter erlebte Demütigung ist der Grund. Sie ist auch der Motor, der sämtliche Handlungen in Elektras Umfeld auch in der Folge pervertiert.⁷¹ An die Stelle des Stieropfers der Heraien treten unter Elektras Ägide Menschenopfer, an die der Reinigungsoffer anlässlich der Entbindung eines Sohnes tritt die geistige Geburt eines die Mutter ermordenden Sohnes.⁷² Wenn sich Elektra in der amoibaischen *parodos* dagegen versperert, die für sie als Adelige vorgesehene Rolle der *hagesichora* zu übernehmen und stattdessen den an das *partheneion* eines Alkman erinnernden heiteren Grundton der *parodos* durch rituelle Klage stört,⁷³ zeigt sich darin aufs Deutlichste ihr Grundcharakteristikum: die Unfähigkeit, sich in ihr Umfeld zu integrieren und sich mit den Gegebenheiten ihres aktuellen Lebens abzufinden.⁷⁴ Die Chormädchen hingegen erweisen sich an dieser Stelle als ihre *philai*, auch wenn Elektra durch ihre Trauerhaltung Vereinzelung betont.⁷⁵

Das erste *stasimon*

Das erste *stasimon* des Stückes (V. 432-486) zerteilt den ersten Teil des Dramas so, dass eine Zäsur entsteht zwischen dem allgemeinen Einführungsteil und der *anagnorisis* im engeren Sinne, zu der als zusätzlicher Charakter der Alte die Bühne betritt. Es wurde in der Forschung in die Reihe der sog. „*escape-odes*“⁷⁶ gestellt, da es im Gegensatz zur dramatischen Gegenwart

⁶⁹Der anachronistische, psychologisierende Begriff sei in diesem Kontext ausnahmsweise gestattet. Siehe dazu auch die Überlegungen unter Punkt III, 10.2.

⁷⁰Siehe dazu unten die Ausführungen in: III, 10.

⁷¹Siehe dazu auch Zeitlin, *Argive festival*, 651.

⁷²Siehe dazu Weiteres unter: III, 9.

⁷³Siehe dazu Halporn, 105. Dabei lehnt sich Elektra zwar noch in ihrer teils poetischen Ausdrucksweise an die Erfordernisse der Gattung an, doch der Inhalt steht in schroffem Gegensatz zur Form, z. B. wenn Elektras

θυμὸν ἐκπεπόταμαι

(V. 176f) nicht in Verbindung mit Liebe, sondern vielmehr im Kontext der Trauer auftritt.

⁷⁴Formal besteht hier eine Parallele zum Ablauf eines Tieropfers. Dabei geht eine Jungfrau als *kanēphoros* voran. Auch Elektra trägt, wie in der Eingangs-Monodie thematisiert, ein Wassergefäß auf dem Haupt und kommt vom Fluss. Das für ein Opfer konstitutives Element des Wassers ist also ebenfalls vertreten. Siehe dazu oben. Siehe dazu auch: Burkert, *Griechische Religion*, 11.

⁷⁵Dies gibt Elektra gegenüber dem als *xenos* auftretenden Orest dann auch direkt zu: V. 272-273. Siehe zur grundsätzlichen Spaltung der Wahrnehmung von der Wirklichkeit in Euripides' *Elektra*, vgl.: Arnott, *Double the Vision*; Gellie, *Euripides*; Hartigan, *Kap. VI: Apollo's Command I: 'Elektra'*; Harder, 18.

⁷⁶Zu dem Begriff äußert sich R. Lattimore, *The Poetry of Greek Tragedy*, Oxford 1958, 119 mit Morwood, 362 Anm. 2: „We escape from Elektra to a vision of dolphins in the

zeitlich in die mythologische Vorzeit zurückweicht.⁷⁷ Zunächst geht es um den trojanischen Krieg und seinen ersten Kämpfer auf griechischer Seite, Achill. Es wird ein heroisches Szenario evoziert.⁷⁸

Achills Figur tritt zunächst in den Brennpunkt des Interesses: Narrativ bewegt sich der Chor Aspekt für Aspekt weiter zurück in die Vergangenheit des Helden. Er singt davon, wie Achill unter Begleitung der Neriden an den Kampfplatz gelangt (V. 438-441). Achills Weg nach Troja führt über das Meer. Sein Übergang vom weichlichen Jünglingsleben zum Heldendasein⁷⁹ erscheint zwar als einerseits gefährlich, zugleich jedoch bieten Schutzgottheiten Achill zugleich Sicherheit.

Nächstes Thema ist die Übergabe der Rüstung, also der äußeren Attribute des Heldendaseins, an Achill.⁸⁰ Diese wird angefertigt durch Hephaistos, transportiert durch die Neriden (V. 442-448a). Sodann geht es um Achills Aufzucht durch Cheiron (V. 448b-451).

Insgesamt beschreibt die *odē* also in der *strophē* in chronologisch umgehrter Reihenfolge Achills Heranwachsen bis zum Erwachsenenleben als Held vor Troja. Welche Erziehung genoß er? Wie überwand er seinen Jünglingsstatus? Wie erfolgreich bewährte er sich der Erwachsene als Kämpfer?

Schon durch das Thema „*Jugend eines großen Helden der Vorzeit*“ ist der idyllische Tonfall der Erzählung im ersten Teil der *odē* nahegelegt.⁸¹ Doch

spray at the ship's prow and the water run of Nereids.“ Siehe dazu auch Walsh, 277.

⁷⁷Zu der allgemeinen Zweiteilung des Stückes in lyrische Passagen, die den traditionellen Mythos aufgreifen und dem restlichen Drama, das in einer einfachen Alltagswelt spielt. Siehe dazu Gellie, *Euripides*, 9.

⁷⁸Zu einfach ist allerdings die Deutung, wie sie beispielsweise Vellacott, *Ironic drama*, 145, vornimmt: „*The chorus sing a lovely decorated aeolic song about Achilles going to Troy and the arms which the Nereids brought him; the lord of such a man was slain by Clytemnestra, and she shall die for it. The world of epic glory stands in contrast to the reality in which Agamemnon's children live.*“ In diesem Sinne beurteilt die Stelle auch Michelini, 198. Differenzierter und passender ist hier das Urteil Kings und Morwoods. Siehe Weiteres dazu unten.

⁷⁹Nach Van Gennep handelt es sich um «*rites de passage*»; Zum Übergang ins Erwachsenenleben siehe van Gennep, Kap. 6, *Initiationsriten*, 70-113.

⁸⁰Zur Bedeutung der Rüstung als das bezeichnende Attribut für den Homerischen Kämpfer denke man nur an das Homerische Wort *exenarizein*. Das Wort, das in übertragenem Sinne „*töten*“ bedeutet, veranschaulicht den Vorgang, wie ein Kämpfer seinem getöteten Gegner die Rüstung wegnimmt und ihn damit seiner Kämpferidentität beraubt.

Zeitlin, *Argive festival*, 659, verweist im Zusammenhang mit der Rüstung auf einen sich ergebenden Querverweis zum in der *parodos* thematisierten Hera-Fest: Im Rahmen der dabei zelebrierten Prozessionen gab es einen speziellen Schildwettstreit für Männer: den

Ἀγῶν χαλκεῖος.

⁸¹Dazu auch King, 197. Die Achill-Figur erscheint hier als stahlender Heroe, ganz anders als in den Euripideischen Dramen *Hec.* und *Iph. A.*, wo Achill als Dramenfigur mit

bereits hier sorgt der Name Agamemnon (V. 440) für einen bedrohlichen Unterton. Die Figur des Agamemnon als ermordeten Gatten der Klytaimnestra bildet bereits eine erste Brücke in die dramatische Gegenwart, die, jenseits der Harmonie des Landlebens wie sie die Choreutinnen kennen,⁸² für die Hauptfigur Elektra von Problemen geprägt ist.⁸³ Wenn Agamemnon in seiner Funktion als Feldherr der Griechen vor Troja genannt wird, so wird dadurch implizit betont, welch schweres Verbrechen der Gattenmord durch Klytaimnestra darstellt. Es wird thematisch ein Band zum Ende des Liedes geknüpft (V. 479-486). Klytaimnestra tötete in Agamemnon nicht nur ihren Ehemann, sondern zugleich den heldenhaften Führer der Griechen im trojanischen Krieg. Ihre Tat erhält durch den ersten Teil des *stasimon* und durch den Abschlussgedanken der *epodē* eine politische Dimension, auf die in den Anfangsworten des *autūrgos* bereits angespielt wurde (V. 4-7). Die zentrale Zuspitzung des dramatischen Geschehens im Folgenden, der Muttermord, wird an dieser Stelle im Sinne der literarischen Tradition als im Dienste der *Dikē* stehende Tat impliziert und vorweggenommen.⁸⁴ Allerdings sieht man bei einer solchen verflachenden Deutung des Chorliedes über den dazwischengeschobenen Teil hinweg:

Die *antistophē* (V. 442-475) und der Beginn der *epodē* (V. 476-477) liefern in der *ekphrasis* der Rüstung Achills ein dem heiteren Szenario der *strophē* entgegengerichtetes, verdüsterndes Gegenbild.⁸⁵ Eine Vielzahl von Ungeheuern

„monstrous egoism and petty vanity” (King, 195) ausgezeichnet ist. Hier in der von epischen Obertönen überhöhten Darstellung des Liedbeginns ist nichts von einem solchen kritischen Achill-Bild zu bemerken.

⁸²Siehe dazu oben die Darstellungen zur *parodos*.

⁸³Zur kontrastierenden Wirkung äußert sich auch: Michelini, 198.

⁸⁴Siehe dazu King, 196 und Hose, *Studien zum Chor 2*, 196-197: Das Lied bereite wie das erste *stasimon* der *Andromache* den zentralen Punkt der Handlung vor, wenn sich der Chor die Bestrafung Klytaimnestras mit drastischen Details ausmale und so den schrecklichen Muttermord vorwegnehme, auch wenn die Konsequenzen noch nicht expliziert würden. Die Funktion hier sei: Es werde nicht die unmittelbare Verbindung zur Handlung gesucht, sondern stattdessen werde in die Vorgeschichte ausgewichen. Dadurch aber werde in bestimmten Elementen die Exposition verstärkt. Das Lied weise auf bestimmte Problemstellungen der weiteren Handlung voraus. Als zentrale Problemstellung ist nach der hier vorgenommenen Analyse zu benennen die Ambivalenz von Attributierungen wie „gut” und „böse”. Die alte „*physis-Anthropologie*” greift nicht mehr, an ihre Stelle tritt ein wesentlich komplexeres Bild vom menschlichen Inneren als veränderliche Größe.

⁸⁵Siehe dazu King, 197; O'Brian, 22-24; Morwood, 362. Über Goldhills Aussage, *Tragedy*, 164, ist noch hinauszugehen: „The choral ode which follows Orest' acceptance of the humble hospitality develops this sense of a tradition and Euripides' modernity through a pointed juxtaposition.” Tatsächlich geht es nicht nur um Nebeneinandersetzung von Tradition des Mythos und Realität des Dramas, sondern der traditionelle Blick auf die Vergangenheit wird durch das Euripideische Stück berichtigt. Siehe dazu auch unten die Ausführungen zum zweiten *stasimon* unter: III, 9.1.

aus der Mythologie füllen das Rund des Schildes, den Helm und den Speer. Der Chor nähert sich den Monstren zunächst als ästhetisierten Darstellungsgegenständen, insofern trotz der naturalistischen Details als Emblemen eines „*schönen Schreckens*“.⁸⁶ Im Verlauf der Schilderung aber erwachen diese zum Leben und lösen sich aus ihrer zweidimensionalen Fassung.⁸⁷ Zentrale Stellung hat in der Schilderung das Bild vom Gorgo-Töter Perseus (V. 458-463).⁸⁸ Wenn Perseus nach der mythischen Tradition eine Figur ist, die unmittelbar mit der männlichen Adoleszenz und den Gefahren verbunden ist, die auf dem Weg zum Mannwerden überwunden werden müssen, so ist Gorgo nach der Bildsprache des Mythos das dem heranwachsenden Mann gefährliche Wesen *par excellence*: Eine ältere Frauenfigur, eine potentielle Mutterfigur, die sich dem Erwachsenendasein des Perseus in den Weg stellt.⁸⁹ Erfolgreich überwindet Perseus die Gefahr.

Es stellt sich die Frage nach dem Verhältnis dieser Passage zum Rest des Liedes: Wie wirken in der Gesamtschau Ästhetik und Schrecken zusammen? Vor dem thematischen Hintergrund des „*coming of age*“ des Achill erinnert man sich an den Erziehungsleitspruch des Cheiron der *Ilias*:⁹⁰

αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων.

Letztlich erscheint das *kalokagathia*-Ideal in dem Lied als gebrochen: Die Frage nach dem sittlich angemessenen Verhalten in der *polis*-Kultur des fünften Jahrhunderts hat nichts zu tun mit den Werten der Homerischen Adelswelt. Übertragen auf den Inhalt des Liedes: Die düsteren Bilder auf der Rüstung des Achill legen ihren Schatten über den Rüstungsträger.⁹¹ Achill, so stellt King treffend in ihrer Analyse des ersten *stasimon* fest, wird durch die ihm beigegebenen kämpferischen Attribute nicht zu einem idealisierten heroischen Kämpfer, sondern zu einer destruktiven Kampfmaschine.⁹² In der Retrospektive verdüstert sich also das zu Beginn gezeichnete heroische Bild der Figur.⁹³

⁸⁶Siehe dazu begrifflich Bohrer (69-117: *Die Erscheinung des Furchtbar-Schönen*). Zur Stimmung in diesem Teil der *odē* siehe Halporn, 110.

⁸⁷Siehe O'Brian, 18; King, 207.

⁸⁸Siehe zu diesem Gedanken besonders O'Brian, 17-24.

⁸⁹Siehe Burkert, *Greek Tragedy and sacrificial ritual*, 34.

⁹⁰Hom. *Il.* Buch 6, V. 208.

⁹¹Romilly nennt den Schild deshalb passenderweise «*un bouclier tragique*» im gleichnamigen Aufsatz.

⁹²Siehe dazu King, 210.

⁹³Implizit verdunkelt sich dadurch auch der Blick auf den trojanischen Krieg. Siehe dazu die sog. „*Anti-Kriegs-Stücke*“ des Euripides (Hose, *Euripides: Dichter der Leidenschaften*: 71-90). Insbesondere bemerkenswert ist folgende Stelle: Eur. *Andr.* V. 376ff: Drastisch wird hier das Los von Kriegsgefangenen dargestellt. Siehe dazu u. a. King, 212.

Zusammengefasst konfrontiert das erste *stasimon* das heroische Konzept der „*physis-Anthropologie*“ mit einer „*realistischen*“⁹⁴ Auffassung vom Menschen, wie sie für die *dramatis personae* des Stückes bezeichnend ist. Das Euripideische Stück entkleidet so den strahlenden Achill des Liedes seines Glanzes, indem es indirekt in den düsteren Bildern, in denen die Rüstung beschrieben wird, auf die der Figur eignende Grausamkeit aufmerksam macht.

Über den unmittelbaren Inhalt des Liedes hinaus werden mehrfach Brücken zur Darstellung der Dramenfiguren aufgebaut.⁹⁵ Von hervorragender Wichtigkeit ist die Parallelisierung des Orest mit den männlichen Kämpferfiguren des Liedes, zunächst, wie bereits erwähnt, zu Achill.⁹⁶ Durch die Konzentration auf die Phase der Mannwerdung, die daran ansetzende Bewährungsprobe als Krieger, die sich in der kämpferischen Teilnahme am trojanischen Krieg ausdrückt, wird implizit ein Vergleich zum Schicksal des Orest herausgefordert.⁹⁷ Ein solcher ist besonders auch im Bild des Gorgo-Töters Perseus, dem klassischen Bild für den die Grenze der Mannwerdung überschreitenden Jüngling, angelegt. Perseus' Prüfung hat dabei zwei Seiten. Es zeigt den Zielpunkt, das Monstrum Gorgo, als gefährliche Gegnerin einerseits, als Opfer andererseits: Im Hintergrund steht die Geschichte vom Spiegel als Hilfsmittel, der Gorgo beim eigenen Anblick erstarren lässt. Das Haupt der Gorgo wird damit ein Symbol ambivalenten Charakters: Einseits Opfer, ist es andererseits zugleich Täter. Bildlich steht der *laimotomas* Perseus (V. 459) mit dem den Mutterhals mit Blut besudelnden Orest in Verbindung.⁹⁸ Direkt weist das Gorgo-Bild auf die Tötung des Aigisth durch Orest voraus:⁹⁹ Elektra wird im Anschluss daran nicht das Haupt der Gorgo, sondern der Leichnam des ihr verhassten Aigisth übergeben.¹⁰⁰ Betrachtet man das Drama als Ganzes, so lässt sich für alle vier Hauptfiguren feststellen, dass sie Opfer und Täter gleichermaßen sind.¹⁰¹ Neben Orest gilt das so besonders für Elektra, die zu-

⁹⁴Gemeint ist mit dem Begriff des „*Realismus*“ hier, dass der Bezug zur menschlichen Realität im Athen des 5. Jh. v. Chr. gesucht wird.

⁹⁵Siehe dazu u. a. Walsh, 288-289.

⁹⁶Achill heißt in dem Lied

Ἑλλάδι φῶς

(V. 449); siehe dazu Denniston, 105. Gerade die Lichtgestalt Achill steht in Parallele zu Elektras idealisiertem Bild von ihrem Bruder.

⁹⁷Siehe dazu v. a. King, 210.

⁹⁸Siehe dazu die Ausführungen unter: III, 9.3.2 und III, 10.1. In der Wissenschaft siehe: O'Brian, 17.

⁹⁹Siehe über V. 856 die Betrachtungen in: III, 9.2. In der Forschung äußert sich dazu O'Brian, 17.

¹⁰⁰Siehe dazu auch unten unter: III, 9.2.4.

¹⁰¹Dazu O'Brian, 24 und 38f: „*The pervasive theme of canons of judgement makes it clear that there is no sure standard which separates oppressor from oppressed. Analogies*

dem durch das von ihr vertretene männliche Rollenbild mit den Helden des Liedes in Beziehung gesetzt werden kann.¹⁰² Dass Klytaimnestra zwei Seiten hat, zeigte bereits die abweichende Darstellung der Figur durch Elektra einerseits, den Bauern andererseits.¹⁰³ Auch für Aigisth gilt dies, wie sich vor allem im Botenbericht von seiner Ermordung zeigen wird.¹⁰⁴

7.3 Die scheiternde *anagnorisis*

7.3.1 Elektra und Orest als einander Entfremdete

Der erste Teil der Begegnung (V. 1-366)

Elektra und Orest, die beiden überlebenden Atriden, stehen als Vollführer der Rachehandlung im Mittelpunkt des Stückes.¹⁰⁵ Der erste Teil des Dramas ist darauf ausgerichtet, die beiden zwischenzeitlich getrennten Geschwister wieder zusammentreffen zu lassen, nachdem ihre ursprüngliche Schicksalsgemeinschaft als Geschwister einst durch den Ehebruch der Mutter durchbrochen wurde. Dieses Ereignis markiert bereits nach den Worten des *autūrgos* im Prolog den Beginn eines Schattendaseins für beide Geschwister (V. 14-36). Getrennt voneinander teilen sie miteinander doch das Los ihrer Entwurzelung aus dem Atridenpalast und, damit verbunden, ein neues Leben in Armut und mit einer neuen Identität: Elektra ist Schein-Ehefrau des *autūrgos*. Orests zwischenzeitliches Los zeichnet sich in der Darstellung des *prologizon* nur schemenhaft ab. Man erfährt, dass Orest seit dem Tag der Verbannung auf der ständigen Flucht vor Aigisth ist. Dieser hat ein Kopfgeld auf Orest ausgesetzt (V. 32-33). Orest ist auch nach Elektras Vorstellung in ihrer Eingangs-Monodie ein *alatēs* (V. 131,¹⁰⁶ 139).

in action, language, and situation suggest the same conclusion. supporting all these on the imaginative level is the Gorgon, the figure which represents at once the victims and the killer, as well as the fear which makes them alike."

¹⁰²Siehe in diesem Kontext auch Halporns Ausführungen, 103.

¹⁰³S. o. Wichtig ist dabei mit Sheppard, *Euripides*, 140, das Bild von der feuerschnaubenden Löwin. Sheppard, *Euripides*, verweist hier auf V. 1162-4 und dann V. 1183: Jetzt ist Elektra die Löwin, dadurch, dass sie Klytaimnestras Kind ist.

¹⁰⁴Siehe dazu unten bei Betrachtung von III, 9. Hier ebenfalls bemerkenswert ist, wie im Lied erst der Held Achill mit den Nymphen verbunden wird, später der nach traditioneller Auffassung als Scheusal gesehene Aigisth. Siehe dazu Sheppard, *Euripides*, 140.

¹⁰⁵Siehe dazu: III, 8 bis 10.

¹⁰⁶Hier wird, entgegen der sonstigen Texttreue zu Basta Donzelli (*latreueis*), Diggles Version (*alateueis*) zugrundegelegt. Basta Donzellis Version hat den Vorteil, dass sie eine Parallele zu Elektras Dienerschaft herstellt, was angesichts der durchgehenden bewussten Parallelisierung der Schicksale der zwei Geschwister (s.u.) plausibel erscheint. Diggles Version hat demgegenüber aber hier den Vorzug, dass sie durch die Wiederholung des Bezugs

Orest beginnt seinen Aufenthalt mit einem Opfer am Grab des verstorbenen Vaters. Er kommt vom delphischen Orakel mit dem Auftrag, den Tod des verstorbenen Agamemnon zu rächen (V. 83-101). Das ist die äußere Rolle, in der er zu Beginn auftritt. Die eigentlich hier zu stellende Frage lautet jedoch: Was hat die Rolle mit der Figur, wie sie im ersten Teil erscheint, wirklich zu tun?

Gerade vor der Folie des Aischyleischen Orest, vor die die Figur schon allein durch die Szene der scheiternden *anagnorisis* nach Aischyleischem Muster und durch den Auftritt am väterlichen Grab¹⁰⁷ gestellt ist, erscheint Orests Rächerrolle hier als bloße Farce. Die beiden Geschwister benötigen ab dem Bühnenauftritt des Orest (V. 82) etwa 500 Verse, bis sie, vermittelt durch die Figur des alten Erziehers des Agamemnon, einander vorstellig werden.¹⁰⁸ Die Ursache der Verzögerung ist letztlich, dass sich in das traditionelle Muster des Beginns einer *«vendetta»* in Apollinischem Auftrag (V. 90-93), wie es geradlinig im Aischyleischen Pendant zugrundeliegt, andere Themen eingeschoben haben. Diese wirken retardierend. Nichtsdestotrotz: Insofern der erste Teil des Dramas mit der Umarmung der beiden Geschwister endet (V. 596-597), bildet die Handlung des ersten Teils im Kern die schließliche Aufnahme des männlichen Vollstreckers einer göttlich befohlenen Blutrache durch seine Schwester, allerdings nicht vor der argivischen Tyrannenfestung. Die Geschwister sind zwei Verbannte und treffen nicht am Ort der Rache oder am Grab des zu rächenden Vaters aufeinander, sondern in der *eschateia*.¹⁰⁹

In der Forschung wurde viel über den Verlauf der ersten Kontaktaufnahme zwischen den Geschwistern diskutiert:¹¹⁰ Welchen Grund hat das stark ausgeprägte retardierende Moment? Geht es dabei in erster Linie um Spannungsaufbau und nicht um Personencharakterisierung?¹¹¹ *In nuce* ist in der

auf das ziellose Umherziehen des Orest darauf betont Aufmerksamkeit lenkt. Genau dieses Anliegen aber scheint das Euripideische Stück zu verfolgen. Siehe dazu auch Denniston, 73. Später vergleicht er die Figur explizit mit dem ruhelosen Wanderer Odysseus. Die körperliche Ruhelosigkeit findet schließlich auch eine geistiges Pendant in der Charakterisierung des Orest als unentschlüsselter Jüngling.

¹⁰⁷S. o. zum Auftritt am Grab, der freilich im klaren Kontrast zum Euripideischen Stück, wo an dieser Stelle das Zögern des Orest beginnt, bei Aischylos den Beginn der unter der Führung des Rachedaimons Agamemnon stehenden Racheaktion markiert. S. u. Weiteres zur Wiederaufnahme der Aischyleischen *anagnorisis* durch das Euripideische Stück.

¹⁰⁸Damit bietet die Begegnung der Geschwister bis zur „Wiedererkennung“ ein Musterbeispiel für den Einsatz des Stilmittels der tragischen Ironie.

¹⁰⁹Siehe dazu mehr im Folgenden.

¹¹⁰Gezielt zum Thema äußern sich u. a.: Bond; Basta Donzelli, *Euripide*; Goff, *Scars*; Halporn; Jouanna; Kucharski; Mezzadri; C. Müller; Paduano; Solmsen, *Recognitions*; Tarkow, *The Scar of Orestes*.

¹¹¹Zu diesem Ergebnis kommt beispielsweise Lloyd, 4-10. Bei Hartigan, 115, e.g. wird die gesamte Szene hingegen, wie auch hier, unter das Hauptanliegen einer Personencharakter-

Charakterisierung der Geschwister im ersten Teil der letztlich katastrophale Verlauf der Rachehandlung vorweggenommen.

Die erste Begegnung der zwei Geschwister gliedert sich in zwei Teile, getrennt durch das Interludium mit dem *autūrgos* (V. 367-486). Dieses Zwischenspiel, in dem der Bauer Orest die Gastfreundschaft anbietet und in dem zudem Orest seine Rede „Über den wahren Wert eines Mannes“ hält, dient auch dem Zweck, den Alten als die „Wiedererkennung“ vermittelnde Figur ins Drama einzuführen.

Wenn die Begegnung von diesem Punkt an, der Retardation durch die Anspielung auf die *Choephoren* zum Trotz, klar auf das Endziel der „Wiedererkennung“ hinausläuft, so mänandriert das Gespräch zwischen Elektra und Orest bis dorthin (V. 1-366). Das liegt am widerspruchreichen Zusammenspiel zwischen der durch den Plot geforderten traditionellen Rolle der Geschwister einerseits, und den neuen anthropologischen Konzepten bei Euripides andererseits. Der Plot verlangt, dass die Geschwister sich erkennen, damit sich im Folgenden Orests Rache für den toten Vater vollziehen kann. Doch das Euripideische Stück verzichtet auf die bei Aischylos als diese Rollen stützend zugrundegelegten anthropologischen und religiösen Ideen.¹¹² Die Euripideischen Figuren agieren ausschließlich von innen heraus und sind nicht in eine durch Götter gelenkte Weltordnung eingebunden.¹¹³ Die Retardation der „Wiedererkennung“ entsteht nun dadurch, dass die innovative charakterliche Gestaltung der beiden Figuren in Kontrast zu ihren traditionellen Rollen gestellt wird.

Von grundlegender Bedeutung für die Charakterisierung der zwei Geschwister bei Euripides ist zunächst der Schauplatz ihres Zusammentreffens:

οὐρείας ἀν' ἐρίπνας

(V. 210). Man befindet sich im Grenzland von Argos.¹¹⁴ Elektra und Orest begegnen sich als „Randfiguren“.¹¹⁵ Das gilt zunächst im konkreten, territorialen Sinn, darüber hinaus aber auch übertragen. Elektra ist nicht, wie rein äußerlich anzunehmen, Ehefrau, sondern sie ist gealterte Jungfrau. Auch für Orest umschreibt der Schauplatz in mehrfacher Hinsicht eine Diskrepanz zwischen Wahrheit und Schein: Orest ist hier ein unsicherer Jüngling, der von

isierung gestellt.

¹¹²Siehe dazu oben: II.

¹¹³Siehe dazu bereits die Präliminaria zum Euripideischen Stück: III, 7.1.

¹¹⁴Siehe dazu besonders Dupont, die die gesamte Deutung des Dramas entsprechend dem Grenzstatus seiner beiden Hauptfiguren unter das Schlagwort «*Tragédie des confins*» stellt, ebd. 129-174.

¹¹⁵Siehe dazu auch Luschnigs Hauptthese, passim: Der Schauplatz des Stückes charakterisiere Elektra und Orest als Figuren, die einander und ihrem Tun entfremdet seien.

sich aus kein festes Handlungsziel zu verfolgen imstande ist. Er ist nicht der Bote des Orest, als der er sich ausgibt (V. 228). Er ist auch nicht, wie seine Auftritts-*rhēsis* auf den ersten Blick vermuten lassen könnte, mit dem festen Vorhaben angekommen, in göttlicher Weisung Aigisth und dessen Gemahlin zu töten (V. 84-89). Stattdessen ist er auf der Suche nach seiner Schwester als

φόνου συνεργάτις

(V. 100). Wenn man eine Reihe von Schlagwörtern aus der konkreten dramatischen Situation isoliert und zusammenbringt, ergibt sich der Eindruck von einem soeben Erwachsen gewordenen: ein Jüngling, der bereits das *kūreion* dargebracht hat (V. 91) und das dazu traditionell anfallende Schaf geopfert hat (V. 92).¹¹⁶ Orest vollzieht diese rituellen Handlungen am väterlichen Grab (V. 90), für ihn ein höchstem Maße symbolisch aufgeladener Ort, jener Ort, an dem sein väterliches Vorbild, ein Held, bestattet liegt.¹¹⁷ Das traditionelle Lockenopfer anlässlich der Adoleszenz vermischt sich mit der konkret durch den Kontext beigegebenen Bedeutung eines Totenopfers anlässlich einer bevorstehenden Blutrache: Es changiert in seiner Bedeutung zwischen *threptērion* und *penthētērion*.¹¹⁸ Bereits der Achill in der *Ilias* bringt seinem toten Freund Patroklos eine Haarlocke dar und schwört ihm feierlich Vergeltung für den frühzeitigen Tod durch Hektor.¹¹⁹ Die Entsprechung im vorliegenden Text ist bezeichnend für Orests Charakter: Er ist nicht direkt auf das Ziel ausgerichtet, Rache zu üben, sondern stattdessen sucht er, wie bereits oben erwähnt, nach seiner *synergatis* für die bevorstehende Aufgabe. Orest erscheint als zu jung für die Aufgabe der Rächerrolle. Auch der Begriff des *ichnos* (V. 103), der in den Kontext des Pfadfinderwesens und der Jagd gehört, verweist auf Orests Position an der Grenze zwischen Kindheit und Erwachsenenleben. Selbiges gilt für den Ort der Begegnung, die *eschatia*.¹²⁰ Dass Orest nach einer Verbündeten sucht (V. 100),¹²¹ passt ebenfalls in das

¹¹⁶Siehe dazu Vidal-Naquet, 103.

¹¹⁷Das Haaropfer anlässlich der Adoleszenz wird nach Kucharski, 24, an unterschiedlichen Orten dargebracht. Oft richtet es sich an Flussgötter, bisweilen aber auch an kleinere Lokalgottheiten oder Heroen. Siehe dazu mit Kucharski *ad. loc.* Eur. *Hipp.* Letztere Situation liegt auch vor, wenn Orest die Locke hier seinem Vater weiht, der als Vertreter aus einer heroischen Welt erscheint.

¹¹⁸Siehe dazu auch Kucharski, 24. Siehe zu den Begriffen die entsprechende Stelle in Aischylos' *Choephoren*: Aisch. *Cho.* V. 6 und V. 7.

¹¹⁹Siehe dazu Hom. *Il.*, 23. Buch, V. 72-153. Siehe dazu auch Kucharski, 20-23. Zur Verbindung mit den *«rites de passage»* anlässlich des *«coming of age»* siehe ebd. 25.

¹²⁰Siehe Vidal-Naquet, 120-121.

¹²¹Das Motiv der Suche nach Verbündeten wird erneut aufgegriffen in der Planungsphase (Siehe dazu: III, 6): Zunächst in Orests Frage an den Alten, V. 601, später erneut im

Bild: Jagd ist eine typischerweise von Männern ab der Adoleszenz vollführte Gruppentätigkeit. Hier steht dann allerdings das weibliche Geschlecht Elektras im Wege. Die assoziative Beziehung der Szenerie zur Jagd wird so gestört. Eine Perversion liegt vor im Bezug auf die bevorstehende Aufgabe des Menschenmordes anstelle der Jagd auf Kleintier. Orest, der Jüngling mit der ihm unangemessenen Aufgabe des Mords am Tyrannenpaar, trifft auf Elektra, die scheinbare Ehefrau, die sich von den Festlichkeiten der Ehegöttin Hera selbst ausschließt. Orest steht vor ihr als ihr eigentlicher *kyrios*. Er kennt Elektras wahre Identität seit er ihrer Eingangs-Monodie (V. 115-119) gelauscht hat, bot diese doch zugleich eine Art erste persönliche Lebensbeschreibung der Figur *en miniature*. Dennoch gibt sich Orest Elektra nicht zu erkennen. Die «rites de passage»-Thematik in pervertierter Form bildet den Rahmen der Begegnung der adeligen Geschwister im argivischen Bergland.

Inhaltlich steht für die Begegnung im Zentrum die Frage, weshalb sich Orest seiner Schwester, trotz zahlreicher Möglichkeiten,¹²² nicht zu erkennen gibt und weshalb Elektra, obwohl ihre Gedanken immer wieder zur Hoffnung auf eine Rückkehr des Bruders zurückkehren, in dem männlichen Gegenüber aus der Fremde nicht ihren Bruder Orest sehen?

Orest gibt sich Elektra nicht zu erkennen, weil er seine Schwester als vornehme Adelige nicht mit einer einfachen Bauersfrau zu assoziieren gewillt ist und es ihm Angst bereitet, den wahren Begebenheiten ins Auge zu blicken. Elektra gibt sich Orest nicht offen zu erkennen, weil sie den jungen Adligen, der ihr so vorsichtig begegnet, nicht als ihren Bruder sehen kann.¹²³ Diesen hat sie sich als starken Rächer und Helfer in der Not erwünscht: Als Mann der Tat, der ihr offen entgegentritt und seine Rächerrolle ohne Zaudern und Verstellungen ausführt.¹²⁴ An zwei Textstellen soll das Grundproblem der scheiternden Kommunikation der beiden Geschwister gezeigt sein (V. 239-245):

Ἡλέκτρα· οὐκοῦν ὁρᾷς μου πρῶτον ὡς ξηρὸν δέμας.

Ὁρέστης· λύπαις γε συντετηχός, ὥστε με στένειν.

Ἡλέκτρα· καὶ χρᾶτα πλόκαμόν τ' ἐσχυθισμένον ξυρῶ.

Ὁρέστης· δάκνει σ' ἀδελφὸς ὃ τε θανῶν ἴσως πατήρ.

Ἡλέκτρα· οἷμοι, τί γάρ μοι τῶνδ' ἐστὶ φίλτερον;

Gebet, als Orest den toten Vater nebst allen Verstorbenen als Mitstreiter heraufbeschwören möchte, V. 680.

¹²²Als besonders günstige Gelegenheit ist so V. 272 zu werten. Siehe dazu auch Bond, 5.

¹²³Diese Sicht auf die Geschwister kann psychologisierend aus den im Folgenden angeführten Textstellen abgeleitet werden.

¹²⁴Siehe dazu u. a. Micheli, 195-199; Hartigan, 115.

Ὀρέστης· φεῦ φεῦ· τί δαὶ σὺ σῶ κασιγνήτῳ, δοκεῖς;
 Ἥλέκτρα· ἀπὼν ἐκεῖνος, οὐ παρὼν ἡμῖν φίλος.

Die Stelle gibt eines der vielen Beispiele innerhalb des ersten Teils des Dramas¹²⁵ dafür, wie Elektra unter dem Deckmantel der Trauer um den Vater ihre soziale Herabsetzung beklagt.¹²⁶ Orests Ankunft als Rächer erscheint ihr als einzige Hoffnung auf Verbesserung. Sie bezeichnet ihn daher, abgesehen vom verstorbenen Vater, als ihren einzigen *philos*. Sie ist überzeugt, dass er im Augenblick des Gesprächs abwesend ist, denn, wäre er präsent, würde er nach ihrer Vorstellung sogleich handeln.¹²⁷ Orest hingegen offenbart einerseits Mitleid mit Elektras Lage, andererseits will er sich jedoch nicht zu erkennen geben. Er kann die ihm wie eine Sklavin gegenüberstehende Frau nicht als seine Schwester akzeptieren,¹²⁸ zudem weiß er, dass er Elektras übersteigerter Erwartungshaltung an ihn nicht gerecht werden kann.

Dass Orest der ihm durch die literarische Tradition aufgeprägten Rolle nicht gewachsen ist, zeigt sich erneut darin, dass es nicht er ist, der Elektra gegen Ende des ersten Teils der Unterredung um eine detailliertere Schilderung der Lage bittet, sondern der Chor (V. 297-299).¹²⁹ Gegenüber dem literarischen Subtext der Szene, der Begegnung zwischen Odysseus und Laertes im 24. Gesang des *epos*,¹³⁰ verändert sich die Haltung der trauernden Figur entscheidend. Laertes und Elektra ähneln sich zwar, insofern sie beide äußerlich als Trauernde erscheinen und auf einen Rückkehrer, Orest oder Odysseus, warten. Doch: Wo einerseits die Trauer Deckmantel für die egoistischen Gefühle der jungen Frau ist, ist andererseits die Trauer um Odysseus vor der „Wiedererkennung“ die einzige entscheidende Lebensäußerung des alten Laertes, nachdem der Sohn seit langem verschollen und die Gattin verstorben ist.¹³¹ Bei Odysseus muss die fortwährende Klage des Laertes sein Herz erweichen. Bei Orest kann eben Elektras ritualisierte, *ad extensum* zelebrierte Klage nur noch mehr die eigene Verweigerungshaltung bestärken. Orest weiß längst, dass Elektra vor ihm steht – und doch schweigt er.¹³²

¹²⁵Der erste Teil des Dramas entspricht nach der zugrundegelegten Nummerierung: III, 7.

¹²⁶Zu diesem Motiv schreibt auch Lloyd, 4-8, der es aber falsch deutet.

¹²⁷Michelini, verweist für Vers 245 auf eine verborgene Kritik an Orest.

¹²⁸Für Orests qua Herkunft gehobene Status-Ansprüche spricht auch z. B. das sich in V. 397-398 spiegelnde Wunschdenken: Orest wäre gerne zu einem wohlhabenderen Haus gekommen. Tarkow, *The Scar of Orestes*, 149, sieht hinter dem zögerlichen Verhalten des Orest in der gesamten Szene „*blatant snobbery*“. Eminent werde Orests Arroganz besonders in der späteren Bezeichnung des Alten als *leipsanon*. Siehe dazu weiter unten in: III, 7.3.1.

¹²⁹Siehe z. B. Cropp, *ad loc.*

¹³⁰Siehe dazu besonders Dingel, 105-110; Halporn, 107.

¹³¹Siehe dazu Hom. *Od.* 24. Buch, V. 205-360.

¹³²Psychologisierend lässt sich sein Verhalten als Unschlüssigkeit deuten.

Seine Schwester nutzt die Gelegenheit, entsprechend ihrem Wesen, dazu, ausführlich ihre persönliche materielle Notlage zu beklagen (V. 304-313). Erneut tarnt sie ihre Klage über die materiellen Beschneidungen ihrer Existenz mit dem Vorwand der Trauer um ihren Vater (V. 300-304).¹³³ Invektivenhafte Angriffe auf Aigisth und Klytaimnestra als Verantwortliche spiegeln Elektras Hass (V. 314-331).¹³⁴ Elektra schließt ihre Rede mit der Bitte an den vermeintlichen Fremden ihr gegenüber ab, er möge Orest holen. Wichtig ist die Art, in der dies abschließend begründet wird. Elektra verweist auf die *physis* des Orest, seine Herkunft von Agamemnon (V. 336-338):

αἰσχρὸν γάρ, εἰ πατὴρ μὲν ἐξεῖλεν Φρύγας,
ὁ δ' ἄνδρ' ἔν' εἷς ὦν οὐ δυνήσεται κτανεῖν,
νέος πεφυκὼς καὶ ἀμείνωνος πατρός.

Diese Vorstellung greift die Auszeichnung des Bruders als

λυτῆρ πόνων

(V. 135-136) auf. Diese steht auch im Hintergrund, wenn Elektra sich in der folgenden scheiternden *anagnorisis* und der daran anschließenden echten *anagnorisis* so lange es nur möglich ist, weigert, in dem Fremden ihren Bruder zu sehen.¹³⁵ Orest selbst hingegen hat unüberwindbare Probleme, sich mit der Rächerrolle zu identifizieren.¹³⁶ Der Rahmen stimmt: Apolls Befehl wird genannt und es klingt der Gedanke von der Talion an (V. 276-277;¹³⁷ 278-279), doch Orest bleibt zögerlich. Er weiß, dass er sich auch zur Bekleidung der mit seinem Namen traditionell verbundenen Funktion verpflichtet, wenn er sich erst namentlich zu erkennen gegeben hat. Es zeugt von Ironie, dass

¹³³Zur von Elektra betriebenen Parallelisierung der *tychai* ihres Vaters und ihrer eigenen siehe Basta Donzelli, *Studio*, 85-102. Basta Donzelli sieht in der Rede das Pendant zum Aischyleischen *kommos* der *Choephoren*. Siehe dazu oben unter: II, 5.1. Als Hauptakzent bei Euripides wird Elektras egozentrischer Wesenskern herausgestellt.

¹³⁴Zum auf Agamemnons Grab tanzenden Trunkenbold Aigisth siehe unten in: III, 9.2, wo von Elektras Invektive gegen den Leichnam des Aigisth zu lesen ist.

¹³⁵Siehe u. a. Sheppard, *Euripides*, 138-139; Adams, 120.

¹³⁶So meint u. a. Denniston XXVII. Dass Zögerlichkeit zu den speziell Orest auszeichnenden Charaktereigenschaften gehöre, meint auch Raeborn, 157. Raeborn sieht bereits in dem Gepäck, mit dem Orest ankommt, einen Vorverweis auf sein weiteres Verhalten. Immerhin sei Orest dadurch, im übertragenen Sinne, beladen mit der Aufgabe des Muttermordes. Anders sieht die Deutung Lloyds aus, 13. Letzterem zufolge stehen dramaturgische Interessen im Vordergrund, wenn Orest sich über lange Zeit hin verstellt. Anders äußert sich auch Steidle, 73, der Orest nach Aischyleischem Muster bis unmittelbar vor dem Muttermord als nicht zögerliche Figur betrachtet.

¹³⁷Das textkritische Problem der Stelle löst man wohl am besten im Sinne der Textausgaben Diggle und Basta Donzellis. Siehe dazu auch Slings, 141-143.

er sich in seiner Rede „Über den wahren Wert eines Mannes“ selbst in der dritten Person mit dem *patronymikon* bezeichnet (V. 392), und darin seiner zweimaligen Identifikation als

Ἀγαμέμνωνος παῖς

(V. 489 und 571) durch den Alten vorgreift.¹³⁸ Gerade Elektras dauernde Klage und insbesondere ihre Bereitschaft, bei der Tat des Muttermordes selbst das Leben zu lassen (V. 281),¹³⁹ sorgt umgekehrt dafür, dass der Zauderer sich noch länger hinter seiner schützenden Maske versteckt.¹⁴⁰

Die verzögerte *anagnorisis* (V. 487-584)

ἦλθον γὰρ αὐτοῦ πρὸς τάφον πάρεργ’ ὁδοῦ,

so eröffnet der Alte seinen Bericht, der im Zentrum der scheiternden *anagnorisis* nach Aischyleischem Vorbild steht (V. 508).¹⁴¹ Er spricht in der Szene, als befände man sich am Grab des verstorbenen Vaters, während man in Wahrheit vor Elektras Hütte steht.¹⁴² Schon dadurch wird eine unterschiedliche Sichtweise auf die den *Choephoren* entlehene Passage seitens der beiden Dialogpartner nahegelegt. Als Pädagoge des Agamemnon ist der Alte, von Orest später herabsetzend¹⁴³ als

παλαιὸν ἀνδρὸς λείψανον

¹³⁸Siehe dazu auch Goldhill, *Tragedy*, 163.

¹³⁹Siehe dazu auch Denniston, 129 und unten in III, 8 den Vermerk zu V. 647-663.

¹⁴⁰Solmsen, *Recognitions*, arbeitet heraus, wie hier aus der traditionellen Verstellung des Orest gegenüber den Mördern eine Verstellung gegenüber der eigenen Schwester wird.

¹⁴¹Im Einklang mit dem Gros der modernen Forschung zur Stelle wird die Szene als authentisch angesehen. Eine Atthese der Szene, wie sie erstmals A. Mau 1877 vorschlägt, wird abgelehnt in Übereinstimmung mit u. a. Lloyd-Jones, *Interpolations*, 177-180; Vögler, 168 Anm. 108; Bond, 2. Wie bereits bei Friedrich, *Euripides und Diphilos*, 80-81 mit Bond, 13 Anm. 16, wird hier das Anliegen einer Charakterisierung Elektras als vordergründiges Interesse der Szene betrachtet.

¹⁴²Der intertextuelle Bezug zu Aischylos wird gerade dadurch offenbar, dass der illusionistische Charakter der Passage durch die nicht an die szenischen Verhältnisse angepasste Verhaltensweise des Alten gestört ist. Nichtsdestotrotz sollte die Szene nicht im Hauptanliegen als Aischylos-Parodie bezeichnet werden: Der Zweck einer weiteren Charakterisierung der Elektra-Figur hat demgegenüber, wie hier zu sehen, den Vorrang. Der Verweis auf den älteren Tragiker ist zwar sichtbar gemacht, doch er ist Teil des Euripideischen Anliegens, Menschen aus Fleisch und Blut darzustellen.

¹⁴³So auch Denniston *ad loc.*; Bond 10.

bezeichnet (V. 554), menschliches Bindeglied in die Welt des traditionellen Mythos.¹⁴⁴ Er ist somit einer anderen, archaischeren Denkweise zugänglich als die der materiellen Gegenwart zugewandte Elektra.¹⁴⁵ Diese erweist sich in der Sequenz zum einen als äußerst kritisch in Fragen der Logik,¹⁴⁶ zum anderen als vollkommen unwillens, vom soeben skizzierten heroischen Orest-Bild abzurücken.¹⁴⁷

Gemäß dem Aischyleischen Vorbild lässt sich die Passage in drei Abschnitte gliedern. Zunächst geht es um die Spuren einer Opferhandlung, die der Alte am Mahl gefunden hat (V. 508-523): Spuren eines Trankopfers, ein geschlachtetes Schaf, frisches Blut, eine blonde Locke (V. 508-515). Der Alte vermutet als Urheber den Bruder, der heimlich¹⁴⁸ ans Grab gekommen sei (V. 516-519). Er fordert Elektra auf, die Locke mit dem eigenen Haar zu vergleichen (V. 522-523):

φιλεῖ γάρ, αἴμα ταῦτόν οἷς ἄν ᾗ πατρός,
τὰ πόλλ' ὅμοια σώματος πεφυκέναι.

Elektra lehnt die Hypothese des Alten mit zwei Argumenten ab: Zum einen passe eine heimliche Rückkehr nicht zu Orest; letzterer sei ja *eutharsēs*. Zum anderen sei Männerhaar und Frauenhaar unterschiedlicher Beschaffenheit und auch Menschen ohne verwandtschaftliche Beziehung hätten bisweilen ähnliches Haar.¹⁴⁹

¹⁴⁴In diesem Sinne äußert sich auch Halporn, 113. Basta Donzelli, *Studio*, 98, schreibt von «*lo stupore del vecchio*». Dies ist allerdings verflachend: Der Alte lebt geistig in einer anderen Welt, also denkt er auch anders.

¹⁴⁵Siehe dazu auch Kucharski, 12.

¹⁴⁶Vor dem Hintergrund der philosophischen Diskussion im Athen des 5. Jhs. wurde die Stelle oft im Zusammenhang mit dem erkenntnistheoretischen Pessimismus eines Gorgias gesehen. Siehe dazu C. Müller, v. a. 253-255.

¹⁴⁷Dazu auch u. a. Hartigan, 113. Elektras Rolle der Skeptikerin hier schafft in der Komposition eine Klammer zur Skeptiker-Rolle Orests in Auseinandersetzung mit dem Apollinischen Befehl in der Szene vor dem Muttermord (Siehe dazu unter III, 9.3.1 Weiteres). Paduano, 389 und C. Müller, 253-255, gehen aber wohl zu weit, wenn sie eine im Hintergrund stehende zeitgenössische erkenntnistheoretische Diskussion als Hauptinteresse der Passage betrachten.

¹⁴⁸Siehe V. 518:

λάθρα.

¹⁴⁹Hier wird der thematische Rückgriff auf das Aischyleische Stück durch ein wörtliches Zitat intensiviert: Das ungewöhnliche Wort *homopteros* dient in beiden Stücken zur Feststellung der Ähnlichkeit zwischen dem geschwisterlichen Haar: Aisch. *Cho.* V. 174 und Eur. *El.* V. 530. Joanna, 197, vermutet, das Wort *krataileos* in V. 534 habe ebenfalls im Aischyleischen Skript bei der Wiederaufführung der *Orestie* in den 20er-Jahren gestanden, also in dem Text, mit dem Euripides konfrontiert wurde, als er sein Stück schrieb.

Das zweite Indiz, das der Alte in einer Art und Weise einführt, als befänden sich die zwei Figuren am Grab, sind Abdrücke von *arbylai*. Der Alte bittet Elektra zum Betreten des Halbschuhs zu Vergleichszwecken:

εἰ σύμμετρος σῶ ποδὶ γενήσεται

(V. 533). Elektra reagiert darauf mit Überlegungen, wie sie von gesundem Menschenverstand zeugen: Auf Felsengrund hinterließen Halbschuhe keinen Abdruck, zudem seien Männerfüße und Frauenfüße unterschiedlicher Beschaffenheit:

ἄρσῃν κρατεῖ.

(V. 534-537).¹⁵⁰

Auch das dritte Aischyleische Indiz wird von Elektra durch ein Logik-Argument zurückgewiesen: Der Alte fordert Elektra dazu auf, ein am Grab gefundenes *exhyphasma*, in dem der Alte selbst Orest einst von Argos weggebracht habe, als ihre Handarbeit zu erkennen. Nach Elektras kritischen Überlegungen ist das nicht sinnvoll, insofern die Gewänder eines Menschen nicht mit seinem Körper mitwachsen (V. 538-546).¹⁵¹

Elektra vermutet, ihre ablehnende Haltung bekräftigend, zusammenfassend als Bringer der Grabgaben einen Fremden oder einen Wächter (V. 545-546). Das Stichwort *xenos* veranlasst den Alten in assoziativem Gedankengang dazu, um ein Heraustreten der *xenoi*, die sich zwischenzeitlich im Haus aufhielten, zu bitten. Nachdem sie hervorgetreten sind, begutachtet er sie und beurteilt sie als *eugeneis*. Doch ist das in seinen Augen kein verlässlicher Massstab:

πολλοὶ γὰρ ὄντες εὐγενεῖς εἰσιν κακοί

(V. 551). Es handelt sich um bereits der griechischen Lyrik bekanntes Gedankengut, das an dieser Stelle, in thematischer Anknüpfung auch an die Worte des Orest „Über den wahren Wert eines Mannes“ wiederaufgegriffen wird und

¹⁵⁰Elektra zeigt sich als unzugänglich für die mit den männlichen «rites de passage» zum Erwachsenenleben einhergehenden Symbolbedeutungen: Wenn der Heranwachsende mit dem Weiblichen und damit feinem Frauenhaar und kleinen Füßen in Verbindung gebracht wird, so drehen sich ihm zugeschriebene Merkmale vom Weiblichen ins Männliche um, sobald er die Grenze zur Mannwerdung passiert hat. Siehe dazu Vidal-Naquet, 117. Elektra kann nur das konkret Materielle sehen, deshalb ist sie für das syllogistische Denken des Alten, die Annahme einer körperlichen Ähnlichkeit zwischen Haar und Füßen bei Elektra und ihrem Bruder, unempfindlich. Siehe dazu auch Kucharski, 10-11.

¹⁵¹Freilich ließe sich gegen dieses Argument leicht einwenden, dass das *exhyphasma* nicht nur ein Obergewand, sondern auch ein anderes Webstück bezeichnen könnte.

einen Gegenentwurf zur traditionellen „*physis-Anthropologie*“ bildet.¹⁵² Die Unsicherheit des Wertmaßstabes wird durch das dem Bereich des Münzwesens entlehnte Adjektiv *kibdēlos* zum Ausdruck gebracht. Münzmetaphorik¹⁵³ spielt in der Passage noch an zwei weiteren Stellen eine Rolle: So vergleicht Orest den prüfenden Blick des Alten auf ihn mit dem auf eine Silbermünze (V. 558-559).¹⁵⁴ Als der Alte Orest an seiner Stirn-Narbe identifiziert, wird erneut ein Bild aus diesem Bereich aufgegriffen: Elektra erkundigt sich nach dem *charaktēr*, an dem er Orest erkenne (V. 572-573). Letztlich ist Elektra durch dieses Anzeichen von Orests Identität zu überzeugen. Es handelt sich um ein *tekmērion*, das Orest ständig mit sich trägt, und das, so, wie es nach Maßgabe der modernen Forensik ein tragfähiges Beweismittel für die Identität einer Person ist, auch von der skeptischen Elektra¹⁵⁵ angenommen werden muss (V. 575). Doch auch nach der *anagnorisis* gewinnt der Kontakt zwischen den beiden nur wenig an zwischenmenschlicher Nähe: Nicht Elektra ist es, die den Bruder als

φίλον θησαυρόν

bezeichnet,¹⁵⁶ sondern der Alte (V. 567), der auch durch seine Wiederaufnahme des *anagnorismos* nach Aischyleischem Muster bereits indirekt den hohen *philia*-Begriff der *Choephoren* ins Spiel brachte.¹⁵⁷ Eine knappe Umarmung, der das Merkmal spontanen Gefühlsüberschwanges völlig fehlt, schließt die Szene ab. Es ist nicht die Umarmung zweier Geschwister, sondern die zweier *symmachoi* (Siehe V. 581).¹⁵⁸ Orest gehören die letzten Worte der Szene, innerhalb derer ein Vers fehlt (V. 582-584):

ἦν δ' ἀνσπάσωμαί γ' ὃν μετέρχομαι βόλον

<...>

¹⁵²Siehe dazu oben unter: III, 7.3.1.

¹⁵³Siehe dazu Smereka, Kap. 3: *De imaginibus: Sammlung aller Bilder*.

¹⁵⁴Der Münzvergleich in der Szene verbindet sich mit dem Thema des Wertes einer Person, das einmal von Orest, als Lobrede auf den *autūrgos*, angesprochen wird (Siehe unter: III, 7.2.1), einmal von Elektra als Schmährede auf den toten Aigisth (Siehe unten in: III, 7.2.4).

¹⁵⁵Siehe zur skeptischen Elektra: Halporn. Siehe zum *gnorisma* der Narbe besonders: Goff, *Scars*; zudem: Tarkow, *The Scar of Orestes*; zum Bezug zur Narbe des Odysseus im 18. Gesang der *Odyssee* siehe unten Weiteres.

¹⁵⁶Der Begriff des *thēsauros* bildet erneut eine Metapher, die das materiell Bescheidende mit menschlichen Wert in Verbindung bringt.

¹⁵⁷Siehe dazu oben in: II, 3.1. Zum unterschiedlichen *philia*-Begriff bei den drei Tragikern siehe auch unten in V, 19 den Vergleich mit Thukydides.

¹⁵⁸Dazu äußert sich auch Raeborn, 159: *"The moment of parting is the moment of the true recognition in the full tragic mode."* Dass dies stimmt, ist unter III, 10 zu sehen.

πέποιθα δ' ἢ χρὴ μηκέθ' ἡγεῖσθαι θεούς,
εἰ τᾷδικ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα.

Hier könnte sich ein Hinweis auf Apolls Befehl befunden haben. Zumindest wäre dies, angesichts des Kontexts des Verses, naheliegend.¹⁵⁹ Zu erweisen ist es jedoch nicht. Auf Basis des erhaltenen Textes bleibt also der Bezug des Euripideischen Orest zu Apoll relativ lose.¹⁶⁰ In Vorwegnahme der Szene unmittelbar vor dem Muttermord erscheint Orest vor allem als innerlich zerrissener Mensch mit gespaltenem Verhältnis zum eigenen Wollen und Tun.¹⁶¹ Er ist darin der typisch unreife jugendliche Jäger, als den ihn auch das ihm beigegebene Bild des Fallenstellens ausweist. Bezeichnend für sein mangelndes Verwachsensein mit der von ihm bekleideten Rolle im Stück sind auch die von ihm ausgesprochenen Schlussverse der Szene (V. 696-697): Damit setzt Orest der zeitlich ohnehin sehr knappen Umarmung der Geschwister ein abruptes Ende, indem er eine weitere Feier des Wiedersehens auf die Zeit nach der Tat verschiebt. Tatsächlich ist damit der rechte Augenblick für eine *anagnorisis* für immer verstrichen. Eine echte „Wiedererkennung“ findet im gesamten Drama also nicht statt.

Die *anagnorisis*-Szenen der *Odyssee* als intertextueller Hintergrund

Schon dem Grundthema nach verweist die Begegnung der Geschwister zurück auf einen literarischen Hypotext: die *Odyssee* mit ihrem *nostos*-Thema. Ein Mann irrt in der Fremde umher, ehe er endlich nach Hause zurückkommt, wo ihn ein weibliches Familienmitglied bereits sehnlich erwartet.¹⁶²

Wie Orests Ankunft am Rand von Argos im ersten Teil des Dramas als vorsichtig und zurückhaltend gezeichnet ist, so verhält es sich mit Odysseus, als dieser schließlich nach langen Irrfahrten nach Ithaka zurückkommt.¹⁶³ Auch der seiner Heimat entfremdete Odysseus hält sich zunächst lange Zeit an der Peripherie von Ithaka auf. Beide, Orest wie Odysseus, kommen, um eine im Geheimen geplante Racheaktion auszuführen. Beide brauchen zunächst Informationen über die Lage vor Ort, beide benötigen ortskundige Helfer, um ihre Tat ausführen zu können. Beide zieht letztlich, jenseits des Ziels der Durchführung der Rache, der Wunsch, die Familie

¹⁵⁹So meint z. B. Steidle, 78.

¹⁶⁰Siehe dazu besonders Hartigan, 111. Die Bezüge auf den Apollinischen Befehl sind lediglich abspielerisch: siehe v. a. V. 87-89 und 399-400.

¹⁶¹Siehe dazu u. a. Hose, *Dichter der Leidenschaften*, 97-98; Goldhill, *Tragedy*, 163.

¹⁶²Siehe dazu auch Dingel. Besonders wichtig in dem Zusammenhang auch Cropps Kommentar zur Euripideischen *Elektra ad loc.*

¹⁶³Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 15, V. 301ff. bis 24. Buch Ende.

vor Ort zu treffen, an ihren Zielort. Mehrere, mit „Wiedererkennung“ verbundene Begegnungen liegen auf dem Weg des Euripideischen Orest wie auf dem des Homerischen Odysseus.¹⁶⁴

In den vergleichenden Studien zwischen den beiden Stücken wurden Parallelen zwischen der Begegnung der Geschwister bei Euripides und den drei *anagnoriseis* im letzten Teil der *Odyssee* festgestellt: Über das gemeinsame Motiv der Narbe verbindet sich der eigentliche *anagnorismos* bei Euripides besonders eng mit der Fußwaschungs-Szene zwischen der Amme Eurykleia und Odysseus im 18. Gesang der *Odyssee*.¹⁶⁵ Für die zögerliche Annäherung zwischen den Geschwistern sind besonders bedeutungsvoll die *anagnorisis*-Handlungen in der *Odyssee*,¹⁶⁶ die ihren Grund in Odysseus' vorsichtiger Zögerlichkeit nach der Rückkehr in die Heimat haben: seine tastende Annäherung an den Schweinehirten Eumaios, die in die Verbündung mit Telemach mündet,¹⁶⁷ die emotional aufgeladenen Begegnungen zwischen Odysseus und seinem Vater Laertes im 24. Gesang,¹⁶⁸ sowie die länger vorbereitete „Wiedererkennung“ zwischen den Ehegatten Odysseus und Penelope im 23. Gesang.¹⁶⁹ Wenn sich in der *Odyssee* die Identität des als Bettler erscheinenden Heimkehrers den alten Vertrauten nicht sofort erschließt, so sträubt sich Elektra dagegen, den, gemessen am Vorbild des Vaters Agamemnon einfachen *xenos*, dem sie gegenübersteht, als ihren Bruder anzuerkennen. Doch es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen dem Ende der *Odyssee* mit seinen Wiedererkennungs-Szenen und der Begegnung zwischen Elektra und Orest im ersten Teil des Euripideischen Stückes: Wo auf der einen Seite der Heimkehrende ein durch zahlreiche Prüfungen gereifter Mann ist, der sich seit langem die Rückkehr in seine angestammte menschliche Rolle als König von Ithaka wünscht,¹⁷⁰ steht auf der anderen Seite ein Pubertierender, unreif, noch orientierungslos und ebenso manipulierbar.¹⁷¹ Dies ist der Punkt, an dem die Begegnung zwischen den Geschwistern im Euripideischen Stück weiter mit der *Odyssee* in Bezug gesetzt wird. Es geht um die Thematik der Jagd.¹⁷² Die erfolgreiche Bewährung in der Jagd ist die typi-

¹⁶⁴Siehe dazu Diller, *Erwartung, Enttäuschung und Erfüllung in der griechischen Tragödie*, 97.

¹⁶⁵Siehe dazu Goff, *Scars*. Goff wiederum geht aus von: Tarkow, *The Scar of Orestes*.

¹⁶⁶Dazu auch in: Schwinge (Hg.): Jungius, *Die zweite Hälfte der Odyssee*, 27-124.

¹⁶⁷Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 14. bis 16.

¹⁶⁸Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 24, V. 226-348.

¹⁶⁹Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 23, V. 1-372.

¹⁷⁰Siehe dazu z. B. die „Strand-Szene“ auf der Insel Ogygia bei Kalypso: Hom. *Od.* Buch 5, V. 151-159.

¹⁷¹Insofern ist er als Figur mehr mit dem Telemach der *Odyssee* vergleichbar als mit Odysseus selbst. So auch Cropp im Vorwort seiner kommentierten Edition.

¹⁷²Zum doppelten Motiv der Jagd in beiden Texten: Tarkow, *The scar of Orestes*, 146.

sche Prüfung, die ein griechischer Jüngling auf dem Weg zum Erwachsenwerden zu passieren hat. In der *Odyssee* verbindet sich die Fußwaschungs-Szene im 18. Gesang unmittelbar mit der Schilderung von «rites de passage» im Leben des Odysseus: Seine erfolgreiche Bewährung in der Jagd auf dem Weg zum Erwachsenwerden. Die Erzählerin ist Eurykleia. Odysseus befindet sich gemeinsam mit seinen Neffen auf dem wilden Parnassos-Gebirge, er ist zu Besuch bei seinem Großvater mütterlicherseits, Autolykos. Auf der erfolgreichen Jagd wird ihm von einem wilden Eber eine Wunde am Bein geschlagen.¹⁷³ Die zurückbleibende Narbe ist jenes Zeichen, an dem Eurykeia den Zögling wiedererkennt.¹⁷⁴ Auch Orest wird im Euripideischen Stück an einer Narbe wiedererkannt. Auch bei ihm ist sie Ergebnis eines Missgeschicks beim Jagen. Doch wenn bei Odysseus der Ort des Geschehens die wilde Natur war, so hat sich Orest die Verletzung als Kind beim Jagen eines Rehkitzes im väterlichen Garten zugezogen. Dabei charakterisiert der Ort der Jagd zugleich die Euripideische Orest-Figur: Besonders im Euripideischen *Hippolytos* ist der Garten so als Symbol für die Jungfräulichkeit des namensgebenden Helden zu verstehen. An vorliegender Stelle ist diese Bedeutung, in der frühgriechischen Lyrik bereits in einem Fragment des Ibykos zugrundegelegt, in das Bild impliziert.¹⁷⁵ Der Ort der Verletzung sind auch nicht die Beine, auf die der Heranwachsende bei der Bewährung in der Jagd besonders stark angewiesen ist, sondern es ist die Stirn.

Bei Euripides zeigt sich durch den intertextuellen Bezug ein ganz grundsätzliches Charakteristikum der Orest-Figur: Ihre geistige Unreife und noch mangelnde Standfestigkeit.¹⁷⁶ Die Narbe an der Stirn erfüllt in diesem Kontext einen tieferen Zweck: Der Euripideische Orest ist weit davon entfernt, als zielorientierter Rächer in Apollinischer Mission aufzutreten: Er weiß nicht, wie er die ihm nun bevorstehende Jagd auf die Mutter und Aigisth überstehen soll. Diese Jagd aber ist es, die im Drama als seine pervertierten «rites de passage» zum Erwachsenenleben erscheinen. Orest ist jetzt, wie einst Odysseus auf der Jagd im Parnass, *hēbon* (V. 410)¹⁷⁷ und erwartet seine große Bewährungsprobe.¹⁷⁸ Es ist eine Prüfung, die als unpassend und

In der *Odyssee* geht es um Keilerjagd und Freiermord, in der *Elektra* um Rehkitzjagd und die Jagd auf Klytāimnestra und Aigisth.

¹⁷³Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 19, V. 394-466.

¹⁷⁴Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 19, V. 392-393.

¹⁷⁵Siehe dazu Ibykos 286 PMG. Siehe dazu Cairns, 316.

¹⁷⁶Siehe dazu auch Goff, *Scars*, 267.

¹⁷⁷Siehe dazu auch bereits V. 338:

νέος πεφυκώς.

¹⁷⁸Siehe dazu Goff, *Scars*, 262.

nicht bestehbar gezeichnet ist.¹⁷⁹

Nicht Orest wird es sein, der der Schwester ihren Ort in der kommenden Racheaktion zuteilen wird, sondern vielmehr wird jene es sein, die den vor Unentschlossenheit beinahe gelähmten Bruder durch die Rache führen wird.¹⁸⁰

Die Begegnung zwischen den Geschwistern ist im Gegensatz zu der Begegnung der Elektra mit den Figuren aus ihrem neuen Umfeld als zwar versuchte, jedoch letztlich unmögliche Annäherung zweier einander entfremdeter und jeweils entwurzelter Individuen gemeinsamen Ursprungs gestaltet. Sind der Bauer und die Choreutinnen nach eigenem Zeugnis Elektras *philoí*,¹⁸¹ so geht das Bündnis zwischen Elektra und ihrem Bruder nicht über den Charakter einer *symmachia* mit ungewissem Ziel hinaus (V. 581).¹⁸² Sind Orests Gefühle vollkommen richtungslos, so treibt Elektra ein tief verinnerlichter Hass auf die Mutter an. Für sie ist das Ziel, der Muttermord, klar. Für Orest als unentschlossen Umherirrender wäre er undenkbar.

7.3.2 Das fehlgeleitete Triumph-Lied des Chores

Der Chor deutet den in Wahrheit gescheiterten *anagnorismos* falsch. In einem Triumph-Lied wird auf einen vermeintlichen Einzug eines Retters Orest in die Stadt Argos vorausgewiesen.¹⁸³ Dieser erinnert an die Beschreibung der siegreichen Übernahme der Herrschaft über Athen durch Peisistratos.¹⁸⁴

Für den Chor hat sich an dieser Stelle, in deutlicher Verkenntung der wahren Verhältnisse, die göttliche Vorsehung, beschworen bereits im der *parodos* (V. 190), offenbart. Der strahlende Orest des Liedes erinnert zudem an das Motiv von der Sonne, das im Zentrum des Schildes des Achill im ersten *stasimon* leuchtet.¹⁸⁵ Das wiederholte *emoles* im Zusammenhang mit Orest nimmt das zweifache *emolen* zur Bezeichnung des „Milchtrinkers“ in

¹⁷⁹Über den bewusst aufgebauten Kontrast zum eponymen Helden der *Odyssee* wird Orest ferner freilich auch zu seinem traditionellen Pendant, dem Orest des *epos* in Opposition gesetzt: Hat dieser doch sogar paradigmatische Funktion für Telemachos.

¹⁸⁰Siehe dazu unten, III, 6-8.

¹⁸¹Siehe V. 272-273: Die Choreutinnen werden getrost als Zeugen des Gesprächs zwischen Elektra und dem sich verstellenden Bruder geduldet und siehe V. 67: Der Bauer zeigt sich als gottgleicher Freund der Elektra.

¹⁸²Dazu äußert sich u. a. Hartigan, 114.

¹⁸³Dass tatsächlich Orest die Stadtgrenze nach Argos niemals passieren wird, dazu siehe unten, III, 10.

¹⁸⁴Siehe dazu Hose, *Studien zum Chor 2*, 172.

¹⁸⁵Jenseits davon steht hier im Hintergrund eine Passage aus Aischylos' *Agamemnon*: Das Motiv des Feuerzeichens, dort auf den als ambivalent gekennzeichneten Fall Trojas verweisend (Siehe oben in: II, 4.1), wird hier aufgegriffen. In der Forschung äußert sich dazu u. a. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides 2*, 171.

der *parodos* wieder auf.¹⁸⁶

Durch die neue Kontextualisierung von religiösen¹⁸⁷ und heroischen¹⁸⁸ Motiven zeigt sich der Chor als ahnungslos über die tatsächliche Bedeutung des Zusammenschlusses¹⁸⁹ von Elektra und Orest. Es geht nicht um die Erfüllung eines göttlichen Plans, sondern vielmehr um das eigenverantwortliche Handeln zweier Menschen. Bei Euripides bereitet der *anagnorismos* die weitere Entwicklung des Dramas vor: Ein zögerlicher Orest und eine zum Muttermord drängende Elektra vollführen gemeinsam eine verwerfliche Tat, für die sie selbst verantwortlich sind. Die Götter spielen dabei keine Rolle. Das Euripideische Bild vom menschlichen Handeln erinnert an eine Passage im ersten Buch der *Odyssee*,¹⁹⁰ die des Götterrates: Dort erinnert Zeus daran, dass die Menschen durch eigene Schuld ihr jeweiliges Unglück herbeiführen. War diese Passagerichtungsweisend für die Euripideische *Elektra*? Die Stelle steht immerhin in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Atriden-*paradeigma*: Es geht um Aigisths Verbrechen und die Strafe, die ihm im Gegenzug dafür von Seiten des Orest widerfährt. Neu ist allerdings nun, dass sich hier der heldenhafte Orest des *paradeigma*, seinerseits Vorbild für Telemach, selbst in einen Übeltäter verwandelt hat. Durch den in der *anagnorisis* unterschwellig mehrfach aufscheinenden Bezug zur *Odyssee* wird hier einem Motiv, das in der Durchführung der zweiteiligen Racheaktion von besonderer Bedeutung sein sollte, das Fundament gelegt: Das Motiv von der Austauschbarkeit der Opfer- und Täterrolle, das Motiv, wonach „gut“ und „böse“ nicht eine Frage der jeweiligen Person ist, sondern vielmehr situationsgebunden bei unterschiedlichen Menschen auftritt. Die Sympathie des Chors für zwei Hauptfiguren wird schließlich an der Stelle jäh in Ablehnung umschlagen, wo die Geschwister als Blutbeflechte an der Leiche ihrer Mutter stehen.¹⁹¹

¹⁸⁶Siehe Zeitlin, *Argive festival*, 665-666.

¹⁸⁷Siehe dazu den Rückgriff auf das erste *stasimon*.

¹⁸⁸Siehe dazu den Rückgriff auf die *parodos*.

¹⁸⁹Diese hat den Charakter einer *symmachia*. Siehe dazu in der Forschung auch den Aufsatz von Konstan über *philia* in Euripides' *Elektra*.

¹⁹⁰Siehe Hom. *Od.* Buch 1, V. 32-41.

¹⁹¹Siehe: III, 9.3.2 und III, 10.1.

Kapitel 8

Planung der Rache (V. 598-698)

Die Planung der Rache zerfällt inhaltlich in fünf Teile, die je mit unterschiedlichen Personengruppen verbunden sind. Der erste Teil ist die Planung der Rache am Tyrannenmörderpaar durch den Alten und Orest (V. 598-646). Der Akzent liegt auf Aigisth. Als die Rede auf die Mutter kommt, reißt Elektra sofort die Gesprächsinitiative an sich (V. 647-663). Die folgende Sequenz ist insofern besonders wichtig, als Elektra darin zur Schirmherrin der folgenden Handlungen insgesamt wird: Sie weist den Alten an, Orest den Weg zu zeigen und selbst einen Botengang zur Mutter zu unternehmen (V. 664-670). Die Planungen werden rituell bekräftigt durch ein Gebet, an dem alle drei Personen beteiligt sind (V. 671-688). Es folgt eine letzte Sequenz, die noch einmal besonders pointiert den Charakter des Bündnisses zwischen den Geschwistern thematisiert. Es ist keine *philia* im traditionellen Sinne,¹ sondern ein Zweckbündnis mit Erfolgszwang (V. 689-698).²

In der Dichotomie der Planung wird der zweigeteilten Rachehandlung selbst vorgegriffen.³ Jedoch macht ein genaueres Hinsehen klar, dass, verborgen unter der formal strengen Aufteilung der Tat auf die zwei Geschwister, ein lenkender Geist die Regie über die Planung als Ganzes übernimmt: nicht etwa der Alte, wie die dialogische Gestaltung vermuten ließe, sondern Elektra. Auch wenn nämlich Elektra von der Planung des Tyrannenmordes als

¹Siehe dazu bereits die Überlegungen unter: III, 7. Zu dem Thema unter einem veränderten Blickwinkel siehe die Ausführungen unter: V, 19.3.3.

²In diesem Punkt ähnelt die Szene in der Gestaltung anderen *anagnorisis-mēchanēma*-Dramen bei Euripides: *Ion* V. 1029-47; *Iph. T.* V. 1056-88; *Hel.* V. 1085-1106 (Siehe dazu v. a. Cropp, 142).

³Siehe dazu unter: III, 9. Auf die Zweiteilung der Planungsphase wird in der Forschung vielerorts verwiesen, so u. a. bei Conacher, *Euripidean Drama*, 204; Halporn, 113; Lloyd, 14; Grube, 306. Dazu äußert sich auch Hose, *Studien zum Chor 2*, 45: „Der Intrigenkomplex der ‘Electra’ ist im Vergleich zu ‚Iph. T.‘, ‚Hel.‘ und ‚Herc.‘ insofern abgewandelt, als hier die Intrige zwar einem Gesamtziel gilt, aber gegen zwei Personen gerichtet ist.“

solchen ausgeschlossen ist, ist sie es, die in Aufnahme der typisch weiblichen Rolle in einer *«vendetta»*, später zwei Mal Orest den Auftrag zum Mord an Aigisth geben wird: in den Versen 668 und 684. Davor schon erteilt sie dem Alten den Auftrag, Orest den Weg zu weisen (V. 664). Elektras Führungsrolle in der Planung der Morde ist damit pointiert zum Ausdruck gebracht.⁴ Die Szene zeigt deutlich ein unterschiedliches Naturell der Geschwister in Konfrontation mit der kommenden Racheaktion: Wo Orest sich forschend und tastend zeigt – nicht nur, weil er ortsunkundig ist, sondern auch, weil er gefühlsmäßig unberührt dem Mord an ihm fremden Personen gegenübersteht –, wird Elektra durch ihr emotionales Involvement zum Motor der Planung.

Die die Planungs-Szene eröffnende Stichomythie zwischen Orest und dem Alten (V. 598-604) hat Verhörcharakter: Orest befragt den Alten nach der Situation vor Ort und nach einer passenden Herangehensweise an den Tyrannenmord. Besonders akzentuiert ist die Frage nach möglichen Handlangern bei der Tat. Der Alte versucht Orests Engagement zu wecken, indem er in pathetischer, bildreicher Sprache die Vereinzelung Orests bei der Erfüllung seiner Aufgabe betont: Es scheint ganz so, als wolle er Orest das Gefühl vermitteln, dieser sei göttlich gesandt (V. 605-611).⁵ In der folgenden Sequenz wird in Wechselrede mit Orest vom Alten ein Schlachtplan für den Tyrannenmord entworfen (V. 612-640). Mal spricht Orest dabei wie ein Sportler, der den Sieg erringen will und sich Rat bei seinem Trainer holt (V. 614), dann wieder redet er den Alten an, als sei dieser ein Seher (V. 620 und V. 622).

Der zeitgenössische Hintergrund lässt diese Metaphern als ambivalent erscheinen: Bei der Untersuchung der Bilder aus dem Bereich der Athletik im Stück⁶ scheint es wichtig, einerseits die traditionelle, religiös überhöhte Bedeutung der Agonistik in der griechischen Kultur zu beachten,⁷ andererseits das veränderte Ansehen des Wettkampfsports als Folge der gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse im letzten Viertel des fünften Jahrhunderts. Der Prozess steht in Verbindung zur zeitlich parallelen Veränderung des Umgangs mit Geld in der athenischen Gesellschaft: Wie dort Nennwert und Sachwert der Münzen immer weiter auseinanderklaffen,⁸ so wird hier aus dem heldenhaften Kämpfer und Sportler der berufsmäßige, um Geld für einen reichen Mäzenen antretende Athlet.⁹ Indirekt verliert dadurch der Sport seine sakrale Über-

⁴Siehe dazu besonders Basta Donzelli, *Studio*, 102, des weiteren auch Cropp, 142. Dazu, dass speziell die Elektra-Figur, als traditionell passiv-weibliche Figur in Vers 647 die Initiative ergreift, siehe besonders Cropp, 144.

⁵Es ist fast so, als wüsste der Alte vom Apollinischen Befehl.

⁶Siehe dazu auch die Ausführungen weiter unten v. a. unter: III, 9.2.2.

⁷Siehe dazu u. a. Decker; Weiler.

⁸Siehe dazu: Seaford, *Money and the early Greek Mind*.

⁹Zum Thema Geld und zeitgeschichtlicher Hintergrund siehe auch bereits oben unter:

höhung. Auch, dass der Alte von Orest als Seher angesprochen wird, spiegelt den Bedeutungsverlust der traditionellen Religion im Athen der Zeit. Wenn Orest diese zweideutigen Metaphern benutzt, so charakterisiert ihn dies, ebenso wie der sachliche Tonfall seiner Fragen, als eine Person, die von außen her an die ihm zugeschriebene Rolle des heldenhaften Mörders am Tyrannenpaar von Argos herantritt.¹⁰ Tatsächlich wird dadurch jedoch seine Rolle in der Rache-Handlung als Geführter und nicht als selbst Führender nochmals für das Künftige fixiert.

Im Gespräch kristallisiert sich bereits die Szene des Tyrannenmordes heraus: Die Stadt selbst ist, auch aus Angst des Aigisth vor Orest, stark unter Wache genommen und eignet sich daher nicht für einen Hinterhalt. Stattdessen soll Orest den Tyrannen außerhalb der Mauern¹¹ beim Nymphenopfer antreffen, sich von diesem als Gastfreund einladen lassen und ihn bei diesem friedlichen Anlass, unbewacht, nur im Beisein von Mägden,¹² wider Erwarten, töten. (V. 621-640). Orests Vorhaben, die Mutter gemeinsam mit Aigisth zu töten, scheitert an der Anmerkung des Alten, wonach Klytaimnestra sich von Aigisth getrennt aufhalte (V. 640-646). Als von der Mutter die Rede ist, mischt sich Elektra in das Gespräch ein und übernimmt den dialogischen Gegenpart zum Alten. Sie drängt Orest an diesem Punkt regelrecht aus der Unterhaltung: Sie betrachtet den Muttermord als ihr persönliches Anliegen¹³ (V. 647-663). Sie kennt ihre Mutter besser als der Alte und sie weiß, wie man sie in einen Hinterhalt locken kann. Sie will Klytaimnestra unter dem Vorwand, sie habe kürzlich einen Jungen geboren, zu ihrer Hütte rufen und dort töten lassen (V. 651-652). Klytaimnestra solle Elektras Haus betreten, um dort das vermeintlich für den Säugling anstehende Opfer auszuführen (V. 656). Sarkastische Vorfriede spiegelt sich in Elektras Bezeichnung der eigenen Haustür als Tor zum Hades (V. 662). Die von ihr ersonnene List erweist Elektra als hinterlistig. In ihrer Idee nutzt sie so indirekt ihre eigene Jungfräulichkeit aus: Nach der Entbindung sei dem Ehemann für eine gewisse Zeit der Beischlaf verwehrt (V. 654).¹⁴ Direkt spielt Elektra mit der Angst

III, 7.3.1.

¹⁰Siehe dazu auch Goldhill, *Tragedy*, 164.

¹¹Bereits unmittelbar nach seiner Ankunft lehnt es Orest aus Angst ab, die Stadtmauern zu passieren: siehe dazu V. 96f.

¹²Im Gegensatz zu den Argivern des Umfeldes handelt es sich dabei um Ausländer, möglicherweise Trojaner, wie auch später Trojanerinnen Klytaimnestra zu Elektras Hütte geleiten. Siehe dazu weiteres unten in: III, 9.3.1. Siehe dazu u. a. Denniston, 128.

¹³Siehe dazu Denniston, 129. Dieser weist zurück auf V. 279-281 in der Begegnung zwischen den Geschwistern, noch vor der Zeit, als Orest sich zu erkennen gegeben hat. Siehe dazu schon oben in III, 7 Grundlegendes.

¹⁴Psychologisierend könnte man hier Wut auf Klytaimnestras Leben als Ehefrau und Mutter hineinlesen. So deutet die Stelle u. a. Kubo, 16.

der Usurpatoren vor einem von Elektra geborenen vornehmen Knaben, der eines Tages Rache üben und selbst die einstige Position des Agamemnon einnehmen wird.¹⁵ Durch ihre List lässt Elektra diese Gefahr, unmittelbar vor der Tötung der Mutter durch Orest, als überwunden erscheinen.

Klytaimnestra wird in der Szene, teils durch die Worte des Alten, teils durch die der Elektra, als gefühlsgeleitete Person mit ausgeprägtem Schamgefühl charakterisiert. Aus Scheu vor übler Nachrede distanzieren sie sich in der Öffentlichkeit von ihrem neuen Ehemann, so der Alte (V. 643). Sie wird mit Rührung auf die Nachricht von Elektras Nachwuchs reagieren und Elektra die Bitte um Hilfe nicht verweigern, so kalkuliert Elektra (V. 656 und V. 658).

Das Gebet der Geschwister (V. 671-682) nimmt durch sein Thema auf den *kommos* der Aischyleischen *Choephoren* Bezug. Im Gegensatz zum Hypotext, wo das Gebet auf der Bühne sichtbare Ergebnisse herbeiführt,¹⁶ zeigt sich hier, wie der Kult zur leeren Form geworden ist. Die Götter, die angerufen werden, haben als die Handlung vorantreibende Kräfte keinerlei Bedeutung.

Die Stelle ist in der Forschung vor allem unter textkritischem Aspekt öfter behandelt worden. Unklar ist, wie die Verse auf die einzelnen Figuren verteilt sind. Entgegen der sonstigen Treue zu Basta Donzellis Text scheint es sinnvoll, sich an dieser Stelle Diggles hier abweichender Sprecherverteilung anzuschließen. Der von ihm zugrundegelegte Sprecherwechsel Vers für Vers passt besser zur inneren Bewegtheit der beteiligten Personen. Zudem gewährleistet Diggles Sprecherverteilung, dass Elektra die weiblichen Gottheiten anruft, während Orests Gebete an die männlichen Gottheiten gerichtet sind.¹⁷ Die Einschübe des Alten in den Versen 673, 676, 679 und 683 sind jeweils, passend zur nach vollzogener Planung bereits in den Hintergrund tretenden Bedeutung der Figur, nur nachrangig wichtig. Der Alte erweist sich somit als in seiner Bedeutung hinter den zwei Hauptfiguren zurücktretender Handlanger.

Wenn also Orest Zeus (V. 671-672) und den Geist seines unterirdisch hausenden Vaters (V. 677, 680, 682) anruft, so gelten Elektras Gebete, abgesehen von V. 681, wo Elektra sich an ihren Vater richtet,¹⁸ den Gottheiten Hera (V. 674-675) und der Gaia (V. 678). Die Verteilung der angerufenen Gottheiten auf die Charaktere in dieser geschlechtsspezifischen Art

¹⁵Dazu Kubo, 18. Siehe bereits die Anm. unter: III, 7.1.3.

¹⁶Siehe dazu oben in II, 5.1 und II, 5.2.

¹⁷Denniston, 134, stimmt hier mit Diggle überein, wenn er den Anruf an Zeus Orest gibt, den an Hera hingegen Elektra. Dass Elektra Hera anruft, begründet er zum einen mit dem Geschlecht der Sprechenden, zum anderen aber auch damit, dass Elektra am Rande von Argos lebt, Argos aber unter dem besonderen Schutz der Hera als Stadtgöttin steht.

¹⁸Dies passt zu Elektras Selbstverständnis. Über den ersten Teil des Stückes, III, 7, wurde bereits festgestellt, dass Elektra dort ihr Schicksal mit dem des Vaters parallelisiere.

und Weise steht im Einklang zum in der griechischen Religion Üblichen. Zudem ergibt sich bei dieser Specherverteilung eine passende Symmetrie: Wenn Orest Zeus als Vater der Olympier und den Vater als Vertreter des Chthonischen anruft, so richtet sich Elektra an Hera als dessen Gattin und Gaia als weibliche Verkörperung des Chthonischen. Dass Elektra speziell Hera anruft, kann mehrfach begründet werden. Zum einen steht sie zu der Göttin als Beschützerin von Argos in besonderer Beziehung, zum anderen ist Hera die Ehegattin des Zeus, jener Gottheit, mit der sie im

ἱερὸς γάμος

rituell vermählt wird.¹⁹ Das Motiv von scheiternden «*rites de passage*» in perversierter Form steht hier erneut im Hintergrund.²⁰ Besonders bezeichnend für Orests Charakterisierung in der Gebetssequenz ist vielleicht der Vers 680:

νῦν πάντα νεκρὸν ἐλθὲ σύμμαχον λαβών.

Die darin angelegte Übertreibung wirkt beinahe ironisierend angesichts der zahlenmäßigen Beschränktheit der Mordopfer auf zwei Personen. Sie kann in zwei Richtungen gehend gedeutet werden: zum einen als Zeichen dafür, dass Orest, der ja auch dem Apollinischen Befehl mit zwiespältigen Reaktionen begegnet,²¹ die Gebete nicht als ernste Aufgabe betrachtet, zum anderen aber auch als Zeichen dafür, dass er angesichts der bevorstehenden Tat bereits jetzt seinen Mut verloren hat. Wenn man beide Motive in Rechnung zieht, passt der Vers genau auf die Darstellung des Orest im Stück als pubertierender Unschlüssiger.

In diesem Zusammenhang wird Elektras, im letzten Teil der Planungsphase fallende Aufforderung an den Bruder besonders brisant:

πρὸς τὰδ' ἄνδρα γίγνεσθαι σε χρή

(V. 693).²² An Orest als Mann und damit die Rache Ausführenden bindet Elektra ihre gesamte Hoffnung. Sollte er dabei zu Fall kommen, will sie sich ebenfalls selbst durch das Schwert töten. Sie plant also, den Selbstmord eines Helden zu begehen.²³ Nicht nur ihr abschließendes Bekenntnis zur typisch männlichen Art des Suizids, sondern vielmehr ihr Verhalten in

¹⁹In der nächsten Szene tritt Klytaimnestra so auf, als wäre sie die Priesterin der Göttin in der Festzeremonie: siehe dazu Zeitlin, *Argive festival*, 662.

²⁰Siehe dazu Dupont, 135: Das Thema Eheschließung sollte am Ende des Stückes für Elektra tatsächlich relevant werden. Siehe dazu weiteres unter: III, 10.

²¹Siehe dazu besonders die Ausführungen unten in: III, 9.3.1.

²²Siehe dazu v. a. auch Basta Donzelli, *Studio*, 90.

²³Als Paradebeispiel einer Figur, die solche Werte verfißt, sei genannt die Figur des Ajax im gleichnamigen Stück des Sophokles: dort bes. V. 815-865.

der Planungsphase insgesamt weist Elektra als die führende Kraft hinter der bevorstehenden Racheaktion aus.²⁴ Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, wenn sie später beim Muttermord sogar, in Transgression ihrer genderspezifischen Rolle, selbst Hand ans Schwert legt.²⁵ Umgekehrt verweist Elektras Rolle als „*Meister-Drahtzieherin*“ der Mordlist auf ein Rollenproblem des Orest: Als Mann lässt er sich von einer Frau in seine Rächerrolle weisen. Hier wird deutlich, dass Orest aus Eigeninitiative, nur geleitet vom Apollinischen Befehl, niemals zum Muttermord schreiten würde. Die nach dem Racheplan von ihm zu bekleidende Funktion passt nicht zur Euripideischen Orest-Figur.²⁶

²⁴Siehe dazu besonders Brandt, 103.

²⁵Siehe dazu die Überlegungen unten in: III, 9.

²⁶Siehe dazu auch Michelini, 228.

Kapitel 9

Durchführung der Rache (V. 699-1176)

9.1 Das zweite *stasimon* (V. 699-746)

Das „*Lied vom goldenen Lamm*“ (V. 699-746) bildet nach der „*Achill-odē*“ eine weitere Digression in eine von altertümlichem Glanz erfüllte Sagenwelt.¹ Der das Lied beherrschende Tonfall wird im Stichwort der

πολιὰ φῆμαι

(V. 701) angeschlagen. Das Wort *polios* tauchte bereits im Zusammenhang mit der scheiternden *anagnorisis* auf: Dort war es assoziiert mit dem besonderen, alten Weintrank, den der Alte zur Verfeinerung des Mahles mitbrachte.² Ist das Wort in der früheren Szene in den Zusammenhang mit Dionysos und Weingenuss gestellt, so taucht es hier in Verbindung mit den *phēmai* auf. Bindeglied ist die Verbindung zu einer zeitlich entrückten Welt, in der andere Gesetzmäßigkeiten gelten: So taucht das Wort in der ersten Szene in der *anagnorisis* nach dem traditionellen Aischyleischem Muster auf. Nun steht es in der ersten *strophē* eines Liedes über ein Ereignis der Vorgeschichte

¹Siehe zur Stellung des *stasimon* an der Nahtstelle zwischen Planung und Durchführung der Rache: Hose, *Studien zum Chor 2*, 46-53. Damit ist das Lied das erste in der Intigenhandlung, die insgesamt 3 Chorpartien umfasst (Hose, *Studien zum Chor 2*, 185): 1. V. 699-746. 2. *stasimon*; 2. V. 859-879: nach dem Bericht über die Durchführung des Tyrannenmordes; 3. V. 1147-1164: zwischen Überlistung der Klytaimnestra und Durchführung des Muttermordes. Hose, *Studien zum Chor 2*, 207 schreibt von einem „*antiquarische[n] Interesse*“ des Chores.

²Für den Kontext ist besonders relevant ein Stichwort aus III, 7 (V. 497):

πολιόν τε θησαύρισμα Διονυσίου.

des Atridenhauses: den Ehebruch des Thyestes mit Atreus' Gattin Aerope, der seinerseits Ansatzpunkt ist für den Raub des goldenen Lammes und, damit verknüpft, die Machtusurpation des Thyestes. Das Ereigniss ist genealogisch Spiegelbild zur aktuellen Machtusurpation durch Aigisth und seiner Ursache, dem Ehebruch und Gattenmord der Klytaimnestra. Das Lied zerfällt inhaltlich in zwei Blöcke: Zunächst wird die Geschichte selbst, teils nur anspielungsweise, erzählt (V. 699-726). Das goldene Lamm wird vom Gott Pan in die idyllische Bergwelt gebracht.³ Das Moment des Idyllischen verknüpft sich dabei mit Elementen, die bereits aus der *parodos* bekannt sind: Musik (V. 703-704) und der Bezug zur Mutter Erde (V. 699-700).⁴ Der Frieden der Szene ist trügerisch, denn am goldenen Lamm entzündet sich der Machtkampf zwischen den Brüdern Thyest und Atreus. Nicht das Thema des Kampfes um die Herrschaft zwischen zwei Rivalen steht jedoch im Vordergrund. Stattdessen wird das *eros*-Motiv zum Bindeglied zwischen der alten Geschichte und der dramatischen Gegenwart: Aerope und Klytaimnestra erscheinen als Parallelfiguren. Ihre Untreue führt führt je dazu, dass die Herrschaft zwischen zwei gleichermaßen Anspruch anmeldenden Halbbrüdern vom selben Stamm wechselt.

Der zweite Block des Liedes (V. 727-246) behandelt die angeblichen kosmischen Konsequenzen des Unrechts: Den von Zeus veranlassten Wechsel im Verlauf der Gestirne und der Sonne, der wiederum, gemäß der mündlichen Überlieferung,⁵ katastrophale Auswirkungen auf das Gedeihen der Vegetation nach sich zieht.⁶ Zeus steht dabei, im übertragenen Sinne, für *Dikē*. Die Konsequenzen des göttlichen Einwirkens auf menschlicher Ebene, nämlich, dass sich letztlich der rechtmäßige Herrscher Atreus durchsetzt, wird im *stasimon* hingegen nicht expliziert.⁷ Der traditionelle Theodizee-Gedanke, wie er in der griechischen Literatur seit der *Odysee* und Hesiods *Erga* von Bedeutung ist, wird also hier zunächst entfaltet (V. 727-736). In der letzten *strophē* dann, wird er in seiner Gültigkeit angezweifelt: zunächst durch den Chor selbst.

³Die Verbindung zwischen Musik und dem Gott Pan ist ein bei Euripides oft auftauchendes Motiv, eine entsprechende Verknüpfung liegt so auch im ersten *stasimon* des Euripideischen *Ion* vor. Siehe dazu in: Wiley (Hg.), den Beitrag Segals: *Generational Passage and Civic Myth*, 85-86. Dort wird es mit der Gefährdung der Jungfräulichkeit in Verbindung gebracht. Auch hier ist es in den Kontext der Korumpierbarkeit weiblicher Sexualität gestellt: Aerope erweist sich als untreue Ehefrau ihrem ursprünglichen Ehemann gegenüber. Hier freilich, ist, anders als im *Ion*, die Frau aktiv destruktiv, während sie an der anderen Stelle als passiv und verletztlich dargestellt ist.

⁴Zu diesen Parallelen siehe auch Zeitlin, *Argive festival*, 653.

⁵Zum Skeptizismus des Chores siehe Egli, 55.

⁶Siehe zu dem Gedanken auch Eur. *Iph. A.* V. 816 und Eur. *Or.* V. 1001-1002 mit Denniston, 141.

⁷Dazu Hose, *Studien zum Chor 2*, 46-50.

Sodann wird der Glaube an eine Theodize auch Klytaimnestra abgesprochen (V. 737-746). Insgesamt ist die Idee von der Zeit als Kreislauf, wie sie im Theodize-Gedanken angelegt ist, ersetzt durch die lineare Zeitvorstellung, wie sie für eine Welt anthropozentrischen Zuschnitts passend ist.⁸

Am Ende des Liedes führt der Chor seinen narrativen Exkurs von der mythischen Vergangenheit zurück in die dramatische Gegenwart: Der entscheidende Zwischenschritt dazu ist Klytaimnestras Gattenmord (V. 745-746). Somit greift das Euripideische Stück hier auf ein Muster zurück, das er schon in den lyrischen Partien davor wiederholt heranzog: Bereits die Monodie Elektras mündet in einen Hinweis auf Klytaimnestras Verbrechen.⁹ Gleiches gilt für *parodos*¹⁰ und erstes *stasimon*.¹¹

Insofern im dramatischen Ablauf nun unmittelbar die Rache an Aigisth und Klytaimnestra bevorsteht, gewinnt der bekannte Schlussgedanke des Liedes nun besondere Bedeutung. Die Frage, die im Euripideischen Stück durch die „*odē vom goldenen Lamm*“ aufgeworfen wird, ist schließlich, inwieweit ein menschliches Verbrechen eine kosmische Dimension hat.¹² Inwieweit ist es gegeben, dass eine von Menschen begangene *adikia* eine entgegengesetzte Bewegung zwangsläufig nach sich zieht? Was im Reich der traditionellen Sage von Gültigkeit sein mag, ist für den Einzelnen in der dramatischen Gegenwart kaum von Bedeutung, so der Schlussgedanke der *odē* in verallgemeinernder Form.¹³ Das Euripideische Universum ist im sittlichen Sinne kein geschlossenes System. Klytaimnestra denkt jedenfalls nicht an eine durch göttliche Einwirkung herbeigeführte Strafe als Konsequenz, als sie ihren Gatten tötet.¹⁴ Der im Lied direkt transportierte Gedanke von der Inkompatibilität einer geschlossenen Weltordnung mit der Lebenswirk-

⁸Siehe dazu auch Vidal-Naquet, 54.

⁹S. o. die Überlegungen zu V. 164-166.

¹⁰S. o. Dieses wird vom Chor durch ein Urteil über die beiden Töchter des Tyndareos bekrönt: Diese seien Ursache für viel Leid unter den Griechen gewesen (V. 213-214).

¹¹Siehe dazu auch Cropp, 149.

¹²Man bedenke hier, dass die Koppelung zwischen Mikrokosmos einerseits und Makrokosmos andererseits typisch für ein geschlossenes Weltbild ist.

¹³Hartigan, 111, schreibt von einem Skeptizismus des Chores, was Eingriffe des Göttlichen in die menschliche Sphäre anbelangt.

¹⁴Conachers Deutung des Chorliedes (Conacher, *Euripidean Drama*, 212) greift hier zu kurz: Er sieht die mythische Vorgeschichte nur als Vorwegnahme der düsteren Ereignisse in der dramatischen Gegenwart. Tatsächlich aber gewährt die traditionelle „*Geschichte vom goldenen Lamm*“ Einblick in ein geschlossenes Weltbild, das dem offenen Weltbild, wie es für die dramatischen Figuren entscheidend ist, entgegensteht. In der Dramenwelt des Euripides muss jeder einzelne über sein Tun individuell selbst entscheiden und die Konsequenzen seines Handelns tragen.

lichkeit der Figuren¹⁵ ist zugleich in einem dominanten Motiv in das dramatische Geschehen eingearbeitet. Wieder führt der Weg zurück zum Beginn der scheiternden *anagnorisis*.¹⁶ Der Alte erreicht die Hütte der Elektra mit einer Reihe von Nahrungsmitteln, darunter auch einem Lamm. Das Lamm, symbolisch im zweiten *stasimon* mit der Idee königlicher Herrschaft verbunden, wird Orest gebracht, den der Alte im weiteren Verlauf als Sohn des Agamemnon, also als neuen König anstelle des Usurpators Aigisth, identifiziert.¹⁷ Das Problem, das im Hintergrund des zweiten *stasimon* steht, legt sich in der Rückschau gleich einem Muster auch auf die *anagnorisis*. Orest wird in jener als Orest identifiziert, allerdings in einem falschen Bezugsrahmen. Er wird nicht als der unreife Jüngling, der er ist, erkannt, sondern als Funktionsträger in einem überkommenen System der Blutrache. Die Rächerrolle wird ihm im fälschlich zugrundegelegten Bezugssystem einer *de facto* nicht vorhandenen heroischen, geschlossenen Weltordnung zugeteilt. So weist das zweite *stasimon* gedanklich implizit auf die sich anbahnende Katastrophe im Leben der Geschwister¹⁸ voraus.¹⁹

9.2 Die Rache an Aigisth (V. 747-987)

9.2.1 Die Wartenden: Elektra und dem Chor (V. 747-760)

Entsprechend der traditionellen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau in einen aktiven und einen zu Hause abwartenden, passiven Part, sind Elektra und der Chor dem unmittelbaren Tathergang der Tötung des Tyrannen auf den Feldern vor der Stadt örtlich entrückt. Die Choreutinnen werden durch ihre örtliche Binnenposition zwischen Elektra vor der Hütte und dem hinter szenischen Mordgeschehen in die Rolle potentieller Informationsvermittler gestellt. Elektras Selbstmorddrohung im Vorfeld ist bezeichnend für Elektra,

¹⁵Dieser Widerspruch wird u. a. von Halporn, 109, als grundsätzliches Merkmal des Euripideischen Umgang mit dem traditionellen Mythos festgestellt.

¹⁶Siehe dazu bereits oben die Erläuterung des Begriffs *polios*.

¹⁷Zu dieser Deutung siehe v. a. Kubo, *The Norm of Myth*, 19-20. Die Parallele wird ebenso angemerkt von Zeitlin, *Argive festival*, 653. Zeitlin erwähnt ebenfalls das Schlachtopfer des Orest, das ein Lamm gewesen sein könnte. Mit Kubo, 19, ist der Alte damit in der Funktion Pendant zum Pan der *odē*.

¹⁸Siehe dazu unter: III, 10.

¹⁹Zur Bedeutung des Liedes im Stück siehe Hose, *Studien zum Chor 2*, 46-53. Formal ist eine Verbindung zum „*neueren attischen dithyrambos*“ vermerkt worden. Die Modernität der Lyrik hat die Bedeutung, die inhaltliche Aktualität für das Bühnengeschehen aufzuzeigen. Siehe dazu Kubo, 19.

die dazu neigt, generell Geschehnisse in einem für das eigene Leben negativen Sinn zu deuten (V. 755).²⁰ Dadurch, dass die Interpretation der Schreie aus dem Hintergrund durch den Chor einerseits (V. 756, 757 und 760) und Elektra andererseits (V. 757 und 759) nicht eindeutig ausfällt, steigert das kurze Intermezzo die Spannung.²¹

9.2.2 Die Nachricht vom Sieg des Orest (V. 761-858)

Abrupt entlädt sich die Spannung mit der Ankunft des Boten. Sein erster Satz enthält die ersehnte Nachricht vom Sieg des Orest (V. 761-764):

ὦ καλλίνικοι παρθένοι Μυκηνίδες,
νικῶντ' Ὀρέστην πᾶσιν ἀγγέλλω φίλοις,
Ἀγαμέμνωνος δὲ φονέα κείμενον πέδῳ
Αἴγισθον· ἀλλὰ θεοῖσιν εὐχέσθαι χρεών.

Sie ist in zweierlei Wortfelder gestellt, die auch im Folgenden für den ausführlicheren Botenbericht (V. 774-859) von Bedeutung sein werden: Zum einen ist da die Sprache des athletischen Sieges (V. 761-762).²² Weiter klingt der Gedanke an, dass sich in dem Geschehen die der *Dikē* gemäße *lex talionis* erfülle (V. 763-764). Im kurzen Dialog zwischen dem Boten und Elektra wird der Bericht noch einmal als richtig bekräftigt (V. 765-773): Es stellt sich heraus, dass es sich beim Boten um einen Diener des Orest, der Augenzeuge war, handelt. Auch Elektra ist der Meinung, dass sich in der Tat die *Dikē* ihren Weg gebahnt habe (V. 771):

ὦ θεοί, Δίκη τε πάνθ' ὀρῶσ', ἤλθές ποτε.

Damit wird der folgende ausführliche Bericht vom Tyrannenmord dezidiert unter die Frage nach seinem Verhältnis zur traditionellen heroischen Rächerrolle des Orest gestellt.²³

²⁰Ähnliche Drohungen Elektras finden sich bereits im Abschluss der Planungsphase. Siehe dazu die Ausführungen oben unter Teil III, 8. Besonders relevant sind hier die Verse 686-692. Siehe dazu auch Arnott, *Euripides and the unexpected*, 52.

²¹Siehe dazu Arnott, *Euripides and the unexpected*, 50-51; Hose, *Studien zum Chor 1*, 197.

²²Siehe dazu besonders Zeitlin, *Argive festival*, 657.

²³Es geht also um eine Fragestellung, die zuvor schon aufgeworfen wurde: In der Geschichte vom goldenen Lamm im zweiten *stasimon* wurde dieselbe Frage nicht nur für die mythische Vorgeschichte, sondern auch für die dramatische Gegenwart aufgeworfen.

Zur Idee von der allessehenden *Dikē* (V. 771) siehe Hes. *Erga*, V. 267. Die traditionelle Verbindung von *Dikē* und *chronos* spiegelt sich, mit Cropp, 154, auch in Eur. *Her.*

Die folgende plastische Schilderung vom Tod des Aigisth beim Opfermahl für die Nymphen (V. 774-858) ist in der Forschung widersprüchlich und unter unterschiedlichem Blickwinkel interpretiert worden: Fest steht zunächst einmal, dass sie zwei Charakterbilder gegeneinanderstellt: das des Tötenden, Orest, einerseits, das des Getöteten, Aigisth, andererseits. Es ist das einzige Mal, dass die beiden Figuren aus beobachtender und insofern neutraler Außenperspektive gesehen werden.

Aigisth tritt in der Szene als musterhafter Gastgeber nach dem Vorbild des Nestor der *Odyssee* auf (V. 779-780):²⁴ Er begrüßt seine Gäste mit den traditionellen Fragen an Gastfreunde, indem er nach ihrer Identität und ihrer Herkunft fragt (V. 780).²⁵ Seine friedlichen Absichten kommen paradigmatisch in der Tätigkeit des Myrrheschneidens zum Ausdruck (V. 778). Er vollführt das Opfer gemäß den religiösen Vorschriften (V. 791-797) und lädt den Gast Orest zur Teilnahme an der Opferhandlung ein (V. 815-818).²⁶

Wichtig für die Charakterisierung der Orest-Figur in der Szene ist zunächst einmal der Ort des Opfers:

ἐν κήποις καταρρύτοις

(V. 777). Damit wird motivisch ein Bogen geschlagen zur eigentlichen *anagnorisis*.²⁷ In diesem Zusammenhang wurde als Zweck der Ortsangabe die Charakterisierung der Orest-Figur festgestellt. Soll es auch hier darum gehen, eine mangelnde Reife der Figur herauszustellen? Auffallend ist in der Schilderung auf jeden Fall, dass in der Darstellung der Akzent auf dem Bild des Orest als Mörder aus dem Hinterhalt beim Opfermahl liegt. *Locus classicus* dafür ist die Tötung des Agamemnon durch Aigisth in der *Odyssee*.²⁸ Es geht um Verletzung der *xenia*. Orest zeigt sich in der Szene also schon dadurch, ganz zu schweigen von seinem Verbrechen des Homizids, als religiöser Freyler.²⁹ Natürlich wird ein Tyrann ermordet. Doch schon durch die

V. 740-741:

ἦλθες χρόνῳ μὲν οὐ δίκην δώσεις θανών,
ὑβρεις ὑβρίζων εἰς ἀμείνονας σέθεν.

²⁴Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 3, V. 31ff. mit Cropp, 154-155.

²⁵Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 1, V. 170.

²⁶Hartigan, 119, sieht Aigisth in der Szene als Opfer von Selbsttäuschung und Betrug gleichermaßen: Während er sich selbst als Gatte der Klytaimnestra, abgesehen von einer kurzen Stelle der Unsicherheit (s. u.), in Sicherheit wähnt, fällt er seinem falschen Selbstbild zum Opfer.

²⁷Siehe dazu oben unter: III, 7.3.

²⁸Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 1, V. 32-43. Siehe dazu u. a. auch Cropp, 154.

²⁹Siehe dazu e.g. Hartigan, 119.

Verlegung des Opfers in den Garten vor der Stadt ist angezeigt, dass es sich in diesem Fall eben nicht um einen klassischen Tyrannenmord handelt. Ein solcher müsste mit einer Erstürmung der Tyrannenfestung, also dem äußeren Emblem der Macht des Usurpators, beginnen. Stattdessen wird im Euripideischen Stück sehr deutlich die Grausamkeit des Orest im Umgang mit dem freundlichen Gastgeber betont: Wenn im Vorfeld von seiner Kindheit berichtet wird, wo er im sicheren Garten Kleinwild jagt, so ist das bereits Vorverweis auf sein feiges Vorgehen, als er Aigisth tötet. Bereits die Verse 791 bis 797 werfen ein schlechtes Licht auf Orests Charakter: Hier verweigert Orest die traditionelle Teilnahme an den vor dem Opfermahl erforderlichen *lūtra*. Mit dieser Finte verhindert er aus religiöser Sicht seine Teilnehmer-schaft am Opfer, und somit, in engerem Sinne, seine Befleckung im Folgenden.³⁰ Während Aigisth opfert und betet (803-814), betet Orest sodann im Stillen unter umgekehrtem Vorzeichen (V. 808-810). Besonders wichtig im Hinblick auf die Darstellung des Orest in der Szene sind die Verse 818 bis 843. Unter stetigem Spannungsaufbau wird dargestellt, wie Orest seine Mordtat *ad extensum* hinauszögert, um dann unvermittelt aus dem Hinterhalt zum tödlichen Schlag auszuholen.³¹ Orest beginnt seine Tätigkeiten mit dem weniger bedrohlichen Dorer-Messer: Die Häutung des Tieres (V. 822-825), die Herausnahme der Innereien und ihre Übergabe an Aigisth sind noch Vorspiel (V. 826), ehe Orest schließlich die Dorer-Klinge gegen das schärfere Phtier-Messer austauscht (V. 838). Dazwischengeschaltet ist, weiter Spannung aufbauend, die Szene der negativ verlaufenden Opferschau durch den Gastgeber: Aigisth fürchtet aufgrund der unheilsverkündenden Innereien, *de facto* zu Recht, einen Anschlag des Orest. Dieser entwarnt mit dem, bereits vom Anfang des Dramas her bekannten Hinweis auf Orests Flüchtlingsstatus (V. 826-834).³² Mit dem Phtier-Messer spaltet Orest den Brustkorb des Stieres und übergibt sodann das Geschling an Aigisth zur weiteren Beschau (V. 838). Nun wird in plastischer Konzentration auf den Moment der Tötungsakt dargestellt: Wie Orest sich auf die Zehenspitzen stellt, um sich dann von hinten über den mit dem *splanchna* beschäftigten Aigisth zu beugen und diesem das Rückgrat zu zerschlagen (V. 840-841). In grausamem Naturalismus wird der Todeskampf des Aigisth dargestellt (V. 841-847).³³ Orest tritt

³⁰Siehe dazu Porter, 278; Denniston, ad 791ff.

³¹Siehe dazu auch Arnott, *Euripides and the unexpected*, 55-56.

³²Siehe dazu in Teil III, 7 passim.

³³Siehe dazu besonders Porter, der für die plastische Darstellung des Botenberichts auf Beispiele in der bildenden Kunst verweist, in denen es um die Erfassung des fruchtbaren Moments unmittelbar vor einem Tötungsakt und dem damit verbundenen „Auf die Fußspitzen-Gehen“ seitens des Täters geht (Siehe Porter, 266-278).

aus der Szene schwerlich als Held hervor.³⁴ Vielmehr bekleidet er, wenn man sein Verhalten in der Szene im Hinblick auf das dahinterliegende literarische Vorbild untersucht, die Position des den Agamemnon tötenden Aigisth in der *Odyssee*.³⁵ Aigisth aber ist in der *Odyssee* nach den Worten des Zeus im Götterrat des ersten Buches das ausgewiesene *paradeigma* für einen Menschen, der durch sein eigenes Verschulden den eigenen Untergang herbeiführt.³⁶ Die dahinter stehende anthropologische Idee ist klar: Der Mensch ist für sein Verhalten und die daraus erwachsenden Konsequenzen selbst verantwortlich.³⁷

Für das Thema der Figurencharakterisierung spielt indirekt auch der religiöse Kontext der Szene eine Rolle. Es geht dabei nicht ausschließlich darum, dass Orest sich gegen die Gebote der *xenia* versündigt. Noch wichtiger ist in dem Zusammenhang die allgemeinere Idee der Szene: die eines Menschenopfers, das vorsätzlich unter dem Deckmantel des Tieropfers ausgeführt wird, also der Inbegriff eines pervertierten Rituals.³⁸ Noch in anderer Hinsicht steht der Inhalt des Botenbericht unter dem Vorzeichen des pervertierten Rituals: Den Anlass der Opferhandlungen des Aigisth bildet ein Opfer an die Nymphen (V. 785-786; V. 803-810). Aigisths Anliegen in der Opferhandlung ist es, die Fruchtbarkeit seiner ehelichen Bindung mit Klytaimnestra zu sichern. Orest bewerkstelligt das Gegenteil: Er tötet Aigisth und löscht so die prokreative Kraft der Liaison. Orest kehrt also durch seinen Verhalten die Bedeutung von Aigisths Opferhandlung um.³⁹

Einige weitere Aspekte verdienen im Zusammenhang mit der Szene Beachtung: So die Athleten-Metaphorik, die mehrfach auftaucht und die eine Rückbindung zur Planungsphase der Taten bildet.⁴⁰ So stellen sich Orest und Pylades ihrem Gastgeber als Wanderer auf dem Weg zum Zeus in Olympia vor (V. 781-782). So wird für die Darstellung des Aktes der Häutung des Stieres durch Orest (V. 824-825) ein dem Bildbereich des Pferderennens entlehnter Vergleich genutzt:

θάσσον δὲ βύρσαν ἐξέδειρεν ἦ δρομεύς

³⁴So sieht das auch Hartigan, 115.

³⁵Siehe dazu bereits oben Teil III, 9.2.

³⁶Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 1, V. 32-43.

³⁷Siehe dazu weiteres unten in Teil III, 10.

³⁸Siehe zu der Thematik weitere Stellen im Euripideischen Werk mit Heinrichs, 178: In der *Elektra* verwandelt sich ein Tieropfer in ein Menschenopfer. In der *Iph. A.* verhält es sich genau umgekehrt. Andere Pervertierungen von Opferriten liegen bei Euripides vor im freiwilligen Selbstopfer. Siehe dazu *Heraclid.*, *Phoen.*, *Iph. A.*, *Hec.* und *Bacch.* Im letzteren Stück wird die Dramatisierung des Opfers ausgedehnt in ein dionysisches Reich. Es geht um *sparagmos* und Kanibalismus. In der *Iph. T.* werden Orest und Pylades als mögliche Kandidaten für Menschenopfer vorgeführt (Siehe dazu Heinrichs, 186).

³⁹Siehe dazu u. a. Dupont, 156f; Kubo, 28.

⁴⁰S. o. die Ausführungen in Teil III, 8.

δισσοὺς διαύλους ἱππίους διήγνυσε.

Implizit klingt darin mit Myrick die Idee vom ewigen Kreislauf der Vergeltungsmaßnahmen nach der *lex talionis* mit an, ⁴¹ein Gedanke, der in den Schlussworten des Botenberichts schließlich expliziert wird (V. 857-858):

αἶμα δ' αἶματος

πικρὸς δανεισμὸς ἦλθε τῷ θανόντι νῦν.

Dass der Sieger durch die Dienerschaft bekränzt wird (V. 854), erinnert erneut an einen Athleten-Triumph. Durch den die Handlung begleitenden Kriegsschrei wird der typisch männliche Stolz auf Körperkraft betont. Der Bekränzung vorangehend findet eine weitere *anagnorisis*-Handlung statt, nun bereits die dritte im Stück.⁴² Orest und Pylades geben sich der Dienerschaft als Rächer für den toten Agamemnon zu erkennen. Das Gesinde wechselt daraufhin, wie es für Euripideische Sklaven nicht unüblich ist,⁴³ spontan die Seiten (V. 848-851).

Im Anschluss wird Orest vom Alten erkannt (V. 852-853). Dies ist an Betrachtung der Rolle, die der Alte im Vorfeld spielte, ein Akt der Adelung: Er ist es ja auch, der Orest in den Aischyleischen *gnorismata* und durch das Mitbringen des Lammes mit dessen traditioneller Rächer- und Herrscherrolle konfrontiert.⁴⁴

Faktisch aber erweisen sich die Handlungen, die Orests Tat überhöhen, als leere Rituale: Wenn die Metaphorik aus dem Bereich der Athletik am Ernst der Wirklichkeit vorbeigeht,⁴⁵ so verschleiert die Heroen-Metaphorik zum einen die Feigheit des Euripideischen Orest, zum anderen das gegenüber einem klassischen Tyrannenmord veränderte traditionelle Ambiente des Mordes und, damit einhergehend, den wenig tyrannenhaften Auftritt des Aigisth. Man kann hier Basta Donzelli⁴⁶ nicht folgen, die resümierend von einer *«atmosfera di gioiosa celebrazione»* schreibt: Macht sich doch im Botenbericht

⁴¹Siehe dazu Myrick, 182-184. Doch versinnbildlicht das Motiv mit Myrick bei Euripides gerade die Unwirksamkeit des Prinzips.

⁴²Erinnert sei an die „Wiedererkennungen“ im Vorfeld, die Erkennung des Orest durch den Alten, die „Wiedererkennung“ zwischen den Geschwistern.

⁴³Siehe dazu auch das Verhalten der Phryger in Eur. *Or.* ab V. 1349.

⁴⁴Zurückzuverweisen ist in diesem Zusammenhang auf die Überlegungen zur „*odē für das Goldene Lamm*“, III, und Einschlägiges unter III, 7.

⁴⁵Der agonale Sport hat gegen Ende des fünften Jahrhunderts nicht mehr seinen traditionellen religiösen Stellenwert: An die Stelle sich im Kampf messender adeliger Herren treten nun immer mehr Berufssportler, die von Wohlhabenden finanziert werden und für diese zum Wettstreit antreten. Siehe dazu auch bereits oben die entsprechende Anm. unter III, 8 zur Athleten-Metaphorik im Stück.

⁴⁶Siehe dazu Basta Donzelli, *Studio*, 156. Auch Gellie, *Euripides*, 6, erkennt den Missklang in der Darstellung des Geschehens.

nur allzu deutlich ein düsterer Unterton bemerkbar, der Orest als Frevler ohne Schuldgefühle demaskiert.

9.2.3 Sieges-*epirrhēmatikon* (V. 860-879)

Vor dem Hintergrund des Botenberichts erweisen sich der Chor und Elektra als getäuscht vom äußeren Schein, wenn sie nun zum Sieges-*epirrhēmatikon* anheben. Die Chor-Mädchen selbst verwandeln sich dabei, passend zu ihrer fast bis ans Ende durchgehaltenen Treue zu Elektra,⁴⁷ vom Mädchenchor der Heraien in einen Epinikien-Chor. Die Form des Siegesliedes⁴⁸ wird ihrem Kontext entrissen und prägt sich über die grausame Tat eines aus dem Hintergrund vollzogenen Homizids. In der *strophē* des *epirrhēmatikon* fordert der Chor Elektra dazu auf, ihrer überbordenden Freude Ausdruck zu verleihen, wenn er ihr empfiehlt, dem zum Himmel emporspringenden *nebro* nachzueifern, sei doch Orests Triumph bedeutsamer als der eines Olympioniken (V. 860-864).⁴⁹ Sie solle das Haupt des Bruders bekränzen (*antistrophē*, V. 874). In Anknüpfung an die traditionelle Vorstellung vom Unrechtsregime des Usurpators Aigisth ruft der Chor abschließend das Gegenbild von einer nun wiederhergestellten *dikē* auf.

In der mittigen iambischen Sprechpartie äußert sich Elektra. Sie verknüpft die Siegesmetaphorik (V. 872) mit der Idee von der persönlichen Befreiung durch die der Talion gemäße Rache am Mörder des Vaters (V. 869). Den Auftakt ihrer Rede bildet passend zum triumphalen Charakter des *epirrhēmatikon* das Bild vom Viergespann der Sonne (V. 866). Es ist die Rede vom Licht, das für Elektra nun an die Stelle der Nacht getreten sei (V. 867). Symbolhaft für Elektras neue Hoffnung ist ihre Suche nach Schmuck zur Bekränzung des eigenen und des Bruders Haupt (V. 871). Durch Aigisths Tod hat sich ihre Situation tatsächlich verändert, so dass der bewusst zur Schau gestellte Trauergestus nun, entgegen Elektras Lage noch in der *parodos*,⁵⁰ überflüssig geworden zu sein scheint.⁵¹ Kubo geht davon aus, dass an dieser Stelle der Chor seine eigentlich für die Heraien bestimmten Kränze an Elektra

⁴⁷Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 232 und 53: Anders als später nach der Tat des Muttermordes, ist es hier die Funktion der Worte des Chores, den Eindruck von Freude zu steigern.

⁴⁸Zur formalen Ausgestaltung, dem daktyloepitritischen Versmaß, wie es zur Form des *epinikion* passt, siehe Hose, *Studien zum Chor 1*, 50. Zur Verwandlung des Chores siehe davor schon Kubo, 23.

⁴⁹Zum Bild siehe auch Eur. *Bacch.* V. 866-870 mit Denniston, 155. Der Sprung in die Höhe versinnbildlicht zugleich einen Ausbruch aus der sich nach dem Zyklus von Tag und Nacht stetig wiederholenden Klage der Elektra. Siehe dazu auch Cropp, 154.

⁵⁰Siehe dazu V. 178-180 und oben: III, 7.

⁵¹Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 206.

übergibt und Elektra diese dann an Orest und Pylades weiterreicht. Der Akt nimmt vor diesem Hintergrund Symbolkraft an, wird zu einem weiteren pervertierten Ritual: Die künftigen Mitspieler im Muttermord schmücken sich mit Geschmeiden der Ehegöttin Hera.⁵²

9.2.4 Die Rückkehr des Siegers (V. 880-962)

In einem kurzen Dialog heißt Elektra den Bruder im Folgenden willkommen: Zuerst bekrönt sie sein Haupt. Rühmend stellt sie seinen Sieg dem des Vaters Agamemnon, Sieger vor Troja, an die Seite (V. 880-885): Es mischen sich, passend zur zugrundegelegten phantastischen heroischen Bruder-Vorstellung Elektras Bilder aus dem Bereich der Agonistik mit solchen aus dem Bereich des militärischen Triumphs.⁵³ Auch Pylades als schweigender Schatten des Bruders wird geehrt, wodurch sich die feierliche Atmosphäre des Triumphs weiter verdichtet (V. 886-889). Orest fügt sich in das ihm von der Schwester verliehene Rollenbild, indem er sich zum

τῶν θεῶν τε τῆς τύχης θ' ὑπηρέτης

erklärt (V. 892). Die Forschung vergaß in ihrer Interpretation der Rolle des Orest im Mord des Aigisth bisweilen den zwischentonreichen Botenbericht, wenn sie diese Selbstcharakterisierung des Orest als bezeichnend für Orests tatsächliche Rolle im ersten Teil der Rachehandlung wertete.⁵⁴ Übermutiger jugendlicher Stolz über seinen Erfolg klingt nun auch in den Worten an, mit denen Orest den Leichnam des Aigisth der Schwester zur freien Verfügung übergibt (V. 894-899)⁵⁵ und die Schwester in ihrer Intention, den Toten in einer Schmäherei weiter herabzusetzen, noch anspornt (V. 900-906).

Wenn Elektra den toten Aigisth beschimpft, so komplettiert sie damit die Rache für den toten Agamemnon:⁵⁶ Tanzte doch Aigisth nach Elektras Worten im Vorfeld⁵⁷ betrunken auf dem Grabhügel des Agamemnon herum

⁵²Siehe dazu Kubo, 23. Dazu auch Dupont, 159: «*Les valeurs d'Hera commencent à occuper la scène.*»

⁵³Siehe dazu u. a. Hose, *Studien zum Chor* 2, 50f. und Zeitlin, *Argive festival*, 653.

⁵⁴So geschehen bei Basta Donzelli, *Studio*: siehe ebd, 157: «*In tal modo il primo momento della vendetta è liberato da ogni possibile ombra o contestazione; esso resta interamente legato al nome di Oreste che lo compie come un ministro, un hyperetes.*» Auch Lloyd ist dieser Auffassung. Anderer Meinung sind hier aber u. a. Hose, *Euripides als Anthropologe*, 45; Dubischar, *agon*, 322; Goldhill, *Tragedy*, 163.

⁵⁵Das Stück spielt zudem besonders in den Versen über Aigisths Ende (V. 893-898) auf den jämmerlichen Tod des Agamemnon gemäß der *Odyssee* an: Siehe Hom. *Od.* Buch 3, 258-261, wo Nestor berichtet.

⁵⁶Dazu auch Basta Donzelli, 158.

⁵⁷S. o. unter: III, 7.3.1.

und beschimpfte den Toten dabei. Im Euripideischen Universum verliert die Idee der *lex talionis* ihre religiös-gentilistische Fundierung. Wenn Elektra und Orest also gegen Aigisth vorgehen, so kann dadurch nicht das von Klytaimnestra und Aigisth an Agamemnon begangene Unrecht aufgewogen werden. Insofern kann nur konstatiert werden, dass die Invektive auf den Toten die körperliche Tötung um den Aspekt des postmortalen Rufmordes vervollständigt.⁵⁸ Verzichtet werden kann darauf, von einer Verstümmelung der Leiche des Toten durch Orest auszugehen, was durch das Wort *hybrizein* ebenfalls gemeint sein könnte. Zwar wurde, ausgehend von Vers 856, die Vorstellung entsponnen, Elektra halte ihre Rede mit der Trophäe des Hauptes des Aigisth in der Hand,⁵⁹ doch andererseits ist im darauffolgenden Vers von Aigisth insgesamt die Rede. Ebenso verhält es sich in den Versen 895-898, wo nichts auf eine Abtrennung des Kopfes vom Leib hinweist.⁶⁰

Doch auch wenn Aigisths Haupt nicht vom Leib getrennt ist: Wie Gorgo ihre Opfer zu Stein erstarren lässt, so wirkt der Anblick von Aigisths Leiche auf das Innere der Elektra verhärmend.⁶¹ Das zeigt sich deutlich in ihrer Leichenrede auf den gestürzten Tyrannen.⁶² Elektras Rede über den Toten steht in ihrem invektivenhaften Tonfall⁶³ dem im Botenbericht entworfenen Portrait des Herrschers als vorbildlicher Gastgeber folienhaft gegenüber. Inhaltlich zerfällt sie in folgende Bereiche:

Zunächst rechtfertigt sich Elektra für den postmortalen Angriff: Zu Lebzeiten habe man Aigisth nicht kritisieren dürfen (V. 907-913). Der Aspekt der asymmetrischen Liaison zwischen Aigisth und der standesgemäß überlegenen Klytaimnestra wird im Folgenden zu invektivischen Zwecken ausgebeutet (V. 914-937). Es kommt eine Inversion der normalen Genderverhältnisse zum Ausdruck. Effeminiertheit wird als besonderes Charakteristikum Aigisths hervorgehoben (v. a. V. 931-933). Wie eine naive Ehegattin sei dieser fälschlich von Klytaimnestras Treue⁶⁴ in dem noch dazu nicht von ihm, sondern von Klytaimnestra bewerkstelligten Bündnis (V. 921-922, V. 931)⁶⁵ ausgegangen.

⁵⁸Siehe dazu Basta Donzelli, *Studio*, 158.

⁵⁹Siehe dazu Sider, 15-17. Zu dieser Deutung passte auch, dass beim Stieropfer das Haupt des Stieres aufbewahrt wird. Das Stieropfer aber ist die Handlung, aus dem sich die Tötung des Aigisth entspinnt. Dazu Burkert, *Griechische Religion*, 13.

⁶⁰Dazu äußert sich besonders überzeugend Kovacs, *Where is Aegisthus' head?* 139-141, Denniston, 158, und Cropp, 157, der sich gegen Sider, 17, wendet.

⁶¹Siehe dazu Sheppard, *Euripides*, 140.

⁶²Wichtig ist hier auch der Bericht über den Muttermord. Siehe dazu: III, 10.

⁶³Siehe dazu auch Cropp, 160, der folgerichtig inhaltliche Unstimmigkeiten annimmt.

⁶⁴Nach Zeitlin, *Argive festival*, 666, handelt es sich dabei um eine private Phantasie Elektras.

⁶⁵Siehe dazu besonders Denniston, *ad loc.* und Cropp, 161.

Im Folgenden definiert Elektra Aigisth als Mann, der sich über seinen materiellen Reichtum, nicht hingegen über seine *physis*, bestimme (V. 938-944). In Aufnahme altbekannter Weisheiten erklärt Elektra, Reichtum sei nichts wert ohne *physis*. Dabei bedeutet *physis* in Übereinstimmung mit dem konventionellen Wortsinn Geburtsadel.⁶⁶ Wenn in der Rede des Orest „Über den wahren Wert eines Mannes“ *eugeneia* dem *autūrgos* zugeschrieben wird, und dort, entsprechend einer dem Zeitgeist angepassten Sicht des Menschen, zu einem Synonym für gute *ēthē* wird, so ist es hier als gleichbedeutend mit *physis* im Sinne von geburtsmäßigem Adel zu verstehen.⁶⁷ Es vereinen sich an dieser Stelle einige althergebrachte Weisheiten über die Bedeutung von aufrichtig erworbenem Reichtum (V. 943-944 *e negativo*),⁶⁸ der Vergänglichkeit des materiellen Reichtums (V. 941),⁶⁹ der Sicherheit der *physis* (V. 941) bzw. *eugeneia* und ihrer schützenden Wirkung gegen Unglück (V. 933-935).⁷⁰

Aigisths angebliche Promiskuität,⁷¹ die mit einer besonderen, unmännlichen Eitelkeit verbunden wird, steht im Folgenden im Fokus der Aufmerksamkeit (V. 945-949).⁷²

Daraufhin wendet sich Elektra den verweichlichten Söhnen zu, die von einem solchen Mann gezeugt würden (V. 950-951). Wenn sie einerseits Verachtung gegen in Chören tanzenden Männern zum Ausdruck bringt und andererseits ihre Bewunderung für tapfere Kämpfer,⁷³ verleiht Elektra damit einem bereits in der *anagnorisis* von ihr ausgedrückten, dort allerdings anders kontextualisierten *credo*,

ἄρσῃν κρατεῖ,

Ausdruck.⁷⁴

⁶⁶Siehe auch Denniston, 163.

⁶⁷Hier muss man sich an Orests Rede „Über den wahren Wert eines Mannes“ (V. 376-400) zurückerinnern: siehe oben: III, 7.2.1; so meint auch Basta Donzelli, *Studio*, 250-251.

⁶⁸Siehe dazu: Hes. Erg. 320-6, Solon fr. 13.7-13; Siehe dazu bereits in: III, 7.2.1 im Zusammenhang mit der Charakterisierung des Bauern Festgestelltes. Wichtig sind hier, jenseits des dramatischen Bereichs, u. a. Theognis 197-202 sowie Pind. *Nem.* 8-17.

⁶⁹Siehe dazu auch Solon fr. 13 West und Eur. *Phoin.* 555-558 mit Cropp, 163. Man denke an verschiedene Fragmente des Euripides: fr. 354, 362.11-13, fr. 420, fr. 518.2; zudem bedeutsam scheinen hier Eur. *Herc.* V. 69; V. 511-512; V. 591f.

⁷⁰Siehe dazu auch Solon fr. 15 West und Theognis 315-8. *physis* wird so von Demokrit in Antithese zu *tychē* gesetzt.

⁷¹Promiskuität verbindet sich topisch mit der Idee der Tyrannis, dazu Cropp, 163.

⁷²Man erinnert sich zu V. 948-849 an den Paris der *Ilias*: Hom. *Il.* Buch 3, V. 54-55. Siehe dazu auch Cropp, 161.

⁷³Siehe hier besonders auch Hom. *Od.* Buch 8, V. 246-9.

⁷⁴Siehe bereits oben in: III, 7.3.1, zu: V. 534-537.

Den Schlussstein der Rede bildet die traditionsreiche *gnomē*, wonach ein Mann durch sein jammervolles Ende die Verwerflichkeit seiner Lebensweise beweise (V. 952-956). Die Vorstellung, wonach der Verbrecher Aigisth von der Zeit aufgespürt wird (V. 952-953),⁷⁵ ist geradezu paradigmatisch für die nach der herkömmlichen Religion bestehende und im Folgenden verbalisierte Verbindung zwischen *chronos* und *Dikē* (V. 953-6). Zudem bekräftigt sie erneut Elektras Sicht der Geschichte ihres Hauses nach dem alten heroischen Muster, in dem die Verteilung der Rollen zwischen Bösewichten und Lichtgestalten unverrückbar feststeht. Elektra ignoriert dabei, dass ihr eigener Platz in einer gegenüber dem traditionellen Mythos veränderten Welt, einer Welt, wo jeder einzelne für sein eigenes Verhalten verantwortlich ist, ein neuer geworden ist. Der Chor stellt sich mit seiner zusammenfassenden Aussage, wonach sich in Aigisths Bestrafung die *Dikē* zeige (V. 957-958), auf Elektras Seite.

Die Szene endet mit dem Abtransport der Leiche ins Innere des Hauses. Wer gibt den Befehl dazu (V. 959-961)? Basta Donzelli lässt ihn, mit der Handschrift L, Orest aussprechen.⁷⁶ Doch aus inhaltlicher Sicht überzeugender ist hier, wie auch für die folgende Passage bis Vers 966, Diggles Lesung.⁷⁷ Es passt zum Elektra im Stück verliehenen Charakter, dass sie, trotz des weiblichen Geschlechts, hier in die Rolle der Befehlsgebenden tritt. Auch die von der sprechenden Figur gegebene Begründung passt besser zu den Aussagen Elektras im Vorfeld, als zu denen ihres Bruders:

εἶέν· κομίζειν τοῦδε σῶμ' ἔσω χρεῶν
 σκότῳ τε δοῦναι, δμῶες, ὥς, ὅταν μόλῃ
 μήτηρ, σφαγῆς πάροιθε μὴ εἰσίδῃ νεκρόν.

Bereits in der Planungsphase ist es ja Elektra, die, vorbei noch am Alten, die Regie gezielt für den Muttermord an sich reißt. So scheint es nur folgerichtig, wenn es auch hier sie ist, die das Augenmerk gezielt auf die List richtet, die zur Tat benötigt wird. Die Mutter darf den Toten nicht sehen. Sie soll stattdessen auf eine ärmliche, aber doch zugleich friedlich anmutende Fassade von Elektras Leben als scheinbarer Bauersfrau stoßen.

⁷⁵Siehe dazu auch Solon *fr.* 13 West, 29-32 und Soph. *OR* V. 1213. Siehe auch Romilly, *Time*, 108-110.

⁷⁶Wie Basta Donzelli entscheiden sich hier auch: Wuhrmann, 87-88; Steidle, 74-76. Andere Vertreter der Lesung sind Weil, Parmentier-Grégoire, Denniston.

⁷⁷Wie Diggle entscheiden den Sprecherwechsel an dieser Stelle in der auch Cropp, 166, außerdem Camper, Kirchhoff und Murray.

9.3 Der Mord an Klytaimnestra (V. 963-1176)

9.3.1 Das unmittelbare Vorspiel der Intrige (V. 963-1146)

Als aus dem hinterszenischen Bereich der Wagen, auf dem die Mutter thronend die Bühne erreichen wird, heranrollt, also der Zeitpunkt des Muttermordes näherrückt, wandelt sich Orests bisherige Grundhaltung der Zögerlichkeit in vorübergehende offen bekundete Opposition.

Abrupt schlägt insgesamt die Stimmung um: An die Stelle triumphaler Festlichkeit wie bei der Siegerehrung nach einem olympischen *agon* tritt ein Klima der Anspannung.⁷⁸ Orests Position voranstürmender Offensivität, wie sie für den Mord an Aigisth kennzeichnend war, ist dahin. Stattdessen verwandelt sich Orest in dieser heiklen Situation in einen Skeptiker (V. 967, 969, 971, 973, 975, 977, 979, 981, 983, 985-987),⁷⁹ der die Rolle, die ihm schließlich von der stärkeren Schwester doch zugeschrieben wird, vorübergehend ablehnt. Orest erweist sich also in dieser Szene angesichts seiner Scheu vor dem Muttermord kurzfristig als „reifer“ als im restlichen Drama: Er wagt sich zu einer eigenen, kritischen Meinung in der für die zentrale Handlung des Stückes wesentlichen Frage vor. Doch entsprechend der ihm zugeschriebenen Wankelmütigkeit wird sein kurzfristiger Widerstand durch die Schwester schnell zerschlagen.⁸⁰ Elektra zeigt sich in ihren Aussagen als von Hass übermannte, blind zur bevorstehenden Tat drängende Person (Siehe V. 963, 965, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984). Ihre Argumente sind verschiedentlicher Natur: Hauptantrieb ist der Neid auf den Reichtum der Mutter (V. 963, 965, 966).⁸¹ Die anderen Argumente Elektras basieren darauf, dass sie von der traditionellen Version des Mythos und den dort wirkenden Gesetzmäßigkeiten ausgeht: der Verweis auf das Gesetz der Talion

⁷⁸Siehe Basta Donzelli, *Studio*, 156.

⁷⁹Orests Skepsis hier muss in Parallele zu Elektras Skepsis gegenüber den vom Alten ins Spiel gebrachten Aischyleischen *gnorismata* im ersten Teil des Dramas gesehen werden. S. o.: III, 7.3. In der Forschung Erwähnung verdienen hier u. a. Halporn, 113 und Steiger, 581.

⁸⁰Siehe auch Steiger, 581, Basta Donzelli, *Studio*, 157.

⁸¹Wichtig ist hier v. a. eine stimmige Lesung von V. 963:

τί δ'; ἐκ Μυκηνῶν μῶν βοηδρόμους ὄρας;

Hier wird ausnahmsweise Diggles, nach Bothes Konjektur gefügter Text zugrundegelegt. Das *horas* passt besser, denn: Elektra steht so da, dass sie die Mutter sehen kann, Orest hingegen nicht. Er sieht sie erst ca. Vers 967. Es gibt weitere Verse, die vor dem Hintergrund des Hasses der Elektra auf die materiell und standesgemäß bessergestellte Mutter zu verstehen sind: V. 965, 966. Siehe dazu Cropp, in: BMCR 96.7.3.

(V. 970, 984), das Vertrauen in Apolls besondere *sophia* (V. 972, 981), das Postulat von der Übergeordnetheit des väterlichen Anspruchs über den mütterlichen (V. 974, 977).⁸² Bezeichnend für Elektras Wunschbild vom Bruder ist Vers 982: Elektra vermutet dort bei Orest Dünkel vor dem Anschein der *anandreia*.⁸³ Dies greift die Vorszene in der Siegerehrung des Bruders auf. Eine besondere Rolle spielte Elektras Idealvorstellung vom Bruder in der scheiternden *anagnorisis*.⁸⁴ Dort steht Elektra der althergebrachten Mythenversion, wonach sich Orests Rückkehr im Geheimen vollzogen habe, skeptisch gegenüber. Wie Elektra dort davor zurückschreckt, Orest als unheroisch zu akzeptieren, so schreckt Orest in Skepsis gegenüber Apolls Befehl an diesem Punkt kurzfristig davor zurück, den Muttermord zu vollführen. In seinen Einwänden (V. 967, 969, 971, 973, 975, 977, 979, 981, 983) vereinen sich mehrere Motive: die Scheu vor der Verletzung der natürlichen Mutter-Sohn-Bindung (V. 967, 969, 973), die Angst vor drohender Strafe (V. 975, 977, 981), und schließlich der Zweifel an der Richtigkeit des göttlichen Befehls (V. 971, 973, 979, 981). Orests Zögerlichkeit von Beginn des Dramas an wird dabei aus dem Inneren der Figur heraus erklärt.⁸⁵ Entgegengesetzte Äußerungen Orests, in denen sich der innerlich Wankende vorübergehend als unter der Führung Apolls Stehender präsentiert,⁸⁶ werden durch Orests Skeptizismus in der Szene für nichtig erklärt.

Einen neuen Sinn erhält an dieser Stelle rückblickend ein gnomischer Ausspruch Orests aus dem ersten Teil des Dramas (V. 292-295):

ἐνεστι δ' οἶκτος ἀμαθία μὲν οὐδαμοῦ,
σοφοῖσι δ' ἀνδρῶν· καὶ γὰρ οὐδ' ἄζήμιον
γνώμην ἐνεῖναι τοῖς σοφοῖς λίαν σοφῆν.

Dort nutzt Orest die Worte zur Verschleierung der eigenen Identität: Als er

⁸²Man fühlt sich an die Aischyleische Version des Mythos erinnert. Siehe dazu oben: II, 5.2.

⁸³Adams, 121, liegt falsch, wenn er Elektras hier versteckten Vorwurf der Feigheit zum Grund für Orests Einlenken erklärt. Siehe dazu auch Zürcher, 111, Anm. 8 sowie Basta Donzelli, *Studio*, 163. Orests Nachgeben ist nach der hier verfolgten Analyse in einer mangelnden Charakterfestheit der Figur zu suchen.

⁸⁴Siehe dazu die Ausführungen oben unter: III, 7.

⁸⁵Am Kern des der Euripideischen *Elektra* zugrundeliegenden Orest-Bildes vorbei geht Dalfens Aussage, wonach bis zu diesem Punkt andere Motive, darunter vor allem das der vorsichtig-klugen Berechnung, Orests Handeln bestimmt hätten (Siehe Dalfen, 56). *De facto* erscheint Orest bis zu dieser Szene als von Elektra Geschobener ohne klare Absicht. Umso klarer ist die Motivation der Elektra-Figur im Hass auf die Mutter. Somit hat sich gegenüber der Aischyleischen Vorlage die Situation umgekehrt: Aischylos' Trilogie lässt Orest als den Motor der Handlung erscheinen.

⁸⁶Siehe dazu: III, 7; V. 87; V. 399-400.

eine für einen Fremden unerklärliche emotionale Beteiligung am Geschehen zeigt, führt er entschuldigend die eigene Intelligenz ins Feld. Diese sei mit einer ungewöhnlich starken Einfühlung in fremdes Leid verbunden.⁸⁷ Die Schlagwörter *oiktos*, *amathia* und *sophia* werden hier mit Apollons Befehl in Verbindung gebracht. Im neuen Kontext klingt deutlich Zweifel an Apolls *sophia* an.⁸⁸ Orests *amathia* hingegen findet nun ein abruptes Ende: Als er die Mutter von Angesicht zu Angesicht sieht, erfasst ihn *oiktos*.⁸⁹ In seinem Dilemma lässt sich Orest hier mit Euripides' Medea-Figur vergleichen, wenn sie, kurz vor ihrer Mordtat, beim Anblick ihrer Kinder, zwischen Kindsliebe und Gattenhass hin-und-hergerissen wird.⁹⁰ Wenn Orest plötzlich Elektra gegenüber nachgibt (V. 985-987), so zeigt sich darin erneut seine Manipulierbarkeit aufgrund mangelnder innerer Reife. Anders als Medea bei ihrer Tat des Kindermordes ist er es nicht selbst, der sich zur Blutstat an der Mutter durchringt. Ohne Elektra bliebe er ein Gefangener seiner Ratlosigkeit.

⁸⁷Siehe auch Michelini, 208.

⁸⁸Zu der Verklammerung der Szene mit den Versen 2925 im ersten Teil des Dramas siehe besonders auch: Cropp, 165; Conacher, *Euripidean Drama*, 204; Sheppard, *Euripides*, 141. Zu ähnlichen Charakterisierungen göttlicher Rachgier, der es an *sophia* mangelt in Euripides' Werken siehe: Eur. *Andr.* V. 1029-1036; *Iph. T.* V. 711-715; *Or.* V. 28-31; V. 160-165; V. 191-194; V. 590-595.

⁸⁹Siehe dazu oben das zu Vers 964 Festgestellte. Dazu äußert sich auch Steidle, 75.

⁹⁰Siehe Eur. *Med.* V. 1022-80. Auf die Stelle verweist auch Cropp, 166.

Empfang und erster Schlagabtausch zwischen den Gegnerinnen (V. 987-1010)

Klytaimnestra kommt zur einfachen Hütte der Elektra in hoch erhöhter Position auf einem Wagen sitzend, begleitet von einer Gruppe trojanischer Dienerinnen. Der Chor empfängt sie in einer länger andauernden Passage anapästischen Versmaßes unter Bekundung von höchster Ehrerbietung (V. 987-997). Die Mädchen loben die als *basileia* angesprochene Klytaimnestra gleich einer *makarē* für ihren Reichtum und ihr Wohlleben (V. 994-995). Hier nicht von einem prunkvollen Empfang zu sprechen bedeutet, *pace* Karsai,⁹¹ eine Verleugnung der Tatsachen.⁹²

Literargeschichtlich handelt es sich um ein Zitat aus Aischylos' *Orestie*: Agamemnons Ankunft zu Hause bei Klytaimnestra nach seinem Troja-Aufenthalt.⁹³ Es folgt im dramatischen Ablauf bei Aischylos die berühmte Teppich-Szene und Agamemnons Sturz von Händen der Gattin.⁹⁴ Bei Euripides nun haben die Rollen sich umgekehrt: Elektra als Tochter des Agamemnon empfängt Klytaimnestra. Es wird auf diese Weise auch im Bühnenbild der bereits oft im Stück verbalisierte, jedoch, vor dem Hintergrund des geistigen Klimas im Stück, anachronistische Talionsgedanke angedeutet. Dass die optische Parallele nur dazu dient, auf inhaltliche Veränderungen gegenüber der archetypischen Situation im Aischyleischen Stück hinzuweisen, zeigt sich unmittelbar in der Gebärdensprache und den Verbaläußerungen der Figuren auf der Bühne: Verändert hat sich gegenüber dem herablassenden Gestus des Aischyleischen Troja-Siegers die Art, in der sich die ankommende Figur gebärdet. Freilich schwingt in Klytaimnestras ersten Worten, als sie die Trojanerinnen bittet, ihr vom Wagen zu helfen, Stolz und Standesbewusstsein mit (V. 998-1003), doch schon im ersten Wortwechsel mit Elektra (V. 1004-1010) zeigt sich Klytaimnestra als ihrer Tochter gegenüber, entsprechend ihrer Mutterrolle, besorgt.⁹⁵ Unter Verweis auf die Trojanerinnen an ihrer Seite verweigert sie es der angeblich in jüngster Vergangenheit entbundenen Tochter, ihr beim Abstieg behilflich zu sein. Elektra antwortet mit einer Bemerkung, die geradezu paradigmatisch für den tief verinnerlichten Groll gegenüber der

⁹¹Siehe dazu Karsai, 24: "*The queen's 'pompous arrival' is a mere invention, not corroborated by the text itself; ...*"

⁹²Passend z. B. beurteilt, aus einer Vielzahl herausgegriffen, Basta Donzelli, *Studio*, 168, den Auftritt der Königin.

⁹³Siehe dazu u. a. Kubo, 24.

⁹⁴Siehe dazu auch bereits in: II, 4.1 und 4.2.

⁹⁵Karsai, 11-12, bezeichnet Klytaimnestra aufgrund des von ihr durchlaufenen Schicksals als „*Hauptheldin*“ des Stückes. Nur sie gerate aufgrund einer *hamartia*, hier ihres Wissensdefizits über die gegen sie und im Vorfeld Aigisth durchgeführte Intrige, vom Glück ins Unglück. Im Hintergrund dieser Deutung steht, freilich anachronistisch, Aristot. *Poet.* 1452b-1453a.

wohlhabenderen Mutter ist.⁹⁶ In den Versen 1008-1010 setzt sich Elektra mit den Kriegsgefangenen gleich, verweist auf ihren und Orests Verstoß aus dem väterlichen *oikos*, zugleich auf das Faktum ihrer Verwaisung väterlicherseits. Spiegelt sich in Elektras Worten Hass auf die Mutter, so zeigt sich Klytaimnestra, vor dem Spiegel der literarischen Tradition, als unerwartet weichlich. Sie signalisiert eine gewisse, dem Dramenbetrachter jedoch nicht mehr vollkommen fremde Verbundenheit zur Tochter: Bereits im Prolog berichtet der *autūrgos* von Klytaimnestras Rettung der Elektra vor den tödlichen Anschlägen des Aigisth.⁹⁷ Diese neue Klytaimnestra übersteht, anders als ihr Pendant im literarischen Vorbild, der Aischyleische Agamemnon, die erste Prüfung nach ihrer Anreise, unversehrt. Wenn Agamemnon den Purpurteppich betritt und damit den eigenen Untergang szenisch vorwegnimmt, so lässt sich die Euripideische Klytaimnestra nicht vom Wagen helfen.⁹⁸ Damit verwahrt sie sich zugleich gegenüber dem implizit in dem Angebot, Elektras „Sklavenhand“⁹⁹ zu ergreifen, verborgenen Affront: Sie sei vollkommen verantwortlich für Elektras Lage.¹⁰⁰ Stattdessen zeigt sich Klytaimnestra schon durch diese Verhaltensweise als besorgt gegenüber der Tochter, für deren angebliche Schwächung durch eine Geburt sie als mehrfache Mutter Verständnis haben muss.¹⁰¹

Der Eindruck eines, gerade vor dem Hintergrund der literarischen Tradition sehr geschönten Klytaimnestra-Bildes, verstärkt sich noch mehr, wenn man die Rolle der Choreutinnen beachtet. Als seien sie zum zentralen Festakt der Heraien am Tempel aufgestellt, heißen sie Klytaimnestra, als sei diese die Hera-Priesterin, willkommen.¹⁰² Doch an die Stelle des im Hera-Fest anschließenden

⁹⁶Dazu Rivier, 138; Denniston, 175-176.

⁹⁷Siehe dazu die Ausführungen oben unter: III, 7. Die Forschung übertreibt also, wenn sie die vollkommene Unvorbereitetheit des Betrachters auf die hier präsentierte umsichtige Klytaimnestra-Figur hervorhebt, so z. B. geschehen bei Dubischar, *agon*, 322.

⁹⁸Siehe dazu auch Karsai, 24-26.

⁹⁹In Vers 1004 bezeichnet sich Elektra selbst als *dūlē*.

¹⁰⁰Diese Lage ist schließlich, so zeigte sich im Vorfeld, nur teils Ergebnis der Heiratspolitik Klytaimnestras, zu einem großen Teil resultiert sie auch aus Elektras Selbstdegradierungen. Siehe dazu oben passim.

¹⁰¹Zum Charakter der Euripideischen Klytaimnestra-Figur, siehe v. a. Karsai, 20. Bereits oben, III, 8, wurde Elektras speziell gegen die Mutter gerichtete List thematisiert.

¹⁰²Siehe dazu u. a. Zeitlin, *Argive festival*, 657. Die Situation des rituellen Empfangs nimmt fiktional die *parodos* wieder auf. Dort sollte Elektra in die Reihe der argivischen *nymphai* auf dem Weg zum Hera-Fest integriert werden. Hier wird Klytaimnestra rituelles Pendant zur Göttin selbst. Auch die zwei konstitutiven Bestandteile eines Rituals, Opfer und Feier, vollziehen sich im Verlauf der folgenden Szene. Siehe dazu weiteres unten. Zum Ritus des Festes aus religionsgeschichtlicher Sicht siehe besonders Burkert, *Homo necans*, 181-189.

ἱερὸς γάμος

tritt im Folgenden der Muttermord, seinerseits ein pervertiertes Ritual. Zwischenstufe auf dem Weg dorthin dorthin ist der *agon* zwischen Mutter und Tochter.

Klytaimnestra und Elektra: der *agon* (V. 1011-1122)

Der Begriff „*Rechtsstreit*“ ist trügerisch als Bezeichnung für ein Streitgespräch, in dem es nicht um das Herausfinden einer allgemein fassbaren Wahrheit geht. Thema ist, wie schon vorausweisend die Episode des Wagenabstiegs der Klytaimnestra zeigte, der emotionale Zusammenstoß zwischen der sich zwar verstellenden, faktisch jedoch längst zur Mordtat entschlossenen Tochter¹⁰³ und ihrer Mutter, einer Klytaimnestra, die sich zwar verteidigt gegenüber dem ihr angelasteten Gattenmord, die jedoch faktisch auf der Suche nach Aussöhnung mit der ihr entfremdeten Tochter ist. Diese diametral entgegengesetzte Interessenslage der beiden Gegnerinnen lässt den scheinbaren Rechtsstreit von Anfang an zur bloßen Farce erstarren: Auch wenn Begriffe aus dem Wortfeld der *dikē* immer wieder fallen: Es geht in dem Gespräch weder auf einer relativen, rein menschlichen Ebene um verletzte *dikē*, geschweige denn geht es um verletzte Forderungen einer Göttin *Dikē*.¹⁰⁴ Stattdessen beherrschen Gefühle die Szene. Ein Grundtenor von Reue und Scham liegt, wenn auch etwas versteckt, der Verteidigungsrede der Klytaimnestra zugrunde.¹⁰⁵ Klytaimnestra ist hier – der Ermordung des Gatten und der Verbannung der eigenen Tochter zum Trotz –, auf der Suche nach mehr Verständnis für die eigene Person. In ihrem, auf der reinen Sachebene aussichtslosen Unterfangen, muss es zwangsweise ihre Strategie sein, Mitleid für die eigene Person zu wecken. Klytaimnestras Rede (V. 1011-1050) bewegt sich also zwischen zwei Anliegen hin und her: Sie ist einerseits Anklage an den toten Gatten, andererseits Rechtfertigung für das eigene Verhalten

¹⁰³Hose ordnet die *agon*-Szene und das kommende Zwischenspiel auf dem Weg ins Haus deshalb dem Typus der Intigen mit Verstellung und Scheinunterlegenheit des später zum Täter werdenden Opfers zu: Siehe dazu Hose, *Studien zum Chor 1*, 265-270. Hose benennt den Typus der Szene als „*Szene mit Scheinunterlegenheit oder Verstellung*“. Den Endpunkt einer solchen Szene mache es mit Hose, ebd., aus, dass der Scheinunterlegene den Widersacher dazu bewegt, ins Haus zu gehen, selbst aber noch einen Moment zurückbleibt, um dem Chor einen Hinweis auf das Folgende zu geben. Siehe dazu Eur. *El.* V. 1139-46.

¹⁰⁴Passend dazu ist u. a. Basta Donzellis Deutung, *Studio*, 176. Basta Donzelli verweist darauf, dass entsprechend der „*Erdung*“ der Euripideischen Menschen die auf religiösem Gebiet angesiedelten traditionellen Punkte bei der Erörterung der Frage nach der Schuld der Klytaimnestra keinerlei Bedeutung haben: Weder ist die Rede von der *cena Tyestea*, noch von einer göttlichen Forderung nach Opferung der Iphigenie.

¹⁰⁵Siehe dazu u. a. Dalfen, 65.

in der Vergangenheit, den Ehebruch und den Gattenmord. Zusammengefasst verwendet Klytaimnestra dabei das Fehlverhalten des Agamemnon als Entschuldigung für eigene Fehler: Zwei Anklagepunkte umfasst der Angriff auf den Gatten, einerseits Agamemnons Mord an Iphigenie (V. 1011-1112; 1018-1030),¹⁰⁶ andererseits Agamemnons Ehebruch mit Cassandra (V. 1032-1034). Es wird kaum argumentiert. Wo eigentlich logische Stringenz erfordert wäre, durchkreut wiederholt, von der Sprecherin nicht registriert, ein überschießendes gefühlsmäßiges Element die Argumentation. So überlagert das aus Schuldgefühlen erwachsende Bedürfnis Klytaimnestras, die eigene Person reinzuwaschen, bereits die Anklage an Agamemnon. Dies zeigt sich bereits im ersten Punkt der Rede: Unter großem Aufwand an Worten und *pathos* versucht Klytaimnestra dort, Agamemnon ein verwerfliches Verhalten im Umgang mit seiner Tochter Iphigenie anzulasten (V. 1018). Klytaimnestra wirft Agamemnon hier Vertragsbruch im zwischen Tyndareos und ihm vereinbarten Ehebündnis vor. Kondition desselben sei es so gewesen, dass weder ihr noch den der Ehe entsprossenen Kindern etwas widerfahre (V. 1119). Dem zum Trotz habe Agamemnon die Tochter Iphigenie unter dem Vorwand eines anstehenden Ehebündnisses mit Achill nach Aulis bringen lassen, um sie dort zu schlachten (V. 1020-1023). Klytaimnestra beschreibt den Akt der Tötung in einer Wendung, die zwei gegensätzliche Bilder umfasst: Einerseits ist da die zarte, weiße Wange der Tochter, andererseits das Verb *diēmēse* (V. 1023), das eigentlich aus dem Bereich des Ackerbaus stammt und im neuen Zusammenhang dazu dient, das Ungeheuerliche an der Tat des Agamemnon zu zeigen. Für sich genommen könnten diese Äußerungen rhetorisch wirkungsvoll sein. Im Kontext sind es jedoch nicht. Zu aufdringlich durchkreuzt Klytaimnestras Playdoyer für die gegenüber dem stärkeren Geschlecht gesellschaftlich zurückgesetzten Frauen ihre Anklage (u. a. V. 1013-1017). Damit wagt sich Klytaimnestra schon sachlich in eine nicht zu gewinnende Schlacht vor. Zudem konstruiert sie schließlich, in der Absicht, Iphigenies Lebensanspruch zu zeigen, eine theoretische Situation, in der sie den Ehebruch der Helena nennt. Dieser jedoch ist ja gerade das Paradebeispiel für die verderbliche Macht der Frauen ihrer gesellschaftlichen Benachteiligung zum Trotz. Seine Nen-

¹⁰⁶Dabei wird auf die, in Eur. *Iph. A.* ausgebreitete Geschichte von der Schein-Hochzeit zwischen Achill und Iphigenie vor Aulis zurückgegriffen. Zum Thema dieser Scheinehe und seiner Bedeutung für das vorliegende Drama siehe unten zu V. 1123-1146. Die Geschichte liegt auch in der *Iph. T.* zugrunde. Anders als in diesen Dramen ist hier nicht von einer Erlösung der Iphigenie vom drohenden Opfertod durch Artemis die Rede, weder seitens Klytaimnestras noch seitens Elektras. Diese den *Kyprien* und dem Hesiodischen *Frauenkatalog* (Siehe dazu March, 176-177 und bereits die Verweise oben unter: II, 2.2; 2.3; 4.2.) zugrundegelegte Geschichte würde freilich auch Klytaimnestras Anliegen, den Gatten zu belasten, klar zuwiderlaufen.

nung läuft deshalb Klytaimnestras Anliegen zuwider, die Sache der gegenüber den Männern benachteiligten Frauen zu verteidigen (V. 1041-1044). Letzten Endes entwertet Klytaimnestra ihren zunächst groß ausgebreiteten ersten Anklagepunkt auch dadurch selbst wieder, dass sie ihm selbst mangelnde Rechtfertigungskraft zuschreibt (V. 1030-1031). Das Thema des Ehebruchs des Agamemnon ist für Klytaimnestra, passend zu ihrem durchgehenden Eintreten für die Sache der griechischen Frauen, der entscheidendere Anklagepunkt. Es ist jener Punkt, der rechtfertigend für die eigenen Schandtaten herangeführt wird. Klytaimnestras persönliche verletzte Gefühle vermengen sich mit dem scheinbar sachlichen Engagement für die Rechte der Frauen (V. 1044-1050). Insgesamt entbehrt Klytaimnestras Rede argumentativer Überzeugungskraft. Sie verrät stattdessen viel über den Charakter der Mutter Klytaimnestra bei Euripides. Diese wird implizit als allgemein gefühlsgesteuerte Person dargestellt:¹⁰⁷ Sie erscheint einerseits als sexuell verführbar und als bisweilen von Hass-Gefühlen bestimmt,¹⁰⁸ andererseits aber auch als emotional berührbar.¹⁰⁹ Dieser „*weichliche*“ Eindruck vom Inneren der Mutter bestärkt sich auch im weiteren Fortgang der Diskussion:¹¹⁰ So lenkt Klytaimnestra nach der Rede der Elektra¹¹¹ schließlich ein. Sie erklärt sich einerseits dazu bereit, der Tochter deren Präferenz für den Vater zu verzeihen und gesteht andererseits ein, dass sie sich beim Gattenmord zu sehr von ihrer *orgē* habe hinreißen lassen (V. 1102-1110). Ihr Verhalten im *agon* insgesamt passt damit zu ihrem anfänglichen Gestus des sich mit der Tochter auf die gleiche Augenhöhe Stellens, ihrem Abstieg vom Wagen.¹¹² In ihrem offenen Schuldgeständnis tut Klytaimnestra an dieser Stelle, als sie, ohne es zu wissen, unmittelbar vor ihrem Tod steht, einen Schritt, der sie von ihrem Verhalten im Vorfeld emanzipiert: einer zurückgezogenen Lebensweise aus Furcht davor, sich der Wahrheit der eigenen Fehlbarkeit zu stellen.¹¹³ Klytaimnestra ist ihrer ursprünglichen Feindin gegenüber geständig. Sie zeigt also an dieser

¹⁰⁷Siehe dazu Thury, 11. Ebenso urteilt Basta Donzelli, *Studio*, 176. Basta Donzelli sieht Klytaimnestra in der Rede als «*sotto le pulsioni di personali risentimenti e perversioni*» stehend.

¹⁰⁸So zeigt sich in der Darstellung der Thematik des Ehebruchs, des Mords an der Tochter und der des Gattenmordes.

¹⁰⁹Siehe dazu besonders das obige Zitat des Verses 1023 über Iphigenies Opferung. Als Beleg für Klytaimnestras innere Weichheit wertet die Stelle auch Barlow, 93.

¹¹⁰Siehe dazu auch Barlow, 92-94.

¹¹¹Siehe unten im selben Abschnitt.

¹¹²Dazu schreibt Friedrich, 158: „*Der Muttermord ist damit vorweg ad absurdum geführt. Denn diese Klytaimnestra ist offensichtlich nicht mehr die Frevlerin von einst. Die Zeit hat ihr Werk getan und sie gründlich verändert, während Elektra in ihrem Hass gleichsam erstarrt ist.*“

¹¹³Wichtig ist hier die Planungsphase, siehe: III, 8. Orest und der Alte äußern sich dort über Klytaimnestra (V. 640-645):

Stelle menschliche Größe, insofern sie sich über das menschlich-normale Verhalten erhebt, persönliche Fehler zu vertuschen.¹¹⁴

Ganz anders verhält es sich mit Elektra. Sie zeigt sich als die Verblendete. Für sie ist die Diskussion vor der Hütte nur bereits im Vorfeld entschiedene Übergangsstufe auf dem Weg zum bereits *en detail* geplanten Muttermord. Für Elektra ist auch das Erscheinen der Mutter, hoherhoben auf dem Wagen, und der folgende Abstieg nicht das, als was sie sich *de facto* darstellen, eine Suche nach Versöhnung. Stattdessen stachelt Klytaimnestras Kompromissbereitschaft Elektras Hass auf die Mutter weiter an. Für sie sind Klytaimnestras Äußerungen, unabhängig von ihrem Inhalt, Todesurteil für diese.¹¹⁵ Wo Klytaimnestra in zwiespältigen Gefühlen befangen, logisch unschlüssig argumentiert – sie wünscht einerseits die Aussöhnung mit Elektra, andererseits aber möchte sie doch nicht ihr Gesicht vor der ihr entfremdeten Tochter verlieren –, dort lässt Elektra blinden Hass, entwachsen aus persönlicher Kränkung, sprechen.

Elektras Vorwurf lautet, zugesammenfasst, Klytaimnestra sei eine vollkommen unfähige Ehefrau und Mutter. In diesem Vorwurf trifft Elektra die Mutter an deren verletzlichster Stelle: Immerhin kann ja Klytaimnestras Auftauchen vor Elektras Hütte eben gerade nur so gedeutet werden, dass Klytaimnestra von Elektra positiver wahrgenommen werden möchte.¹¹⁶ Grund-

Ὀρέστης· καλῶς ἔλεξας. ἡ τεκοῦσα δ' ἐστὶ ποῦ;
 Πρέσβυς· Ἄργει· παρέσται δ' οὖν πόσει θοίνην ἔπι.
 Ὀρέστης· τί δ' οὐχ ἅμ' ἐξωρμαῖ' ἐμὴ μήτηρ πόσει;
 Πρέσβυς· ψόγον τρέμουσα δημοτῶν ἐλείπετο.
 Ὀρέστης· ξυνῆχ'· ὕποπτος οὔσα γινώσκει πόλει.
 Πρέσβυς· τοιαῦτα· μισεῖται γὰρ ἀνόσιος γυνή.

¹¹⁴Siehe dazu im Euripideischen Werk eine *gnomē* aus den *Kreterinnen*: fr. 632:

λύπη μὲν περιπεσεῖν αἰσχρὰ τινι·
 εἰ δ' οὖν γένεοιτο, χρὴ περιστεῖλαι καλῶς
 κρύπτοντα καὶ μηπᾶσι κηρύσσειν τάδε·
 γέλως γὰρ ἐχθροῖς γίγνεται τὰ τοιάδε.

¹¹⁵Siehe dazu Dubischar, *Agon*, 322-323, mit Verweis auf Stoessl, 70: „Schon Klytaimnestras prunkvolle Einfahrt in Begleitung geschmückter Dienerinnen, Teil der Kriegsbeute Agamemnons, und ihr herrschaftlich-umständlicher Abstieg vom Wagen sind so gestaltet, dass die alte Bitterkeit [sc. in Elektra], der angestaute Hass neu aufleben muss.“

¹¹⁶Allgemein zur Klytaimnestra-Figur im Kontrast zu ihren Töchtern Iphigenie und Elektra in der Euripideischen *Iph. A.* und der *El.* siehe Harder, *Frauenrollen*, 334-335: „Auch in diesen zwei Tragödien lässt sich ein Unterschied zwischen den jungen Frauen wie Iphigenie und Elektra und der lebenserfahrenen älteren Frau feststellen: Klytaimnestra ist flexibler, anpassungsfähiger, die jungen Frauen dagegen radikal und völlig konsequent.“

sätzlicher Kern der Invektive auf die Mutter ist die Konstruktion einer im Verlauf der Rede immer wieder aufgenommenen Parallele zwischen den beiden Schwestern Klytaimnestra und Helena (erstmalig V. 1060-1064, besonders wichtig noch V. 1083-1086). Schon hierin zeigt sich, dass Elektra sich für die Worte ihrer Gegnerin im Vorfeld nicht interessiert, setzt sich doch Klytaimnestra selbst in dezidierten Gegensatz zur Schwester in ihrer angeblichen Rolle als Anstifterin des trojanischen Krieges.¹¹⁷ Für Elektra nun sind Klytaimnestra und Helena die ausgewiesenen Beispiele gefährlicher Frauen: Einerseits sehr schön und sinnlich, mangle es ihnen andererseits jedoch an der richtigen Gesinnung, wie sie Elektra *e negativo* u. a. in den Versen 1072-1075 ausdrückt¹¹⁸:

γυνή δ', ἀπόντος ἀνδρός ἥτις ἐκ δόμων
 ἐς κάλλος ἀσκεῖ, διάγραφ' ὥς οὔσαν κακὴν.
 οὐδὲν γὰρ αὐτὴν δεῖ θύρασιν εὐπρεπὲς
 φαίνειν πρόσωπον, ἥν τι μὴ ζητῇ κακόν.

So ist Helena nach Elektras Wissenstand¹¹⁹ die Vernichterin des griechischen Heeres (V. 1065 indirekt). Klytaimnestra stehe der Schwester an Schlechtigkeit nicht nach, insofern sie Mörderin des Gatten sei, der als *aristos* die Griechen anführte (V. 1066).¹²⁰ Dem für das Anliegen seiner Landsleute eintretenden

¹¹⁷Siehe dazu in Klytaimnestras Rede Vers 1027:

οὔνεχ' Ἑλένη μάργος ἦν...

¹¹⁸Eine, vor dem Hintergrund des 5. Jhs. in Attika, typisch zeitgenössische *gnomē* über das angemessene Benehmen von Frauen in der Ehe äußert der Chor in der Passage zwischen den beiden *agon*-Reden in V. 1052-1053:

γυναῖκα γὰρ χρὴ πάντα συγχωρεῖν πόσει,
 ἥτις φρενὴρης.

...

Dass gerade dem angemessenen Verhalten der Frau in der Ehe große Wichtigkeit zugemessen wird, spiegelt auch die *gnomē*, die der Chor nach Elektras Rede äußert (V. 1100-1101):

τύχη γυναικῶν ἐς γάμους. τὰ μὲν γὰρ εὔ,
 τὰ δ' οὐ καλῶς πίπτοντα δέρκομαι βροτῶν.

¹¹⁹Ganz anders wird das in V. 1278-1281 dargestellt. Siehe dazu die Ausführungen unter III, 10.

¹²⁰Agamemnon wird hier als Staatsmann dargestellt. Dies entspricht dem in der *Iph. A.* von ihm gegebenen Bild. Siehe dort passim.

Gatten habe während des trojanischen Krieges an der Heimfront eine eitle (V. 1071) Buhlerin (besonders deutlich V. 1089-1090)¹²¹ gegenübergestanden, eine Gattin, die, statt treu die Heimkehr ihres edlen Gatten herbeizusehnen, sich dessen vorzeitigen Schlachtentod gewünscht habe (V. 1076-1079).¹²² Elektra erklärt Klytaimnestra also zum absoluten Negativbeispiel einer Ehefrau. Entsprechend dazu wird Klytaimnestra auch ein vollkommener Verrat an der Mutterrolle den Kindern aus der ersten Ehe gegenüber vorgeworfen (V. 1088-1189; 1092-1093). Statt diesen nach dem Gattenmord das materielle Haus zu überlassen, habe Klytaimnestra durch ihre ehebrecherische Beziehung das Familiengut an einen fremden agnatischen Strang weitergegeben (V. 1088-1090).¹²³

Eingebettet in Elektras Angriffe auf eine von Klytaimnestra schlecht bekleidete Ehefrauen- und Mutterrolle, findet sich, vorausweisend auf den weiteren Verlauf der Handlung, die offene Ankündigung des bevorstehenden Muttermordes. Elektra argumentiert dabei unschlüssig, wie es bezeichnend ist für ihre emotionale Befindlichkeit (V. 1091-1095):

κοῦτ' ἀντιφεύγει παιδὸς ἀντὶ σοῦ πόσις,
οὔτ' ἀντ' ἐμοῦ τέθνηκε, δις τόσως ἐμὲ
κτείνας ἀδελφῆς ζῶσαν. εἰ δ' ἀμείψεται
φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ
καὶ πᾶς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι·
εἰ γὰρ δίκαι' ἐκεῖνα, καὶ τάδ' ἔνδिका.

¹²¹In diesem Kontext werden typische Attribute der Eitelkeit erwähnt, Spiegel und Haar. Siehe dazu auch *fr.* 322:

ἔρωσ φιλεῖ κάτοπτρα καὶ κόμης ξανθίσματα.

¹²²Klytaimnestras Gegnerschaft zum Gatten wird nicht als Spiegel der Verhältnisse im Göttlichen gesehen, wie im Aischyleischen Text (Siehe dazu oben II, 6.2), stattdessen wird sie auf die politische Ebene erweitert: Während Agamemnon die griechische Seite vertritt, steht Klytaimnestra auf der Seite der Trojaner.

¹²³Dass zudem Aigisth sich als *moros* erweise, wenn er die zwar einerseits reichere, andererseits aber sittlich verdorbene Klytaimnestra heiratet (V. 1097-1099), greift einen Gedanken aus der Schmährede Elektras gegen Aigisth auf. Siehe dazu oben III, 7. Die Schluss-*gnomē* in Elektras Rede ist ebenfalls implizit auf Aigisth zugeschnitten. Wichtig ist sie insofern, als sie gedanklich mit der in III, 7.2.1 für den *autūrgos* skizzierten Einstellung übereinstimmt:

ὅστις δὲ πλοῦτον ἢ εὐγένειαν εἰσιδὼν
γαμεῖ πονηράν, μῶρός ἐστι· μικρὰ γὰρ
μεγάλων ἀμείνω σῶφρον' ἐν δόμοις λέχη.

Gegen die Gesetze der Logik verstößt es, wie Elektra den eigenen, durch die Mutter bewerkstelligten sozialen Tod mit der Tötung Iphigenies durch den Vater parallelisiert. Elektra geht rein assoziativ vor: Bei dem Thema Tod der Tochter fällt ihr neben dem Tod der Iphigenie ihr eigener

θανάσιμος γάμος

ein.¹²⁴ Sie nennt ihn nicht deshalb, weil er der Argumentation dient, sondern weil er ihr ständiger Stein des Anstoßes ist und ihr Hauptgrund dafür, die Mutter zu hassen.¹²⁵ Doch selbst wenn man von diesem Denkfehler absieht: Auch im Folgenden ist Elektras Beweisführung unschlüssig. Elektra konstruiert zunächst die, von ihr als Wahrheit abgelehnte, hypothetische Situation, Iphigenies Tötung durch Agamemnon werde durch Klytaimnestras Gattenmord gemäß einer *lex talionis* vergolten (V. 1091-1094). Die Folgerung wäre, dass auch Elektra und Orest Klytaimnestra nun zu Recht töten könnten (V. 1094-1095). Inhaltlich sehr problematisch ist der abschließende Konditional-Satz (V. 1096). Elektra impliziert damit bereits, dass der bevorstehende Muttermord eben kein *dikaion* sein wird.¹²⁶ Insgesamt zeigt die Stelle, wie in Elektras Rede rhetorische Stilsicherheit als ein trügerischer Deckmantel konfuses, unlogisches Denken verhüllt. Elektra zeigt sich dadurch als Opfer ihres Grolls gegen Klytaimnestra. Blind treibt sie zum Muttermord. Wenn in der Euripideischen *Medea* die Protagonistin ihrem *thymos* als der den *būleumata* entgegengerichteten Kraft unterliegt, so beruht die Tat des Muttermordes in der *Elektra* ebenso darauf, dass die zur Tat treibende Elektra durch den *thymos* beherrscht wird.¹²⁷ Das

παύσομαι θυμουμένη

in Vers 1118 ist die von Elektra zwar in Täuschungsabsicht verbalisierte, aber doch nicht erkannte und genutzte Chance, im letzten Augenblick doch noch einzulenken. Wie der Aischyleische Agamemnon der Teppich-Szene versäumt es Elektra, sich im letzten Augenblick anders zu besinnen. Nicht Klytaimnestra, wie das literarische Zitat des Aufzugs per Wagen vermuten ließe, wird zur von *hybris* Übermannten, es ist stattdessen die Tochter. Elektra zeigt

¹²⁴Zu dem Begriff siehe bereits das Zitat des Verses 247 oben unter III, 7.2.1.

¹²⁵Dazu besonders passend Basta Donzelli, *Studio*, 178: Es gehe Elektra nicht darum, Klytaimnestra für die Ermordung des Agamemnon zu strafen, sondern vielmehr wolle sie sich durch körperlichen Mord an der Mutter für den durch Klytaimnestra an ihr vollzogenen Rufmord revanchieren. Basta Donzelli schreibt von einer Verhandlung, deren Gegenstand *«morte fisica contro morte spirituale»* sei. Zu der Parallele zwischen Elektra und Iphigenie siehe auch Zeitlin, *Argive festival*, 667.

¹²⁶Siehe dazu auch Hose, *Dichter der Leidenschaften*, 119.

¹²⁷Siehe dazu Basta Donzelli, *Studio*, 179-180.

sich in der Szene vor dem Mord als typisch Euripideische Frau: Wie *Hekabe* im gleichnamigen Stück ist sie blindlings dem Rachegeanken verfallen. Wie Hekabe auch¹²⁸ bedient sich Elektra der Selbstverstellung.¹²⁹ Wenn Medea bei Euripides als *authadēs* charakterisiert wird,¹³⁰ so gilt Analoges für Elektra. Das künftige Mordopfer Klytaimnestra bezeichnet Elektra, wie sich am Ende des Stückes zeigt, zu Recht mit eben diesem Adjektiv:

καὶ σὺ δ'αὐθάδης ἔφυς

(V. 1117).¹³¹ Klytaimnestra schließt dabei die eigene Person in diese Attribution mit ein. Damit verklammert sie hier insgeheim ihr eigenes „*Ich*“ der Vergangenheit mit dem „*Ich*“ der Tochter in der Gegenwart. Tatsächlich steht Elektra unmittelbar davor, wie die Mutter einst, Blutschuld auf sich zu laden: Es geht in beiden Fällen um Morde an engsten Familienangehörigen.¹³²

Elektras Hilfsgesuch an die Mutter (V. 1123-1146)

Wie bereits bei der Tötung des Aigisth, vollzieht sich auch der Muttermord vor dem unter umgekehrtem Vorzeichen stehenden Thema der Kindsg Geburt.¹³³ Einmal geht es um den real existierenden Nachwuchs von Klytaimnestra und Aigisth, das andere Mal geht es um einen vermeintlichen

¹²⁸Siehe dazu Eur. *Hec.* V. 968-975:

αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,
 Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς.
 ὅτῳ γὰρ ὤφθην εὐτυχοῦσ', αἰδῶς μ' ἔχει
 ἐν τῷδε πότμῳ τυγχάνουσ' ἱν' εἰμὶ νῦν
 κοῦκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις.
 ἀλλ' αὐτὸ μὴ δύσνοιαν ἡγήσῃ σέθεν,
 Πολυμήστορ· ἄλλως δ' αἰτιόν τι καὶ νόμος,
 γυναικας ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον.

Dazu auch Basta Donzelli, *Studio*, 180.

¹²⁹Siehe zu dem Aspekt auch Mossman, dort Kapitel 6: *Hecuba's Revenge*, 164-203.

¹³⁰So urteilt Basta Donzelli mit Verweis auf Eur. *Med.* V. 621. Weitere Stellen im Euripideischen Werk mit dem Adjektiv sind: Eur. *Med.* V. 104, 223, 1028; *Herc.* V. 1243; *Hipp.* V. 304. Siehe dazu Basta Donzelli, *Studio*, 179 den Verweis im Anmerkungsteil.

¹³¹Siehe zu dem Vers Basta Donzelli, *Studio*, 179, Anm.: «*L'aggettivo posto in bocca alla madre definisce perfettamente la natura di Elettra, chiusa ad ogni altra realtà che non sia quella delle proprie passioni e risentimenti.*»

¹³²Dazu bemerkt psychologisierend Stoessl, 72: „*Klytaimnestra ist, was Elektra bald sein wird, Elektra ist jetzt, was Klytaimnestra einst war. So stehen einander Mutter und Tochter gegenüber, die Gealterte, die einst selbst gemordet hat, und die Junge, im Begriff zu morden, Bild und Gegenbild, einander im tiefsten verwandt.*“

¹³³Siehe dazu Kubo, 28. Eine inverse Parallele zwischen den Geschehnissen ergibt sich auch dadurch, dass der um Teilnahme am Geburts-Opfer Gebetene jeweils zunächst

männlichen Nachwuchs Elektras (V. 1127). Für Klytaimnestra bedeutet das Eingehen auf Elektras Bitte, dass sie sich, entgegen der bisherigen Abgrenzung von der Tochter, nun wieder auf diese zubewegt. Ausschlaggebend dafür ist die Nachricht von Elektras Hilfsbedürftigkeit als kürzlich Entbundener.¹³⁴ Vor dem Hintergrund der «rites de passage»-Thematik gesehen, gibt Elektra an der hiesigen Stelle vor, sie sei nun durch ihre Erstgeburt schließlich zu einer *gynē* geworden.¹³⁵ Psychologisierend gesehen dämpft sie so, strategisch geschickt, die laut Dramenexposition¹³⁶ bei Aigisth und Klytaimnestra vorliegenden Ängste: Ein Bauernsohn wird nicht zu einem heroischen Rächer des Agamemnon.¹³⁷ Klytaimnestra zeigt sich in der Rede, in der sie ihre Hilfsleistung zusagt (V. 1132-1138), als zwischen zwei inneren Bedürfnissen abwägend: Als Gattin des Aigisth zieht es sie auf die Felder vor der Stadt, um dort beim Nymphenopfer für den eigenen Nachwuchs zu helfen, als Mutter auch der Tochter aus erster Ehe möchte sie jedoch gleichzeitig dieser in ihrer Not helfen.¹³⁸ Immerhin macht ihr Elektra deutlich, dass niemand sonst bereitsteht, um die Aufgabe des Opfers für ihren angeblichen Neugeborenen zu übernehmen (V. 1131):

πένητας οὐδεὶς βούλεται κτᾶσθαι φίλους.

Bezeichnend für Elektras wahre Interessenslage ist das Motiv der Armut, das als Grund für eine vermeintliche Einsamkeit vorgeschoben wird.¹³⁹ Neid auf den Reichtum der Mutter klingt, dazu passend, auch in den Worten an, mit denen Elektra die Mutter in die Hütte lockt (V. 1139-1140):

χώρει πένητας ἐς δόμους· φρούρει δέ μοι
μή σ' αἰθαλώσῃ πολύκαπνον στέγος πέπλους.

Die Szene basiert in doppelter Weise auf dem Stilmittel der Ironie: Zunächst, insofern dabei eine ahnungslose Mutter in die von der Tochter ersonnene Falle tappt: Klytaimnestra betritt schließlich die Hütte begleitet von ambivalenten, ihr selbst nicht in ihrer ganzen Bedeutung zugänglichen Worten (V. 1141):

ablehnt: In der Opfer-Szene vor Aigisths Tod zeigt sich Orest zögerlich, in der Opfer-Szene vor Klytaimnestras Tod Klytaimnestra.

¹³⁴Siehe dazu auch Kubo, 27.

¹³⁵Siehe dazu van Gennep, 54: Die Ehe wird erst dadurch gültig, dass die Frau ein Kind gebiert. Die Übergangszeit zum Ehefrauensatus befindet sich für die Frau zwischen der Verlobung und der Erstgeburt.

¹³⁶Siehe dazu oben unter: III, 7.1.3.

¹³⁷Siehe dazu Kubo, 28.

¹³⁸Zum Zwiespalt Klytaimnestras siehe auch Cropp, 189.

¹³⁹Tatsächlich sind ja Elektras Nachbarinnen, die Choreutinnen, durchaus hilfsbereit. Siehe dazu unter III, 7.2.2 die Analyse der *parodos*. Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor* 1, 70, der in der Gruppe rührend um ihre Freundin besorgte Mädchen sieht.

θύσεις γὰρ οἷα χρή σε δαίμοσιν θύη.

Wie bei der Tötung des Aigisth wird die Muttermord-Szene erneut unter die Idee des pervertierten Rituals gestellt:¹⁴⁰ Klytaimnestra geht in die Hütte in der Rolle einer Priesterin,¹⁴¹ die den Zweck verfolgt, neu aufkeimendes Leben zu schützen. Dabei jedoch, so verraten Elektras beiseitegesprachene Worte, wird sie sich selbst in ein Opferrind verwandeln, das seinen Tod neben dem bereits erlegten Stier, Aigisth, findet (V. 1142-1146).¹⁴² Elektra spricht sarkastisch von einer erneuten Hochzeit der Mutter mit Aigisth im Hades, also einem

θανάσιμος γάμος

für diese.¹⁴³ Sie stellt die bevorstehende Tat erneut unter das, bereits bekannte Schlagwort der

δίκη πατρός.

Unumgänglich für das Funktionieren von Elektras List ist die Mithilfe des Orest. Er wirkt als Werkzeug im Hintergrund, ist weit davon entfernt, wie ein erfolgreicher Jäger selbst von *apatē* Gebrauch zu machen.¹⁴⁴ In der von ihm eingenommenen Rolle im Muttermord ist er stattdessen ganz das geistige Kind seiner Schwester Elektra.¹⁴⁵ Elektra lügt also nicht direkt, wenn sie Klytaimnestra auf den im Inneren der Hütte befindlichen Nachwuchs aufmerksam macht.

¹⁴⁰Dazu u. a. Zeitlin, *Argive festival*, 665. Unter die Idee des pervertierten Rituals fällt auch das Element der *lutra*. Wasser spielt beim Tieropfer stets eine wichtige Rolle, sei es im Zusammenhang mit dem Händewaschen vor dem Opfer, sei es zum Besprengen des Opfertiers (Siehe Burkert, *Griechische Religion*, 11).

Mit Cropp, 175, handelt es sich bei dem von Klytaimnestra vorgeblich zu vollziehenden Opfer um eine nächtliche Zeremonie. Indem die Handlung auf den Tag verlegt wird, ist bereits Abnormalität impliziert.

¹⁴¹Dieser Status wurde ihr auch bereits beim der Hera-Priesterin gemäßen Auftritt durch die Choreutinnen zugeschrieben.

¹⁴²Auf diese Passage zielt wohl Strohm ab, wenn er von einer „finsteren Gelassenheit der Richerin Elektra“ schreibt (Strohm in Erbse, 171).

¹⁴³Zu V. 247 siehe bereits oben unter III, 7 und erneut unter III, 9.3.1. Wie das Motiv der pervertierten Ehe/Hochzeit im Drama wiederkehrend auftaucht, beschreibt u. a. Zeitlin, *Argive festival*, 665. Zeitlin verweist als andere Beispiele im Drama auf die Paare Helena-Paris, Thyest-Aerope und Iphigenie-Achill. Zur Rache der Elektra für den eigenen θανάσιμος γάμος siehe Zeitlin, *Argive festival*, 667.

¹⁴⁴Siehe dazu Vidal-Naquet, 104.

¹⁴⁵Siehe dazu Zeitlin, *Argive festival*, 664.

Zweitens steht das Stilmittel der Ironie aber auch im Hintergrund der Zeichnung der Elektra-Figur. Elektras Scheinüberlegenheit¹⁴⁶ in der Szene zum Trotz ist auch sie, wie die Mutter, letztlich eine Unwissende. Sie kann an dieser Stelle nicht weiter denken als bis zur Mordtat, gleichsam als erfüllte sich in dieser Tat ihr eigenes gesamtes Schicksal. Die Konsequenzen bleiben vollkommen unbedacht.

9.3.2 Klytaimnestras Ermordung V. 1147-1176

Das dritte *stasimon* (V. 1147-1171) und die daran anknüpfende kurze Sprechpartie (V. 1172-1176) haben insofern Scharnierfunktion im Stück, als in diesen Versen der für das Ende des Stückes ausschlaggebende vollkommene Perspektivenwechsel auf die Rolle von Elektra und Orest aufgebaut wird. Freilich ist ein Element von Ambivalenz bereits von Anfang an zu bemerken, doch erst mit der Tat des Muttermordes, die sich hinterszenisch an dieser Stelle vollzieht, verwandeln sich Elektra und Orest endgültig von menschlich gezeichneten Figuren in Verbrecher.

strophē (V. 1147-1154) und *antistrophē* (V. 1155-1162) sind noch Vorspann: Es wird gemäß der *lex talionis* das Verbrechen des Mordes an Agamemnon gegen die Ermordung an der Ehebrecherin Klytaimnestra aufgerechnet.¹⁴⁷ Den Beginn des Strophen-Paares (V. 1147f und V. 1155) bildet je ein Hinweis auf die Idee der Wiederherstellung der *dikē* und den sich darin spiegelnden Ausgleich.¹⁴⁸ Der Begriff *dika* (V. 1155) fällt. Wenn die *strophē* sich auf die Tat des Mordes an Agamemnon aus Sicht des königlichen Opfers konzentriert und in der *vox ultima* des Agamemnon (V. 1151-1154) kulminiert, so malen die *antistrophē* und der Beginn der *epodē* (V. 1163-1164) die Verruchtheit der Tat der ehebrecherischen Klytaimnestra aus und behaupten eine rechtmäßige Tötung derselben. Ausgespart ist an dieser Stelle noch der Verweis auf Elektra und Orest als Vollführer der Tat. Indem die Idee des Muttermordes bis zu dieser Stelle nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit tritt, wird dadurch unmittelbar vor der Ermordung Klytaimnestras, das Bild eines gerechten Ausgleiches gezeichnet, einer gemäß dem Bild der

¹⁴⁶Hose, *Studien zum Chor 1*, 265-270, reiht Elektra in die Reihe der „Scheinunterlegene[n]“ ein, bezieht sich dabei aber nicht auf die Stellung der Figur im Rahmen des Gesamtstückes, sondern auf die Stellung der Figur im Hinblick auf das von ihr inzenierte *mechanēma*.

¹⁴⁷Es handelt sich um eine „*mirror scene*“ im Taplinschen Sinne. Zur Definition des Begriffes siehe Taplin, 100-101. Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 267.

¹⁴⁸Der Begriff des Ausgleiches ist dabei für V. 1147f auf unterschiedliche Weise auslegbar. Im unmittelbaren, traditionellen Sinne geht es um Wiederherstellung der *dikē*. Ferner wird so ein Sympathieumschwung vorbereitet. So deutet u. a. Denniston, 191, das Bild von den umschlagenden Winden.

literarischen Tradition von der Göttin *Dikē* bewachten Rachetat.¹⁴⁹

Diese ungetrübte Perspektive wird abrupt mit Vers 1165 durchbrochen, wo der flehentliche Bittruf Klytaimnestras an die als ihre *tekna* apostrophierten Mörder aus dem Hinterszenischen zum Chor auf der Bühne vordringt. Der letzte Hilferuf, der in Vers 1167 in Seufzlaute ausläuft, löst nun beim Chor, anders als der Vorlauf des Chorliedes erwarten ließe, nicht Jubel aus, sondern stattdessen erweckt er Mitleid. Der Chor beklagt Klytaimnestra, die zu Recht bestraft werde, weil sie von den eigenen Kindern getötet wird (V. 1168-1171).

Immerhin: Es wird auch noch jetzt am Bild von einer gerechten Strafe festgehalten und die Täter selbst bleiben während des gesamten Liedes noch visuell und akkustisch verborgen. Mit der Ankündigung des Auftritts von Elektra und Orest (V. 1172-1176) zeigen sich die Geschwister, vom Chor angesprochen als

τροπαῖα δείγματ' ἀθλίων προσφθεγμάτων

(V. 1174). Sie sind

μητρὸς νεοφόνους ἐν αἵμασιν πεφυρμένοι

(V. 1172-1173). Noch immer schwingt in der Ausdrucksweise des Verses 1174 etwas von der Idee eines nun vollführten, der *Dikē* gemäßen Ausgleichs mit: Immerhin erscheint der Schrei Klytaimnestras als Antwort auf den letzten Hilfescrei Agamemnons (s. o.). Doch der abschreckende visuelle Eindruck von den blutbefleckten Tätern macht klar, dass sich im Handeln der Geschwister nicht *Dikē* ihren Weg gebahnt hat. Ein radikal veränderter Blickwinkel auf Elektra und Orest setzt an dieser Stelle ein.¹⁵⁰

¹⁴⁹Siehe Hose, 267. Dazu passt auch, dass sowohl die Rache an Klytaimnestra unter den Begriff der *lūtra* gestellt ist, als auch der Tod des Agamemnon, der sich wie bei Aischylos im Bad vollzieht. Wie der Tod Agamemnons in Aischylos' *Orestie* gesehen wird, ist unter II, 4.3 zu lesen.

¹⁵⁰Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 398.

Kapitel 10

Die Folgen der Rache (V. 1177-1359)

Der Dramenschluss zerfällt in zwei Teile: Zunächst ein vom Chor kommentiertes Klage-*amoibaion* zwischen den Geschwistern (V. 1177-1237) dann, daran angefügt, ein *dei-ex-machina*-Schluss, ein Ende überkrönt durch den Auftritt der Dioskuren Kastor und Pollux (V. 1238-1359).

Der Schluss ist somit lang, zudem gehen die beiden besagten Teile nicht organisch ineinander über. Vielmehr steht die durch die Maschinengötter herbeigeführte Lösung am Ende, isoliert betrachtet ein *happy end* herbeigeführt aus einer übermenschlichen Sphäre, im schärfsten Gegensatz zu den düsteren Einblicken in das Innere der Geschwister nach dem Muttermord, wie sie im *thrēnos* geboten werden. Der erste Teil wirkt wie eine Verneinung des zweiten, der zweite wie eine Verneinung des ersten. Wie lässt sich der Gegensatz lösen? Der radikalste Ansatz stammt von Vickers.¹ Dieser löst das Dilemma durch eine großangelegte Atethese der Verse 1210 bis 1359.

In der Wissenschaft stieß Vickers Vorstoß jedoch auf scharfe Kritik.² Auch die beiden führenden wissenschaftlichen Textausgaben, Basta Donzellis Teubner-Text und Diggles Oxford-Ausgabe, verzichteten auf die Athetese. Wie im Folgenden zu sehen, scheint es aus inhaltlicher Sicht sinnvoll, als Text den Schluss in seiner Gesamtheit anzunehmen. Unter anthropologischer Fragestellung wird gerade das Klage-*amoibaion* der Geschwister zur Schlüsselstelle: Das Innere der Geschwister wird deutlich in seiner Formbarkeit vorgeführt, wenn die vormaligen Täter im Angesicht der Leichen ihrer Opfer Grauen erfasst.³

¹Siehe dazu Vickers, 565. Der Rest des Stückes sei "*an unsatisfying deflection of the action*" (ebd.).

²Siehe dazu u. a. Whitehorne.

³Man blicke hier besonders zurück auf die einführenden Erläuterungen zum Euripideis-

10.1 Das Klage-*amoihaion* der Geschwister (V. 1177-1237)

Wenn schon beim unmittelbaren Auftritt ein abschreckendes Äußeres⁴ die beiden Muttermörder als Verbrecher, nicht als der Kritik enthobene Vollstrecker eines göttlichen Willens ausweist, so verstärkt sich der Eindruck, als Orest und Elektra die Stimmen erheben.⁵ Orest eröffnet die Klage mit einem „Notruf“⁶ an Gaia und Zeus (V. 1177). Bereits durch diesen Einsatz wird klar, dass man nicht anlässlich der plangemäß vollbrachten Rache triumphiert. Stattdessen bestimmen Themen das Lied der Geschwister, wie sie in der Regel von den Opfern eines Verbrechens in der Tragödie angesprochen werden.⁷ Im hässlichen Anblick, den die Leichen bieten, sieht Orest einen Spiegel der Grauenhaftigkeit seiner Mordtaten (V. 1178-1179), die er, wie es zur *ecce*-Situation⁸ passt, als

ἄποιον' ἐμῶν πημάτων

(V. 1181-1182) bezeichnet. Orest betrachtet die Todesfälle also, in Abweichung von der traditionellen Version des Mythos, nun nicht mehr als Ergebnis des Waltens der *Dikē* oder des Apollinischen Befehls, sondern als Ergebnis seines Handelns. Er bekennt sich indirekt, darin dem Bekenntnis seiner Schwester (V. 1182) vorgreifend, schuldig.⁹ Wenn Elektra als Motiv für ihre führende Teilnahme am Mord ihren brennenden Hass auf die Mutter angibt (V. 1183), so wird dadurch bildlich eine Brücke aufgebaut zur Charakterisierung der Klytaimnestra im dritten *stasimon*. Die Gattenmörderin erscheint dort im Bild einer das Dickicht durchstreifenden erzürnten Berglöwin (V. 1163-1164). Die beiden Figuren gemeinsame Attributierung als „wütend“ legt einen Vergleich nahe.¹⁰ Zudem ist die Löwin dafür bekannt, dass sie sich besonders engagiert für das Überleben ihres Nachwuchses einsetzt.¹¹ Auf der

chen Stück unter III, 7.1.1.

⁴Conacher, *Euripidean Drama*, 209, beschreibt die gesamte Szene mit dem Schlagwort „*corse naturalism*“. Dass der Begriff nicht nur für den visuellen Eindruck treffend ist, lässt sich in dieser Interpretation nachverfolgen.

⁵Bereits vorbereitet im dritten *stasimon* durch die Worte des Chores. s. o.

⁶Siehe zu dem Begriff, geprägt von Schulze, *Kleine Schriften*, hier v. a. 178-189, auch den Verweis unter: IV, 13.1. Siehe auch Lombard, 59: „*In 1177 infra, in clear contrast with Electra's opening verse, this type of invocation retains its full force when Orest, in intense horror at the deed he committed, calls on the elements to witness his matricide.*“

⁷Siehe Hose, *Studien zum Chor* 1, 155.

⁸Siehe dazu auch Hose, *Studien zum Chor* 1, 155.

⁹Siehe Denniston, 196.

¹⁰Dazu erstmals Sheppard, *Euripides*, 141.

¹¹Siehe dazu Harder, *Right and Wrong*, 23.

Ebene der mythologischen Tradition mag Klytaimnestras Trauer um Iphigenie gemeint sein, auf der Ebene des Dramas spiegelt sich in dem Bild aber genauso Klytaimnestras Sorge um die angeblich schwangere Elektra.¹² Erstmals im Drama bezeichnet Elektra Klytaimnestra an dieser Stelle als ihre Mutter (V. 1183-1184). Sie tut dies betont, indem sie zusätzlich auf das Faktum ihrer geburtlichen Abkunft von dieser verweist.¹³ Der Chor bekrönt die erste *strophē* mit einer Klage auf die von Händen ihrer eigenen Kinder gefallenen Mutter (V. 1185-1189). Die *antistrophē* geht über das den Kern der *strophē* bildende Schuldbekenntnis der Geschwister insofern hinaus, als die Geschwister zusätzlich die gesellschaftliche Folge der Tat beklagen, den Verstoß aus der Gesellschaft.

τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς
ἐμὸν κάρα προσόψεται
ματέρα κτανόντος;

so Orests rhetorische Frage (V. 1195-1197), in der sich unter Inversion der Rollen das im Vorfeld aufgerufene Bild des Perseus mit dem Haupt der Medusa¹⁴ spiegelt: Jetzt ist es Orests Gesicht, in das man nicht mehr zu blicken wagt. Für Elektra sieht der gesellschaftliche Verstoß, genderspezifisch, etwas anders aus (V. 1198-1200):

τίν' ἐς χορόν,
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέζεται
νυμφικὰς ἐς εὐνάς;

Gegenüber Elektras in der *parodos* thematisierten selbstbestimmten Weigerung, sich in eine Gruppe singender und tanzender Mädchen einzuordnen, hat sie nun die Gelegenheit dazu verloren, dies zu tun. Die Aussicht auf eine Ehe scheint für die Mörderin dahin.¹⁵ Erneut hat der Chor die letzten Worte in der *strophē*. Er kritisiert Elektras falsche Einstellung vor der Tat des Muttermordes (V. 1201-1204). Besondere Aufmerksamkeit verdient seine abschließende Bemerkung:

δεινὰ δ' εἰργάσω,
φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα

¹²Siehe oben unter: III, 9.3.1 die Ausführungen zur *lūtra*-Szene.

¹³Elektras Worte bilden den Anfang eines den gesamten Klagegesang durchziehenden Netzwerkes von Begriffen aus der Wortfamilie des Stammes *tek-*, sowie des immer wieder fallenden Schlagworts *mētēr* (Siehe V. 1186, 1188, 1197, 1212, 1215, 1220, 1223, 1227).

¹⁴Siehe dazu unter: III, 7.2.2 die Ausführungen zu V. 458-463.

¹⁵Siehe auch Denniston, 199.

(V. 1204-1205). Hier wird Elektras faktische Rolle in den Mordtaten beim Namen genannt: Sie hat den unschlüssigen Bruder verführt und trägt somit die alleinige Verantwortung. Abgesehen von der knappen Reaktion des Bruders (V. 1206-1209) sind dies nach Vickers die letzten Worte des Dramas. Natürlich wäre ein solcher Schlussakzent, gemessen an der Bedeutung der Elektra-Figur im Stück, wohlgesetzt. Andererseits sind die folgenden Verse keineswegs redundant. Erst in den zwei letzten Strophen-Paaren gewinnt so das im Klage-*amoiibaion* von den Tätern gezeichnete Bild seine volle Schärfe. In naturalistischer Detailgenauigkeit lassen Orest und Elektra ihre Bluttat vor dem geistigen Auge wiederauferstehen: Orest erinnert sich an die entblöste Brust der Mutter (V. 1206-1207), ihre Hikesiegeste ihm gegenüber (V. 1214-1217), schließlich an die eigene Reaktion: Dem Anblick nicht gewachsen ersticht er Klytaimnestra mit verhüllten Augen (V. 1221-1223). Elektra bekennt sich dazu, den blind vorgehenden Bruder zunächst angefeuert zu haben und schließlich selbst mit Hand angelegt zu haben (V. 1224-1225). Jenseits einer rein ästhetischen Abscheu vor der Tat spiegelt sich im Motiv des Verdeckens der Augen auch Scham über die begangene Tat.¹⁶ Man kann vermuten, dass eine natürliche Abscheu vor der Tat des Muttermordes bereits seit Beginn der Handlung Orests zögerliches Verhalten hintergründig mitbestimmt, wenngleich er auch erst in der „Zweifel-Szene“¹⁷ die Richtigkeit des Apollinischen Befehls offen in Frage stellt.¹⁸ Elektra bringt die Reue im ihre Mutter bezeichnenden Wortspiel von der

φίλη τ' κοῦ φίλη

(V. 1239), zum Ausdruck. Anders als für Orest, setzt bei ihr ein verletztes Schamgefühl erst nach der Tat ein, während bis zu diesem Punkt hin der *thymos* sie leitet. In den letzten Versen des Klageliedes verleihen die Geschwister ihrer Reue über den Muttermord gestisch und verbal Ausdruck, wenn sie den Leichnam mit einem Tuch bedecken. Orest wünscht sich, dadurch die Tat ungeschehen zu machen (V. 1227-1228). Superlativische Entsetzensbekundungen über die Schwere der Tat seitens des Chores beenden die beiden

¹⁶Siehe zu dem Motiv der Gesichtsverschleierung auch Cairns' Worte über den nur fragmentarisch erhaltenen

Ἰππόλυτος καλυπτόμενος

des Euripides. Cropp, 180, verweist im Zusammenhang mit V. 1196 auf den reziproken Aspekt der fehlenden *aidos* des Orest: "Orest is both ashamed and afraid of polluting others through eye-contact."

¹⁷S. o. unter: III, 9.3.2.

¹⁸Siehe zur *aidos* des Orest auch Cairns, 275 und 296-303.

letzten *strophai* (V. 1226 und V. 1232).¹⁹ Sie sind kondensierter Widerhall der inneren Bedrängnis der Geschwister. In anachronistisch psychologisierender Ausdrucksweise kann man die Äußerungen des Geschwisterpaares in dem Klage-*amoibaion* als verbales Abbild eines Traumas der Geschwister infolge ihrer Tat verstehen. Hier wird deutlich, dass im Zentrum der Euripideischen *Elektra* nicht der alte Mythos und traditionelle religiöse Vorstellungen stehen. Stattdessen geht es um den Menschen als von Innen heraus gesteuertes Wesen.²⁰

Das Stück endet freilich auch an dieser Stelle noch nicht: Ein Faden, der im Drama immer wieder kurz aufgenommen wurde, um dann wieder unter einem dichten Gewebe Euripideischen „*Realismus*“²¹ zu verschwinden, ist der des traditionellen Mythos und der der traditionellen Religion. Nichtsdestotrotz: Es muss noch nach der Bedeutung der Götter für die menschlichen Belange gefragt werden, damit die Welt der Euripideischen *Elektra* in ihrer Ganzheit vor dem Dramenbetrachter entsteht. Dadurch erklärt sich die letzte Passage des Stückes, der *dei-ex-machina*-Schluss.

10.2 Der *dei-ex-machina*-Schluss (V. 1238-1359)

Wenn man das Stück bis zum Ende der gemeinsamen Klage der Geschwister betrachtet, so ergibt sich zusammenfassend das Bild von einem Bündnis zwischen zwei Geschwistern, das letztlich auf einen gemeinsam verübten Muttermord hinausläuft. Wie kommt es dazu, dass Elektra und Orest zu Verbrechern werden? Wichtig ist zweifelsohne die *synergasia* der beiden. Orest allein könnte nach Charakterisierung der Figur bei Euripides niemals Klytaimnestra töten. Er ist viel zu unsicher. Erst Elektras *thymos* wird zum eigentlichen Katalysator der Handlung. Elektra hat von sich aus einen so starken Hass auf die Mutter, dass sie diese töten will. Jedoch weiß sie, solange sie als

¹⁹Für Vers 1232 scheint es sinnvoll der von Biehl, *Euripides. Troades*, Heidelberg 1989 zu V. 1272f vorgeschlagenen Übersetzung des Wortes *terma* im Sinne von „Gipfel“ zu folgen. Hier folgt u. a. Harder, *Right and Wrong*, 22. „Endpunkt“, kann, pace Denniston *ad loc.*, entgegen der Bedeutung des Wortes am Ende des Sophokleischen Stückes, gerade nicht gemeint sein. Durch ein solches fehlgeleitetes Verständnis ginge zum einen der Parallelismus zur Choraussage am Ende der Vorstrophe verloren, zum andern würde der Chor sich dann gewaltig irren: Das innere Leiden der Geschwister an ihrer Tat fängt gerade erst an. Über äußere Folgen verlautet Wichtiges im abschließenden *dei-ex-machina*-Schluss.

²⁰Siehe Hose, *Der tragische aller Dichter*, 286. Das Thema der Traumatisierung liegt auch dem Eur. *Herc.* zugrunde, allerdings geht es dort, in Abgrenzung zur Euripideischen *Elektra*, um göttlich herbeigeführten Wahnsinn. Dazu siehe Bondy, 165.

²¹Siehe bereits oben die Anmerkung mit einer Definition des Begriffs unter III, 7.2.2.

Einzelperson dasteht, nicht, wie sie die Tat vollbringen könnte. Sie braucht eine Figur, die jenseits ihrer selbst noch von die Idee äußert, Klytaimnestra solle sterben. Diese Figur ist Orest. So schwach und zerrissen er auch innerlich ist, der Apollinische Befehl lässt ihn nach Argos kommen und seiner grollenden Schwester begegnen.

Damit ist es letzten Endes das delphische Orakel, von dem die vollkommen auf menschlicher Ebene spielende Geschichte des Muttermordes ihren Ausgangspunkt nimmt.²² Weil der Anstoß von Apoll kommt, muss am Ende noch die Frage nach dem Verhältnis der menschlichen Welt und den traditionell verehrten Göttern in den Fokus des Interesses treten. Es kommt zum Zusammenstoß zwischen einer „realistischen“²³ Alltagswelt, in der der Zufall und menschliche Einstellungen und Gefühle Ereignisse herbeiführen, und einer, in Gestalt der Dioskuren, aus der Höhe herabschwebenden göttlichen Ebene, von der aus das menschliche Leben gemäß der traditionellen Vorstellung mit tieferem Sinn erfüllt werden müsste. Von hier aus müsste letztlich den einzelnen Menschen, wenn sie sich in ihrem Verhalten am Göttlichen orientieren, ein fester Platz in einem geordneten Ganzen gegeben werden. Genau damit aber beginnen die Probleme: Die Dioskuren kommen ja, weil letztlich Apoll die Schuld für die Bluttat der Geschwister an ihrer Mutter trägt.

Doch können sie das Problem, das ihnen die Geschichte der Geschwister stellt, lösen? Im gesamten Drama werfen die die Figuren immer wieder Blicke auf das Göttliche. Ambivalenz bestimmt die Aussagen, wie überall, wo es darum geht, das Leben der Menschen auf der Bühne über die Zufälligkeit der Gegebenheiten des Augenblicks hinaus mit Sinn zu erfüllen. Dem entsprechend muss auch das weltpolitische Großereignis der Vergangenheit, der trojanische Krieg, im Drama in uneindeutigen Bildern auftauchen. Selbiges gilt für einzelne Figuren dieser Vorzeit, so z. B. für Achill.²⁴ Unklar ist letztlich auch die Vorgeschichte des Tantalidenhauses, dessen Verfluchtheit der Chor unmittelbar vor Einsatz des Klage-*amoibaion* beklagt (V. 1175-1176):

οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οἶκος ἀθλιώτερος
τῶν Τανταλείων οὐδ' ἔφυ ποτ' ἐκγόνων.

Ein Beispiel für das Unglück der Tantaliden wird im zweiten *stasimon* in der Geschichte des Ehebruchs der Aerope und des Thyestes ausgeführt. Der Chor wagt jedoch anzuzweifeln, dass das Verbrechen des Thyestes, wie traditionell erzählt, kosmische Dimensionen gehabt habe. Er ist sich über die

²²Siehe Whitehorne, 9.

²³Zum Begriff siehe oben unter: III, 7.2.2.

²⁴Siehe dazu die Ausführungen unter: III, 7.

Zusammenhänge zwischen menschlichem Leben und einer möglichen göttlichen Oberregie unsicher geworden.²⁵

Elektra und Orest sind Menschen, die in einer Welt unsteter Wechselfälle, des Scheins und der Meinung, leben. Die Dioskuren kommen von oben herab in ihr Dasein und versprechen Klärung. Als Verwandte einerseits des Apoll, andererseits der Hauptcharaktere scheinen sie besonders geeignet für die Mittlerposition. Doch weder ihre Rede *ex cathedra* (V. 1238-1291), noch die Fragen Orests und Elektras an die zwei Götter (V. 1292-1341)²⁶ können letztlich Klärung in das durch den amoralischen Befehl des Apoll geschaffene Dilemma bringen.²⁷ Freilich, auf der rein pragmatischen Ebene regeln die Dioskuren die Verhältnisse.

Die beiden Hauptfiguren werden als Muttermörder, wie sie es bereits selbst in ihrem Klagegesang vorweggenommen haben, aus Argos verbannt (V. 1249-1251). Elektra soll künftig glücklich in Phokis mit Pylades verheiratet sein (V. 1284-1285). Das einzig Betrübliche, das ihr nach der Aussage der Dioskuren bevorstehe, sei das Verlassen der angestammten Heimat. Das bedeutet, dass Elektra, eben abgesehen von der Verbannung, genau zu dem Ziel gelangt, das sich ihr am Anfang des Stückes als unerfüllbar darstellt: Ein Ehebündnis mit einem Mann angemessenen Standes. Es ist zwar nicht die noch vor der Zwangsverheiratung von Elektra erwartete Ehe mit Kastor selbst, aber immerhin eine Ehe mit Pylades. Die Ehe wird, entsprechend den in der Gesellschaft geltenden Normen, von nahen männlichen Verwandten geregelt.

Orest hat, verfolgt noch von den Rachegeistern der Mutter,²⁸ nach seiner Verbannung zunächst vor dem Blutsgericht in Athen Rechenschaft für seine Bluttat abzulegen. Er wird, gemäß der Aischyleischen Version in den *Eumeniden*, freigesprochen werden, ehe er ein glückliches Leben in der von ihm

²⁵Siehe dazu bereits die Überlegungen zum zweiten *stasimon* oben in: III, 9. 1.

²⁶Was die textkritische Debatte um die Verse 1292 bis 1304 anbelangt, wird hier Basta Donzellis Textausgabe gefolgt. Ebenso entscheidet u. a. Steidle, 85-87. Für die Verse 1292f wird also Orest als Sprecher angenommen. So entscheiden u. a. auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 188-190 und Cropp, *ad loc.* Anderer Meinung sind u. a. Nauck, Weil, Wecklein, Murray, Parmentier-Grégoire, Schiassi, die die Verse dem Chor geben. Das Problem dabei ist die Seltenheit eines Zwiegesprächs zwischen Maschinengott und Chor.

²⁷Absurd ist die Deutung des Stückes als Melodrama, wie sie z. B. Kitto, *Greek Tragedy*, 358-359, verfolgt. Ebenso wenig einleuchtend argumentiert Steidle, 80, der davon ausgeht, die von den Dioskuren geschaffene Lösung sei eine echte Lösung, durch die die Geschwister der Verantwortung für ihre Tat enthoben würden. Abgelehnt wird hier auch Thury, 20-22, die in den weisenden Worten der göttlich enthobenen Dioskuren ein „*Heilungsrezept*“ für die traumatisierten Täter sieht.

²⁸In V. 1341-1342 sieht Kastor die sich nahenden *Kērēs*. Für die anderen Charaktere sind sie wohl unsichtbar. Sie zeigen sich also nicht auf der Bühne.

gegründeten eponymen Stadt verleben soll (V. 1275). Auch für die Bestattung der Leichen des Aigisth und der Klytaimnestra geben die Dioskuren entsprechende Anweisungen. Was die Fürsorge um den Leichnam der Klytaimnestra anbelangt, fallen die Namen des soeben aus Troja zurückkommenden Menelaos und seiner Gattin Helena. Diese, so erfährt man an dieser Stelle, war niemals in Troja. Stattdessen hielt sie sich in der Zwischenzeit in Ägypten beim Meeresgreis Proteus auf (V. 1278-1281). Durch diese mit göttlicher Autorität versehene Aussage²⁹ werden sämtliche im Verlauf des Stückes zu Helena getroffenen Aussagen im Rückblick als falsch erwiesen.³⁰ Es handelt sich um einen neuen Fall von Mythenkritik, diesmal von Göttern ausgesprochen.

Neben der direkten menschlichen Verwandtschaft gedenken die Dioskuren auch der zumindest dem Schein nach zeitweise angeheirateten Verwandtschaft, also des *autūrgos*. Er soll Elektra und Pylades nach Pokis folgen und dort mit Reichtümern und Landbesitz für seine Fürsorge um Elektra belohnt werden (V. 1284-1285). Zusammengefasst: Die Dioskuren bieten an dieser Stelle einen auf den ersten Blick positiven Ausblick auf das weitere Schicksal sämtlicher Dramencharaktere und sogar ihrer Verwandten. Doch jenseits einer glatten Oberfläche zeigt die von den Dioskuren verfolgte Lösung der offenen Probleme beträchtliche Risse:³¹ Erster und wichtigster Stein des Anstoßes ist der Widerspruch der Dioskuren zu dem Orakelgott Apoll.

Φοῖβός τε, Φοῖβος,

so eröffnet Kastor seine Bewertungen des Befehls aus Delphi in V. 1245, nicht ohne einem unverhohlenen Unverständnis Ausdruck zu geben. Die Lösung der Dioskuren, wonach zwar der Gott selbst ein *sophos* sei, allein seine Weissagung sei kein *sophon*, ist in sich selbst brüchig.

Problematisch erscheint ferner die Begründung, die die Dioskuren für ihre Hilfe an die in äußerster innerer Not befindlichen Geschwister geben (V. 1351-1353):

οἷσιν δ' ὅσιον καὶ τὸ δίκαιον
φίλον ἐν βιότῳ, τούτους χαλεπῶν
ἐκλύοντες μόχθων σώζομεν.

²⁹Siehe dazu erstmals in Stesichoros' *Palinodia*, *Pl. R.* 586c. Dazu auch Hose, *Studien zum Chor 1*, 93 Anm. 3. Bei Euripides ganz besonders die *Helena*, siehe dort V. 38-40.

³⁰Siehe dazu V. 214, 1027, 1063, 1083. Dazu auch u. a. Erbse, *Studien zum Prolog*, 172 Anm. 11.

³¹Anderer Meinung ist Steidle, 80.

Gerade dieser Kategorie von Mensch gehören Muttermörder ja gerade nicht an. Wenn bei Orest noch der falsche Befehl des Apoll als Entschuldigung dienen kann (Siehe V. 1301-1302), so ist bei Elektra auch dieser Ausweg versperrt.³² Sie selbst verweist Kastor fragend auf dieses Problem in Vers 1303-1304. Kastors Ausweg ist nun der Fluch, der auf dem Geschlecht Elektras lastet (V. 1305-1306). Er erscheint als jemand, der auf der Suche nach einer passenden Entschuldigung für Elektra die erste beste Gelegenheit ergreift. Die Dioskuren vertreten hier eine Götterwelt, die in sich uneins ist und im Wanken,³³ eine Götterwelt, die weit davon entfernt ist, die Probleme der Menschen lösen zu können. Man denkt dabei nicht an den letztlich klar geordneten Olymp der *Odyssee*, sondern vielmehr an die von Streitigkeiten zerrüttete Göttergemeinschaft der *Ilias*, die ihrerseits das Leben der Menschen in Chaos stürzt.³⁴ Dazu passt auch Zeus', in dieser Welt wohl als verzweifelt zu bezeichnender Vorstoß, durch Auslösung des trojanischen Krieges die Weltbevölkerung einzudämmen (V. 1282-1283).³⁵

Insgesamt dient der *dei-ex-machina*-Schluss dazu, den bereits für das Drama bis zu dieser Stelle hin entscheidenden Eindruck zu bestärken. Der Glaube an die Götter und an die Tradition, der herkömmliche Orakelglaube, letztlich der Glaube an überkommene Sinnstrukturen im Allgemeinen, erweist sich als für die Euripideischen Menschen unangemessene Methode der Lebensbewältigung. Eine geeignete Antwort auf die Frage nach dem angemessenen Verhalten in einer für den Einzelnen schwierigen Lebenswelt hält allein der einzige kleine Mann im Stück bereit: der *autūrgos*. Die von ihm gebotene Lösung ist Selbstgenügsamkeit zum einen, Achtung der gesellschaftlichen Regeln andererseits.

Düster hingegen ist die Situation der zwei Geschwister in dieser Welt: Erschüttert haben sie erkennen müssen, dass der Muttermord falsch war. Am Ende werden sie nun nicht nur beide aus Argos verwiesen, sondern zudem auch noch für immer voneinander getrennt (V. 1308-1341). Nachdem zu Beginn von beiden Seiten her der Wunsch geäußert worden war, den jeweils anderen zu finden,³⁶ ist das Bündnis jetzt für immer dahin. Ein die Krisensituation der Geschwister abschließender Übergang ins Erwachsenenleben ist

³²Dazu auch Vellacott, *Ironic drama*, 13.

³³Der Widerstreit zwischen chthonischen und olympischen Gottheiten, wie er schon in der Aischyleischen *Orestie* vorliegt, ist weiter aufgesplittert. Einzelne Götter verstehen nicht mehr die Pläne anderer. Siehe auch Whitehorne, 11, Denniston, 203-204. Zur substanzlosen Sicht der Dioskuren äußern sich auch Conacher, *Euripidean drama*, 209-210, Rivier, 138.

³⁴Siehe dazu besonders die sog. „*Theomachie*“ der *Ilias*: II. Buch 20 und 21.

³⁵Siehe dazu auch die Version in den *Kyprien*. Siehe Denniston, 206.

³⁶Siehe dazu in: III, 7.

in seiner eigentlich vorgesehenen Form verloren: Er wäre mit einer Integration in die Stadt Argos verbunden gewesen, für Orest sogar, nach dem traditionellen Muster des Mythos, mit einer Inthronisation an Vaters Statt.³⁷ Nun kann er nur fernab der Heimat und im Wissen um die Schuld am Tod der eigenen Mutter stattfinden.³⁸ Die

ἥδοναὶ ἀσπασμάτων,

bei der *anagnorisis* auf die Zeit nach der Tat verlegt,³⁹ sind unerreichbar geworden. Die Blutsbande haben sich nicht als probates Mittel erweisen können, *philia* zwischen Elektra und Orest zu stiften. Im Gegenteil: Die *synergasia* hat sich als desaströs für die innerliche Befindlichkeit der Beteiligten gezeigt. Das Mitleidsbekunden des Maschinengottes Kastor (V. 1327-1330) verstärkt nur noch den Eindruck von der Trostlosigkeit des menschlichen Leidens. Endgültige Entwurzelung, Orientierungslosigkeit und Sinnlosigkeit bestimmen das Leben der Hauptfiguren am Ende. Es sind zwei einander und der Welt, in der sie leben, entfremdete Wesen. Das ist zwar auch zu Anfang des Stückes schon der bestimmende Eindruck, doch Elektras aus falschen Erwartungen an das eigene Leben gespeister Hass zeigte sich als treibende Kraft, die das ohnehin schon auf Ungewissheit gestellte Dasein der beiden Geschwister noch mehr zerrüttet hat.

Wie im Klage-*amoibaion* die Selbstschädigung des Menschen durch verbrecherisches Verhalten dargestellt wurde, so wird umgekehrt durch den *dei-ex-machina-Schluss* verneint, dass die Götter am menschlichen Leid Schuld tragen. Nichts könnte die vollkommene Eigenverantwortlichkeit des Menschen in der Euripideischen Welt deutlicher zeigen als der *dei-ex-machina-Schluss* der *Elektra*.

³⁷Siehe u. a. Dupont, 171 und Hartigan, 121. Zur das "coming of age" eines jungen Mannes erfolgreich beendenden Integration in die *polis*-Gemeinschaft, siehe auch Vidal-Naquet, 106-107.

³⁸Auch die Tatsache, dass Orest als Elektras *kyrios* in seinen letzten Worten im Drama (V. 1340-1341) noch die Rolle wahrnehmen kann, Elektra Pylades in die Obhut zu geben, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Weg Elektras in die Ehe für griechische Verhältnisse des 5. Jhs. v. Chr. ungewohnt lang ist. Außerdem: Auch wenn Elektras «rites de passage» damit doch noch vollzogen sind, die inneren Wunden, die sie sich durch den Mord an der eigenen Mutter zugezogen hat, sind nicht heilbar. Orest hingegen, endet, mit den Worten Vidal-Naquets, als ein «*ephebe manqué*». Siehe dazu Vidal-Naquet, 106-112. Vidal-Naquets Begriff Ephebe ist vor dem Hintergrund aktuellerer Forschungsdebatten mit Vorsicht zu behandeln, folgen kann man Vidal-Naquet aber in der Kernaussage: Orests «rites de passage» werden nicht korrekt vollzogen.

³⁹V. 596. Siehe III, 7.

Kapitel 11

Synopse

Schon durch den gegenüber der literarischen Tradition veränderten Schauplatz des Geschehens wird angedeutet, dass sich im Euripideischen Stück die alte Geschichte mit neuem Gehalt füllt. An die Stelle der traditionellen Adelswelt tritt die Welt der argivischen Bergbauern, in die hinein Elektra von Aigisth und Klytaimnestra verheiratet worden ist. In der nur dem äußeren Schein nach bestehenden Ehe mit dem *autūrgos* fühlt sich Elektra heimatlos und um ihre vornehme Herkunft betrogen. Sie zeigt sich als unfähig, sich in das Landleben ihrer Nachbarinnen zu integrieren und macht ihr Leben stattdessen zu einem fortgesetzten Ritual des Protests gegen ihre soziale Herabwürdigung. Was ihrem Dasein Richtung gibt, ist allein ein Trieb: der bittere Hass auf die Mutter. In ihrer Widerstandshaltung passt sie insofern zu ihrer männlichen Parallelfigur, dem ebenfalls überlebenden Atriden Orest, der als Gesandter Apolls mit dem Befehl des Muttermordes in Elektras Leben tritt und unsicher darüber ist, wie er damit umgehen soll. Grund für seine Wankelmütigkeit scheint bei dem jugendlichen Orest jedoch, anders als bei seiner in einer Scheinwelt lebenden Schwester, eine allgemeine Orientierungslosigkeit und Ziellosigkeit zu sein. So eröffnen sich charakterlich Kluften zwischen der von blindem Hass auf die Mutter getriebenen Schwester und dem unschlüssig in sich verkrümmten Bruder. Aus diesem Grund kann es auch nur über Umwege zu einer Schein-*anagnorisis* zwischen den Geschwistern kommen. Nicht *philia* bildet das Ferment der Verbindung, sondern das einzig starke Gefühl, das bei den zwei Geschwistern vorhanden ist, die überbordende Wucht des tief verinnerlichten Hasses der Elektra auf Klytaimnestra. Auf der Seite des Orest steht diesem heftigen Gefühl nur eine ängstliche Suche nach Halt gegenüber. Das erste *stasimon* antizipiert in seinem Stimmungsumschwung von Harmonie zu Schrecken den Fortgang der von den Geschwistern im weiteren Verlauf des Dramas gemeinsam ausgeführten Rachehandlung: Es verweist indirekt auf die Ambivalenz von „gut“

und „böse“ in einer dynamischen Welt. Direkt weist es auf das brüchige Verhältnis der Dramenfiguren zu einer geistig entrückten Vergangenheit hin. Es verdeutlicht, dass diese in der Euripideischen Welt auf sich selbst zurückgeworfen sind und sich unter den Bedingungen, unter denen sie leben, nicht an Vorbildern der Vorzeit orientieren können: Orest ist kein Perseus, der sich anschickt, gegen Medusa zu kämpfen. Denn: Im traditionellen Mythos ist Perseus' Gegnerin vor dessen Tat ein Monstrum, nach dessen Tat ist ihr Haupt ein Tötungsinstrument. Die destruktive Kraft der Figur bleibt bestehen. Dass Medusa auch Opfer des Perseus ist, ändert also nichts an der ihr fest zugeschriebenen Negativrolle. Anders verhält es sich bei Orest und Klytaimnestra: Klytaimnestra ist kein Monstrum, sondern ein Mensch mit Lichtseiten und Schattenseiten gleichermaßen.

1. In der Planung der Racheaktion erweist sich Elektra mit ihrem Hass auf die Mutter als der entscheidende Motor. Sowohl Orest als auch der Alte lassen sich von ihr die ihnen zukommenden Rollen in der bevorstehenden Handlung zuteilen.
2. Im Rückgriff auf die mythische Vergangenheit des Pelopidengeschlechts beginnt der Teil der Durchführung der Rache mit dem „*Chorlied vom goldenen Lamm*“. Als scheinbares Pendant zum Beziehungsdreieck der unmittelbaren Dramenexposition, Agamemnon, Klytaimnestra und Aigisth, wird an eine vergleichbare Situation in der Vergangenheit des Geschlechtes erinnert: Atreus, Aerope und Thyestes. Ein von der Frau ausgehendes ehebrecherisches Verhältnis mit dem jeweiligen Rivalen und Bruder des Königs löst in der Gegenwart wie in der Vergangenheit je den Herrschaftswechsel aus. An der mythischen Parallelsituation wirft der Chor die Frage auf, ob die Rechtschaffenheit einer weltlichen Herrschaft von einer übergeordneten göttlichen Warte aus kontrolliert werde und zweifelt daran. Entsprechend doppelbödig sieht auch der Euripideische Blick auf die zweiteilige Racheaktion des Dramas aus: Schon durch die örtliche Trennung zwischen den zwei Morden wird ein Abweichen von der Idee, hier vollziehe sich die göttlich gewährte *lex talionis*, verdeutlicht. Keine der Bluttaten findet dort statt, wo Agamemnon einst starb. Zusätzlich sind beide Taten je unter doppeltes Vorzeichen gestellt: Einerseits ist da als „*Begleitkommentar*“ der Blick der literarischen Tradition auf die Rache am Tyrannenmörderpaar Aigisth und Klytaimnestra, andererseits das Geschehen auf und hinter der Bühne: real und abstoßend in ästhetischer wie sittlicher Hinsicht zwei aus dem Hinterhalt vollzogene Homizide an Figuren, die durchaus sympathische Züge aufweisen. Aigisth ist bei seiner Tötung in der Gastgeberrolle gezeigt, Klytaimnestra in der Rolle einer um die verstoßene Tochter

Besorgten. Durch Anspielungen auf die Thematik des Tieropfers kommen die Taten in ihrer ganzen Grausamkeit zum Vorschein. In der Darstellung des Muttermordes verwischen chronologisch die Grenzen zwischen Tat und Folgen, indem die Tat erst nach der Ernüchterung der Mörder über die Natur ihres Werks *en detail* beschrieben wird. Aus dem Geschwisterpaar als Personen, die glauben, an den Folgen des Verbrechens an ihrem Vater zu leiden, werden an dieser Stelle Mörder, die über die Möglichkeit einer Rechtfertigung ihrer Blutstat unsicher geworden sind. Es zeigt sich, dass der Mord für sich genommen ein Verbrechen ist, und er nicht mit einem Verbrechen, das einem Vorfahren der Täter widerfahren ist, gerechtfertigt werden kann.

3. Der Dramenschluss beschäftigt sich mit dem Ergebnis der Rachehandlung. Dabei werden zweierlei Betrachtungsweisen für das Geschehen nebeneinandergestellt: Einerseits ist da ein trostloser Einblick in das Innere der beiden Täter, die sich durch ihre Handlung selbst schwere innere Pein beigebracht haben, zwei Geschwister, die sich gegenseitig niemals kennenlernen konnten und die durch ihre gemeinsam verübte Bluttat für immer die Chance dazu verloren haben. Andererseits ist da der göttlich-distanzierte Blick des Maschinengottes Kastor auf die Geschehnisse: Aus seiner Sicht erscheinen alle menschlichen Probleme als nichtig und lösbar. Doch gerade im Kontrast mit dem menschlichen Leiden auf der Bühne entlarvt sich der Gott selbst als wenig vertrauenswürdig. Er erscheint als Vertreter einer Spezies, die den Menschen aus der Ferne beim Leiden zusieht und ihnen Anweisungen gibt, während sie selbst über den Dingen steht, darin dem Orakelgott Apoll, der letztlich Schuld an allem trägt, nicht unähnlich.
4. Der Mensch wird nicht als ein in einer festen räumlichen und zeitlichen Ordnung eingebundener Teil begriffen. Stattdessen ist er auf sich selbst und die realen Gegebenheiten zurückgeworfen. Bei Euripides zeigt die Positiv-Figur des *autūrgos* als verarmter Adelige, dass der Mensch sich nicht über veraltete statische Konzeptionen vom Menschen, zum Beispiel durch Einreihung in einen bestimmten *oikos*, stimmig definieren kann. Was den Menschen im Kern ausmacht, ist sein dynamisch aufgefasstes Inneres. Seine Gefühle und Einstellungen sind es, über die der Mensch sich selbst und andere definiert. Der Mensch ist im Stück als ein unstetes Wesen dargestellt, das unaufhaltsam versuchen muss, sich an Änderungen anzupassen. Das grundlegende Problem sind einmal verfestigte Dogmen. Sie fesseln den Einzelnen an ein bestimmtes, notwendigerweise unstimmiges Bild von seiner Umgebung und veranlassen ihn

zu Handlungen, die ihm letztlich selbst schaden. Sich selbst zu erkennen ist in der ständigem Wandel unterzogenen Euripideischen Welt die sehr schwierige und nie endende Aufgabe des Menschen. Sie fordert es dem Einzelnen ab, sich ständig aufs Neue zu prüfen.

5. Elektra und ihr Bruder: zwei väterlicherseits verwaiste Geschwister an der Schwelle zum Erwachsenenleben: Anthropozentrismus und die «rites de passage»-Thematik

In der vom Politischen und Religiösen auf eine private Ebene verlegten Euripideischen *Elektra*¹ ist es nicht länger der Mensch im Verhältnis zur *polis* oder zum *oikos*, der im Vordergrund des Interesses steht, sondern vielmehr ist es der Mensch in Relation zu den als Individuen gesehenen Mitmenschen im Umfeld, oder der Mensch als solcher in seinem speziellen Lebensstadium.

Die ephemere Natur des Menschen ist in der griechischen Literatur seit ihren Anfängen ein wichtiges Thema. Auf Solon geht die Einteilung des menschlichen Lebens in zehn Lebensaltersstufen zurück:²

Παῖς μὲν ἄνηβος ἐὼν ἔτι νήπιος ἔρκος ὀδόντων
 φύσας ἐκβάλλει πρῶτον ἐν ἔτεσιν.
 τοὺς δ' ἐτέρους ὅτε δὴ τελέσῃ θεὸς ἔπτ' ἐνιαυτούς,
 ἥβης ἐκφαίνει σήματα γιγνομένης.
 τῇ τριτάτῃ δὲ γένειον ἀεζομένων ἔτι γυίων
 λαχνοῦται, χροιῆς ἄνθος ἀμειβομένης.
 τῇ δ' ἕκτῃ περὶ πάντα καταρτύεται νόος ἀνδρός,
 οὐδ' ἔρδειν ἔθ' ὁμῶς ἔργ' ἁπάλαμν' ἐθέλει.
 ἑπτὰ δὲ νοῦν καὶ γλῶσσαν ἐν ἐβδόμῃσιν μέγ' ἄριστος
 ὀκτώ τ' ἀμφοτέρων τέσσαρα καὶ δέκ' ἔτη.
 τῇ δ' ἐνάτῃ ἔτι μὲν δύναται, μαλακώτερα δ' αὐτοῦ
 πρὸς μεγάλην ἀρετὴν γλῶσσά τε καὶ σοφίην.
 τὴν δεκάτῃ δ' εἰ τις τελέσας κατὰ μέτρον ἵκοιτο,
 οὐκ ἂν ἄωρος ἐὼν μοῖραν ἔχοι θανάτου.

¹Siehe dazu u. a. im Kontrast zu dem Euripideischen Rachedrama *Herc.*: Hose, *Der tragische Dichter*, 285.

²Solon, fr. 27 West.

Die beiden adeligen Geschwister Elektra und Orest teilen miteinander zu Dramenbeginn nicht nur das Schicksal der Verbannung aus dem Palast des getöteten Vaters, sondern sie sind zudem beide Menschen auf der Schwelle zum Erwachsenenleben. Orest ist noch jünger als die Schwester und befindet sich nach Solons Lebensalterelegie im dritten „*Lebensjahrsiebt*“. Elektra hingegen ist wohl, zumal weiblichen Geschlechts, bereits seit längerem biologisch erwachsen. Dennoch ist sie nicht, wie es ihrem Alter vor dem gesellschaftlichen Kontext der Zeit angemessen wäre, Ehefrau. Als Anthropologe³ und Tragiker interessiert sich Euripides in seinem Stück nicht nur für das Thema „*Rachedrama*“, sondern auch für das Thema der gescheiterten Integration der Hauptfiguren in die *polis*-Gemeinschaft. Beide Figuren sind, betrachtet vor dem gesellschaftlichen Hintergrund Athens im fünften Jahrhundert, in gewissem Sinne in einem Vakuum gefangen: Das Problem verknüpft sich mit dem auslösenden Moment des Dramas, der Ermordung des Agamemnon. Auf die konkrete Lebenssituation der Geschwister übertragen bedeutet sie, dass die Vaterfigur fehlt. Die jeweils entscheidenden «*rites de passage*» zum Erwachsenenleben, für Elektra die faktisch vollzogene Ehe, für Orest der Übertritt vom Jünglingsdasein zum Erwachsenenleben, sind in beiden Fällen dadurch behindert. Bei Euripides treffen in der zentralen dramatischen Zuspitzung die Jungfrau Elektra und die Ehefrau und Mutter Klytaimnestra zusammen und die Begegnung ereignet sich unter dem Vorzeichen des Hera-Festes von Argos, einem Fest der Fruchtbarkeit. Für Orest ist etwas Ähnliches zu beobachten, wenn Odysseus' Reifeprüfung auf dem Weg zur Mannwerdung im *epos* als Hypotext der Szene der Erkennung des Orest zugrundegelegt wird. In beiden Fällen verschränkt Euripides als Tragiker den Hinweis auf das kritische Lebensstadium der Geschwister, den er als Anthropologe gibt, auf eine unglückselige Art mit der dramatischen Situation: Wenn er für Orest die «*rites de passage*» zum Dasein als Bürger in einen Übertritt in die Rächerrolle nach einem veralteten «*vendetta*»-Prinzip verwandelt, so macht er aus der Thematik der Frauwerdung Elektras durch Entbindung ihres ersten Kindes eine Kulisse für den Muttermord, eine Handlung, die Inbegriff der Zerstörung von Leben ist. Die Thematik des pervertierten Rituals, ein Leitthema des Stückes, ist nicht Ausdruck für ein gestörtes Verhältnis zwischen Menschen und Göttern, sondern vielmehr ist sie bei ihm Ausdruck für destruktive, im Inneren seiner zwei Hauptfiguren waltende Kräfte: Orests Unfähigkeit zum entschlossenen Handeln einerseits, beruhend auf dem Fehlen eines lebenden väterlichen Vorbilds, Elektras tiefer Hass auf die materiell bessergestellte Mutter andererseits. In beiden Fällen ist der eigentliche Grund für diese Defizite der vorzeitige Tod des Vaters.

³Siehe dazu: Hose, *Euripides als Anthropologe*.

Teil IV

Anthropologisches Nachdenken in Sophokles' *Elektra*

Kapitel 12

Der Rächer kommt heim (V. 1-85)

Auch wenn der durch die alexandrinische Philologie passenderweise beigegebene Titel¹ dies erwarten ließe: Es ist nicht Elektra, die im Eingang des Stückes steht. Stattdessen bestimmt das Motiv der Anreise des väterlicherseits verwaisten Königssohns an der Seite seines Erziehers den Beginn. Pylades begleitet die beiden Figuren als „*stiller Schatten*“.

Wie eine, ihre Perspektive immer mehr auf ihr Objekt verengende Weitwinkelcamera im Film wird im Sophokleischen Stück der Schauplatz des Geschehens langsam in den Fokus genommen.² Nicht nur Orest in Begleitung seines Erziehers kommt hier nach langem Exil in seiner Heimat Mykene an und nähert sich dessen Zentrum, dem Palast des Agamemnon, auch der Dramenbetrachter wird mit ihm schrittweise an die Sophokleische Welt herangeführt. Die Perspektive verengt sich zunehmend, um schließlich auf dem Pelopidenpalast, der das Bühnenhaus bildet, zu verharren (V. 1-10). Kamen die drei Personen über die eine *parodos* von Delphi her, so führt die andere *parodos* direkt in den Zentralort von Argos, von woher später die Vertreterinnen des Chores kommen sollten. So ist einerseits eine weitere fiktionale Einordnung von Argos in einen weiteren geographischen Kontext geleistet, andererseits eine Eingliederung des Geschehens unmittelbar in das Umfeld des Palastes in den weiteren Kontext der *polis*.³ Durch den unmittelbaren Schauplatz ist das Geschehen an der für die griechische Tragödie häufigen Grenze zwischen königlichem Haushalt und Öffentlichkeit angesiedelt. Örtlich gesehen wird dabei an die Tradition des Homerischen *epos* angeküpft. Das Vorbild der in der *Odysee* überlieferten Fassung des Atridenmythos sollte jenseits

¹Manche Forscher gehen hier davon aus, oft stillschweigend, der nachgewiesenermaßen erst durch die Alexandriner beigegebene Titel sei authentisch. Siehe dazu Seidensticker, *Sophokles*, 278-279; Knox, *Heroic temper*, 2 (Anm.1).

²Zur Berechtigung des Ansatzes vgl. Bühler, 177-185.

³Siehe zu dieser Analyse des Bühnenraums Joerden, 181.

der territorialen Verortung der Geschichte noch von Bedeutung sein, wie im Verlauf der Untersuchung zu sehen.⁴ Zeitlich und stimmungsgemäß gesehen ist das Drama bereits durch die ersten Verse in die mythische Vergangenheit zurückprojiziert, wenn Orest dort von seinem Erzieher als Sohn des Agamemnon, der der Feldherr der Griechen vor Troja gewesen sei, angesprochen wird (V. 1-2). Verschiedene Örtlichkeiten, den realen Gegebenheiten gemäß weit auseinanderliegend,⁵ werden hier in dichter Folge aneinandergedrängt von den zwei Figuren passiert: Der Hain der Io (V. 5), die *agora* des lykeischen Apoll (V. 6-7), der Hera-Tempel (V. 8). Zumindest von Apoll ist auch eine Statue auf der Bühne zu sehen.⁶

Schließlich gelangt man zum Haus der Pelopiden (V. 10), das durch seine prominente Stellung in einer Reihe von Tempelbauten sakral überhöht wird. Zweck der Rückkehr nach Argos ist, dass der an der Grenze zum Mannesalter stehende Orest sich für den Tod des Vaters Agamemnon rächt (V. 14) und dadurch zugleich dessen Platz, den Pelopidenthron, einnimmt (V. 72).

Der Eingang des Stückes ist primär dem Anliegen gewidmet, die Planung der Rachehandlung einzuleiten, die am Ende des Stückes⁷ vollendet ist. Insofern Orest selbst nach dem Eingang von der Bühne abtritt und erst gegen Ende des Dramas erneut auftritt,⁸ kann man es als primären Zweck des Eingangs bestimmen, dass die Hauptfigur Elektra, deren Bühnenpräsenz nach dem Eingang den Rest des Dramas bestimmen sollte, in ihr Umfeld eingeordnet wird.⁹ Die im Eingang nur indirekt in Worten und durch ihren Ruf (V. 77) präsente Elektra wird in die unterschiedlichen Sinndimensionen der Sophokleischen Welt eingebettet. Zu nennen sind dabei eine religiöse, politische und soziale Kategorie. Diese äußerlichen Aspekte spielen jedoch jeweils nur schlaglichtartig in das Stück hinein, wie im Verlauf der Untersuchung zu sehen.

Nicht nur die äußere Welt wird vorgestellt, daneben stehen auch hier schon, wenn auch sehr eingeschränkt, Einblicke in das Menscheninnere, das im späteren Verlauf des Dramas, nach dem direkten Auftritt der Elektra-Figur, in den Brennpunkt des Interesses rückt. Im Eingang wird hingegen

⁴Siehe dazu u. a. Hom. *Od.* Buch 3, V. 130-83, V. 276-302, V. 311-312, V. 318-322, Buch 4, V. 81-91, V. 95-96, V. 125-135, V. 220-232, V. 351-586, V. 613-619; Hom. *Il.* Buch 2, V. 108. Besonderes ausführlich widmet sich den Homerischen Reminiszenzen des Eingangs Davidson, v. a. 50-65. Einer Homer fremden Erzähltradition folgt Stesichoros. In seinem Stück wird das Geschehen nach Lakedaimon verlegt (Siehe dazu *fr.* 216).

⁵Siehe Schneidewin-Nauck, 5.

⁶Siehe Schneidewin-Nauck, 5.

⁷Siehe unten, in: IV, 16.3.

⁸Ab V. 1098. Siehe dazu unten in: IV, 16.1.6.

⁹Elektra steht, wie ihr Euripideisches Pendant, im Zentrum des gesamten Stückes.

auf begrenztem Raum nach den Handlungsmotiven¹⁰ des Orest gefragt. Eine verbindende Funktion zwischen äußerer Welt und im Inneren des Einzelnen befindlicher Welt nimmt die Kategorie der Werte ein. Insofern wird es von Bedeutung sein, Schlüsselbegriffe in diesem Bereich in die Betrachtung miteinzubeziehen. Weiter einwirkend auf die Kategorie des Menscheninneren kann das Irrationale, Unterbewusste sein. Dieses jedoch spielt im Sophokleischen Stück als Handlungsmotiv noch keine Rolle. Folglich ist die Kategorie des Menscheninneren in der Tragödie des Sophokles keineswegs in seiner vollen Bandbreite erfasst.¹¹

12.1 Die Götter als Herren der Sophokleischen Welt

12.1.1 Apoll

Orests Rache wird in der Sophokleischen Version von Anfang an unter einen Imperativ des delphischen Apoll gestellt. Mit diesem Element knüpft das Sophokleische Stück hier an ein bereits bei dem Chorlyriker Stesichoros vorliegendes Element des Mythos an.¹²

Apolls Befehl, der im Eingang, entgegen der Meinung mancher Forscher¹³ von übergeordneter Bedeutung ist, wird von Orest in seinem Kern in indirekter Rede übermittelt in den Versen 36 und 37. Dabei zielt der Befehl des Gottes deutlich nicht auf das „Ob“ der Rache ab, sondern vielmehr auf das „Wie“: Orest soll nicht mit einem Heer gegen die Vaterstadt ziehen um nach der Ermordung der beiden Usurpatoren¹⁴ selbst den Thron in Besitz zu nehmen, sondern vielmehr ist ein listenreiches Vorgehen vom Gott angeordnet. Die Forschung ist hier, veranlasst durch fragwürdige Interpretationen des Begriffs des *dolos* sowie des im Adjektiv *endikos* enthaltenen Begriffs

¹⁰Der Begriff Motiv wurde bewusst in Absetzung von dem Begriff Motivation benutzt. Zur Abgrenzung der beiden Termini beachte man die Ausführungen von Gibert, 51-53.

¹¹Insofern kann auch der Begriff der „*personality*“, wie er von Gill definiert wurde, für die Sophokleischen Menschen kaum verwendet werden. Gill, *The character-personality distinction in Greek Tragedy*, 2, bestimmt den Begriff folgendermaßen: „... *I have associated the term character with the process of making moral judgements; and I have taken this process to involve 1. placing people in a determinate ethical framework and 2. treating them as psychological and moral agents, that is, as the originators of intentional actions for which they are normally held responsible and which are treated as indexes of goodness or badness of character.*“)

¹²Siehe Stesichoros fr. 217 PMG.

¹³So z. B. Sheppard, *Euripides*, 140; Seale, 82 Anm. 43.

¹⁴So indiziert der Plural im Griechischen.

der *dikē* teilweise auf Abwege geraten. So wurde die Tatsache, dass Orest das Orakel nicht gefragt habe, ob er die Rache denn überhaupt vollziehen solle, erstmals von Sheppard und später von Segal als Akt der Selbstüberhebung des Orest betrachtet.¹⁵ Die durch Sheppard begründete „*ironische*“ Richtung in der Interpretation des Dramas erklärt als Folge die gesamte Racheat des Orest samt ihrer komplizierten Vorbereitungen als fehlgeleitet. Als unbesonnenes Opfer der Vorliebe Apolls für unklare Formulierungen betrete Orest hier wie ein zweiter Ödipus die Bühne. Dabei, so die Mutmaßung in der „*ironischen*“ Richtung der Forschung, wolle der Gott Orest implizit durch die „*unmoralische*“ Forderung, auf einen *dolos* zurückzugreifen, auf die Probe stellen. Schließlich dienten die unklaren Ausdrucksweisen des Gottes dazu, ihren Empfänger zum Nachdenken und zur wahren Selbsterkenntnis zu führen.¹⁶ Gleich an zwei Stellen muss man dieser These entgegentreten.¹⁷ Problematisch ist, wie es zu bedenken gilt, nicht nur der Gebrauch des Begriffs des Moralischen im Zusammenhang mit dem Sophokleischen Drama, sondern auch die Interpretation des *dolos* als verwerflich. Dies soll im Folgenden knapp aufgezeigt sein. Einen zwar eleganten, jedoch das Problem nicht bei der Wurzel erfassende Lösung bietet McLeod, die feststellt, der Begriff des *dolos* verliere in dem Befehl an Orest dadurch einen ihm vermeintlich anhaftenden negativen Beiklang, dass er an die *dikē* gebunden sei.¹⁸

Letztlich verschiebt sich dadurch jedoch lediglich die Problemstellung: Was für eine *dikē* wäre das, die sich an einen „*unmoralischen*“ *dolos* koppeln lässt? so könnte ein Anhänger der „*ironischen*“ Deutung einwenden. Tatsäch-

¹⁵Siehe Sheppard, *Sophocles*, 2-9 und Segal, *Tragedy and Civilization*, 254.

¹⁶So bei Sheppard, *Sophocles*, 2-9, Kells, 82 u. a., Segal, *Tragedy and Civilization*, 253. Zwei weitere Stellen aus dem Sophokleischen Textcorpus werden zur Bestärkung dieser These herangezogen: Der eindeutig verworfene *dolos*, den Odysseus gegen Philoktet im gleichnamigen Drama im Schilde führt (Siehe dort v. a. in der ersten Eingangsrede, wo sich Odysseus auf diesen *dolos* als

σόφισμα

bezieht (Soph. *Phil.* V. 14.), zudem der *dolos* des Kreon gegen den alten Ödipus im *OC* (Siehe dort v. a. V. 829ff.). Diskutiert wird in diesem Zusammenhang auch ein Fragment, das eine im Sophokleischen Textcorpus vertretene Einstellung zum Orakel spiegelt: fr. 771, dazu Kells 6. Der Text lautet in Übersetzung: „Und ich weiß, dass dieser Gott für die Weisen zwar immer ein Andeuter von Wahrsprüchen ist, für die Schlechten aber in Kürze ein schlechter Lehrer.“

¹⁷Gegen eine Deutung des Orakels als moralische Prüfung für Orest argumentiert neben anderen Wissenschaftlern Waldock, 172: „*Apoll may not expressly have commanded the murder, but he says enough to imply quite certainly that what Orest is about has his full approval.*“ Besonders treffende Beobachtungen zur Bedeutung des Begriffs des Ironischen im Drama des Sophokles stammen von Kirkwood, v. a. 261-264.

¹⁸Siehe McLeod, 34.

lich unterliegt man einem auf anachronistischen Überlegungen beruhenden Fehlschluss, wenn man überhaupt davon ausgeht, dass der Begriff der *dikē* im Drama des Sophokles stets an die Kategorie des Moralischen gekoppelt sei. Wesentliches in diesem Bereich hat Kitto in seinem Buch *Sophocles as Philosopher and Dramatist* festgestellt. Der Begriff der *dikē* lässt sich demzufolge bei Sophokles nicht deckungsgleich mit dem englischen Wort "justice" wiedergeben. Es ist das *dikē*-Verständnis eines Heraklit, das hilft, den Begriff *dikē* bei Sophokles zu verstehen.¹⁹ Für Heraklit nimmt die *dikē* eine kosmische Dimension an, vor der der einzelne Mensch schwerlich eine Bedeutung hat. Stattdessen geht es um die Notwendigkeit der Wiederherstellung eines das Ganze betreffenden Gleichgewichtszustands im Verlaufe der Zeit.²⁰ Nichtsdestotrotz dispensiert ein solcher *dikē*-Begriff den Sophokleischen Menschen nicht seiner Verantwortung. Auch wenn es im Sophokleischen Universum kein Garant für persönliches Glück ist, wenn man im Einklang mit den Geboten der *Dikē* handelt, so ist der Sophokleische Mensch doch an das Gebot der olympischen Götter gebunden.²¹ Nicht Moral, sondern religiös fundierte Normen bilden nach der kritisch prüfenden modernen Forschung die Grundlage der Sophokleischen Welt, der der Gedanke einer Theodizee fremd ist.²²

Zum Begriff des *dolos* im vorliegenden Kontext hat Wesentliches Burnett mit dem Buch *Revenge in Attic and later Tragedy* beigesteuert. Fernab der stark von der Lektüre der Euripideischen *Elektra* inspirierten Annahme, wonach der Begriff des *dolos* Zwielfichtiges enthalte, konstatiert er mit Verweis auf das in Attika große Beliebtheit genießende Volkslied vom Tyrannenmord durch Harmodios und Aristogeiton, dass das Motiv des *dolos* seit der Archaik als unabkömmliches Ingredienz des Tyrannenmordes zu gelten habe.²³

Freilich ließe sich dem entgegensetzen, es gehe im vorliegenden Fall eben nicht allein um den Vollzug eines Tyrannenmordes, sondern vielmehr darüber

¹⁹Zu den religiösen Vorstellungen, wie sie den Dramen des Sophokles zugrundeliegen siehe v. a. Nestle, *Sophokles*, 131, Kitto, *Sophocles*, 48-52. Reinhardt, *Aischylos*, 20, stellt Analoges über das *dikē*-Verständnis bei Aischylos fest.

²⁰Siehe fr. 22 B 102 DK. Außerdem die Ausführungen zu Heraklit bei Ackeren, 123. Der von Kells, 121, als Übersetzung benutzte Begriff "retribution" erfasst das Phänomen lediglich partiell bzw. kann missverstanden werden. Man könnte in diesem Begriff schließlich auch die dem Sophokleischen Denken fernliegende Idee einer *lex talionis* sehen, die jedoch mit einem *circulum vitiosum* der Gewalt verbunden ist.

²¹Siehe Kitto, *Sophocles*, 48-52; Whitman, 70.

²²Siehe Adkins, 193 u. a., neuerdings auch Parker, *Sophocles and the devine*, 19-20. Siehe auch Kaelins Worte im Zusammenhang mit den Schlussversen des Dramas, 94: "...freedom is won at the price of an act. In this scheme, the morality of the situation plays a subordinate role of metaphysics; ..."

²³Siehe Burnett, v. a. 62-64.

hinaus über das sittlich schwierige Problem des damit ebenfalls verbundenen Muttermordes. Doch kann man dagegen einwenden, dass im Eingang weder in den Worten des Pädagogen, noch in denen des Orest auf die Ermordung der Mutter als Mutter verwiesen wird. Demzufolge ist, zumindest nach den im Eingang gebotenen Informationen, lediglich der Befehl zum Mord am Usurpator und dessen Gattin, die im Eingang nicht einmal namentlich erscheint, gegeben. Diese untragische Betrachtungsweise der geplanten Tat stimmt mit der in der *Odyssee* gebotenen Version überein.²⁴ Freilich kann die kryptische Wortwahl im Orakelspruch des Apoll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Anordnung zum Muttermord letztlich faktisch nichtsdestotrotz in dem Befehl verborgen ist. Indem jedoch die enge verwandtschaftliche Verbindung des Orest zu Klytaimnestra nicht beim Namen genannt wird, richtet sich auch die Aufmerksamkeit des Dramenbetrachters an dieser Stelle nicht auf die in solchem Tun inbegriffenen sittlichen Implikationen. Stattdessen konzentriert sich der Blick auf den Aspekt der gemäß den Geboten der *Dikē* mittels einer List zu vollziehenden Tat.²⁵

Der oben genannte Anschluss an Stesichoros im Hinblick auf das delphische Orakel hat also enge Grenzen. Bei Stesichoros werden Orest Pfeile und Bogen mitgegeben.²⁶ In der Forschung mutmaßte man, eine These, die freilich nicht eindeutig zu belegen ist, diese sollten Orest dabei helfen, sich nach vollzogener Tat gegen Anschläge der Erinyen zu verteidigen.²⁷ Dass der Sophokleische Orest solche Waffen nicht benötigen wird, sollte aus der hier gegebenen Interpretation hervorgehen. Durch das Apollinische Orakel wird die sich anbahnende Rachehandlung des Orest zu einem einmaligen Akt der *Dikē* erklärt.

Die hier verfolgte Deutung des Apollinischen Befehls²⁸ hat weitergehende Implikationen für andere Stellen im Eingang, die direkt oder indirekt in Verbindung dazu stehen. Insgesamt, so zeigt eine genauere Betrachtung, überzieht den gesamten Eingang des Dramas eine Vielfalt von Stichworten, die sich direkt oder indirekt mit dem Aspekt des Apollinischen Befehls an Orest verbinden lassen. Dabei ist es jedoch wichtig zu konstatieren, dass erst durch Orest selbst das Thema direkt angesprochen wird. Der Pädagoge

²⁴Siehe dazu besonders Schmidt, 159.

²⁵Zudem ist die Verbindung zwischen dem delphischen Apoll und der List auch eine in der Ritualgeschichte belegt. Burkert, *Homo necans*, 145-146, schreibt über ein delphisches Fest, dessen zentraler Ritus in der Ausführung einer *Dolonia*, einer „gefährlichen List“, gipfelt.

²⁶Siehe Stesichoros fr. 217.

²⁷Siehe dazu z. B. Vürtheim, 82.

²⁸Mit der hier gebotenen Deutung stimmen in der Forschung im Allgemeinen u. a. überein March, 137-138, Winnington-Ingram, *Sophocles*, 236; Lefèvre, 43-44; Reinhardt, *Sophokles*, 145-172; Szlezák, v. a. 19-21; Dalfen, 68.

antizipiert zwar bereits die Rolle des Orest als

πατρί τιμωρὸς φόνου

(V. 8), auch der Name des lykeischen Apolls fällt bereits (V. 6-7),²⁹ doch die kausale Verknüpfung zwischen den beiden Begriffen wird erst durch Orest gegeben. Indirekt dienen jedoch bereits in den Anfangsworten des Pädagogen weitere Worte dazu, das am Ende des Eingangs vollständig etablierte Bild von der gerechten, durch Orest im Auftrag des Apoll durchzuführenden Rache in das Licht einer positiven Erwartungshaltung zu stellen. So wird beispielsweise das hereinbrechende Dämmern des Morgens als der düsteren Nacht nachfolgend gelobt (V. 17-19). Hierbei gilt es die bei March verzeichnete Identifikation des Sonnengottes Helios mit Apoll zu vermerken, die somit wiederum das Nahen der unter dem Schutz der *Dikē* stehenden Rache des Apoll ausdrücken würde.³⁰ Auch die zum Handeln drängende Abschlussfloskel der Rede des Pädagogen, die den Verweis auf den *kairos*, der nun gekommen sei, enthält, steht assoziativ in Verknüpfung zum Komplex der gerechten, vom Gott gelenkten Rache, ist doch die Verbindung zwischen der Zeit und dem Eintreffen der *Dikē* in der griechischen Literatur gängig.³¹ Ganz anders wird das hier gegebene Stichwort des *kairos* freilich in jenem Teil der Forschungsliteratur gesehen, der sich gegen die hier formulierte These bezüglich des Apollinischen Gebotes wendet. Wo schon der Befehl als fehlinterpretiert gilt, erscheint natürlich in umso schlechterem Lichte das Drängen zum Handeln, das die Umsetzung der Fehldeutung in die Realität beschleunigen würde.³²

Orest erklärt Apolls Anordnungen dann erstmals und erläutert insbesondere, was mit dem Begriff des *dolos* gemeint ist. Auffällig ist in der Formulierung des Befehls zur Rache, wie betont wird, dass Orest die Rache selbsttätig durchführt:

ἄσχευον αὐτὸν...

χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς

(V. 36-37). Der Akzent liegt also auf der persönlichen, von Apoll als Akt der *Dikē* attribuierten Rache des Sohnes für seinen Vater.³³ Aufbauend

²⁹Über die Bedeutung des Beinamens „Wolfstöter“ für Apoll im Stück äußert sich Burkert, *Homo necans*, 124-125. Dazu mehr folgt unten in der Auseinandersetzung mit V. 1098-1510.

³⁰Siehe March, 136.

³¹Siehe so z. B. schon Solon, *fr.* 13 West.

³²So besonders deutlich bei z. B. Kells, 80-81.

³³Dieser Aspekt wurde in der Forschung vielfältig gewürdigt, besonders ausführlich an dieser Stelle die Überlegungen von Jones. Siehe Näheres dazu unten in der Betrachtung der politisch-sozialen Dimension: IV, 12.2.

auf der Forderung des Apoll entfaltet Orest einen klar durchdachten Plan für das bevorstehende Werk (V. 39-66).³⁴ *In nuce* antizipiert dieser Plan die gesamte weitere Entwicklung des Dramas, jedoch mit der, freilich im Hinblick auf das bei Sophokles Anwendung findende dramatische Konzept entscheidenden Einschränkung, dass die Begegnung mit der Schwester Elektra vorübergehend unvorhergesehene Probleme bereitet.³⁵ Die List des Orest lässt sich dabei in zwei Teilen aufspalten. Einerseits geht es um eine am Hof durch den Pädagogen vorgetragene Fehlmeldung über einen angeblichen Unfall des Orest beim delphischen Wagenrennen mit Todesfolge (V. 39-50). Zuerst möchte Orest das Grab des Vaters mit den zukommenden Libationen ehren (V. 51-53). In einem weiteren Schritt wollen Orest und Pylades heimlich den Palast betreten und dabei die Urne, die vermeintlich die sterblichen Überreste des Orest enthält, mit sich führen (V. 54-58).

Die Urne ist als sichtbares Zeichen des geplanten *dolos* auch auf der Bühne präsent, im Eingang

θάμνοις...που κεκρυμμένον (V. 55).

Besonders interessante Überlegungen dazu stammen von Dunn, der in dem Verweis auf die Büsche eine Anspielung auf das berühmte Fragment des Archilochos sieht, wo das im Kampf befindliche lyrische Ich zum Zweck der Rettung des eigenen Lebens den Schild im Gebüsch liegen lässt.³⁶ Bemerkenswert wäre in diesem Fall die Verknüpfung zur Absage an das Heldenideal im Stile der *Ilias*, die Absage an die „*physis-Anthropologie*“. Doch tut sich an dieser Stelle bereits wieder ein Unterschied auf: Wenn bei Archilochos der Kämpfer aus der Schlacht flieht um die Idee vom „*Höchstwert des Lebens*“³⁷ zum Ausdruck zu bringen und zu verwirklichen, ist die Situation bei Orest anderer Art. In einem zivilen Umfeld, das in Unordnung geraten ist, versucht er mittels des *dolos* im Gehorsam Apoll gegenüber die *Dikē* wieder aufzurichten. So würde sich hier, wenn es sich denn um eine bewusste literarische Anspielung auf Archilochos handelt, in bewusstem Aufgreifen der angespannten Situation im vorliegenden Fall, die „*physis-Anthropologie*“ verworfen um ihr als passendere Strategie die Vorstellung von der *amēchania* des Menschen in einem der *adikia* anheimgefallenen Umfeld entgegensetzen.

³⁴Diese Deutung steht freilich erneut im Widerspruch zur „*ironischen*“ Richtung innerhalb der Forschung.

³⁵Einen vergleichbarer Dramenaufbau erkennt Reinhardt, *Sophokles*, 146, im *Philoktet*. Auch dort wird das Drama eingegrenzt „*durch ein rahmendes Spiel der Intrige, das den Schmerz und die Vereinsamung [dazu Näheres unten] erst bis zur letzten Grenze führt, ehe die Lösung kommt.*“

³⁶Siehe Archilochos fr. 5 West.

³⁷Dazu siehe Hose, *Euripides als Anthropologe*, 68.

Anders als bei Archilochos stünde dabei nicht nur der neue zivile Kontext im Gegensatz zum militärischen Umfeld, das der Dichter beschreibt, sondern auch die empfohlene Umgangsweise mit dem drohenden Konflikt. Nicht Flucht wird von Apoll als Mittel nahegelegt, sondern vielmehr listenreiches Vorgehen. Darin aber scheint ein erneuter Anklang an die *amēchania* als Konzept in der *Odyssee* auf. Nur durch Klugheit ist dem Ränkespiel am Hof zu entkommen. Anders sieht Dunn als Anhänger der ironischen Deutung das Symbol der Urne: Für ihn ist das

τύωμα χαλκόπλευρον

(V. 54) ein weiterer versteckter Hinweis auf die Unfähigkeit des Orest, den Orakelspruch des Apollon zu deuten, also sozusagen ein Emblem seiner persönlichen Unfähigkeit, mit der Situation angemessen umzugehen.³⁸ Die ungewöhnliche Wortkomposition, die erneut epische Konnotationen in sich trägt, würde nach dieser Deutung freilich assoziativ auch einen negativen Vorverweis auf die

χαλκόπους Ἑρινύς

(V. 491) werfen, die als Personifikation der Rache später im Stück aufgerufen wird.

12.1.1.1 Andere Gottheiten

Ist der Hauptteil des Eingangs vor allem dem Racheplan im Anschluss an das Gebot des Apollon gewidmet, so ist dieses Herzstück des Eingangs gerahmt durch weitere Hinweise auf die göttliche Ebene der Sophokleischen Welt. Bereits eingangs wurde auf die Heiligtümer verwiesen, die Mykene unter den besonderen Schutz der Gottheiten Apoll, Io und Hera stellen. Das Ende des Eingangs greift den Bereich des Göttlichen in einem Gebet des Orest an die

πατρῴα γῆ

und die

θεοὶ ἐγχόριοι

um Erfolg in seiner Mission erneut auf (V. 67). Wenn Orest die väterliche Erde anruft, ist damit neben dem Verweis auf die zu Beginn des Eingangs genannten Lokalgottheiten auch der Bereich der chthonischen Gottheiten genannt. Damit wird indirekt auch auf den toten Vater Agamemnon verwiesen, dem Orest im Folgenden als verdeckte Hintergrundhandlung nebst seinem stummen Begleiter Trankopfer spenden wird.

³⁸Siehe Dunn, 440-441.

12.2 Die politisch-soziale Dimension der Sophokleischen Welt

Ist die übermenschliche Ebene ihrer dominierenden Bedeutung zum Trotz im Eingang des vorliegenden Stückes nur in *Abdrücken* in der äußeren Welt der Menschen enthalten, so wird Orest im Eingang direkt eingeordnet in die ihm fremde politisch-soziale Welt des Königshofes.

12.2.1 Die Vermittlerrolle des Erziehers

Die entscheidende Rolle für die Aufspannung dieser zwischenmenschlichen Ebene im Universum des Orest ist dem Pädagogen zuerkannt, der den jungen Mann zuvor schon nach Art eines Fremdenführers in die materiell-architekturelle Welt von Mykene einführte. Der Erzieher ist hier insofern die geeignete Person, als er es war, der den kleinen Orest einst von Elektra empfing und ihn, wie er es formuliert und wie bereits oben erwähnt, fernab der Heimat zum jungen Mann heranzog als

πατρὶ τιμωρὸς φόνου

(V. 11-14). In seiner Helferfunktion für den jungen Helden wurde der alte Mann in der „*ironischen*“ Richtung der Forschung als Erscheinungsform des Typs des törichten Alten abgewertet.³⁹ Zu beachten gilt es dabei die bereits im *corpus theognideum* vertretene Auffassung, wonach Erziehung zwar nicht einen einfachen Mann aus dem Volk zu einem Edlen machen kann, wohl aber schlechte Erziehung den Charakter eines Edlen verderben kann.⁴⁰ Ausschlaggebende Argumente für die Fehldeutung der Figur sind zum einen

³⁹Siehe v. a. Grote, 227.

⁴⁰Siehe dazu mit Grote, 227 im *corpus theognideum* die Verse 429-438:

φῦσαι καὶ θρέψαι ῥᾶϊον βροτὸν ἢ φρένας ἐσθλὰς
ἐνθήμεν· οὐδεὶς πω τοῦτό γ' ἐπεφράσατο,
ᾧ τις σώφρον' ἔθηκε τὸν ἄφρονα κάκ κακοῦ ἐσθλόν.
εἰ Ἀσκληπιάδαις τοῦτό γ' ἔδωκε θεός,
ἰᾶσθαι κακότητα καὶ ἀτηρὰς φρένας ἀνδρῶν,
πολλοὺς ἂν μισθοὺς καὶ μεγάλους ἔφερον.
εἰ δ' ἦν ποιητόν τε καὶ ἐνθετον ἀνδρὶ νόημα,
οὔποτ' ἂν ἐξ ἀγαθοῦ πατρὸς ἔγεντο καχός,
πειθόμενος μύθοισι σάφροσιν· ἀλλὰ διδάσκων
οὔποτε ποιήσει τὸν καχὸν ἄνδρ' ἀγαθόν.

die Rolle, die dem Alten im Leben des Orest zukommt und zum anderen das dem Alten von Orest beigegebene Vergleichsbild als

ἵππος εὐγενής

(V. 25). Ringer und Segal beispielsweise betonen mit Verweis auf die Verse 11 bis 14 eine vermeintliche Negativrolle des Alten im Leben des ihm von Elektra anvertrauten Kleinkindes: Der Alte habe den jungen Mann zum Mörder herangezogen. Der Missklang zwischen der Bezeichnung für die Jugendblüte des Orest, *hēbē* und der ihm anerkannten Rolle zum *phonos* weise so auf eine Fehlorientierung des Pädagogen hin.⁴¹ Auch das Bild vom edlen Pferd enthalte implizit Kritik an der Figur des Pädagogen. Ringer dazu: "*While [Orest] is trying to compliment his servant, the metaphor of the horse's ears standing straight up takes on a slightly ridiculous quality. Orest is straining for verbal heroics but succumbs to bathos.*" Beeinflusst ist Ringer in dieser Interpretation wohl von der im *corpus aristotelicum* überlieferten Schrift über die Physiognomien, wo das Pferd mit Dummheit in Verbindung gebracht wird.⁴² Doch nüchtern betrachtet ist diese Interpretation für die vorliegende Stelle schwerlich haltbar, zumal sich im Text selbst, jenseits der vermeintlich den Eindruck von Lächerlichkeit hervorrufenden Metapher, nirgends ein Hinweis findet, wonach der Erzieher als zwielichtige Gestalt portraitiert werden solle.⁴³ Vielmehr ist dieser als Autoritätsperson gekennzeichnet durch seine wiederholten Ermahnungen zur Vorsicht und am Ende durch seine Erinnerung an Orest, sich im Folgenden genau an die Anweisungen des Apollon zu halten (V. 20-22 und V. 82-85). Als mustergebend die hier präsentierte Vorstellung vom Alter denke man zum Beispiel an folgende Worte des Menelaos im dritten Gesang der *Ilias* (V. 98-110):

αἰεὶ δ' ὀπλοτέρων ἀνδρῶν φρένες ἡερέθονται·
οἷς δ' ὁ γέρων μετέησιν ἄμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω
λεύσσει, ὅπως ὅχ' ἄριστα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται.

Ebenfalls Element des Bildes vom weisen Alten ist eine ausgeprägte religiöse Ehrfurcht. Darin scheint etwas von der Sicht Heraklits auf die übermenschlichen Belange auf. Für Heraklit ist der Partikularismus im Denken des Menschen in den Kontrast zur vollen Einsicht des Gottes gestellt.⁴⁴ Indem der Pädagoge sich auf den Willen des Apoll beruft, hinter dem letztlich

⁴¹Siehe dazu Segal, *Tragedy and Civilization*, S. 256 und Ringer, 136.

⁴²Siehe dazu *corpus aristotelicum* die *physiognomica*, Kap. 6. Dazu äußert sich auch Sassi, 48.

⁴³Ein persönlicher Lösungsvorschlag für das Problem findet sich am Ende der Auseinandersetzung mit dem Pädagogen.

⁴⁴Siehe dazu z. B. Heraklit, DK 22 B1. Siehe Ackeren, 31.

der des Zeus steht, gibt er zugleich ein Eingeständnis seiner menschlichen Beschränktheit, die der göttlichen Führung bedarf.

Der Erziehungsgrundgedanke, wie er sich im Eingang in den Worten des Pädagogen spiegelt, betrifft den Glauben an die Macht der *physis*. Es ist kein Zufall, dass er Orest als Sohn des Agamemnon anspricht und gleich in der Folge den hervorragenden Status des Vaters als dem führenden Feldherrn der Griechen hervorhebt. Indem er Orest an dessen edle Abkunft erinnert, möchte er den Ehrgeiz des jungen Mannes bestärken, sich in einem schwierigen Umfeld zu beweisen.⁴⁵

Dass der Pädagoge einen starken Einfluss auf seinen Schützling ausübt, erweist sich besonders darin, dass Orest im Eingang auch als Nachahmer seines Lehrers gezeigt ist. Dieses Mimikri-Verhältnis kommt darin zum Ausdruck, dass sich ein vom Pädagogen geäußelter Grundgedanke über die bevorstehende Rache unmittelbar in den Worten des Orest spiegelt: Wenn der Pädagoge seine Ansprache mit dem Verweis auf die Bedeutung des nun eingetretenen *kairos* beendet (V. 21-22), so folgt Orest dem Vorbild darin, dass er seine *rhēsis* mit einer *gnomē* über die besondere Bedeutung des *kairos* für jegliches *ergon* abschließt (V. 75-76). Insofern aber der Gedanke des richtigen Augenblicks von zentraler Bedeutung für das Eintreffen der *Dikē* ist, wird hier implizit auch des Apollinischen Befehls zur Rache gedacht. Besonders in den Schlussversen des Einganges erweist sich der Pädagoge als besonnener Mann, wenn er seinen Zögling zur Ordnung ruft, indem er ihn daran erinnert, nach Apolls Befehl zu verfahren.

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen dem Pädagogen und Orest hat auch eine reziproke Seite, die dem wissensmäßigen Vorsprung des Erziehers vor seinem Zögling die soziale Überlegenheit des Schülers gegenüber seinem Lehrer entgegenstellt. Dieses Verhältnis spiegelt sich in dem erweiterten Bild vom vornehmen Pferd, das Orest seinem Erzieher präsentiert, um diesem seine Rolle im geplanten Komplott zuzuweisen:

ὥσπερ γὰρ ἵππος εὐγενής, καὶ ἦ γέρων,
ἐν τοῖσι δεινοῖς θυμὸν οὐκ ἀπώλεσεν,
ἀλλ' ὀρθὸν οὖς ἴστησιν, ὡσαύτως δὲ σὺ
ἡμᾶς τ' ὀτρύνεις καὶ τὸς ἐν πρώτοις ἔπη

(V. 25-28). Vor dem Hintergrund des nun etablierten Bildes von der Figur des Pädagogen scheint es sinnvoll, das Bild vom Hippos Eugenēs in einen heroischen Kontext einzubetten. In der *Ilias* ist so die Beziehung zwischen Held und Pferd als sehr eng und vertrauensvoll charakterisiert. Als besonders

⁴⁵Siehe dazu auch Grote, 226.

eindringliches Beispiel mag das Paar Xanthos und Achill gelten.⁴⁶ Im vorliegenden Fall ist es die besondere Sensibilität des Gehörsinns des Pferdes, die das Bild erst rechtfertigt. Wenn Orest den Pädagogen als lauschenden

ἵππος εὐγενής

bezeichnet, verstärkt er damit den bereits durch die Worte des Pädagogen geschaffenen Eindruck einer angespannten Situation.

12.2.2 Der Klan und seine Vergangenheit

Eine besondere Funktion des Pädagogen im Eingang ist es, Orest mit dem ihm entfremdetem sozialen Umfeld vertraut zu machen. An erster Stelle ist hier das

πολύφθορον...δῶμα Πελοπιδῶν

(V. 10) zu nennen. Der Begriff meint, wie durch das beigegebene charakterisierende Adjektiv nahegelegt, nicht nur den materiellen Bau, sondern darüber hinaus umfasst der Begriff sämtliche Nachkommen des Pelops. Durch das Attribut wird angespielt auf die Reihe der Unglücksfälle innerhalb des Geschlechts. Nicht angemessen ist es jedoch, wie bei manchen Kommentatoren vollzogen, hier einen Verweis auf den Pelopidenfluch zu sehen.⁴⁷ Die Komponente des Erbfluchs im Pelopidengeschlecht wie auch in anderen großen Geschlechtern ist nicht konstitutiv für den Mythos, sondern vielmehr ein in manchen Versionen vorhandenes Element, das in anderen Versionen fehlt. Gerade bei Sophokles aber, und das scheinen manche Kommentatoren zu vergessen, ist das Moment des Erbfluchs an keiner Stelle aktiv.⁴⁸ Wenn man nun, wie hier geschehen, davon ausgeht, der alte Pädagoge sei als weiser Lehrer des Orest charakterisiert, so liegt es nicht nahe, ihm ein falsches Erklärungsmuster für das Unheil der Nachkommen des Pelops unterzulegen. Das Adjektiv *polyphthoron* ist also kein Verweis auf den Pelopidenfluch, sondern nimmt lediglich auf die Leiden des Geschlechts in der Vergangenheit Bezug, ohne diese mit dem Leid der Gegenwart in ein kausales Verhältnis treten zu lassen.

⁴⁶Xanthos verkündet so dem Helden sogar dessen nahenden Tod. Siehe dazu Hom. *Il.* Buch 18, V. 408-409.

⁴⁷Siehe so z. B. bei Kamerbeek, 22. Vorsichtiger und damit passender ist Kells' Interpretation, 80.

⁴⁸Siehe dazu aktuell besonders Parker, *Sophocles and the divine*, 18-19 und auch schon Jones, 141-159.

12.2.3 Agamemnon

Der Mord an Agamemnon wird vom Pädagogen als aktuellstes Beispiel für die Unglücksfälle im Pelopidenhaus eingeführt (V. 12). Näheres über ihre Umstände verlautet an dieser Stelle noch nicht. Klar ist jedoch durch die Formulierung des in indirekter Rede referierten Orakelspruches, dass er von Aigisth und Klytaimnestra verantwortet ist. Agamemnon wurde jedoch auch bereits eingangs in besonderer Ehrerbietung für seine hervorragende *physis* als Führer der Griechen vor Troja genannt. Dadurch wird vom Pädagogen, psychologisch geschickt, ein Kontrast zwischen dem größten Triumph und der schmachvollsten Niederlage des Vaters des Orest etabliert.

Neben den beiden Vergangenheitsstufen des Sieges vor Troja und der Tötung des Agamemnon bei seiner Rückkehr, verbindet sich auch die Zeitstufe der dramatischen Gegenwart mit der Figur des Agamemnon: An zwei Stellen verweist Orest auf seinen Plan, dem Vater gemäß dem Befehl des Apoll gemeinsam mit seinem stummen Begleiter Ehrungen am Grab darzubringen (V. 51-54 und V. 83-85).

12.2.4 Die Gegner der Agamemnon-Partei

Im Referat des Pädagogen erscheint das Pelopidenhaus als seit dem Mord an Agamemnon in zwei Parteien zerfallen. Einerseits gibt es die Anhänger Aigisths und Klytaimnestras, andererseits gibt es da den toten Agamemnon und seine Tochter Elektra. Die Gegenpartei im Palast ist es, aus deren Ränken Elektra ihren jüngeren Bruder einst errettete und dem Pädagogen anvertraute (V. 11-14). Diese Gegenpartei bildet den Zielpunkt der Rachehandlung, die auszuführen Orest nun in seine Heimat zurückgekehrt ist. Interessant für den Umgang mit dem Paar Aigisth und Klytaimnestra ist die Distanz, aus der es im Prolog eingeführt wird. Nicht als Individuen, sondern als distanzierter Zielpunkt einer heroischen Racheaktion. Die Mutter erscheint zwar bereits im Prolog bereits als Mutter, jedoch nicht im Zusammenhang mit der geplanten Rache. Gerade dieser Zugriff auf die Situation von außen ist charakteristisch für den seiner Heimat durch langes Exil entfremdeten Orest. Erst im Laufe des Dramas wird der Betrachter mit dem festen und doch noch recht abstrakten Zielpunkt der Racheaktion vertraut gemacht.⁴⁹

⁴⁹Zunächst wird er indirekt mit Aigisth und Klytaimnestra bekannt gemacht, dann direkt mit Klytaimnestra. Vor ihrer Ermordung erscheinen schließlich beide Personen auf der Bühne.

12.2.5 Elektra: Agamemnons Tochter⁵⁰

Entgegen ihrer ansonsten dominierenden Rolle im Stück spielt Elektra im Eingang nur eine stark zurücktretende Rolle. Bei genauerer Untersuchung zeigt sich jedoch, dass das Sophokleische Stück schon an dieser Stelle, noch vor Elektras direktem Auftritt mit ihrer Monodie mehrfach indirekt und direkt auf die Figur aufmerksam macht. Indirekte Verweise auf die Jungfrau mit dem sprechenden Namen finden sich so mit Ormand bereits in den Verweisen auf die beiden Göttinnen Io und Hera.⁵¹ Insofern Ios Geschichte⁵² seit jeher aufs Engste mit der weiblichen Initiation verbunden ist und zudem Io als erste Priesterin Göttin der Ehe Hera gilt, wird indirekt bereits im Eingang das Thema der Entwurzelung und sozialen Isolation der Hauptfigur, das im Folgenden von großer Bedeutung sein wird, angeschnitten.

Weiter wird im Eingang durch den Pädagogen im Zuge der Vorstellung der Vorgeschichte die überlebenswichtige Rolle der Elektra für den Bruder hervorgehoben. Nach dem Referat des Erziehers verdankt Orest so der Schwester sein Überleben bei der Machtusurpation durch Aigisth und Klytaimnestra mittels Mord am Vater Agamemnon. Gerade in Konfrontation mit der vortragischen Tradition erscheint dieses Detail bemerkenswert: Wird die Rettung des kleinen Orests in der *Odyssee* nicht thematisiert, so vollzieht sie sich bei Pindar, Pherekydes, und wie es scheint auch bei Stesichoros, durch die Hände der Amme.⁵³ Eine geradezu übersinnliche Macht scheint der agnatischen Verbindung zwischen den Geschwistern, die der Pädagoge dort durch zwei Substantive betont, zu eignen, wenn man das Ende des Eingangs betrachtet.⁵⁴ Nur dadurch, dass Orest aus dem Inneren des Palastes die unartikulierten Klagelaute nebst der ersten Selbstcharakterisierung der Elektra als *sthēnos* hört, vermeint er, ganz richtig, seine Schwester zu erkennen (V. 77-81). Der Pädagoge ist es indes, der den Abgelenkten wieder zur Ordnung ruft (V. 82-85). So sind die Rollen nach der traditionellen Sprecherzuweisung verteilt. Sandbach stellte sich in jüngerer Vergangenheit dagegen, indem er dem Pädagogen die Worte des Orest zuschrieb und Orest

⁵⁰Das agnatische Prinzip ist in dem Stück von besonderer Bedeutung. Die Vorstellung, bei der Fortpflanzung sei allein das Männliche wirksam, basiert auf volkstümlichen Meinungen, so Föllinger, *Differenz und Gleichheit*, 21. Ein Gegenkonzept ist die sog. „Zweisamenlehre“, die von philosophischen Außenseitern wie Parmenides, Empedokles, Alkmaion und Demokrit vertreten wurde (ebd.). Siehe zu dieser Idee bereits oben unter: II, 4.2. Auch dort wurde bereits auf den Beitrag Föllingers verwiesen.

⁵¹Siehe Ormand, 65.

⁵²Siehe dazu Aisch.(?) *PD* u. a. V. 561-886 und Aisch. *Hik.* u. a. V. 40-58.

⁵³Siehe dazu: Pind. *Phyth.* 11, 17-19; Pherekydes, *FGrHist* 3 F 134; Stesichoros, *PMG* 218.

⁵⁴Siehe dazu auch March, 135.

den hier bedeutsamen ersten Teil der Worte des Pädagogen.⁵⁵ Diese Neuzuweisung der Verse lässt sich jedoch kaum mit der Charakterisierung der beiden Figuren im Eingang vereinbaren. Passt in die bisher herausgearbeitete Rolle des Pädagogen besser der Ruf zur Pflicht, so lässt sich mit der Figur des Orest, zum einen vor dem Hintergrund der Rolle der Schwester für ihren kleinen Bruder in der Vergangenheit, zum anderen freilich auch vor dem Hintergrund der späteren, stark emotional gefärbten Begegnung der Geschwister im Drama, besser die Fähigkeit zur Identifikation der Schwester allein an ihrer Stimme verbinden.

12.3 Die Dimension des Menscheninneren

Welche Handlungsmotive bestimmen Orest in seinem Handeln? Hier werden die beiden traditionellen anthropologischen Konzepte der griechischen Literatur, die „*physis-Anthropologie*“ einerseits, die „*amēchania-Anthropologie*“ andererseits miteinander kombiniert.⁵⁶ Einerseits wird so von beiden Figuren im Eingang die vornehme Abkunft des Orest, die sich, in Anlehnung an das Konzept der „*physis-Anthropologie*“, an einen ebenso geformten Wesenskern knüpft, betont. Es geht für Orest demzufolge, ganz entsprechend dem militärischen Erfolg des Vaters, nach den Schlussworten des Pädagogen um *nikē* und *kratos* in seinem Tun (V. 85). Orest selbst bittet die Götter um *kleos* und *timē* (V. 67-72). Den Gipfelpunkt der Selbstinszenierung des Orest als Sohn seines Vaters erreicht Orest in den Versen 65 und 66, die ebenfalls Teil seines Gebets darstellen. Wie der personifizierte Rachestern will Orest demgemäß über seinen Feinden erscheinen. Die Stelle erinnert deutlich an den 22. Gesang der *Ilias*, wo Achill, angespornt durch den Tod seines besten Freundes Patroklos als Rachestern auf dem Kampffeld gegen die Trojaner erscheint.⁵⁷ Überhöht wird das Bild vom Rachestern noch durch die Betonung der besonderen Lichtsituation des Tagesanbruchs, auf die bereits oben verwiesen wurde. Es sind solche Eindrücke, die Forscher wie Norwood dazu veranlasst haben, in Orest eine „*personified theory of Olympian Religion*“ zu sehen.⁵⁸

Doch wäre es verkehrt, einer derartig abgeflachten Deutung der Orest-Figur zu folgen. Würde Orest nicht, wenn er völlig dem der „*physis-Anthropo-*

⁵⁵Siehe Sandbach, 71-73.

⁵⁶Zu der Absetzung der beiden Begriffe voneinander siehe Fränkel, v. a. 33-34 und Hose, *Euripides als Anthropologe*, 23.

⁵⁷Siehe Hom. *Il.* Buch 22, V. 25-32 und V. 314-319. Das Bild taucht aber auch anderswo in der *Ilias* im Kontext kriegerischer Aristien auf: So *Il.* Buch 5, V. 4-8; Buch 11, V. 61-66.

⁵⁸Norwood, 142.

logie" zugrundeliegenden Kalokagathie-Ideal einer Deckungsgleichheit von Innen und Außen entspräche, auch völlig seine Plastizität als Charakter verlieren? Wäre er dann nicht tatsächlich nicht als menschlicher Charakter gebildet, sondern wirklich ausschließlich als Funktion des Plot? Gerade das aber passiert im Eingang des Dramas nicht.⁵⁹ Charakterliche Plastizität und der Eindruck von Menschlichkeit werden hier gerade dadurch erzeugt, dass Stichworte, die an die „*physis-Anthropologie*“ erinnern, mit solchen kombiniert werden, die der „*amēchania-Anthropologie*“ entstammen.

Schlüsselbedeutung für die Einführung von Elementen der „*amēchania-Anthropologie*“ hat dabei der gegenüber der *Ilias* veränderte Schauplatz. Für Orest geht es nicht um Bewährung in einem militärischen Kontext, sondern vielmehr um Bewährung in einem der Unordnung anheimgefallenen zivilen Umfeld.⁶⁰ Gemäß des vorgegebenen Umfelds muss sich Orest auf seine Klugheit mehr als auf seine *physis* stützen und er ist gezwungen, sich auf geschicktes Taktieren zu verlegen. Stichworte, die einem solchen Kontext entsprechen, liegen im Text beispielsweise im von Apoll angeordneten *dolos*, im Bild vom *kairos* als *epistatēs* (s. o.), oder auch in der Antithese von *logos* (V. 60) und *ergon* (V. 63) vor. Hier ist eine in der Außenwelt bestehende Diskrepanz zwischen Sein und Sollenszustand angezeigt. Die Antwort darauf kann nur in listenreichem Vorgehen bestehen. Besonders deutlich wird der Bezug zur „*amēchania-Anthropologie*“ in der *gnomē* des Orest von den vielen weisen Männern, die nur zum Schein gestorben seien (V. 62-64). Diesen sich anzuschließen habe er selbst keine Skrupel, so Orest (V. 65). Vielfach wurden in der Forschung Mutmaßungen gemacht über die Identität der weisen Männer. Manche Forscher haben darin Verweise auf Pythagoras oder die bei Herodot berichtete Geschichte von Salmoxis gesehen.⁶¹ Eine weit nähergelegene Lösung, die kürzlich wieder von March befürwortet wurde, ist es, in der Geschichte einen Hinweis auf Odysseus zu sehen.⁶² Gerade vor dem Hintergrund des im Vorfeld Herausgearbeiteten scheint der Verweis recht plausibel. Damit fände sich in Orest, den helfend einerseits sein Pädagoge, andererseits der Apollinische Befehl begleiten, auch eine erneuerte Version des in Begleitung der Göttin Athene in seine Heimat Ithaka zurückkehrenden Odysseus.⁶³

⁵⁹In der Wissenschaft wurde teils anderes behauptet, so bei T. v. Wilamowitz-Moellendorff mit Lloyd-Jones, 214-228.

⁶⁰Siehe dazu z. B. Grote, 40.

⁶¹Hdt. Buch 4, Kap. 94-96. Siehe dazu z. B. Kamerbeek, 28.

⁶²Siehe March, 141-142.

⁶³Siehe dazu Hom. *Od.*: ab Buch 13 wird die Idee passim weiterverfolgt, nachdem Athene davor schon Telemachos Hilfe leistete. In der Forschung äußert sich dazu u. a. Schmidt, 170.

Bei Sophokles ergibt sich also insgesamt der Eindruck, Orest sei frei, er könne prinzipiell, wie die Anspielungen auf das Konzept der „*amēchania-Anthropologie*“ zeigen, sowohl Erfolg haben als auch eine Niederlage erleiden. Am Ende aber muss er, auch das ist im Eingang schon impliziert, aufgrund der Kombination zwischen seiner angestammten *physis* und seiner Verstandeskraft, seine Aufgabe erfolgreich vollenden. Es ist ein Charakter mit teils individualisierenden Zügen,⁶⁴ der im Auftrag des Gottes Apoll eine im Schutz der *Dikē* stehende Racheaktion für den verstorbenen Vater ausführen wird.

⁶⁴Siehe zum Sophokleischen Blick auf den Menschen v. a. Seidensticker, *Sophokles*, 288.

Kapitel 13

Die „*Elektra-Linie*“ (V. 77-515)

13.1 Elektras Monodie

Dass Elektra die Bühne mit einer Monodie betritt, passt zu ihrem Charakter. Schon die Klagelaute der Hauptfigur aus dem Palastinneren im Eingang spiegeln das mit der Figur sozusagen vom ersten Laut an untrennbar verbundene Element von persönlich erfahrenem Leid, ein Leid, das aus dem Menscheninneren seinen Weg in die Öffentlichkeit sucht. Der Beginn der Sophokleischen *Elektra* ist also zunächst ein konsequenter Weg von außen nach innen: Im Prolog führt er mit Orest von Phokis über Delphi nach Argos und schließlich direkt an den Brennpunkt des Interesses, die Schwelle zum Atridenpalast. Orest tritt als Außenstehender in die ihm bestimmte Umgebung ein. Als zielgerichtet und zugleich sachlich ist sein Herangehen an die ihm übertragene Aufgabe entsprechend dargestellt. Freilich ist darüber hinaus im Eingang auch Orests Verwachsenensein mit seiner Mission, sein Hineingewachsenensein in seine Rolle von Kindesbeinen an betont. Doch geschieht all dies in einer Art und Weise, die keinen Zweifel daran zulässt, dass Orest bei allem Engagement doch persönlich unberührt ist vom Leid in Argos. Selbst jene Orest charakterisierenden Begriffe, die nach modernem Empfinden dem Bereich des Emotionalen zugerechnet würden,¹ sein *pothos* nach der Heimat

¹ Wenn nach modernem Verständnis konventionellerweise eine Dichotomie zwischen Verstand und Gefühl vollzogen wird, so widerspricht dies antikem Verständnis. Gibt es im Griechischen überhaupt kein Wort für Emotion, so wurde durch Aristoteles in der *Rhetorik* erstmals unter dem Oberbegriff des *pathos* eine Sammlung jener innermenschlicher Befindlichkeiten aufgestellt, die im modernen Sprachgebrauch dem der Emotionen entsprächen. Besonders deutlich wird der grundlegende Unterschied zwischen dem antikem und modernen Zugang zum Phänomen der Emotionen in Arist. *Rhet.* 1382a5. Die Emotion Furcht regt nach der dort vertretenen Vorstellung beispielsweise zum Nachdenken an (Siehe dazu auch Konstan, *Haben Gefühle eine Geschichte?*, 37).

(V. 4), seine *prothymia*, dorthin zurückzukommen (V. 3), dienen gerade dazu, Orests strenge Zielorientiertheit auszudrücken.² Tritt Orest im Prolog in Verbindung mit der Metapher des dynamischen Rachesterns auf die Bühne, so ist Elektras Zugang zur Situation dem diametral entgegengesetzt. Als leidende Bewohnerin des Pelopidenpalasts kommt sie aus dem Dunkel hervor und trägt mit sich die Eindrücke, die das Leben unter den Usurpatoren in ihrem Inneren hinterlassen hat.³ Sie steht an der Grenze zwischen einem Außen und einem Innen, einer Gegenwart, in der, was Elektra nicht weiß, Orest angekommen ist, und einer Vergangenheit, an die sie als Haustochter gekettet ist wie ein Hofhund.⁴

In anachronistischer und etwas salopper Ausdrucksweise kann man sagen: Elektras *„stream of consciousness“* wird zum eigentlichen Katalysator des inneren Dramas des Stückes.⁵ Sie steht als zentrifugale wie zentripetale Kraft in seinem Mittelpunkt. Sophokles' dramatische Methode, das Innere seines jeweiligen Helden in Konflikt zu einem Außen treten zu lassen, hat in der Forschung seit jeher die widersprüchlichsten Interpretationen auf den Plan gerufen. Wie stark divergiert die subjektive Perspektive der Hauptfigur vom Gesamtbild, das der Dramatiker von der Lebenswelt seiner Figuren erschafft?

²Eine Interpretation, die vollkommen auf dem Gegensatz zwischen einer rational-pragmatischen Perspektive des Orest im Gegensatz zu einer emotional-unsachlichen Perspektive der Elektra aufbaut, ist die Lefèvres (Siehe dort u. a. 162.) Dass dabei die von Lefèvre kategorisch betriebene Zuordnung des emotionalen Bereichs zum Negativen äußerst problematisch ist, wird in der hier vollzogenen Lesung der Sophokleischen *Elektra* zu sehen sein. Überhaupt ist die Dichotomie zwischen Emotion und Ratio eine dem Sophokleischen Drama nicht angemessene. Siehe dazu auch die vorige Anmerkung. Ein charakterlicher Unterschied zwischen Elektra und Orest als den beiden Hauptfiguren wird auch in einer anderen Interpretation als Grundlage des Stücks betrachtet: Bei Woodard steht Elektra für den *logos*, Orest für das *ergon*. Allerdings kann der Blick auf das Drama diese schematische Zweiteilung kaum bestätigen. Natürlich steht bei Elektra die Sprachhandlung im Vordergrund, während bei Orest die Aktion diese Position einnimmt, doch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch bei Orest der *logos* eine große Rolle spielt. Nur über den *logos* wird so die religiöse Legitimation für Orests Handeln geliefert. Siehe dazu unten, IV, 16.3.

³Eine Interpretation die die Figur vollkommen unter dem Gesichtspunkt ihres Leidens sieht, ist die Schadewaldts: *Sophokles und das Leid*. Den Kontrast zwischen der Elektra-Figur als Leidender und der Orest-Figur als Handelndem betont besonders Woodard, v. a. 167.

⁴Das Bild des in Ketten gelegten Haushundes, letztlich auf Aischylos' *Choephoren* rekurrierend (Siehe oben unter: II, 5.1), wurde in der Rezeptionsgeschichte besonders von Hofmannsthal ausgeschöpft. Hofmannsthals *Elektra*-Bearbeitung verdankt auch sonst Wesentliches dem Sophokleischen *Elektra*-Stück. Siehe dazu Gründig, 46-64.

⁵Der Begriff des *„stream of consciousness“* entstammt eigentlich der Narratologie und wurde besonders in Verbindung mit Joyce' *Ulysses* diskutiert, einem Roman, der wesentliche denkerische Anstöße der Freudschen Psychoanalyse verdankt. Den Begriff des *„consciousness“* verwendet im Zusammenhang mit dem Sophokleischen Helden Easterling.

Die Forschungslandschaft spaltete sich nach dem resümierenden Urteil Winnington-Ingrams lange Zeit in das Lager der „*pietists*“ einerseits und das der „*hero-worshippers*“ andererseits.⁶ Erklärten die „*pietists*“ das Leid der Hauptfigur als einen Umstand, der von den Göttern der Hauptfigur zu Recht aufgrund von charakterlichen Mängeln auferlegt wurde, so stilisierten die „*hero-worshippers*“ im Extrem die Hauptfigur zu einem Wesen, das zu gut für die Welt sei, in der die Götter regieren, und deshalb leiden müsse. Die bereits im Zusammenhang mit der Einführung der „*Orest-Linie*“ geäußerten Gedanken zur *Dikē* bei Sophokles⁷ legen nahe, dass die Sichtweise der „*hero-worshippers*“ doch zumindest im Hinblick auf ihre Sicht des Göttlichen näher am Drama des Sophokles und den darin zugrundegelegten anthropologischen Anschauungen liegt. Das Walten der Götter bei Sophokles ist nicht an den Gedanken einer Theodize gebunden.⁸ Wie aber wird die Hauptfigur in ihrem Menschsein portraitiert? Im Zuge der Untersuchung der gattungsspezifischen Besonderheiten des Dramas hat sich in jüngerer Zeit vermehrt auch die im Schutze der postontologischen Kulturtheorie stehende Performativitätstheorie durchgesetzt. Im Falle der *Elektra* ist das jüngste Beispiel dafür Finglass' Kommentar.⁹ Finglass begründet darin sein segmentierendes Vorgehen, das sich eines zusammenführenden Urteils enthebt und die Dramenfiguren und deren Verhalten nur abschnittsweise betrachtet, mit dem Verweis auf die vom Autor festgelegte, immer nur Sequenzen des Dramas erfassende Perspektive des Dramenrezipienten.¹⁰ Das Problem bei diesem Ansatz ist jedoch, dass er nur unzureichend auf bewährtes Forschungsgut zurückgreift. Nach fundierten Arbeiten wie denen von Kitto wird sich kaum leugnen lassen, dass Sophokles' Dramen ohne Zweifel um ein festes Zentrum kreisen.¹¹ Sophokles geht in seinen Tragödien letztenendes vom Bestehen festliegender Normen aus, und diese Normen sind, sei es in negativem, sei es in positivem Sinne, mit der Figur der Hauptfigur und ihrem Umfeld über den gesamten Verlauf des Dramas hin direkt verbunden. Selbst die „*ironische*“ Richtung in der Erforschung der Sophokleischen *Elektra* gründet auf diesem Fundament. Sich davon zu entfernen, hieße letztlich, Überlegungen aus dem geistigen Umfeld der Postmoderne in die Welt des Sophokles zurückzupro-

⁶Siehe dazu Winnington-Ingram, *Sophocles*, 323. Besonders detaillierte Überlegungen dazu siehe: Johansen, v. a. 152.

⁷Siehe dazu oben unter: IV, 12.1.1.

⁸Als herausragender Vertreter der Richtung der „*hero-worshippers*“ sei erwähnt Knox, *Heroic Temper*. Knox' Sicht steht im Gegensatz zu der strenger „*pietists*“ wie Schmitt, *Charakter und Schicksal der tragischen Hauptfiguren in der ‚Antigone‘*, oder auch Lefèvre.

⁹Finglass (Hg.), *Sophocles: ‚Electra‘*.

¹⁰Siehe Finglass, siehe z. B. zu den Versen 871-1057, 372. Kritik an dem Ansatz übt auch Kovacs in: BMCR.

¹¹Siehe z. B. Kitto, *Sophocles*.

jezieren. Ein solcher Ansatz aber kann seinem Sujet schwerlich gerecht werden. Tatsächlich ist es, so erkannte bereits deutlich Corrigan,¹² letztlich der Wert der *dikē*, um den das Sophokleische Drama kreist, der *dikē* als dem Problem eines Gleichgewichtszustands im Ganzen, einer letztlich kosmischen Balance. Schon obige Analyse des Eingangs des Dramas, das den äußeren Verlauf desselben bereits klar vorskizziert, spricht für die *dikē* als Zentralwert des Dramas.

In welchem Verhältnis nun die Hauptfigur zur *dikē* steht, lässt sich nur auf Grundlage einer genaueren Betrachtung der unterschiedlichen Äußerungen derselben sowohl diachron im Verlauf des Dramas, als auch in synchroner Abwägung gegenüber den Äußerungen anderer Dramengestalten eruieren.

Elektras Monodie bietet im Drama die erste Möglichkeit, den Charakter der Hauptfigur für sich zu sehen.

Elektra betritt die Bühne mit einem Anruf an die Elemente. Wie bei der Ajax-Figur des Dichters dient das Motiv auch hier dazu, die vollkommene Einsamkeit derselben zum Ausdruck zu bringen.¹³ Allein Licht und Luft hören Elektras Klage. Elektras Trauer erscheint als eine ewige Nacht, ein einziger Wortfluss von immerwährender, gleich dem Verlauf der Natur, zyklisch wiederkehrender Klage (V. 86-93).¹⁴

Sarkastisch nennt Elektra ihre unaufhörlichen Trauerbekundungen selbst *pannychides* (V. 92). Solche *pannychides* bezeichnen im herkömmlichen Sprachgebrauch die ganze Nacht über andauernde, heitere Feste für Frauen institutionellen Charakters.¹⁵ Bei Elektra hingegen werden daraus in vollkommender Einsamkeit in Trauer durchwachte Nächte ohne Ende.¹⁶ Insofern verweist der Begriff der *pannychides* in deutlicher Sprache auf die Absurdität der Situation Elektras. Die völlige Aufhebung der zeitlichen Dauer der Trauer läuft dabei traditionellen griechischen Vorstellungen diametral zuwider. Bereits zu Beginn des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts hat so Solon nach dem hier wohl vertrauenswürdigen Bericht Plutarchs die Trauerzeit in Athen

¹²Corrigan, 42: „Assuming the value of justice as commonly accepted, he knew how to choose and select artistically and morally.“ Den gleichen Akzent legt Egermann, 9, wenn gleich er missverständlicherweise *dikē* mit „Recht“ wiedergibt.

¹³Den oft aufgerufenen Vergleich stellt beispielsweise auch Segal an (Siehe dazu: *Tragedy and Civilization*, 266). Dass der Anruf der Elemente als Zeichen vollkommener Hilflosigkeit der Protagonistin zu werten ist, zeigen auch die Betrachtungen Schulzes, v. a. 179-189.

¹⁴Siehe dazu auch Segal, *Tragedy and Civilization*, v. a. 264. Gerade die Assoziation mit der Nacht trägt dazu bei, einen stimmungsmäßigen Kontrast zum Prolog herzustellen. Dort steht der Anbruch des Tages für Orests mit Tatendrang angegriffene Aufgabe (Siehe ebd.).

¹⁵Siehe dazu March, 144.

¹⁶Zur Bedeutung der *pannychis* siehe u. a. Kells, 88.

auf zehn Tage beschränkt.¹⁷ Der Eindruck von Disharmonie entsteht dadurch, dass die *pannychides* in ein Klagelied gestellt werden, das begleitet ist von

στερνῶν πλαγαὶ αἵμασσομένων

(V. 90). Der weitere Verlauf der Passage stellt die Ursache der Trauer vor (V. 94-99). Noch vor dem Objekt der Trauer, dem Vater (V. 94-99), verweist Elektra kryptisch und nicht ganz eindeutig auch auf die Verantwortlichen. Können doch die

στυγεραὶ εὐναὶ μογερῶν οἴκων

(V. 92-93) einerseits Verweis auf Elektras eigene Schlaflosigkeit sein, andererseits jedoch ebenso auf den Sachverhalt des Ehebruchs von Klytaimnestra und Aigisth verweisen. Die besondere Bedeutung des Themas kann schon daraus ersehen werden, dass es in Zusammenhang mit der Beschreibung des Mordes an Agamemnon durch das Paar erneut, diesmal explizit, dargestellt wird (V. 97-98). Die Mordtat selbst erscheint in plastischer epischer Bildlichkeit. Es ist die Rede vom Vater, den Klytaimnestra und Aigisth getötet hätten

ὅπως δρὺν ὑλοτόμοι

(V. 98). Der Vorgang tritt in plastischer Unmittelbarkeit vor Elektras geistiges Auge:

...σχίζουσι κάρα φονίῳ πέλεκει

(V. 99).¹⁸

Mit Seidensticker ist es dieser eine Ausdruck in seiner präsentischen Zeitstufe, der insgeheim Sammelbegriff für die charakterliche Grundverfassung der Hauptfigur des Dramas wird. In Elektras Innerem dauert der Zeitpunkt des Schreckens bis zum Jetzt an.¹⁹

Das Bild von den Holzfällern, die das Haupt eines Menschen spalten, stellt ein direktes Zitat aus Kampfschilderungen der *Ilias* dar.²⁰ Durch die Projektion in ein ziviles Umfeld entsteht der Eindruck einer besonderen Skrupellosigkeit der Täter bei ihrem Vorgehen. Besonders in Verbindung mit dem

¹⁷Siehe dazu *Plutarchi vitae parallelae, Solon et Publicola* 21, 4 und Loreaux, 38.

¹⁸Gould, *Dramatic Character in Greek Tragedy*, 53, merkt zur Sophokleischen Kunst der Charakterisierung etwas an, das wie ein direkter Kommentar zu der Stelle erscheint: „*Electra*’, like so much of Sophocles’ work, directs our attention by its language to what it feels like to be caught up in a tragic situation and draws its strength from a pervasive sense of the shape and feel of experience in its concrete, sensible forms.”

¹⁹Siehe dazu Seidensticker, *Sophokles*, 280.

²⁰Siehe dazu Hom. *Il.* Buch 13, V. 389-391 und Buch 16, V. 482-484.

Homerisch geprägten, und dadurch mit besonderer Würde versehenen Wort *kara* (V. 99) für das Haupt des Agamemnon als Zielpunkt des Anschlags der Mörder, gewinnt die Tat eine zusätzliche negative Färbung.²¹ Wenn Elektra zudem das Mordwerkzeug, eine Axt (V. 99), nennt, bringt das noch stärker die Kaltblütigkeit der Täter zum Ausdruck.²² Die epische Ausdrucksweise legt einen Vergleich zum in der *Odyssee* vorliegenden Bild von der Tötung des Agamemnon nahe. Auch dort wird der Vorgang in der ersten *nekyia* in einem Vergleich aufgefasst:²³

ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.

Dass sich auch bei Sophokles die Tötung beim Mahl vollzieht, zeigt erst die *parodos*. Im ersten der vielen Verweise auf die näheren Todesumstände des Agamemnon durch Elektra und den Chor geht es zunächst darum, einen Eindruck von der andauernden „*Traumatisierung*“ der Elektra durch das Geschehen zu evozieren. Die „*Unvergangenheit*“ dieses Ereignisses der Vergangenheit aus der Perspektive der Elektra wird zum Ausdruck gebracht. Dass Elektra sich im Leid selbst mit dem toten Vater identifiziert, zeigt sich besonders deutlich daran, dass sie in direkter Anrufung des Toten betont, nur sie allein erinnere sich an sein unglückliches Ende (V. 100-102). Im besonderen Fokus der Forschung steht hier seit längerem die Lesung des Verses 102. Streitpunkt bildet das erste Wort: Muss es *adikos* oder *aikos* heißen? In der Text-Ausgabe von Lloyd Jones/Wilson findet sich die Lesung *adikos*, das auf Cassius Dio und den mittelalterlichen *codices* gründet. Hermann hingegen folgte in seiner Lesung *aikos* den antiken Scholien.²⁴ Beide Lesungen beziehen sich auf Werte. Geht es jedoch einerseits um die *dikē*, einen Wert, der jenseits einer bereits oben ausgeführten kosmischen Dimensionen auch in der *polis*-Kultur höchste Priorität hatte, so geht es andererseits um das *eikos*, einen Wert, der mit der *aidos*, dem zentralen sozialen Wert in der Adelswelt Homers insofern zusammengebracht werden kann, als er im Zusammenhang mit dem in der Gesellschaft konventionell Angemessenen steht:

ἀεικέα λόγον ἀμύνειν

ist so eine stehende Wendung in der *Ilias*.²⁵ Es sind in diesem Sinne sogar polare Gegensätze durch die beiden Textvarianten bezeichnet, insofern nämlich

²¹Siehe dazu z. B. Devereux, 358-359. Gerade das Haupt des Königs gilt traditionell als unantastbar.

²²Eine hier mitschwingende Konnotation ist die von der Streitaxt des Pelops. Siehe dazu Weiteres unten in der Betrachtung des 1. *stasimon*: IV, 13.4.

²³Siehe Hom. *Il.* Buch 11, V. 411.

²⁴Siehe dazu den textkritischen Apparat in der Sophokles-Ausgabe von Lloyd-Jones/Wilson zur Stelle.

²⁵Im Liddle-Scott/Jones (Hgg.), *Greek-English Dictionary*, 26, wird der Begriff *aeikēs*

die eine auf eine „*guilt-culture*“, die andere hingegen auf eine „*shame-culture*“ als geistigen Hintergrund verweist.²⁶ Inhaltlich denkbar sind prinzipiell beide Begriffe, doch scheint es weit plausibler, der auch von Lloyd-Jones/Wilson vertretenen Lesart zu folgen. Wie Elektras Bruder sich im Prolog am Prinzip der *dikē* orientiert, so wäre es demnach auch für die Schwester der entscheidende Stein des Anstoßes, dass der Vater entgegen den Prinzipien der *dikē* getötet wurde. Letztere Lesung erlaubt die Annahme einer unabhängig voneinander entwickelten, geistigen Orientierung der zwei Geschwister am selben Wert. An der so geschaffenen Parallele zwischen den zwei Hauptfiguren des Dramas scheint jedoch gerade der wesentliche Unterschied zwischen Elektra und Orest auf. Folgt Orest einer *dikē* des delphischen Apoll, so ist der „*Hauptantrieb*“ der Schwester die endlose Empörung über das nicht der *dike* gemäße Schicksal des Vaters. Damit ist ein deutlicher Kontrast zwischen den Geschwistern etabliert. Zieht sich Elektra grundsätzlich aus dem Alltag zurück, so kommt Orest an mit dem festen Plan, Rache zu üben.²⁷

Ehe Elektra ihre Monodie mit dem Anruf an verschiedene Unterweltgottheiten abschließt (V. 110-120), beschwört sie die ewige Dauer ihrer Trauer. In zwei Bildern fasst sie dabei die eigene Existenz auf: Einerseits im Bild der

τεχνολέτειρα ἄηδών

(V. 107), andererseits im Bild des

πρὸ θυρῶν ἥχῳ πᾶσι προφωνεῖν

(V. 109). Beide Begriffe enthalten Charakteristisches über die Elektra-Figur. In der Forschung ist immer wieder die Doppeldeutigkeit des Begriffs der

τεχνολέτειρα ἄηδών

festgestellt worden. In der Vorstellung des Rezipienten ermöglicht der Begriff zwei Deutungsmöglichkeiten. Einerseits ist da das Bild von der Nachtigall, die ihre Kinder verliert, andererseits das der Nachtigall, die ihre Kinder vernichtet. Mit Blick auf die Tatsache, dass Klytaimnestra im späteren Verlauf des Dramas als Person charakterisiert wird, die ihrer Tochter Elektra

übersetzt mit: „*unseemly*“, „*shameful*“. Wenn er, wie häufig der Fall, im Zusammenhang mit naturwissenschaftlichen Beobachtungen auftaucht, bezeichnet er ferner das Wahrscheinliche.

²⁶Geprägt wurde der Begriffsgegensatz 1946 von der kulturvergleichenden Anthropologin Benedict durch das einflussreiche Werk *The Chrysanthemum and the Sword*. In den Fachbereich Gräzistik hat den Begriff Dodds in *The Greeks and the Irrational*, übernommen. Besonders ausführlich werden die Begriffe in Kapitel 2 gegenübergestellt: *From shame-culture to guilt-culture*, 28-63.

²⁷Siehe dazu auch Woodard, u. a. 177-178.

den Tod wünscht und über Orests vermeintlichen Tod erfreut ist,²⁸ wurde die Behauptung aufgestellt, hier portraitiere sich Elektra, vom Dramatiker ganz bewusst so gelenkt, in einem Bild, das in tragischer Ironie zugleich auf die Mutter anspiele und insofern indirekt auch ein ungünstiges Licht auf die Tat der Geschwister am Ende des Dramas werfe.²⁹ Die Annahme dieser Konnotation wurde in der Forschung weiter durch die in dem Bild als möglich angelegte Assoziation mit dem Prokne-Mythos verstärkt.³⁰ Immerhin wird das Bild von der *Ithys* rufenden Prokne in Nachtigall-Gestalt später in der *parodos* von Elektra zur Selbstcharakterisierung herangezogen (V. 148-149). Doch wird das mythische Exempel eingesetzt, um jenseits der direkt zum Ausdruck kommenden Trauergeste sublim eine in Elektra selbst verwurzelte destruktive Macht aufzuzeigen? Möchte er wirklich indirekt über den im Prokne-Mythos angelegten Homizid der Mutter am Sohn auf Elektras und Orests Tat des Muttermordes am Ende verweisen?³¹ Gerade mit Blick auf das zweite Selbstbild der Elektra in der Monodie³² als

ἤχῳ πασι προφωνεῖν

erscheint es naheliegender, dass das erste Bild eingebracht wird, weil es, wie letzteres auch, in besonderer Deutlichkeit Elektras akkustische Selbstinszenierung an der Schwelle des Palasts spiegelt. Elektras öffentliche Klage wird zur verbalen Waffe der Frau, die selbst nicht zu den Waffen gegen den Tyrannen greifen kann. Es ist das äußerste ihr zu Gebot stehende Mittel, die Initiative zu ergreifen.³³ Die Vorstellung von der weiblichen Zunge als Pendant zum

²⁸Näheres dazu siehe unter: IV, 14.2.

²⁹Zu diesem Ansatz äußert sich kritisch z. B. March, 146. Bereits Jebb, 22, zeigt, dass der Begriff zweideutig ist. Mit Verweis auf den Prokne-Mythos entscheidet er sich dabei für die aktivische Auffassung des Verbs. Besonderes Gewicht erhält diese These freilich dann in Verbindung mit der später im *agon* vollzogenen Parallelisierung von Mutter und Tochter (Siehe dazu unter III, 9.3.1). Ein wichtiger Vertreter des hier skizzierten Deutungsansatzes ist Segal, *Tragedy and Civilization*, v. a. 262-263.

³⁰Zum Prokne-Mythos aus religionsgeschichtlicher Perspektive siehe besonders Burkert, *Homo necans*, 201-207.

³¹Siehe dazu z. B. den Begründer der sog. „*ironischen*“ Richtung in der Erforschung des Dramas, Sheppard, *Sophocles*, 2-9.

³²Siehe dazu auch bereits das obige Zitat von V. 109.

³³Siehe dazu auch Woodard, 173. Mit dieser Deutung der Trauer Elektras als Form von Aktivität wird zugleich allen Deutungen eine Absage erteilt, die in abflachender Schwarz-Weiß-Malerei und unter Vernachlässigung des jeweiligen Genders der Geschwister eine törriche, nutzlos bis destruktive Schwester einem klugen, erfolgreich-aktiven Bruder gegenüberstellen. Dies geschieht z. B. bei Lefèvre, 160. Ähnlich urteilt davor schon Perotta, 338. Über Elektra stellt letzterer fest, sie sei «*consapevole d'essere eccesiva e violenta*» und zieht zugleich eine Parallele zur Medeafigur bei Euripides.

männlichen Schwert wurde vom Dramatiker selbst im *Tereus* ausgearbeitet.³⁴ Parallelen zu Elektras Selbstbild als Nachtigall finden sich im Sophokleischen Werk auch in der *Antigone* und in den *Trachinierinnen*. Beide Male trauert eine weibliche Gestalt um einen toten oder verschollenen männlichen Familienangehörigen. Handelt es sich in der *Antigone* um den toten Bruder Polyneikes, so vergleicht sich Deianeira mit einer Nachtigall, als sie um ihren verschollenen Gemahl Herakles trauert.³⁵ Das Bild der Nachtigall ist bei Sophokles also topisch für weibliche Trauer um einen männlichen Anverwandten.

Befasste sich die Monodie zum Großteil mit den Auswirkungen der für Elektra „*unvergangenen Vergangenheit*“ auf die Gegenwart, so fällt ganz am Ende noch der Verweis auf den zunächst einzigen Zeitpunkt in der Zukunft, der in der Wahrnehmung der Elektra von Bedeutung ist: Den der Rückkehr des Bruders (V. 117). Im Zusammenhang mit dem Gebet um seine Ankunft steht ein Bild, in dem Elektra ihren mittlerweile erreichten inneren Zustand zum Ausdruck bringt:

μόνῃ γὰρ οὐκέτι σωκῶ
λύπης ἀντίρροπον ἄχθος

(V. 119-120). Elektras im Bild der ausschlagenden Waagschale gefasstes Zeitempfinden eines *opse* findet dabei sein Echo in zahlreichen anderen Bildern des Dramas, die direkt oder indirekt die Grenzhaftigkeit des Zustands der Elektra zum Ausdruck bringen und von denen der sprechende Name nur das hervorragendste ist.³⁶

Elektras Monodie steht so am Anfang einer sich über das gesamte Drama hin ausdehnenden Erkundungsreise ins Innere der Elektra.³⁷ Elektra wird, nicht ohne tiefere dramaturgische Absicht, in Isolation an die Schwelle zum

³⁴Siehe dazu besonders treffend die Ausführungen Burnetts, 177-191. Das Schwert als Attribut des heroischen Mannes tritt beispielsweise in der *Ilias* auf, als Hektor vor dem fatalen Duell mit Achill vor die Frage gestellt ist, ob er nicht doch lieber auf diplomatischem Wege eine Einigung herbeiführen wolle. Dort lehnt Hektor ab mit der Begründung, er könne unter solchen Bedingungen, also „*nackt*“, d. h. unbewaffnet wie eine Frau, womöglich hinterhältig getötet werden (Hom. *Il.* Buch 22, V. 123-125).

³⁵Siehe dazu u. a. Soph. *Ant.* V. 424; Soph. *Trach.* V. 107.

³⁶Siehe dazu passim v. a. Seaford, *The destruction of limits in Sophocles' 'Electra'*, 315-323. Nach Corrigan, 218, besteht Elektras tragisches Leid eben darin, dass sie nicht nur durch die sie äußerlich umgebenden Umstände zerstört wird, sondern ferner sich selbst zugrunde richten wird als die Figur, die über das rechte Zeitmaß immer schon hinaus ist: „... *ever-delaying time withholds the action which sets her free.*“

³⁷Eine Ausnahme bildet hier nur das Ende, wo die dramatische Handlung in den Vordergrund tritt (s. u.).

Atridenpalast gestellt. Dies ist der Ort, an dem sie mit einer knappen Unterbrechung bis zum Ende des Dramas verharren wird. Sie steht symbolisch im Grenzbereich zwischen einem Außen, das durch den Eingang des Dramas in gewissen Sinndimensionen festgelegt wurde, und dem *doma* (V. 10), einem Innen, das in seiner Tiefe, in räumlicher, wie zeitlicher Dimension, düstere Geheimnisse birgt.³⁸ Das Wissen um eine „*unvergangene Vergangenheit*“³⁹ übt dabei eine starke Sogwirkung auf Elektra aus. Nicht nur die Befindlichkeit in der Gegenwart wird in ein Kausalverhältnis zu dieser Vergangenheit gestellt, auch die Zukunft als potentiell offene Zeit richtet sich daran aus, indem die unbedingte Hoffnung auf eine *Heilung* der Vergangenheit von Elektra damit verbunden wird.⁴⁰ Die Schlüsselrolle für die Kausalverbindung zwischen den drei in der Monodie behandelten Zeitstufen kommt dem *ēthos*⁴¹ der Elektra zu. Insgesamt verfügt die Elektra-Figur mit Gould über „*an ordered perception of herself*“.⁴² Das Besondere an der Sophokleischen Art, das Emotionale der Figur einzufangen, ist gerade die rational fassbare Geordnetheit, in der dies vollzogen wird. Die Zeitstufe der Vergangenheit, als Agamemnon getötet wurde, wird mit dem Gegenpol einer Zukunft ausbalanciert, in der der Bruder heimkehrt und die vom Vater erlittene *adikia* durch Rache aufhebt. Als Mittlerinstanz zwischen den beiden Zeitstufen steht in der Gegenwart auf der Bühne die leidende, sich in Trauer verzehrende Hauptfigur. Dadurch dass die Elektra-Figur bei Sophokles genau so in das Drama einführt wird gezeigt, dass sie, weil sie dem Wert der *dikē* verpflichtet ist, in der vorliegenden Situation nur so und nicht anders denken und sich verhalten kann.

Ein Bestreben, Sophokles' Elektra-Figur als Persönlichkeit zu begreifen, muss klar zurückgewiesen werden angesichts der Tatsache, dass alle Informationen des Dramas zur Figur in direktem Bezug zum zugrundegelegten Konflikt stehen. Keine der Sophokleischen Gestalten kann nach Gills Begrifflichkeiten als „*personality*“ apostrophiert werden. Schon der Begriff des „*character*“ wurde in der Forschung, je nach Definition, als zu umfassend betrachtet für die Informationen, die im Sophokleischen Drama über das Wesen der Hauptfigur verlauten. Üblich geworden ist vielmehr gemäß der im Nachhinein durch Aristoteles' *Poetik* vollzogenen Prägung der Begriff

³⁸Siehe Seaford, *The destruction of limits in Sophocles' 'Electra'*, 316.

³⁹Das englischsprachige Pendant bei Hutchinson, 48, lautet: „*imperfective past*“.

⁴⁰Eine Interpretation, die sich vollkommen daran ausrichtet, wie diese drei Zeitstufen im Drama um den Zentralwert der *dikē* kreisen, ist die Corrigans (Siehe v. a. zusammenfassend 210).

⁴¹Eine genauere begriffliche Definition des Begriffs findet sich im Anschluss an die Analyse der Monodie, wo über die Sophokleische Methode der Charakterisierung ein vorläufiges Résumé gezogen wird.

⁴²Siehe Gould, 53.

des *ēthos*.⁴³ Das *ēthos* lässt sich definieren als Verbindung eines Ensembles von Werten, die das Verhalten einer Figur in der je vorliegenden Situation steuern.⁴⁴ Davon absetzen lässt sich ein anderer Begriff aus der Aristotelischen *Poetik*, der der *dianoia*. Als Bezeichnung für die zielgerichtete Absicht einer Person lässt er sich trefflich auf die Person des Sophokleischen Orest im Prolog anwenden.⁴⁵ Die Erkundung des *ēthos* der Elektrafigur bildet in gewissem Sinne das wesentliche Anliegen der Sophokleischen *Elektra*, wie bereits Reinhardt im Vergleich mit den Sophokleischen „Katastrophen-Dramen“ vom *Aias* bis zum *König Ödipus* feststellte: „... das Ausgestoßensein ist da und breitet sich in schmerzlicher Ausführlichkeit durch seine Stadien und Stationen aus, das ganze Drama lang, bis das Gebot der Götter es erlöst.“⁴⁶ Es ist kein Zufall, wenn in einer berühmten Passage Plutarchs Sophokles mit der Aussage zitiert wird, sein Stil habe sich durch mehrere Stufen hindurch zu der Stilstufe hin entwickelt, die er selbst als

ῥηθικωτάτη καὶ βελτίστη

bezeichnet.⁴⁷ Die *Elektra* gehört zweifelsohne dieser letzten Stilstufe an.⁴⁸

Insofern die Elektra-Figur in den folgenden Szenen immer wieder unter wandelnden formalen wie personellen Konstellationen erscheint, in denen ihr feststehendes *ēthos* wiederholt wie ein Fels in der Brandung von wechselndem Wogenschlag umspült sein wird,⁴⁹ wobei sich, Schritt für Schritt, immer neue Facetten dieses *ēthos* enthüllen, scheint es sogar gerechtfertigt, die Sophokleische *Elektra* als eine im Medium des Dramas gefasste große Studie über das *ēthos* der Hauptfigur zu sehen.⁵⁰ Insgesamt entsteht dahinter bis zum Ende des Dramas das, wenngleich nicht in Ganzheit greifbare, so doch berücksichtigend präsente Bild von dem, was Easterling „a solid individual consciousness“

⁴³So bedient sich des Begriffes z. B. Jones, 32, der den Begriff „character“ überhaupt nicht für den Sophokleischen Menschen verwendet wissen will. Jones folgt u. a. Goldhill, *Character and Action*, 102.

⁴⁴Siehe dazu auch Seidensticker, *Sophokles*, 281. Der Begriff taucht allerdings auch schon bei Sophokles in der besagten Bedeutung auf. Siehe dazu Soph. *Ant.* V. 476, wo Kreon Haimon tadelt:

ὦ μαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον.

⁴⁵Treffend erkannt hat das auch Lefèvre (177-179).

⁴⁶Reinhardt, *Sophokles*, 146.

⁴⁷Siehe dazu Plut. *mor.* 75A-86A und Kells, 17.

⁴⁸Dazu muss man nicht einmal soweit gehen wie Bowra, 398, der, dabei nicht unangreifbar in seiner Argumentation, das gesamte erhaltene Werk des Dichters dieser Stilstufe zuweist.

⁴⁹Siehe Whitmans Beitrag, 167, zum Bild vom Felsen in der Brandung für den Sophokleischen Helden.

⁵⁰Siehe dazu auch Seidensticker, *Sophokles*, v. a. 279.

nennt.⁵¹ Die Charakterisierung der Figur bleibt dabei auf das Engste mit dem bereits im Eingang angedeuteten Missstand im Pelopidenpalast verbunden.

13.2 Elektra vertraut sich dem Chor an

Bezeichnete sich Elektra in der Monodie noch selbst als

ἡχὼ πᾶσι προφωνεῖν,⁵²

so erhält sie in der *parodos* erstmals im Drama Gelegenheit, sich vor einem aus der Öffentlichkeit kommenden Publikum zu äußern (V. 121-250). Gedanklich und konzeptionell knüpfen Elektras Worte in der Passage unmittelbar an den Inhalt der Monodie an. Freilich gewinnt das dort nur in groben Zügen skizzierte Elektra-Bild nun in der Form des kommatischen *amoibaion* weiter an Schärfe. Mehr Struktur wird schon rein oberflächlich durch die dialogische Form möglich. Der Impuls zur völligen Hingabe an die Trauer wird durch die Gegenwart eines Gesprächspartners in gewissem Sinne kanalisiert, der Fluss der Klage wird gebremst.

Noch stärker setzt sich die Form des Argumentativen schließlich in dem das erste *epeisodion* eröffnenden Dialog zwischen Elektra und Chor durch (V. 251-327), als Sprechverse an die Stelle des bisherigen Gesangs der Gesprächspartner treten. Ihrer unmittelbaren Funktion nach liefern *parodos* und der Beginn des ersten *epeisodion* in diesem Sinne anmerkende Erklärungen für die in der Monodie entworfene Grobskizze vom *ēthos* der Hauptfigur.

Davon abgesehen zeigen die beiden Passagen in der Gruppe der Choreuten, wie ein außenstehender, und insofern neutraler Zeuge sich der Heldin des Dramas gegenüber verhält.

Die Choreutinnen sind weiblich, älter als die Hauptfigur und sie kommen aus vornehmeren Hause, wie die Anrede als

γέννεθλα γενναίων

⁵¹Siehe Easterling, 125. Ein solches Urteil hat die Forschung dazu bewogen, im Dramatiker Sophokles den Erfinder der Helden-Figur auf der europäischen Bühne zu sehen. Bei ihm erstmals wird die einzelne Figur als, wenn auch in beschränktem Maße, individualisierter Charakter erfahren (Dieser Gedanke findet sich auch bei Jones, 145). Wenn man versucht, den Gedanken *in concretu* am Stück nachzuverfolgen, so stellt sich heraus, dass Orest im Eingang nur in sehr begrenztem Maße als individualisiert erscheint – dort dominiert eine „Außenperspektive den Blick auf das Geschehen –, so ist das Interesse am einzelnen Charakter umso deutlicher an der Elektra-Figur zu sehen: Diese ist ganz um ihr *ēthos* herum konstituiert.

⁵²Siehe dazu den bereits zweimaligen Verweis auf die Stelle, V. 109, unter: IV, 13.1.

zeigt (V. 129). Als einzige Personen des Dramas stehen sie außerhalb des Pelopidenpalastes. Sie repräsentieren die Öffentlichkeit in einer Form, die es der trauernden Hauptfigur erlaubt, sich ihnen zu öffnen. Das Trauerritual, zerfallend in *prothesis* und *ekphora*, stellt schließlich im Athen der klassischen Zeit jenes Gebiet dar, in dem es Frauen gestattet ist, in der Öffentlichkeit zu erscheinen.⁵³ Insofern verlangt Elektra in ihrer Aufttritts-Monodie gerade nach einem Chor, der über die genannten Charakteristika verfügt. Juffras, die sich besonders über die politischen Implikationen des Stückes Gedanken gemacht hat, verweist hier auf eine Besonderheit des Chores: Einerseits gibt er der Hauptfigur die Möglichkeit, sich öffentlich zu äußern und kann seinerseits auf die Worte Elektras reagieren, andererseits kann der Chor als Gruppe weiblicher Bürgerinnen nicht selbst zur Aktion gegen die Machtusurpatoren schreiten. Er trägt also durch seine Anwesenheit zur Entstehung eines idealen Rahmens für Elektras Klage bei.⁵⁴ Eine Wissenschaftlerin, die in letzter Zeit besonders auf die dem Stück durch die Anwesenheit des Chores gegebene politische Dimension aufmerksam gemacht hat und in diesem Zusammenhang Wesentliches erkannt hat, ist McLeod.⁵⁵ McLeod betont so an der Elektra-Figur, anders als das Gros der Forschung, dass diese nicht als extreme Einzelgängerin in einem ihr völlig entgegengesetzten Umfeld zu begreifen sei. Die Kluft im Stück verlaufe vielmehr zwischen einer in ihren Werten pervertierten Welt am Königshof einerseits, und einer an traditionellen Werten ausgerichteten *polis*-Welt andererseits.⁵⁶ Die Werte, die von Elektra verfochten werden, sind nicht die einer der Welt enthobenen Individualistin, sondern ruhen auf den Festen der *polis*-Kultur, so McLeod. Problematisch mag freilich die mit dem von McLeod benutzten Begriff der *polis* unter Umständen assoziierte Engführung der Interpretation auf den Bereich des Politischen, was mit dem Drama des Sophokles unvereinbar ist, erscheinen. Als passender erscheint insofern ein Begriff wie „*Öffentlichkeit*“, der der Vorstellung von der sozialen Einbettung des Sophokleischen Helden in sein Umfeld Rechnung trägt, ohne zugleich eine irreführende Einschränkung auf das Politische naheulegen.

⁵³Siehe Sassi, 10.

⁵⁴Siehe dazu Juffras, 99-108.

⁵⁵Siehe McLeod, v. a. 42-44. Ihre Arbeit erweist sich als besonders fruchtbares Hilfsmittel, wenn man versucht, das Wesentliche an Elektras Vorstellungen im Vergleich zu denen anderer Figuren zu erfassen.

⁵⁶Diesen Kontrast zieht sehr deutlich auch Ringer, der, anders als McLeod jenseits davon jedoch unter dem Einfluss der „*ironischen*“ Richtung in der Erforschung des Dramas und dem der Performativitätstheorie steht. Im vorliegenden Kontext schreibt Ringer passend von „*the topsy-turvy environment*“ des Könighofes. Er vergleicht es mit der Szenerie der Shakespeare-Dramen *Macbeth* und *Hamlet*, die sich um das Thema Königsmord drehen (140).

Durch ihre Deutung des Sophokleischen Helden als Vertreter einer Extrem-Position innerhalb des Wertekodexes des Gemeinwesens eröffnet McLeod nichtsdestotrotz eine neue und fruchtbare Perspektive auf das Bild vom Sophokleischen Helden, der in der Forschungsdiskussion der Vergangenheit, so scheint es fürwahr, allzu oft zu sehr aus seinem Umfeld isoliert wurde.

Ein Beispiel ist hier nicht nur der bereits erwähnte, bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zurückgehende, von Winnington-Ingram so benannte Gegensatz zwischen den *„hero-worshippers“* und *„pietists“*.⁵⁷ Vielmehr erliegen auch Arbeiten aus jüngster Zeit noch der Versuchung, die Hauptfigur als *„odd-one-out“* in ihrer Welt zu sehen. Als Beispiel sei nur die 2001 als Buch veröffentlichte Dissertation Altmeyers über *Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles* genannt. Die Sophokleischen Helden erscheinen darin als atavistisch-anachronistische Überreste einer überkommenen heroischen Welt in einem modernen, am praktischen Zweck-Denken ausgerichteten Welt.⁵⁸ Tatsächlich aber, so zeigt McLeod überzeugend, verfielt der Sophokleische Held nicht Werte, die mit dem öffentlichen Leben nichts zu tun haben, sondern vielmehr solche, die dort wurzeln. In sämtlichen dialogischen Auseinandersetzungen des Stückes tritt dieser Umstand zu Tage, erstmals freilich in den beiden Passagen, die Elektra im Gespräch mit dem Chor zeigen, in der *parodos* und dem Anfang des ersten *epeisodion*. Freilich bleibt Elektra nichtsdestotrotz einsam: In der völligen Hingabe an die Tätigkeit der Trauer um den Vater ist sie vom gesellschaftlichen Alltagsleben ihrer Umwelt abgeschnitten, wie Bohrer mit Verweis auf die Parallelsituation der Sophokleischen Antigone-Figur zu bedenken gibt.⁵⁹

Die beiden Passus knüpfen inhaltlich an die Monodie an, indem dort Angeschnittenes einerseits in den Äußerungen der Elektra vertieft und andererseits in denen des Chores in Frage gestellt oder kommentiert wird. Der Chor wird in den Szenen zum Katalysator erneuter Trauerbekundungen Elektras. Dass dabei die Kluft zwischen den beiden Dialogpartnern von Anfang an nicht unüberwindlich sein kann, liegt schon in der von Sophokles für die *parodos* gewählten kommatistischen Form begründet. Gemeinsame Trauer, die schon rein formal dadurch als Thema zugrundegelegt ist, erfordert ein gewisses Mass an Verständnis und Einfühlungsvermögen seitens der Argiverinnen, die zu Elektra kommen.⁶⁰ Zunächst geht es knapp um die Frage nach dem Verlauf der Sympathiekurve im Verhältnis zwischen Elektra und Chor. Ein in letzter Zeit mehrfach in der Forschung erzielltes, plausibles Bild sieht folgendermaßen aus: Bereits zu Beginn der Begegnung wird eine Beziehung,

⁵⁷Siehe Winnington-Ingram, *Sophocles*, 303.

⁵⁸Siehe zum Beitrag Altmeyers aber auch die kritische Rezension Holzhausens, 575-577.

⁵⁹Siehe dazu Bohrer, 339.

⁶⁰Siehe dazu auch McLeod, 31 und Paulsen, 34 u. a.

die der zwischen Mutter und Kind entspricht, etabliert. Spricht Elektra die älteren Frauen mit einer Respekt verratenden Wendung an⁶¹, so nennt der Chor die, wenngleich den Kindesbeinen entwachsene Hauptfigur *pai* (V. 121). Über den gesamten Verlauf der *parodos* hin gibt der Chor der lamentierenden Elektra wiederholt Konter, nichtsdestotrotz hat er am Ende der lyrischen Partie zu einer eindeutig solidarischen Einstellung zur Hauptfigur gefunden. Dieses tiefere Verständnis für Elektra spiegelt sich in der ersten Äußerung des Chores an Elektra im ersten *epeisodion* (V. 251-253). In der Sprechpartie kann sich Elektra schließlich, auf der erzielten Vertrauensbasis aufbauend, darauf verlegen, ihre Situation detaillierter zu explizieren.⁶²

Entsprechend der beibehaltenen thematischen Basis knüpft Elektra auch in der zeitlichen Gliederung ihrer Ausführungen nach den drei Stufen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an die Monodie an. Wie bereits in der Monodie ist der Zeitpunkt in der Vergangenheit, als Agamemnon ermordet wurde, von besonderem Interesse für Elektra. Werden die Informationen dazu vermehrt, so wird daneben jedoch auch das Bild von der Gegenwart valeurreicher. Für die Zukunft werden zwei entgegengesetzte Szenarios aufgebaut, eine Erfolgsgeschichte einerseits, eine Geschichte der Hoffnungslosigkeit andererseits.

Die Vergangenheit

Der Eindruck von der Ermordung des Vaters Agamemnon gewinnt durch die Schilderungen in *parodos* und am Beginn des ersten *epeisodion* an Schärfe. Erstmals wird so der Schauplatz des Geschehens erwähnt, zudem wird das Bild vom Mörderpaar klarer. Gemäß der für Elektras Verhalten insgesamt wegweisenden *gnomē* der Verse 145 und 146 erhält das Bild von der Vergangenheit mehr Farbe:

νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς
οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται.

Als Schauplatz der Ermordung präsentiert Elektra in der dritten *strophē* der *parodos* erstmals die Tafel. Das Motiv der Ermordung beim Mahl entnimmt Sophokles dabei der Darstellung des vierten Buches der *Odyssee*.⁶³ In der

⁶¹Siehe oben die Worte zu V. 129 unter: IV, 13.2.

⁶²Diese Position wurde in jüngerer Zeit u. a. vertreten von McLeod, 38 und Paulsen, 37-38. Anders sieht die Situation, allerdings wenig glaubhaft, beispielsweise Lefèvre, 162. Letzterer nimmt in seiner Interpretation als zentral eine sich über den gesamten Dramenverlauf aufrechterhaltene Antithese zwischen einer dem Übermäßigen zugeneigten Hauptfigur und einem maßvollen Chor an.

⁶³Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 4, V. 91-92 und V. 515-537.

Odyssee ist der Mord an Agamemnon in einen sich als Leitmotiv durch das *epos* ziehenden Kontext gestellt: den der Verletzung des unter dem Schutz des

Ζεὺς ξένιος

stehenden Gastrechts.⁶⁴ Der Frevler ist dort eindeutig Aigisth: Der Mord vollzieht sich schließlich in seinem Haus und an seinem Tisch. Anders verhält es sich bei Sophokles: Klytaimnestra empfängt den Gemahl

ἐν κοῖταις πατρώαις

(V. 194), was Kells passend übersetzt mit: „*in the rooms of his fathers*“.⁶⁵ Erneut erwecken, wie schon in der Monodie,⁶⁶ akustische und visuelle Eindrücke das Bild von der Ermordung des Agamemnon zum Leben: Elektra spricht von der

οἰκτρὰ...αὐδὰ

des Opfers (V. 193) und in bedrohlicher, akustischer wie optischer Nahwirkung ist hier die Rede von der

πλαγὰ παγχάλκων γενύων

(V. 195-196). Unmittelbar verbunden mit dem gegenüber der *Odyssee* veränderten Schauplatz ist ein verändertes Bild von den Rollen des Mörderpaares bei der Tötung. An keiner Stelle der *Elektra* ist unmittelbar die Rede von einer Ermordung des Agamemnon durch Klytaimnestra und Aigisth. Stattdessen abstrahiert Elektra in ihrer Schilderung in der *parodos*, indem sie an die Stelle der Agierenden die Tatmotive stellt:

δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτεῖνας

(V. 197). Verdeckt jedoch erscheint hinter der Formulierung ein klares Bild von Klytaimnestra als der treibenden Kraft im Mord an Agamemnon. Schon zu Beginn der *parodos* sprach so der Chor voller Verachtung von Elektras

δολερὰ

μάτηρ

(V. 124-125). Zwar wünschte er dort auch Aigisth als

⁶⁴Siehe dazu auch Friedrich, 154-161.

⁶⁵Kells, 94.

⁶⁶Siehe oben unter: IV, 13.1.

ὁ τάδε πορῶν

(V. 126) den Tod, doch kann angesichts der weiteren Charakterisierung des Aigisth durch Elektra im ersten *epeisodion* als

ὁ πᾶς ἀνάλλαις

(V. 301) kein Zweifel über die beherrschende Rolle der Mutter in der Ermordung des Agamemnon bleiben. Das in *parodos* und zu Beginn des ersten *epeisodion* weiter ausgemalte Bild vom Tod des Agamemnon hat so eine wichtige Rolle in der Vorbereitung der zentralen Begegnung des Dramas zwischen Elektra und ihrer Mutter im zweiten *epeisodion*. Bemerkenswert ist dabei noch, dass Elektras Darstellung des Ereignisses sich von Anfang an als völlig in Deckung mit dem Bild der Argiverinnen von dem Ereignis zeigt.⁶⁷ Es besteht also auch in der Vorstellung des unbeteiligten Chores keinerlei Zweifel über den frevelhaften Charakter der Tat.⁶⁸

Die Zukunftsszenarios

Dass Elektra in *parodos* und am Anfang des ersten *epeisodion* mehrfach schwankend zwei kontrastierende Zukunftsszenarios gegeneinanderabsetzt, kann, jenseits der jeweiligen dramaturgischen Funktion, einerseits auf den im Prolog bereits vorgezeichneten Verlauf des Dramas vorzubereiten, andererseits aber auch einen Gegenentwurf zu skizzieren, als Spiegel einer „*menschlich nachvollziehbaren*“ Unsicherheit gesehen werden.⁶⁹

Die Negativvariante bedeutet dabei eine Fortsetzung des Zustands der Trauer auf unbestimmte Zeit. Die Vision erscheint in besonders drastischer Bildlichkeit in den beiden mythologischen Bildern, die Elektra in der *Parodos* zum Vergleich mit der eigenen Situation heranzieht: einerseits das der in die Nachtigall verwandelten, ewig klagenden Prokne (V. 147-149), andererseits das der in ewiger Trauer zu Stein erstarrten Niobe (V. 150-152).

Die Hoffnung auf eine Wendung der Zukunft in die erwünschte positive Richtung ist für Elektra unabdingbar mit dem Namen des Bruders Orest verknüpft. Elektras Ungeduld gegenüber der fortwährenden Verzögerung von dessen fest versprochener Ankunft wächst in zunehmendem Maße, wie sowohl in *parodos*, als auch zu Beginn des ersten *epeisodion* klar hervorscheint.⁷⁰

⁶⁷Siehe dazu in der Forschung auch McLeod, 44.

⁶⁸So meint auch Lefèvre, 156.

⁶⁹Eine entsprechende Zuspitzung der Zukunft in verschiedene Möglichkeiten findet sich auch im *OC* des Sophokles, was die innerdramatische Zukunft anbelangt, siehe dazu Markantonatos, 84-90. In dem Drama befasst sich v. a. die sog. „*Kreon-Szene*“ mit dieser Zeitstufe (*OC*, V. 728-1043.)

⁷⁰Siehe besonders die Verse 171-172 und 319.

Besonders prägnant erfasst Elektra ihr Dilemma des fortwährenden Wartens in den Versen 171 und 172:

ἄει μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθεῶν δ' οὐκ ἄξιοι φανῆναι.

Dem *aei* ihrer Trauer im Negativszenario wird hier ein *aei* im Zaudern des Bruders als Entsprechung an die Seite gestellt. Der Chor reagiert wiederholt mit tröstenden Worten auf Elektras Befürchtungen.⁷¹ Als besonders typisch für den Chor als Personengruppe wurde in der Forschung immer wieder die gnomenhafte Wendung in Vers 179 ausgemacht:

χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός.

Segal beispielsweise merkte dazu an: *“For the women of the house, sheltered by their very collectivity, uttering the voice of normality, urging acquiescence in life’s injustices, time can bring oblivion, heal pain, help us to return to the regularity of daily tasks and rewards.”*⁷² Tatsächlich ist es nicht möglich, herauszufinden, ob der Chor des Stückes auf diese Weise verstanden werden soll. Funktion und dramatischer Charakter sind gerade in dieser Figur oft so eng miteinander verwoben, dass es unmöglich ist, sie voneinander zu trennen. Corrigan hört aus den Versen den Dramatiker Sophokles selbst sprechen, der hier in tragischer Ironie dem Chor Worte in den Mund lege, die vor dem Hintergrund des Dramenausgangs geradezu prophetischen Charakter annehmen.⁷³ Während insgesamt bei Elektra selbst entsprechend ihrer Trauerrolle der negative Blick auf die Zukunft dominierend ist, ist es der Chor, der in einer episch geformten Passage der *parodos* die triumphale Ankunft des Orest als Sendbote des olympischen Zeus ausmalt:

κρυπτᾷ τ' ἀχέων ἐν ἥβᾳ,
ὄλβιος, ὃν ἄ κλεινὰ
γὰ ποτε Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὐφροني
βήματι μολόντα τάνδε γᾶν
ὄρέσταν.

⁷¹Siehe dazu besonders die Verse V. 173 und V. 320.

⁷²Segal, *Tragedy and Civilization*, 263.

⁷³Siehe Corrigan, 211.

(V. 159-163). Erscheint Orest in diesem Bild als heroisch und gemäß dem alten Adelsideal seine *physis* verwirklichend, so ist das Bild zugleich anti-thetisch zum nicht eingetretenen heroischen Ende des Vaters, über das sich Elektra schon in der Monodie äußert, zu begreifen:

πατήρ...
 ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον
 αἶαν
 φοίνιος ἸΑρης οὐκ ἐξένισεν

(V. 95-96). Letztlich ist es aber freilich Elektra, die sich in der bangenden Erwartung auf die Ankunft des Bruders verzehrt. Besonders deutlich zeigt sich die Unbedingtheit ihres Beharrens auf der Wiederherstellung der *dikē* durch Rückkehr des Bruders im Abschluss der *parodos*. Sollten die Täter nicht für ihre Untat büßen,

ἔρροι τ' ἂν αἰδῶς
 ἀπάντων τ' εὐσέβεια θνατῶν.

(V. 249-250), so flucht Elektra. Die Stelle erinnert in der dadurch evozierten Stimmung an ein die letzte Zeile eines Chorlieds des *König Ödipus*.⁷⁴

ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.

Hier kommt Elektras Verzweifeln an ihrer Situation in unverhohlener Bitterkeit zu Tage. Liegt man jedoch richtig, wenn man Kamerbeek folgt, der in seinem Kommentar über die Stelle sagt: „*Her eusebeia leads her to asebeia*“⁷⁵? Sollte man die Stelle nicht vielmehr einfach redensartlich auffassen? In jedem Fall zeigt sich an der Stelle, dass es nicht unproblematisch ist, eine Äußerung einer Dramenfigur aus dem Gesamtkontext gelöst als Abbild der Wertmaßstäbe dieser Figur zu betrachten.

Wie wichtig es ist, den Kontext miteinzubeziehen, zeigt sich besonders deutlich für das Bild von Elektras Lebensgegenwart, wie es in *parodos* und am Beginn des ersten *epeisodion* erscheint.

Die Gegenwart

Das Gespräch von Elektra und Chor kreist um drei zentrale Wertbegriffe: *aidos*, *sophrosynē* und *eusebeia*.⁷⁶ Im Wesentlichen prallen in der traditionellen

⁷⁴Siehe dazu Sophokles, *OR*, V. 910.

⁷⁵Siehe dazu Kamerbeek, 55.

⁷⁶Siehe McLeod, 48-60.

Forschungsdiskussion zwei Standpunkte aufeinander: der der *„hero-worshippers“* und der der *„pietists“*. Verfechten die *„pietists“* einen Standpunkt, der stets jene Figuren in ein positives Licht stellt, die einen gemäßigten Standpunkt vertreten, so verfechten die *„hero-worshippers“* einen Standpunkt, der den Helden, allerdings in Isolation vom Rest der Figuren, begünstigt. McLeod bietet eine Alternative, insofern sie, wie bereits oben im Zusammenhang mit der Betrachtung der Figur des Chores erläutert, den Protagonisten nicht als Einzelgänger gegen alle anderen Figuren stellt, sondern ihn in den Kontext der althergebrachten Wertewelt der *polis* einordnet.⁷⁷

Die widersprüchlichen Ansätze und Ergebnisse der Forschung sind einigen grundsätzlichen Problemen zuzuschreiben: Einerseits gibt es ein definitorisches Problem: Was genau ist mit den drei oben benannten Wertbegriffen im Deutschen bezeichnet? Ferner: Ist überhaupt durch den Begriff jeweils ein eindeutiger Sinn konstruiert oder wird derselbe Begriff in unterschiedlichen Bedeutungsvarianten verwendet? Ferner erschwerend tritt hinzu, dass das Medium der Sprache vom Sprechenden in unterschiedlicher Weise eingesetzt werden kann: Die Person kann etwas zum Ausdruck bringen, mit dem sie sich selbst identifiziert, also aus ihrer Sicht die Wahrheit sprechen, eine Person kann die Sprache aber auch in einer Art und Weise nutzen, die sich verschleiernd über die tatsächlich befürwortete eigene Position legt. Die Sprache als Mittel der Verschleierung der persönlichen Anschauung kann entweder in der Absicht, hinters Licht zu führen, so benutzt werden, oder in spielerischer Absicht: Der Sprechende nimmt dabei seinem Gegenüber ein Wort aus dem Mund und benutzt es mit den Konnotationen, die auch beim Gegenüber die maßgeblichen waren, obwohl dieses Verständnis dem eigenen entgegengesetzt ist.

Nur wenn man all diese Schwierigkeiten sorgsam abwägt, kann man sich ein Urteil über die Sympathienlenkung des Tragikers bilden, also letztlich über die Frage, welche Position an der jeweiligen Stelle als positiv erscheinen soll.

Von besonderem Interesse in der ersten Auseinandersetzung zwischen Elektra und Chor ist die gegenwärtige Befindlichkeit der Hauptfigur selbst.

Vom Chor wird hier Elektras Verhalten zu dem ihrer Geschwister in Antithese gesetzt und so relativiert (V. 153-163): Elektra verhalte sich in Gegensatz zu Orest, Iphianassa und Chrysothemis ungeschickt. Dass diese Relativierung jedoch nicht der Sympathienlenkung im Drama entspricht, zeigt sich beispielsweise daran, dass der Chor Orest, wie der Dramenbetrachter aus dem Eingang weiß, falsch charakterisiert: Orest ist eben nicht *olbios* (V. 160) und er herrscht gerade nicht, wie der Chor behauptet, unberührt vom Leid der Atriden in Krisa (V. 180-181). Dass das vermeintliche Glück

⁷⁷Siehe McLeod, 41-42.

der Chrysothemis nur ein scheinbares ist, zeigt die Begegnung der Schwestern im zweiten Teil des *epeisodion*.⁷⁸ Obwohl das Drama selbst also zeigt, dass der das „Mittelmaß“ anstrebende Standpunkt des Chores im Stück nicht als richtig dargestellt wird, konnte sich in der Forschungsdiskussion der Standpunkt der sogenannten „*classicists*“ immer wieder Gehör verschaffen. Einen wichtigen Ansatzpunkt lieferte hierfür das Hypertrophe im Wesen der Heldin, wie es sowohl in den Fremdcharakterisierungen als auch in den Eigencharakterisierungen hervortritt.

So verneint die Hauptfigur ganz und gar eine erfüllte Gegenwart: Sie sei *ateknos* (V. 164), *anympheutos* (V. 165), *anelpistos* (V. 186), eine *anaxia* (V. 189). Elektra hat zerlumppte Kleider (V. 191), sie ist von der Tischgemeinschaft am Hof ausgestoßen worden (V. 192). Ihren Zustand beschreibt sie mit *alyein* (V. 135), *katatēkesthai* (V. 187). Elektras Name wird für das Sophokleische Stück Programm⁷⁹: Elektras gegenwärtiger Zustand erscheint als ewig andauernder Vollzug von «*rites de passage*».

Ansatzpunkt für die kritische Betrachtung der Elektra-Figur bei den „*classicists*“ ist die Art, wie Elektra sich persönlich zu ihrer äußerlichen Situation stellt:

Sie spricht selbst von ihrer *orgē* (V. 222), der Chor fordert in der *parodos* wiederholt zu Mäßigung auf (z. B. 233-235). Hier setzen die „*classicists*“ mit ihrer Kritik an Elektra an; sie verkennen dabei die durch das Stück vorgegebene Sympathienlenkung.⁸⁰ Auch ansonsten sind es Äußerungen des Chores in

⁷⁸Siehe unter: IV, 13.3.

⁷⁹Siehe dazu u. a. March, 19-20. Dass der Name schon bei Stesichoros genannt wurde, ist bereits wiederholt direkt wie indirekt zum Ausdruck gebracht worden: Verwiesen sei auf die Notiz zu PMG I 218 oben im Orest zugeordneten Eingang und auf die Anmerkung unter: II, 5.1.

⁸⁰Dazu sei, stellvertretend für die Meinung vieler Forscher Lefèvre zitiert: (182-183): „Schwieriger als Orest ist Elektra zu verstehen. Orest hat Vertrauen zu Apollon – wie der Chor zu Zeus (173-184) –, Elektra nicht; bezeichnenderweise weiß sie nicht einmal von dem Befehl Apollons für ihren Bruder. Durch ihr bedingungsloses Eintreten für eusebeia wird sie zu asebeia geführt. Sie verfolgt die positiven Werte der eusebeia und dikē im Unmaß und gefährdet auf diese Weise das Ziel der Wiedergewinnung der eleutheria des Atridenhauses, jedenfalls fördert sie es nicht. Denn die Tat, Orest als Kind vor den Verfolgern gerettet zu haben, liegt lange zurück. Seitdem verhärtet sie. Rache ist ihr einziger Gedanke, Rache ohne jedes Bedenken, ohne jede kindliche Regung. Diese Spannung der durch den einen Trieb ins Heroische gesteigerten Seele macht diese El zu einer unvergeßlichen Gestalt. Nach dem Bilde seiner Antigone hat der Dichter sie geschaffen, beide trotz ihrer Unweiblichkeit ganz Weiber in ihrer maßlos leidenschaftlich hingebenden Pietät. Aber wie viel tiefer hat Sophokles die Elektra gefasst. Er hat gefragt, ‚wie konnte ein Mädchen so werden, und er führt vor, wie sie’s geworden ist.‘ (Bethe 1924, 208.) Trotz der uneingeschränkten Berechtigung ihres Strebens droht sie aufgrund ihrer Maßlosigkeit zu scheitern. In diesem Sinn ist auch die Elektra eine zu Mass und Bescheidung mahnende Tragödie.“

der *parodos*, die die „*classicists*“ sich zu eigen machen: So verweist für sie das *hyperktēso* des Verses 217 auf ein Übermaß in Elektras Emotionalität, mit den Versen 142 und 160 sei Elektras allzugroßer *algos* zwecklos und bringe keine Lösung von den *kaka*.⁸¹

Bei kritischer Betrachtung jedoch zeigt sich, wie auch McLeod meint, dass insgesamt gerade Elektras Haltung als Inbegriff von *eusebeia*, *sophrosynē* und *aidos* zu sehen ist. Dies gilt freilich nur im absoluten Sinne, also, wenn die drei Begriffe eben auf den zentralen dramatischen Konflikt um die Wiederherstellung der *dikē* durch Rache an den Mördern des Agamemnon bezogen werden.⁸² Man sollte den „*classicists*“ nicht folgen und Elektras Einstellung als starr bezeichnen: Elektra selbst erkennt ja gerade immer wieder, dass sie in der gegebenen pervertierten Lage zugunsten ihres Anliegens auf Wertverletzungen nicht verzichten kann: Als Beispiel seien hier die letzten Verse der ersten *rhēsis* der Elektra im ersten *epeisodion* genannt:

ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι,
οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν· ἄλλ' ἐν τοῖς κακοῖς
πολλή 'στ' ἀνάγκη κάπιτηδεύειν κακά

(V. 307-310). Soweit *sophrosynē* eine typisch weibliche *sophrosynē* des Sich-Fügens bezeichnet,⁸³ soweit *eusebein* das *eusebein* einer Frau in einer wohlgeordneten äußeren Lage bezeichnet,⁸⁴ erfüllt Elektra die Postulate dieser Werte nicht. Insofern wird sie auch dem Wert der *aidos*, der für eine Frau im Normalfall eben ein dem Verhalten Elektras diametral entgegengesetztes Verhalten erforderte, nicht gerecht. *sub specie aeternitatis* aber ist sie es: Man betrachte, wie Elektra im Hauptkonflikt zur *Dikē* steht.

Die Elektra-Figur des Sophokles, das zeigt sich in der hier betrachteten Passage besonders klar, zeichnet sich vor allem durch zwei Qualitäten aus: Ihre *tlēmosynē* und die Unverlierbarkeit ihres inneren Adels, ihrer *physis*.⁸⁵ Sie verkörpert insofern in gewissem Sinne die Werte des Helden der *Odyssee*. Die Parallele zwischen den zwei Figuren geht dabei weiter: Beide müssen sich

⁸¹Siehe dazu z. B. Lefèvre, 152.

⁸²Siehe dazu McLeod, 58-59.

⁸³So wird der Begriff von North, 51, gedeutet. Dass der Begriff mehrere Bedeutungen annehmen kann, wird dabei ignoriert.

⁸⁴Siehe dazu auch die berühmte Äußerung der Antigone im gleichnamigen Drama des Sophokles: Soph. *Ant.* V. 923-924. Dort erwirbt Antigone für eine *eusebeia* *dyssebeia*.

⁸⁵Auch Egermann, 14, erkennt richtig Elektras Verwurzeltheit in ihrer *physis*. Er erkennt jedoch noch, anders als später McLeod, das Verwurzelte von Elektras Wertewelt in der *polis*-Kultur: Elektra ist kein „*social outcast*“, wie Egermanns Interpretation glauben macht.

unter Verlust der äußeren Anzeichen ihres Adels in einem pervertierten Umfeld beweisen.⁸⁶ Freilich ist Elektra dabei aufgrund ihres Geschlechts weiter in ihrem Handlungsspielraum beschnitten. Sie benötigt Orest zur aktiven Verbesserung ihrer Lage. Gibert charakterisiert die Figur daher passend als *“a sort of intriguer without an intrigue”*.⁸⁷ Es ist insofern der verzweifelte Ruf nach dem Bruder, der ihr als einziges positives zukunftsgerichtetes Handeln verbleibt.⁸⁸

Elektras Ausführungen über das Verhalten der Usurpatoren in der Gegenwart gehen bruchlos in die Schilderungen über das Verhalten von Aigisth und Klytaimnestra in der Vergangenheit⁸⁹ über. Elektra zeigt darin vor allem, dass in den Köpfen von Klytaimnestra und Aigisth in der Zwischenzeit kein Prozess des Umdenkens stattgefunden hat. Klytaimnestra knüpft in der Gegenwart an ihre beiden Vergehen, ihren Ehebruch gegenüber dem abwesenden Gatten, sowie die listige Ermordung des Agamemnon in Unterstützung durch Aigisth, vielmehr konsequent an. Aigisth ist ihr dabei Erfüllungsgehilfe.

Das Aigisth-Portrait des ersten *epeisodion* stellt eine konsequente Ausweitung des bereits durch die erste Vorstellung der Figur in der Monodie als

ὁ κοινολεχής

der Klytaimnestra (V. 97) gegebenen Bildes dar. Aigisth ist einerseits der Mann im Haus, der momentan außer Landes verweilt (V. 314) und ohne den der *oikos* seiner Vertretung nach Außen hin entbehrt⁹⁰, doch ist er andererseits von Anfang an als *de facto* der Klytaimnestra hörig dargestellt. Er ist, wie Elektra in der Monodie verlauten ließ, der Bettgenosse der Klytaimnestra. Klytaimnestra benötigt ihn als Erfüllungsgehilfe für eine Machtusurpation, die in Wahrheit auf ihrer Initiative basiert.⁹¹ Seine Aufgabe ist es, nach außen hin die Macht zu repräsentieren, die in Wahrheit Klytaimnestra gehört. Elektra entrüstet sich darüber, dass er jetzt die Stellung ihres Vaters eingenommen hat: Er sitzt auf dem väterlichen Thron und trägt dessen Königsgewand (V. 267-269), er nimmt die religiösen Aufgaben des Königs in pervertierter Form an, indem er Trankspenden am Herd darbringt, wo er selbst bei der Ermordung des Agamemnon mithalf (V. 270). Den Höhepunkt und Schlussstein

⁸⁶Diese Parallele wurde in der Forschung richtig auch von Woodard festgestellt (Siehe dort v. a. 172-173). Sogar das Motiv des Ausgestoßensein von der Tafel wird von beiden Figuren geteilt.

⁸⁷Gibert, 71.

⁸⁸Siehe dazu im Stück z. B. V. 164-169.

⁸⁹Siehe oben unter: IV, 13.2.

⁹⁰Siehe dazu auch später innerhalb der ersten „*Chrysothemis-Szene*“ V. 386.

⁹¹Siehe zu den Motiven der Klytaimnestra oben unter: IV, 13.1.

in der Darstellung der Übernahme der Privilegien des Agamemnon durch Aigisth stellt Elektras Verweis auf die sexuelle Bindung zwischen Aigisth und Klytaimnestra dar. In der Anspielung darauf zeigt sich bereits wieder, dass Elektra nicht Aigisth als die treibende Kraft in dem Zweiergespann ansieht, sondern vielmehr die Mutter (V. 271-274):

ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν ὕβριν,
τὸν αὐτοέντην ἡμῖν ἐν κοίτῃ πατρός
ξὺν τῇ ταλαίνῃ μητρί, μητέρ' εἰ χρεῶν
προσαυδᾶν τῷδε συγκοιμωμένην.

Aigisth ist dem Portrait der Elektra indirekt als Inbegriff der Verneinung der im Dialog zwischen Elektra und Chor für das Verhalten der Hauptfigur diskutierten Werte der *eusebeia*, *aidos* und *sophrosynē* dargestellt.⁹² Sein grundlegender Fehler ist nach Elektras Darstellung dabei, dass er in Negation seiner genderspezifische Rolle

ὁ σὺν γυναιξὶ τὰς μάχας ποιοῦμενος

ist (V. 302). Das Klytaimnestra-Portrait in der ersten Unterredung zwischen Elektra und Chor ist, in Vorbereitung der den Mittelpunkt des Dramas bildenden Agon-Szene zwischen Mutter und Tochter,⁹³ zugespitzt auf eine kontrapunktische Gegenüberstellung zwischen den beiden Figuren. Im Bild der Gegensätze freilich tritt schon hier umso stärker Gemeinsames zwischen den zwei Figuren hervor: Wenn der Chor Elektras Klagen in der *parodos* in dem Begriff des *laskein* mit dem Bellen eines Hundes assoziierte (V. 123), so beschreibt Elektra das Gebahren der Mutter im ersten *epeisodion* mit dem Begriff des *hylaktein* (V. 299), der demselben Sachgebiet entstammt. Für die Forschung „ironischer“ Ausrichtung war eine solch unterschwellige Parallelisierung von Mutter und Tochter Anlass, daraus Rückschlüsse auf eine vermeintliche wertemäßige Fehlorientierung Elektras zu ziehen.⁹⁴

Tatsächlich gibt es im ganzen Text, jenseits der Aussagen von Klytaimnestra selbst, jedoch keinerlei Hinweise darauf, dass Klytaimnestras Verwerflichkeit in irgendeiner Weise relativiert werden soll. Was Elektra über das Verhalten der Figur in Vergangenheit wie Gegenwart aussagt, bleibt nicht nur widerspruchsfrei stehen, vielmehr bestätigte der Chor als neutrale Instanz bereits in der *parodos* das Fehlverhalten der Klytaimnestra in der Vergangenheit.⁹⁵ Die Skrupellosigkeit der Klytaimnestra in der Vergangenheit

⁹²Diese Werte sind generell zentral für das Stück im Folgenden.

⁹³Siehe dazu Dubischar, 156-162.

⁹⁴Siehe dazu z. B. Ringer, 157.

⁹⁵Siehe dazu oben unter: IV, 13.2.

setzt sich so nach den Worten Elektras im ersten *epeisodion* in der Gegenwart fort. Klytaimnestras gegenwärtiges Tun erscheint in den Worten der Elektras geradezu als «*mise en abyme*» des Gattenmordes: In monatlichen rituellen Handlungen feiert die Mutter, auch charakterisiert als

Ἐρινὺν οὕτιν' ἐκφοβούμενη

(V. 276) in zyklischer Widerkehr den Mord an Agamemnon (V. 280-281 und V. 284). Für ihre Tochter Elektra und ihre Trauer (V. 282-286) hat sie indessen nur Hohn und Spott übrig (V. 289-292). Dass Elektra an dieser Stelle Mimikri übt und quasi in die Rolle der Mutter schlüpft, wurde in der „*ironischen*“ Interpretationsrichtung des Stückes erneut als Hinweis auf eine wesensmäßige Nähe der zwei Figuren gedeutet.⁹⁶ Auf einer nüchterneren Ebene kann man die hier Anwendung findende Methode des *Spiels im Spiel* jedoch auch schlicht als dem gefühlsmäßigen Involvement der Elektra adäquates Stilmittel begreifen. Dass die Mutter bei aller *hybris* (V. 293) doch, wenngleich nicht bewusst, Angst vor der Zukunft hat, erschließt Elektra daraus, dass sie die Tochter dafür zu schelten pflegt, dass diese einst den Bruder Orest rettete (V. 296-297), und immer dann in *mania* (V. 294) verfällt, wenn sie Gerüchte von einer angeblichen Rückkehr des Orest hört (V. 293-295). Klytaimnestra erscheint in der Darstellung der Tochter im ersten *epeisodion* indirekt als personifizierte Verneinung der Werte der *sophrosynē*, *aidos* und *eusebeia*. Das Portrait hier bietet eine gute Vorbereitung auf das Klytaimnestra-Bild im Traumbericht der Chrysothemis und baut in der zugespitzten Antithese Klytaimnestra-Elektra bereits für den zentralen *agon* zwischen Mutter und Tochter vor.⁹⁷

13.3 Fremdheit von Schwestern

In der Chrysothemis-Figur tritt Elektra erstmals im Drama ein Charakter aus dem „*feindlichen Lager*“ gegenüber. Visuell wird dies schon daran sichtbar, dass Chrysothemis über einen anderen Zugang vom Palast aus auf die Bühne tritt. Sie kommt nicht von der Seite der Männergemächer auf die Bühne oder aus dem Zentraleingang wie Elektra selbst, sondern vielmehr aus den Frauengemächern, also von Klytaimnestra her.⁹⁸ Die Passage stellt eine dialogische Auseinandersetzung dar, die die Wertewelt Elektras mit einer Gegenwelt konfrontiert. Innerhalb des erhaltenen Sophokleischen Werks

⁹⁶Siehe dazu Ringer, 151.

⁹⁷Siehe unter: IV, 14.

⁹⁸Siehe dazu auch Joerden, 180-182.

wurde von der Forschung immer wieder zum Vergleich das Verhältnis zwischen Antigone und Ismene herangezogen. Beidemale handelt es sich um ein Schwesternpaar, beidemale tritt der Hauptfigur in der jüngeren Schwester ein gemäßigter Charakter gegenüber. Für die „*classicists*“ unter den Sophokles-Interpretatoren repräsentiert die jeweils jüngere Schwester so in ihrer angeblichen Bindung an den Wert der *sophrosynē* eine dem weiblichen Ideal gerecht werdende Folie zur unangepassten Heldin.⁹⁹ Tatsächlich gilt es hier jedoch, wie auch schon in der Auseinandersetzung zwischen Elektra und Chor, zu beachten, dass das Drama als Text das Phänomen der „*polyphony*“ kennzeichnet, dass das, was eine Figur von sich gibt, meist nicht in unmittelbarer Deckung mit der vom Dramenautor intendierten Perspektive auf die Geschehnisse steht.¹⁰⁰

Wenn im Gespräch zwischen Elektra und dem Chor die Gegenwart, entsprechend der Wahrnehmung der Hauptfigur, nur als Zwischenstufe zwischen dem entscheidenden Zeitpunkt der Vergangenheit und dem entscheidenden Punkt in der Zukunft erscheint, so ist sie im Gespräch zwischen Chrysothemis und Elektra im Fokus des Interesses. Anders als im Dialog zwischen den Argiverinnen und Elektra, wo es vor allem darum geht, Elektras Sicht der Dinge deutlicher auszumalen, werden nun unterschiedliche Blickwinkel auf die Gegenwart bei grundsätzlich vergleichbarer Ausgangslage gegeneinander abgesetzt.¹⁰¹ Die Schlagwörter im Gespräch verändern sich entsprechend. Für die Gegenwart offenbart sich die *dikē* oberflächlich nicht an den Werten der *eusebeia* und der *aidos*, sondern Handgreiflicheres ist nun von Belang. Es geht um richtiges Verhalten in einer schwierigen Situation, darum, was die richtigen Wertmaßstäbe dabei sind, was im Gegensatz dazu *kenon* ist. Das Schlagwort des *kenon* liefert bereits Chrysothemis in ihrer ersten *rhēsis* (V. 331), indem sie der Schwester ein eben so beschaffenes Verhalten zum Vorwurf macht. Es geht um die Frage danach, was sinnvolle Voraussetzung zum Handeln ist. Nach der Annahme der Chrysothemis ist es *sthenos* (V. 333). Es geht nach die Frage des erstrebenswerten Wertes der *eleutheria* (V. 339). Es geht um *sophrosynē* (V. 345) und *abūlia* im Gegensatz dazu. Es geht um die Frage, welches Verhalten jetzt nützlich ist, also *kerdos* (V. 353) mit sich bringt. Es fällt auch der Begriff des *kalon* (V. 393). Insofern hier ein neues aktuelles Problem auftritt, geht es jenseits des angemessenen Verhaltens in der Gegenwart im Allgemeinen auch um die Bewährung der Elektra in einem aktuellen Konflikt.¹⁰² Nach dem Referat der Chrysothemis wollen die Mörder Elektra

⁹⁹Siehe dazu z. B. North, u. a. 32-33. Als besonders überzeugter „*classicist*“ erscheint auch Lefèvre, 160 u. a.

¹⁰⁰Siehe dazu besonders ausführlich Markantonatos, v. a. 1-13.

¹⁰¹So in der Forschung immer wieder festgestellt, siehe u. a. Reinhardt, *Sophokles*, 153.

¹⁰²Siehe dazu Camerer, 82.

lebendig in ein unterirdisches Felsengrab einschließen (V. 378-386). Sophokles nimmt hier ein Motiv, das in der *Antigone*, seinem ersten erhaltenen Drama im Großen entwickelt wird, im kleinen Stil wieder auf.¹⁰³ Erneut verwendet er das Motiv mit der Zielrichtung, die Unbeugsamkeit der Hauptfigur in der gegenwärtigen Situation zu zeigen. Wie Antigone in ihrem Verhalten dem absoluten Begriff der *dikē* verpflichtet ist,¹⁰⁴ so ist es auch, jenseits der an der Oberfläche diskutierten Fragen, Elektra in ihrem Verhalten. Daraus aber ergeben sich die diametral entgegengesetzten Auffassungen der Schwestern von den einzelnen, in der Konfrontation diskutierten Begriffen.

Es gibt bei all den von den Schwestern diskutierten Fragen ein ganz grundsätzliches Problem: das grundsätzliche Problem des richtigen Standpunktes, die Frage nach dem Gegensatz zwischen Schein und Sein, das

λόγῳ μὲν, ἔργῳ δέ

(V. 358). Die Demarkationslinie aber verläuft für Elektra und Chrysothemis unterschiedlich. Ist es für Chrysothemis der Maßstab der Sicherung der eigenen materiellen Existenz, dem sich alles andere unterordnet, so ist es für Elektra der vom eigenen Dasein abstrahierende, verabsolutierende Maßstab der *dikē*, an dem sich alles entscheidet.¹⁰⁵ Im Einzelnen können entsprechend folgende Wertedefinitionen im Einzelnen gegeneinander abgesetzt werden. Durch die Zweieutigkeit der Sprache erschließen sie sich dem Rezipienten freilich nur bei genauer Betrachtung des Dramas im Ganzen stimmig: *sthenos* ist für Chrysothemis körperliche Kraft, für Elektra ist es die Kraft, trotz sich für das Persönliche daraus ergebender Nachteile für die auf den Festen der *polis* gründenden Werte der *aidos* und der *eusebeia*, welche wiederum im Zentralwert der *dikē* gründen, einzustehen.¹⁰⁶ *eleutheria* ist nicht kreatürliche Freiheit, sondern ordnet sich demselben Ziel unter. *sophrosynē*, die Frage

¹⁰³Siehe dazu Soph. *Ant.* V. 773-780: Hier gibt Kreon den Befehl zur Einkerkierung der Heldin. Die Worte sind Auftakt zum zweiten Teil des Dramas.

¹⁰⁴Siehe dazu v. a. die berühmte Rede der Sophokleischen Antigone über die ungeschriebenen Gesetze im gleichnamigen Drama: Soph. *Ant.* V. 450-470.

¹⁰⁵Der Gegensatz zwischen einer inneren Freiheit des Menschen und einem dem Verfall anheimgegebenen menschlichen Körper wird auch in einem Sophokleischen Fragment nachgezeichnet: *fr.* 94 Pearson:

εἰ σῶμα δοῦλον, ἀλλ' ὁ νοῦς ἐλεύθερος.

Siehe dazu in der Forschung z. B. Reinhardt, *Sophokles*, u. a. 164; Corrigan, 210; McLeod, 159-173; Wolf, 136-137. Lefèvre, 174, zieht hier die Grenzen anders: „Wenn aber Elektras Unbeherrschtheit das Ziel des Handelns gefährdet, muss man fragen, ob Chrysothemis' Beherrschtheit nicht im Gegenteil erstrebenswert ist. Der Chor stellt jedenfalls ihr und Orests Verhalten demjenigen Elektras positiv gegenüber, so dass man die jüngere Schwester nicht vorschnell verurteilen sollte.“

¹⁰⁶Siehe dazu McLeod, 50.

nach dem *kerdos* und die nach dem *kalon* lassen sich in dasselbe Schema einfügen.¹⁰⁷ Entsprechend der für das Drama typischen Polyphonalität ist es die Aufgabe des Rezipienten, die gemeinten Definitionen zu eruieren und das vom Dramatiker bewusst inszenierte Spiel mit dem Medium der uneindeutigen Sprache zu durchschauen. Der erste Abschnitt des Gesprächs der Schwestern endet erneut mit dem Schlagwort des *kenon* (V. 403), das Chrysothemis in ihrer Eingangs-*rhēsis* einbrachte, und das nun von Elektra unter umgekehrtem Vorzeichen aus dem Wortschatz der Schwester herausgegriffen wird.¹⁰⁸ Das Gespräch droht an dieser Stelle zu erlahmen, da die gegensätzlichen Positionen nun gegeneinander abgesetzt sind. Der Dramatiker schafft Abhilfe, indem er an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf ein anderes Thema lenkt: dem Grund des Kommens der Chrysothemis. Diese ist, so erfährt man nun, auf dem Weg zum väterlichen Grab, um dort für den toten Vater Spenden darzubringen. Anlass für die im Auftrag der Mutter auszuführende rituelle Handlung ist ein Traum Klytaimnestras.

13.4 Die Nachricht vom Traum

Der Traum (V. 415-423) handelt nach Chrysothemis' Referat aus zweiter Hand (V. 417) von einem Wiederaufsteigen des toten Agamemnon aus der Unterwelt. Es ist die Rede von einer

δευτέρα ὁμιλία,

einer zweiten Zusammenkunft,¹⁰⁹ zwischen dem verstorbenen König und Klytaimnestra. Die Epiphanie gipfelt darin, dass der König das Zepter in den häuslichen Herd pflanzt, aus dem nun ein lebendiger Zweig emporspriest, der ganz Mykene mit seinem Schatten bedeckt. Das Bild beschreibt, wie unter anderem von Devereux erkannt wurde, den Ersatz eines Herrschers durch den genealogisch folgenden.¹¹⁰ Der Hauptakzent ist damit politisch und liegt auf dem agnatischen Prinzip. Dieses steht bereits in dem Stesichoros-Fragment über den Traum der Klytaimnestra im Vordergrund, ist das Bild dort auch

¹⁰⁷Siehe dazu auch McLeod, 62-69.

¹⁰⁸Siehe dazu Wolf, 136.

¹⁰⁹Zahlreiche Forscher wollten in dem Begriff *homilia* sexuelle Konnotationen sehen: so u. a. Kells, 112-113; McLeod 71; besonders auch Devereux, 354-404, der den Traum nach den Methoden der Psychoanalyse liest. Neutralere Interpretationen stammen hier von Jebb, 62, und Kamerbeek, 67. So merkt Jebb an: "*homilūnta does not necessarily mean more than 'at her side'.*"

¹¹⁰Siehe Devereux, 368-378.

ein anderes.¹¹¹ Bei Sophokles konzentriert sich der Traum auf die Vorstellung von der Überflüssigkeit des weiblichen Anteils bei der Ablösung des einen Herrschers durch dessen legitimen Nachfolger.¹¹² Während der Sohn als blühender Spross aufgefasst ist, ein Bild, das den Gedanken der Fortsetzung der Herrscherlinie auch über dessen Tod hinaus spiegelt, ist der Vater im Bild des Zepters begriffen. Im Gegensatz zu Orest, dessen Jugendkraft bereits im Eingang des Stückes Thema war,¹¹³ ist Agamemnon, entsprechend der Situation der dramatischen Gegenwart, als verstorbener legitimer Herrscher aufgefasst.¹¹⁴ Die Vorstellung, wonach ein Zepter als abgetrenntes Stück Holz dazu in der Lage sei, erneut Triebe hervorzubringen, erweckt Reminiszenzen an einen Passus im ersten Buch der *Ilias*, der möglicherweise indirekt im Hintergrund der Konzeption der Stelle gestanden haben mag. Dort wird von Achill ein Zepter beschrieben, wobei die Idee, es könne nochmals zu sprießen anfangen, gemäß den Gesetzmäßigkeiten der Logik gerade verworfen wird.¹¹⁵ Der Sophokleische Traum wird damit Vorausdeutung auf eine Machtübernahme durch Orest unter Ausschluss der kognatischen Linie, die mit Klytaimnestra neben Aigisth für kurze Zeit die Macht in Beschlag nahm.¹¹⁶ Insofern genau dieses Ereignis den Endpunkt des Dramas markiert, erweist sich der Traum, wie gemäß dem Grundsatz der „*Sophokleische[n] Ökonomie*“¹¹⁷ nicht anders zu erwarten, als Wahrtraum. Der Traum ist nicht in erster Linie als ein Spiegel der inneren Ängste Klytaimnestras zu begreifen, sondern vielmehr ist er direkt ein Mittel der göttlichen Sphäre, mit der menschlichen Sphäre zu interagieren.¹¹⁸

¹¹¹Siehe Stesichoros *fr.* 42 Page. Der pleisthenidische König kommt aus einer Schlange hervor. Das Tier versinnbildlicht nach allgemeinem Forschungskonsens den Atriden Agamemnon (Siehe so z. B. Vürtheim, 52-53). Auf die Stelle wurde bereits im Aischylos-Teil verwiesen: Siehe unter: II, 5.1.

¹¹²Devereux, 374, dürfte sich mit seiner Deutung des Herdes als weiblichem Geschlechtsteil, in das ein abgetrenntes männliches Glied (das Zepter) eingebracht werde, irren. Das Sophokleische Stück scheint vielmehr darauf abzuzielen, die weibliche Seite in der Betonung des Agnatischen aus dem Zeugungsakt zu eliminieren. Dies lässt sich, jenseits der durch eine antike Zeugungstheorie vorgegebenen Vorstellung (Siehe dazu bereits oben zu Aischylos' *Orestie*, II, 4.2.) damit erklären, dass es hier nicht um den biologischen Zeugungsakt geht, sondern vielmehr um die Hervorbringung eines Nachfolgers als Herrscher. Siehe dazu auch Dupont, 187.

¹¹³Siehe oben: IV, 12.

¹¹⁴Juffras, 106, erklärt das Zepter zum Zeichen herrscherlicher Legitimität.

¹¹⁵Siehe Hom. *Il.* Buch 1, V. 234-236. Siehe dazu auch March, 167.

¹¹⁶Siehe zu dieser Deutung besonders Bowman, 141-143.

¹¹⁷Den Begriff verwendet z. B. Seidensticker, *Sophokles*.

¹¹⁸Siehe dazu auch McLeod, 70 und Camerer, 82. So verhält es sich auch bereits mit dem Aischyleischen Vorbild. S. o. unter: II, 5.1.

Dies zeigt sich auch in der Darstellung der Reaktion Klytaimnestras auf den Traum: Chrysothemis' Schilderungen (V. 410, 426) stehen als letztes Glied in einer längeren Reihe von Mitteln zur indirekten Charakterisierung der großen Antagonistin Elektras, ehe diese selbst auf der Bühne erscheint.

Klytaimnestras Angstreaktion kann nicht als Schuldeingeständnis gedeutet werden. Vielmehr dient die indirekte Charakterisierung der Klytaimnestra dazu, aufzuzeigen, wie diese, völlig im Dienste des eigenen, gegenwärtigen Glücks, alles daran setzt, dieses zu bewahren. Chrysothemis soll so nach dem Willen der Klytaimnestra sofort an das väterliche Grab gehen, um Agamemnons Geist mit Libationen zu besänftigen (V. 406).

Klytaimnestra wird durch ihre Reaktion auf den Traum weiter als Gegenbild zu Elektra portraitiert. Ist Elektra unfähig dazu, sich von der „*unvergangenen Vergangenheit*“ zu lösen, so steht ihr Klytaimnestra hier folienhaft gegenüber. Nur indem sie ihr vergangenes „*Ich*“, das Agamemnons Tod herbeiführte, von ihrem gegenwärtigen „*Ich*“ abtrennt, kann sie ja dazu in der Lage sein, sich so zu verhalten.¹¹⁹ Nur so kann sie als Reaktion auf den Traum der Tochter den Auftrag geben, den toten Gatten mit Libationen zu besänftigen (V. 403-408). Klytaimnestras indirekte Charaktersierung bis zu ihrem Auftritt zeigt vor allem „*her barbarity (...) as well as her complete and utter contempt for the propriety of ritual norms*“.¹²⁰ Dabei markiert die Anordnung der Libationen den Endpunkt in einer ganzen Reihe perverser Rituale¹²¹: der Gattenmord, das Reinigungsritual nach der Tat, die monatlichen Freudenfeiern anlässlich des Todes von Agamemnon, die Verstümmelung des Toten (V. 444-446).

Der diametrale Kontrast zu Elektra ist evident. Der Zuschauer wird also auf die direkte Begegnung der beiden Antagonistinnen im folgenden *episodion* vorbereitet, indem ihm die Gegnerin Elektras bereits vorab mehrfach als verblendete, skrupellose Mörderin präsentiert wird.¹²² Der Traum in seiner Wirkung wird eingeführt als ein Mittel, um gerade die vollkommene Unzugänglichkeit der Klytaimnestra für die bittere Wahrheit über die Vergangenheit darzustellen. Das Göttliche als unsichtbar im Drama des Sophokles waltende Macht sendet hier warnende Signale an Klytaimnestra, die von

¹¹⁹Siehe dazu Corrigan, 218 und 237. Die Idee, Elektra diene einer Vergangenheit, Klytaimnestra fröhne dem Glück der Gegenwart, und Chrysothemis fiebere einer Zukunft entgegen, legt später Hofmannsthal seiner Bearbeitung des Stoffes zugrunde.

¹²⁰McLeod, 75.

¹²¹Zu diesen Ritualen siehe IV, 13.1 und 13.2.

¹²²Siehe v. a. Friedrich, 149, über die Besonderheiten des Sophokleischen Klytaimnestra-Bildes.

dieser nicht verstanden werden.¹²³

Die Nachricht der Götter, die der Schuldigen unzugänglich bleibt, ist umso klarer verständlich für die Gegenseite, der an dieser Seite auch wieder Chrysothemis angehört. Erschien sie, als das Gespräch der Schwestern seinen toten Punkt erreichte, als Teil der Gegenpartei, so wird sie nun schlagartig wieder zur Anhängerin der Sache des Vaters. Ihre *philoi*, eben noch durch Elektra als mütterliche Partei im Palast festgelegt, sind nun mit einem Mal wieder die Anhänger des toten Vaters (V. 431).¹²⁴ In Chrysothemis' erneuter Parteinahme für den toten Vater an dieser Stelle offenbart sich abermals, was die Gestalt von ihrer Parallelfigur in Sophokles' *Antigone* unterscheidet. Ist Ismene in der *Antigone* als blass und schwach neben der heftigen Schwester gegeben, zum Einlenken erst bereit, als es bereits zu spät ist,¹²⁵ so erweist sich Chrysothemis an dieser Stelle als Person, die durchaus bereit ist, für ihre Erkenntnisse gewisse, freilich beschränkte Risiken, einzugehen.¹²⁶ Dass Chrysothemis am Ende aus der Szene hervorgeht als Trägerin einer religiösen Mission im Dienste ihrer Schwester (V. 431-458), während sie die Bühne betrat als Botin im Dienste der Klytaimnestra, hat freilich viel mit dem Verhalten Elektras im letzten Teil des *epeisodion* zu tun.

Elektra ist es schließlich, die der unverständigen Schwester den Traum auslegt und darin einen Vorverweis des Göttlichen auf den von Elektra ersehnten Zeitpunkt in der Zukunft erblickt: In Elektras Augen ist es der, als auf der Seite des Göttlichen stehend vorgestellte tote Vater selbst, der den Traum gesandt hat. Der Bruder muss dabei, was durch die ihm als Sohn zukommende Tugend der religiöse Konnotationen tragenden *aidos* begründet ist, als Werkzeug des schon toten Vaters zum Handeln schreiten. Der Hinweis auf die *aidos* ist hier insofern von Bedeutung, als dieses Gebot des reziproken Ehrerweises zwischen Vater und Sohn, jenseits des Orest antreibenden Apollinischen Befehls, das aus Elektras, hier eingeschränkter Sicht, entscheidende Handlungsmovens für den Bruder bildet (V. 459-463):

οἶμαι μὲν οὖν, οἶμαί τι κάκείνῳ μέλον
πέμψαι τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ' ὀνείρατα

¹²³So urteilt u. a. auch Camerer, 82. Zur Besonderheit der Träume als Offenbarungen des Göttlichen an den Menschen in der Sophokleischen Welt siehe auch Bushnell.

¹²⁴Über das „Freund-Feind-Denken“ und wie es in dem Sophokleischen Stück changiert, äußert sich Blundell, siehe v. a. 154.

¹²⁵Siehe dazu Soph. *Ant.* V. 536-581.

¹²⁶Siehe dazu in der Forschung z. B. Reinhardt, *Sophokles*, 156. Er bemerkt zu dem Umschwung: „Wie das Duldertum, in dem Elektra schwelgt, in dem Chrysothemis nicht atmen kann, die beiden auseinanderriss, genügt der erste Hoffnungsschimmer – Klytaimnestras böser Traum –, um sie nach wachsendem Zerwürfnis einander wieder anzunähern.“

ὅμως δ', ἀδελφή, σοί θ' ὑπούργησον τάδε
 ἐμοί τ' ἄρωγὰ τῷ τε φιλτάτῳ βροτῶν πάντων,
 ἐν Ἀίδου κειμένῳ κοινῷ πατρί.

Welch starke Wirkung Elektras Worte auf die Schwester ausüben, zeigt sich schon daran, dass Chrysothemis selbst ihr Einschwenken in ihrer sentenziösen Begründung mit einem Verweis auf den bislang von der Schwester im Gegensatz zu Chrysothemis verfochtenen Wert der *dikē* krönt:

δράσω· τὸ γὰρ δίκαιον οὐκ ἔχει λόγον δυοῖν
 ἐρίζειν, ἀλλ' ἐπισπεύδει τὸ δρᾶν.

(V. 466-467). Bezieht man den Ausgang der Tragödie mit ein, so erweist sich die Traumszene als besonders wichtig für das Gesamtbild, das im Stück von der Hauptfigur entsteht. An dieser Stelle zeigt sich Elektras große Zukunftshoffnung als Teil des göttlichen Willens. Insbesondere gegen jene Interpretationen, die Elektras Rolle im Drama im Kontext von „*ethics of vendetta*“ sehen, muss die Szene ins Feld geführt werden.¹²⁷ Elektras Hoffnung auf Orests Ankunft zwecks Ausführung der Rache ist, so zeigt sich hier, eben nicht in rein zwischenmenschlichen Kategorien zu deuten. Elektra spielt nicht einfach nur die typisch weibliche Rolle der Klagenden, die nach der Bluttat an einem männlichen Verwandten auf den zuständigen männlichen Rächer wartet. Ihr Wunsch, der Bruder möge über den Weg der Absetzung der Usurpatoren die seiner Abkunft gemäße Rolle im Atridenpalast bekleiden, ist zugleich Wille des Göttlichen.

Im ersten *stasimon* (V. 472-515) des Stückes greift der Chor das Traumthema der letzten Sequenz des ersten *epieisodion* auf und zieht daraus weitergehende Schlüsse. Wie Corrigan richtig feststellt, ist die Passage wegen der Parallelisierung der Göttinnen *Dikē* in der *strophē* (V. 472-486) und *Erinys* in der *antistrophē* (V. 489-501) eine Schlüsselstelle für das Verständnis des Dramas.¹²⁸ Der Begriff *erinys* wird dabei des bei Aischylos meist zugrundegelegten, eng mit der Thematik der «*vendetta*» verbundenen Sinngehalts entleert zugunsten einer Neudefinition im Sinne einer Gleichsetzung mit der Göttin *Dikē*.¹²⁹ Anders hat dies die Forschung „*ironischer*“ Richtung gesehen. Eine Rolle spielte dabei auch das der *Erinys* beigegebene *epitheton chalkopūs*. Das Wort stellt durch seinen ersten Bestandteil eine assoziative Verknüpfung zum

¹²⁷Siehe dazu Foley, 145-171.

¹²⁸Siehe dazu Corrigan, 210.

¹²⁹An späterer Stelle wird das Göttinnenpaar noch um eine dritte Gottheit erweitert, *Nemēsis*. S. u. Siehe dazu Corrigan, 210-212.

χαλκόπλευρον τύωμα

des Prologs her.¹³⁰ War schon die Urne für die „ironische“ Deutung Emblem für die sittliche Strittigkeit des Unterfangens des Orest, so befinde sich jetzt auch der als unter dem Einfluss Elektras stehend dargestellte Chor in seinem Gebet auf religiös unsicherem Terrain.¹³¹ Der Aischyleische Wortgehalt von *Erinyes* im Sinne eines ewigen Kreislaufes der Gewalt spielt bei dieser Deutung die entscheidende Rolle. Dieser aber hat hier, wie oben festgestellt, keine Bedeutung.

Die *epodē* (V. 504-515) des knappen Chorliedes stellt den Versuch des Chores dar, das gegenwärtige Leiden der Hauptfigur in einen weiteren zeitlichen Rahmen zu stellen. Dabei dringt der Chor in der Nennung der folgenreichen Wagenfahrt des Pelops und der List, die Pelops gegen Myrtillos anwendet, bis zu den mythologischen Ursprüngen der Macht des Pelopidengeschlechts auf der Peloponnes vor.¹³² Von Anfang an sei die Herrschaft des Geschlechts mit Gewalt und List verbunden gewesen, so die Überlegung des Chores. Es geht somit in der *epodē*, verallgemeinernd ausgedrückt, um das Thema der Machtergreifung durch List, das nicht nur den Bogen schlägt zur den Gesamtablauf des Dramas bestimmenden gerechten Rachehandlung des Orest, sondern auch zu dem der Machtusurpation durch Klytāimnestra und Aigisth. Fälschlicherweise ist in der Forschung im Zusammenhang mit der Diskussion der *epodē* des *stasimon* oft der Begriff des Generationenfluchs diskutiert worden. Unter anderem Paulsen stellt so die Verknüpfung assoziativ aufgrund der Nennung der bei ihm Aischyleisch aufgefassten *Erinyes* in der *strophē* davor her.¹³³ Tatsächlich jedoch fällt im Text selbst der Begriff des Fluches nicht. Schließlich muss die Suche nach älteren Pendants im Leiden, die Verknüpfung des gesamten Pelopidengeschlechts mit dem Leiden nicht zwangsläufig gemäß dem Muster des Generationenfluchs verlaufen. Wenn bei Sophokles der Mensch als freies Individuum begriffen wird und nichts-

¹³⁰Siehe oben unter: IV, 12.

¹³¹So meint z. B. Kells, 118-120.

¹³²Zum Wagenrennenmotiv macht Corrigan, 208, eine interessante Beobachtung. Die Passage beschreibe nicht nur Lage des argivischen Königshauses, sondern sei „an iron foreshadowing of the Paidagogos’ description of Orestes’ death“. (Zu der Schilderung des Todes des Orest siehe unter: IV, 15.1.) Für das Gesamtdrama ist die Verknüpfung insofern von Bedeutung, als für die Hauptfiguren des Dramas die Handlung eben nicht tödlich endet, sondern mit der Freiheit (Siehe dazu die Überlegungen zum Ende des Stücks). Die beiden narrativen Passagen haben insofern Foliencharakter für das Schicksal der Hauptfiguren.

¹³³Siehe dazu Paulsen, 42. Paulsen zieht sich aus der Affäre, indem er die Äußerung des Chores als Irrmeinung des Chores interpretiert. Auch u. a. Winnington-Ingram, *Sophocles*, 217-241, der das gesamte Drama fälschlicherweise in Aischyleischen Bahnen interpretiert, stellt diese Verknüpfung her.

destotrotz Parallelen im Leid zwischen den Schicksalen einzelner Vertreter des Geschlechts hergestellt werden, so steht dahinter gewiss ein allgemeines Interesse am menschlichen Schicksal, jedoch wohl kaum der Wunsch, die Idee der unfreien Gebundenheit des Einzelnen in generationsüberspannenden Flügen zum Ausdruck zu bringen.¹³⁴ Wichtig ist die *epodē* also für das Verständnis des Dramas nicht insofern, als hier die vermeintliche Idee des Erbfluches ins Drama eingebracht wird, sondern vielmehr dadurch, dass auch im Rückgriff auf den genealogischen Urvater der lebenden Vertreter des Pelopidengeschlechts der Gedanke der gewaltsamen Machtübernahme, der auch den Endpunkt des Dramas markieren sollte, ins Spiel gebracht wird. Zumindest im aktuellen Fall verbindet sich das Geschehen dabei mit dem Gedanken der einmaligen Rache im Sinne einer von Zeus verfochtenen *dikē*.

Zum davorliegenden *epeisodion* steht das *stasimon* des weiteren assoziativ in Verbindung und eröffnet dadurch ein tieferes Verständnis für die Sophokleische Version des Atridenmythos.

Der den Grundtenor des Traumes angehende Gedanke der Machtübernahme entlang der männlichen Geschlechtslinie unter Missachtung des kognatischen Stranges wird so hier bis auf den Urvater des Geschlechts, Pelops, zurückgeführt. Der genealogische Aspekt ist zudem auch assoziativ mit dem Beil, das in der *antistrophē* des ersten *stasimon* als Mordwerkzeug des Agamemnon genannt wurde, verknüpft.¹³⁵ Durch den in der *epodē* fallenden Namen des Pelops wird das Beil vom Betrachter gedanklich mit der Streitaxt des Pelops, dem Machtsymbol der Pelopiden *par excellence*, verknüpft. Dass das Beil sich selbst gegen seine Instrumentalisierung als Werkzeug zur Tötung seines nunmehr rechtmäßigen Besitzers, Agamemnon, sträubt, fügt sich in das Bild (V. 484-486).¹³⁶ So wird im ersten *stasimon* jenseits des reinen Wortsinnes auch indirekt der Gedanke der gerechten Rache an den Machtusurpatoren vertieft.

¹³⁴Siehe dazu auch Jones, 142.

¹³⁵Siehe dazu Kamerbeek, 75, in Anmerkung.

¹³⁶Siehe dazu Kamerbeek, 75.

Kapitel 14

Elektra und Klytaimnestra (V. 516-659)

14.1 Der Redewettstreit (V. 516-629)

Das Stück bis zu dieser Stelle bereitet stufenweise auf die zentrale Begegnung des Dramas, den

ἄγων λόγων

zwischen Elektra und ihrer Mutter Klytaimnestra vor.¹ Sprach Elektra zu Beginn ihrer Bühnenpräsenz allein über den Inbegriff ihres Hasses, die Namens-Mutter, so erhielt sie sodann Gelegenheit, vor dem Chor das Motiv dafür offenzulegen.² In Gestalt der Chrysothemis wurde sie erstmals im Drama mit der Gegenpartei im Palast konfrontiert. Als überzeugte „Vater-Tochter“ traf sie auf die „Mutter-Tochter“ aus Opportunismus. In Klytaimnestra tritt Elektra endlich das Objekt ihres Hasses persönlich vor Augen. In den Vorszenen wurde Klytaimnestra als Kontrapunkt zu den Objekten ihrer Zuneigung,

¹Dass die Szene den eigentlichen Höhepunkt des Dramas bildet, wurde in der Vergangenheit u. a. überzeugend von Dubischar, *Der Kommunikationsmodus der Debatte im griechischen Drama*, 20, ausgeführt. Schon Corrigan, 237, geht in seiner Analyse davon aus. Nicht abzustreiten ist freilich, dass die *anagnorisis*-Szene als ein weiterer Höhepunkt des Dramas erscheint, doch ist ihre Bedeutung zwar für den Verlauf des Plot von unabkömmlicher Wichtigkeit, der *agon* bleibt dennoch die Szene, in der ein endgültiges Werturteil über die Partei der Agamemnon-Mörder einerseits und die der Agamemnon-Rächer andererseits gefällt wird. (In der Wissenschaft gibt es auch die Meinung, die *anagnorisis* stelle den eigentlichen Höhepunkt des Stückes dar. So meint z. B. Lloyd, 10.) Besonders zum *agon* äußern sich auch: Duchemin, 58-59, und Strohm, 95-98. Kells These, wonach erst Klytaimnestras Reaktion auf den Botenbericht den Höhepunkt des Dramas markiert, wird hier abgelehnt. Zur Begründung siehe unten im Text.

²Siehe dazu: IV, 13.1 und 13.2.

Agamemnon und Orest, aufgebaut.³ Das Drama erreicht damit einen ersten Höhepunkt. Den *agon*⁴ erscheint hier als ein organisch dem Vorigen entwachsendes Streitgespräch. In der Begegnung von Mutter und Tochter prallen in großer Lebensnähe, wie sie den *agon*-Szenen des Sophokleischen Spätwerks eignet,⁵ die Erlebnis- und Wertewelten zweier Individuen aufeinander.⁶

Das Echo der Forschung auf die Szene ist, entsprechend des grundsätzlichen Zwiespalts zwischen „*ironischer*“ und „*nicht-ironischer*“ Deutung, geteilt. Nichtsdestotrotz ist sich das Gros darüber einig, dass Elektra durch überlegenes rednerisches Geschick letztlich den Sieg in der Konfrontation davonträgt. Gegenstand der Auseinandersetzung ist die Frage nach der Beurteilung von Klytaimnestras tragender Rolle bei der Ermordung ihres Gatten Agamemnon, es geht um die Schuldfrage im für das Drama auslösenden, in der außerszenischen Vergangenheit angesiedelten Konflikt.⁷ Streitpunkt ist also jener Tag in Elektras Vergangenheit, der für sie zum Anfang allen Leidens wurde.⁸ Elektra ist es, die in doppeltem Sinne das letzte Worte behält, sowohl, was die Aufeinanderfolge der *rheseis* der zwei Gegenspielerinnen betrifft, als auch, was den diskutierten Streitpunkt betrifft.

Die Stimmen teilen sich jedoch, wenn es darum geht, festzustellen, ob dieser Sieg ein rein formaler ist, oder ob formale Rhetorik und inhaltliche Überlegenheit dabei eine untrennbare Allianz eingehen, die den Sieg zu einem echten Triumph machen. In der pessimistischen Lesung des Dramas wird Elektras Sieg hier zu einem „*Pyrrhus-Sieg*“ erklärt, der in sich bereits den Keim zur völligen Desavouierung der Hauptfigur trage.

Weder den „*ironischen*“ Lesungen der Szene,⁹ noch solchen, die im Freudengesang über den Sieg der Elektra einen nicht zu verneinenden dunklen

³Siehe dazu Bohrer, 340.

⁴Siehe dazu Dubischar, *agon*, 84 mit Anm. 5.

⁵Ein anderes eindrucksvolles Beispiel für die konfliktreiche Zusammenkunft zwischen Elternteil und Kind findet sich in Soph. *OC* V. 1249-1446, wo der alte Ödipus und sein Sohn Polyneikes miteinander sprechen.

⁶Siehe dazu auch die Bemerkung Goulds, *Character in Greek Tragedy*, 53 dazu: Die Sophokleische Szene schaffe einen Eindruck „*at least of concrete reality and of present circumstances.*“ Zur individuellen Gestaltung der Charaktere siehe ferner auch Jones, 141-159.

⁷Es ist ein Merkmal der Sophokleischen Tragödie, dass in ihr der das Drama auslösende Konfliktpunkt als Analepse in die Vorgeschichte der dramatischen Gegenwart verlegt ist. So legt u. a. Joerden, 166, zur Sophokleischen *Antigone* dar.

⁸Siehe dazu bereits die Ausführungen unter: IV, 13.2. Anders, als es im *agon* in der Regel der Fall ist, liegt der diskutierte Konfliktpunkt der Streitparteien hier also in der Vergangenheit. Dies wurde u. a. von Dubischar, *Der Kommunikationsmodus der Debatte im griechischen Drama*, 20, festgestellt.

⁹Für die Szene besonders bedeutsam sind hier die Betrachtungen Kells, 130-136, Segals, *Tragedy and Civilization*, 273, Cairns, 241-249, Blundells, 161-172.

Unterton der Szene ganz übersehen oder allzu stark in den Hintergrund treten lassen,¹⁰ soll hier gefolgt werden. Zu suchen ist vielmehr eine möglichst genaue Annäherung an den Text, die hier durch eine Mitte zwischen den Extremen bezeichnet ist.

Insgesamt deskriptiv für den schillernden Charakter, den die Szene auch im Spiegel der widersprüchlichen Deutungen der Forschung erhalten hat, ist eine nach den beiden *rhēseis* der zwei Hauptcharaktere fallende Äußerung des Chores (V. 610-611):

ὄρω μένος πνέουσιν· εἰ δὲ σὺν δίκῃ
ξύνεστι, τοῦδε φροντίδ' οὐκέτ' εἰσορῶ.

So klar der Kommentar der mykenischen Frauen zeigt, dass die Debatte mit emotionaler Hitze ausgefochten wird, so wenig einig sind sich die Wissenschaftler darüber, welche der beiden Frauen hier mit dem eindrucksvollen Bild der „*Wut-Schnaubenden*“ bezeichnet wird. Ist es die Tochter oder die Mutter? Aus dem direkten Kontext heraus wären beide Optionen theoretisch möglich. So wundert es nicht, wenn die Forschung „*ironischer*“ Ausrichtung den Kommentar auf die unmittelbare Vorrednerin Elektra bezogen hat. Das Diktum wurde dann im Kontext der in der Szene direkt und indirekt geäußerten Idee von einer gewissen wesensmäßigen Nähe zwischen Elektra und Klytaimnestra gesehen.¹¹

Elektra persönlich ist es, die durch ihre Äußerung in den Versen 616 bis 621 die Forschung in diese Richtung geleitet hat:

εὔ νυν ἐπίστω τῶνδε μ' αἰσχύνῃν ἔχειν,
καί μὴ δοκῶ σοι· μανθάνω δ' ὀθούνεκα
ἔξωρα πράσσω κοῦκ ἐμοὶ προσεικότα.
ἀλλ' ἡ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ
ἔργ' ἐξαναγκάζει με ταῦτα δρᾶν βίᾳ·
αἰσχροῖς γὰρ αἰσχροῖα πράγματ' ἐκδιδάσκειται.

Dass tatsächlich in der sich logisch aus den Vorszenen entwickelnden Szene eine solche wesensmäßige Nähe nicht postuliert wird, sondern, dem Dramenende vorgreifend, vielmehr ein echter Sieg der Elektra in der Ermordung der Mörder des Agamemnon inszeniert wird, zeigen die folgenden Ausführungen. Zunächst ist an dieser Stelle eine Auseinandersetzung mit dem Irrtum der „*ironischen*“ Richtung der Interpretation des Stückes nötig.

¹⁰Ein besonders positives Licht auf die Dramenheldin wirft so der Beitrag Reinhardts, *Sophokles*, 158-159.

¹¹Siehe z. B. Segal, *Tragedy and Civilization*, 272, anders aber Kells, 130-131.

14.1.1 *dikē*

Das Gros der aktuellen Forschung unter dem Einfluss der „*ironischen*“ Deutung lehnt sich in seinem Urteil eines wertemäßigen Unentschiedens zwischen Klytaimnestra und Elektra an die zwei durch Cairns¹² und Blundell¹³ vorgegebenen Deutungen des Konflikts an.¹⁴ Sowohl Cairns als auch Blundell erkennen richtig, dass die Debatte um den Wert der *dikē* kreist. Sowohl Elektra als auch Klytaimnestra greifen den Begriff wiederholt auf, wenn sie den Konfliktpunkt, die Ermordung des Agamemnon, diskutieren. Im Vorfeld wurde dieser Punkt der Vergangenheit sowohl im Anfang der „*Orest-Linie*“, als auch im Anfang der „*Elektra-Linie*“ als *adikia* attribuiert.¹⁵ Nun erhält in Gestalt der Klytaimnestra die Gegenpartei der Mörder des Agamemnon erstmals Gelegenheit, dazu zu sprechen. Klytaimnestras Bild der Vergangenheit wird gegen ein nun erstmals ausführlicher gestaltetes Bild der Vergangenheit aus Elektras Sicht gesetzt. In den Blick der beiden Figuren kommt dabei schließlich jeweils auch die außerszenische Vergangenheit: Das Thema der Opferung der Iphigenie durch Agamemnon wird von Klytaimnestra ins Spiel gebracht (V. 531-551) und von Elektra aufgegriffen (V. 563-576). Letztlich geht es in der Debatte über die Vergangenheit freilich darum, festzustellen, in welchem Verhältnis die beiden Gegnerinnen auf der Bühne zum Thema der *dikē* stehen.¹⁶ Neben dem Begriff der *dikē* spielt erneut, wie bereits zuvor besonders in den Szenen zwischen Elektra und Chor, der Begriff der *aidos* eine Rolle. Cairns geht in seiner Analyse soweit, die gesamte Debatte zwischen den zwei Begriffen der *dikē* einerseits und der *aidos* andererseits aufzuspannen.¹⁷ Er gelangt dabei zu dem Ergebnis, dass letztlich sowohl Tochter als auch Mutter ihre jeweils individuell unterschiedliche Vorstellung von den beiden Schlagwörtern haben. Diese können einerseits deskriptiv dem Kontext einer „*guilt-culture*“, andererseits dem einer „*shame-culture*“ zugewiesen werden. Elektras subjektiver Begriff von *dikē* und *aidos* stünde danach Klytaimnestras subjektivem Begriff von *dikē* und *aidos* im Sinne eines Unentschiedens gegenüber. Diese Deutung fügt sich jedoch nicht in das Bild, das in der Untersuchung zu den Vorszenen gewonnen wurde.

¹²Siehe oben zu Cairns, in: IV, 14.1.

¹³Siehe oben zu Blundell, in: IV, 14.1.

¹⁴Dazu kritisch äußert sich u. a. McLeod, 79-90. Zum Thema lesenswert sind auch Szlezák, v. a. 15-20, und Stevens, 111-120.

¹⁵Siehe dazu oben: IV, 12 und 13.

¹⁶Insofern ist es eine Besonderheit des Stückes, dass hier die Form des *agon* gewählt wird, die in der Regel zur Diskussion eines momentanen Konfliktes Anwendung findet. Siehe dazu Dubischar, *Der Kommunikationsmodus der Debatte im griechischen Drama*, 20.

¹⁷Siehe dazu Cairns, 245-249

Das grundsätzliche Missverständnis Cairns über die Szene ist seinem eingeschränkten Verständnis des Begriffs der *dikē* im Sophokleischen Drama zuzuschreiben. Cairns begreift *dikē* im Sinne der *lex talionis*.¹⁸ Bereits der Prolog des Dramas zeigt jedoch, dass eine solche Definition den Begriff nicht in seinem gesamten Bedeutungsspektrum erfasst. *Dikē* ist nach der dortigen Definition nicht mit einem ewigen Kreislauf der Vergeltung verbunden, sondern hat vielmehr einmaligen Charakter. *Delphic justice* nennt Burnett im Wissen um dieses Faktum ihr Kapitel über die Sophokleische *Elektra*.¹⁹ Auch Blundell, die das gesamte Sophokleische Werk unter der Fragestellung untersucht hat, inwieweit dort die archaische Adelsmaxime *„Helping Friends and Harming Enemies“* auftaucht, geht in ihrer Analyse vom Begriff einer retributiven *dikē* aus. Sie kommt wie Cairns zum Ergebnis, sowohl Elektra als auch Klytaimnestra gingen aus der *agon*-Szene im Resultat beide als Verliererinnen hervor.²⁰ Das falsche *dikē*-Verständnis der zwei Forscher, die hier nur stellvertretend für viele andere genannt werden, hat seine Wurzel in Worten aus dem *agon* selbst. Klytaimnestra bedient sich so der archaischen Maxime *„Auge um Auge, Zahn um Zahn“*, wenn sie den Gattenmord mit dem Verweis auf den durch Agamemnon vollzogenen Tochttermord an Iphigenie rechtfertigt (V. 528-551). Elektra bezieht sich darauf in ihrer Warnung an die Mutter (V. 580-584):

ὄρα τιθεῖσα τόνδε τὸν νόμον βροτοῖς
μὴ πῆμα σαυτῇ καὶ μετάγνοιαν τιθῆς.
εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἄντ' ἄλλου, σύ τοι
πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις.

Der Bezug auf die *lex talionis* durch die Gegnerinnen bedeutet jedoch freilich nicht, dass es in der im *agon* verfochtenen Frage letztlich um das archaische Gesetz der Blutrache geht. Tatsächlich bleibt der absolute *dikē*-Begriff des Stückes, wie er bis zu dieser Stelle zugrundegelegt wurde, unangetastet. Elektras absoluter *dikē*-Begriff beweist sich erfolgreich gegenüber dem von Verblendung gekennzeichneten Werteverständnis der Gegnerin. Sichtbar wird dies dadurch gemacht, dass sich Klytaimnestras Argumentationsweise, bei allem oberflächlichen rhetorischen Geschick, das darin zu Tage tritt, letztlich als inhaltlich-logisch fehlerhaft zeigt:

Nach den einführenden Worten (V. 516-524), die Klytaimnestra bereits im Vorfeld als von Eigeninteresse und Herrschaftsstreben geleitete Person enthüllen und die insbesondere offenlegen, dass Klytaimnestra in der Tochter

¹⁸Siehe dazu Cairns, 245.

¹⁹Dass *„justice“* für *dikē* dabei missverständlich ist, wurde bereits angemerkt.

²⁰Siehe Blundell, 172.

aus erster Ehe nicht das eigene Kind, sondern vielmehr nur eine Gefährdung ihrer öffentlichen Reputation sieht,²¹ geht sie zum eigentlichen Thema über: eine Verhandlung des Mordfalles Agamemnon. Klytaimnestra gesteht die Täterschaft unmittelbar, vollkommen ohne Skrupel, ein, und erklärt sich selbst dabei zum verlängerten Arm der Göttin *Dikē* (V. 528-529):

ἡ γὰρ Δίκη νιν εἴλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη,
ἧ χρῆν σ' ἀρήγειν, εἰ φρονοῦσ' ἐτύγχανες.

Ihre Verteidigungsstrategie im Folgenden besteht darin, in stillschweigender Annahme einer Geltung der *lex talionis* auf Agamemnons Tötung der gemeinsamen Tochter Iphigenie zu verweisen. Der Gattenmord wird dabei als Rache für den Tochtermord des Gatten aufgefasst (V. 531-551). Klytaimnestra spricht wiederholt von ihrer Tochter Iphigenie als ihr eigenem Besitz (V. 536 und V. 538) und gewichtet den eigenen Geburtsschmerz gegenüber dem Vergnügen des Gatten bei der Zeugung Iphigenies als bedeutender (V. 533).

Im Folgenden bedient sich Klytaimnestra des Stilmittels der *hypophora* um über mögliche Motive Agamemnons, gerade Iphigenie zu opfern, zu spekulieren.²² Die Argiver als Grund für die Tat werden verworfen (V. 535-536), ebenso die Liebe zum Bruder Menelaos (V. 537-538). Hier stellt Klytaimnestra, erneut in stillschweigendem Rückgriff auf die *lex talionis*, fest, dass angemessenerweise eigentlich die Kinder von Menelaos und Helena für die im Interesse ihrer Eltern stehende Heeresausfahrt hätten geopfert werden müssen (V. 539-541). Klytaimnestra identifiziert sich mit der von ihr als persönlichem Besitz apostrophierten Tochter Iphigenie so weit, dass sie sich schließlich sogar in ihren letzten rhetorischen Fragen als überlebende Stimme der Verstorbenen, sozusagen als ihre persönliche *erinys* präsentiert (V. 542-548):

ἧ τῶν ἐμῶν Ἄιδης τιν' ἡμερον τέκνων
ἧ τῶν ἐκείνης ἔσχε δαίσασθαι πλέον;
ἧ τῷ πανώλει πατρὶ τῶν μὲν ἐξ ἐμοῦ
παίδων πόθος παρεῖτο, Μενέλεω δ' ἐνῆν;
οὐ ταῦτ' ἀβούλου καὶ κακοῦ γνώμην πατρός;
δοκῶ μὲν, εἰ καὶ σῆς δίχα γνώμης λέγω·
φαίη δ' ἂν ἡ θανοῦσά γ', εἰ φωνὴν λάβοι.

²¹Siehe dazu Weiteres unter: IV, 14.1.2.

²²Zur *hypophora* siehe Kells, 124.

Insgesamt zeichnet sich Klytaimnestras Redestrategie dadurch aus, durch rhetorisch geschicktes rasches Aneinanderreihen von Aussagen inhaltlich-logische Fehlerhaftigkeit zu vertuschen.

Demgegenüber ist Elektras Zugriff auf die „*unvergangene Vergangenheit*“²³ von Klarheit und Sachlichkeit geprägt. Keineswegs darf dahinter der persönlich motivierte Versuch der Tochter gesehen werden, den Vater von Schuld freizusprechen, wie in der Forschung öfters behauptet.²⁴ Vielmehr fungiert der grundsätzliche Rückgriff auf die kanonische Version von der Opferung der Iphigenie, wie sie nach dem Referat des Proklos schon den *Kyprien* zugrundelag, als Garant für ihren unverbrüchlichen Wahrheitsgehalt.²⁵ Dabei wird der traditionelle Mythos, in dem ein stolzes Prahlen des Agamemnon über seinen Jagderfolg den Zorn der Göttin heraufbeschwört, aufgerufen (V. 566-572). Die Forschung stieß sich teilweise am Artemis-Bild, das hier zu Grunde liegt, und nahm es als Anlass dazu, Elektras Version der Vergangenheit den Wahrheitsbezug abzusprechen.²⁶ Doch wer einen Schritt zurücktritt und weitere Situationen im Sophokleischen Werk miteinbezieht, wird feststellen, dass das Göttliche bei Sophokles niemals als aus menschlicher Perspektive vollkommen verstehbar dargestellt ist. Der Wille der Götter hat in der Sophokleischen Welt oft mit individuell-menschlicher Vorstellung von Gerechtigkeit nichts zu tun. Man denke nur an die Ödipus-Figur am Ende des ersten Ödipus-Dramas.²⁷ Dass Artemis Agamemnon zürnt, ist hier als Faktum dargestellt, das es hinzunehmen gilt.²⁸ Die Agamemnon-Figur selbst erweist sich durch diese Darstellungsweise als dem Ruhmesstreben zugeneigter Aristokrat.²⁹ Innerhalb des Dramas ruft die Passage durch ihre epi-

²³Zum Begriff siehe erstmals IV, 13.1 und dann wiederholt in der Darstellung.

²⁴So meint z. B. Lefèvre, 172.

²⁵Siehe dazu March, 2-3. und March, 176-177. Dass im Sophokleischen Stück generell die archaische Welt des *epos* als Verweis auf das Richtige dient, merkt besonders March, 18, an. Auf den Iphigenie-Mythos verwiesen wurde wiederholt bereits oben unter: II, 4.

²⁶Kells Bemerkung, 126, verdient es hier, erwähnt zu werden: „*This was a popular belief as to how such unplesentnesses as Ajax's madness and the Greeks' detention at Aulis came about. But did Sophocles expect an intelligent person to believe it? I do not think so ...*”

²⁷Siehe dazu besonders Kitto, *Sophocles*, 52-53. Siehe dazu ferner Parker, *Sophocles and the devine*, 20: „... *theodicy as we know it is a product of a Christian and a scholastic tradition of which Sophocles unquestionably did not belong.*” An späterer Stelle, 26-27, führt Parker seine Überlegungen folgendermaßen fort: „*But do we know enough about the Sophoclean gods to determine whether to call them good, by Mill's standard or any other? As mortals we see the Sophoclean gods through a glass darkly, and we shall never see them face to face.*”

²⁸Siehe dazu u. a. Kitto, *Greek Tragedy*, 137: „*Artemis is a Sophoclean ... deity; her motives are quite amoral.*” Ihm folgt hier Erbse, 290.

²⁹Zu der Stelle meint Kells, 126: „*Agamemnon hunts for amusement, as a modern prime minister might play golf.*” Mit Kells zeigt sich Agamemnon somit gerade nicht als Fig-

schen Obertöne Reminiszenzen an den Eingang hervor. Die Art und Weise, in der die selbst handlungsunfähige Elektra über den Vater spricht, verweist indirekt auf die heroisch überhöhte *Epiphanie* des Orest als Rächer in göttlichem Auftrag am Beginn des Dramas. So aber fließt hier implizit ein, dass Elektras Sicht des zentralen Konflikts des Dramas stimmig ist. Nicht Elektra ist es, die sich zur Rechtfertigung ihres aktuellen Verhaltens eines *proschēma* bedienen müsste, wie Klytaimnestra ihr vorwirft (V. 525). Vielmehr ist es Klytaimnestra, die hinter dem *proschēma*, Agamemnon habe in Wendung gegen die Gattin die von dieser unter Schmerzen geborene Tochter (V. 533) getötet, verbirgt, dass sie auf heimtückische Weise und in Verfolgung unziemlichen Eigeninteresses den eigenen Gemahl getötet hat. Klytaimnestra beruft sich auf die *lex talionis* an einer Stelle, wo zuerst keine Rechtsverletzung vorlag, gegen die Klytaimnestra die eigene Tat hätte setzen können.

14.1.2 *aidos*

Neben dem Thema der *dikē* ist das weitere, den *agon* in dichten Fäden durchziehende Thema das der *aidos*. Wie es für die invektivenhafte Grundstimmung eines Streitgesprächs zwischen Gegnerinnen bezeichnend ist, wirft man sich gegenseitig Verstöße gegen das für den jeweils anderen gesellschaftlich Anerkannte, Verstöße gegen die *aidos*, vor. Das Thema *aidos* erhält dabei besondere Brisanz vor dem Hintergrund der Tatsache, dass hier Mutter und Tochter miteinander im Gespräch sind. Mit dem engen Verwandtschaftsverhältnis geht in der Regel für beide Seiten ein bestimmter, gesellschaftlich festgelegter Verhaltenskodex einher.³⁰ Bislang ging es im Drama ausführlich um die *aidos* der Elektra Agamemnon gegenüber. Nun steht Elektra vor Klytaimnestra, die für sie nicht als Mutter gilt, sondern als Erzgegnerin.³¹ Wie das Streitgespräch zeigt, ist die Absage an die verwandtschaftliche Verbindung tatsächlich eine wechselseitige. Auch Klytaimnestra hat sich längst von ihrer mütterlichen Bindung an die Kinder aus ihrer rechtmäßigen Ehe losgesprochen (V. 589-590). Als Grund dafür nennt Elektra in ihrer Anklage an die Mutter Klytaimnestras erotische Bindung zu Aigisth und die sichtbare Konsequenz,

ur, deren Verhalten von *hybris* gekennzeichnet ist. Es erscheint insofern sinnvoll, sich Kells anzuschließen, als im Sophokleischen Stück der besondere Schwerpunkt darauf liegt, den agnatischen Blutsstrang, dem Agamemnon angehört, von Schuld freizusprechen. Die Gegnerseite hingegen wird als negativ gekennzeichnet.

³⁰Siehe dazu v. a. auch später im Drama, im zweiten *stasimon*, den Vergleich zwischen Menschenwelt und Vogelwelt (Siehe: IV, 15.3).

³¹Das Schlagwort findet sich später in V. 1154:

μήτηρ ἀμήτωρ.

die dieser Bindung entstammenden Kinder (V. 585-589). Im *eros* verweist Elektra auf eben den Grund, den bereits der Chor in der ersten Charakterisierung der Klytaimnestra zum Motiv für den Gattenmord erklärte.³²

Freilich ist *aidos* ein weiter gefasster Begriff. Auch weil die beiden Frauen im öffentlichen Raum erscheinen, wäre sie geboten. Immerhin lauschen dem Gespräch die

γέννεθλα γενναίων

der Frauen von Mykene³³. Doch in dem mit aller Erbitterung geführten öffentlichen Streit der Repräsentantinnen des Königshauses wird jegliches Schamgefühl fallengelassen. Klytaimnestra ist es, die sich gleich zu Beginn der Unterredung über ihr von Elektra verunglimpftes Bild in der Öffentlichkeit beklagt. Freilich gibt Elektras Verhalten dazu Anlass. Wann immer Aigisth außer Landes ist, gebe Elektra öffentlich ihre Unzufriedenheit mit den neuen Verhältnissen im Atridenpalast zu verstehen (V. 516-518). Dabei sei ihr die Mutter als Autorität gleichgültig:

οὐδὲν ἐντρέπη ἐμοῦ γε,

so der Vorwurf Klytaimnestras (V. 519-520). Stattdessen bewege sich Elektra vor dem Palast frei wie ein Fohlen:

ἀνειμένη

(V. 516). Das Wort³⁴ ruft klar erkennbar Assoziationen mit der «*rites de passage*»-Thematik hervor.³⁵ Elektra, so impliziert es, benimmt sich, wie es sich für eine Frau, zumal ihres Alters (V. 614), nicht ziemt. Der Vorwurf des unschicklichen Verhaltens der Elektra fällt im Verlauf des Gesprächs in Variationen des Öfteren (u. a. V. 613, 622). Wenn Klytaimnestra sich daran macht, ihre Vorwürfe an die Tochter zu präzisieren, zeigt sich jedoch sogleich, dass auch sie sich in ihrem Verhalten vom ihr eigentlich Angemessenen entfernt hat. Zwar verneint sie indirekt Elektras Anschuldigung, wonach sie mit *hybris* herrsche (V. 521-522), doch die Geläufigkeit, mit der sie sich in die Rolle der Herrschenden stellt, sagt viel über ihr Selbstverständnis und ihre Ambitionen aus (V. 522). Auch ihre wiederholten Drohungen mit Aigisths

³²Siehe oben unter: IV, 13.2.

³³Bereits oben wurde darauf verwiesen, dass Elektra den Chor in V. 128 so anspricht. Zur Verdeutlichung der öffentlichen Gesprächssituation wird das Schlagwort nun nochmals in Erinnerung gerufen.

³⁴Es ist das erste Wort, das Klytaimnestra der Tochter gegenüber verlauten lässt.

³⁵Siehe dazu besonders auch das Bild von Io als Kuh im einst Aischylos zugeschriebenen *PD*. Siehe auch Ormand, 67-68.

baldiger Rückkehr (V. 517-518 und 626-627) sind in diesem Kontext zu sehen, zeigen sie doch, dass Aigisth für Klytaimnestra nichts anderes als eine Art erotisch konnotiertes Machtwerkzeug ist.³⁶ Klytaimnestras schwerwiegendster Verstoß gegen die *aidos* liegt in der Vergangenheit, im Mord am eigenen Gatten (V. 558-560). Ein zeitgenössisches Publikum, das aus der athenischen Festkultur bestens mit der *Odyssee* Homers vertraut war, musste hier unmittelbar den Kontrast zum klassischen *paradeigma* unverbrüchlicher weiblicher Treue, zur Penelope-Figur sehen, zumal Homer selbst in seinem Werk im 24. Gesang in der Unterweltszene³⁷ eine bewusste Antithese zwischen den Frauengestalten der Penelope einerseits, und der der Klytaimnestra andererseits herstellt. Das Atriden-*paradeigma* der *Odyssee* ist so angelegt, dass es einerseits in der Orest-Figur eine Richtschnur für Telemachos vorgibt, andererseits in der Klytaimnestra-Figur eine Folie zur Penelope aufbaut. Entsprechend der Funktionalisierung der Atridensage in der *Odyssee* wird auch Klytaimnestras Rolle je nach den jeweiligen Bedürfnissen flexibel gesehen.³⁸ Erst im zweiten Teil des Werks,³⁹ in der Gegenüberstellung zu Penelope, wird so eine aktive Beteiligung Klytaimnestras am Gattenmord nahegelegt.⁴⁰ Sophokles' *Elektra* setzt hier an: Aus der Geschichte von der Mitbeteiligung Klytaimnestras am Gattenmord wird im Stück eine Frauengestalt mit tyrannischen Ambitionen konstruiert. Diese tyrannischen Ambitionen können entsprechend der Sophokleischen Art, seine dramatischen Konflikte an die Grenze zwischen herrscherlichen Haushalten und dem sie umgebenden gesellschaftlichen Umfeld zu setzen, in zwei Richtungen verstanden werden. Klytaimnestras *archo* (V. 522) bedeutet einerseits eine Machtposition im *oikos*, beispielsweise gegenüber Elektra,⁴¹ andererseits aber schwingen darin freilich auch Herrscherambitionen mit, bei denen Aigisth als passendes Mittel zum Zweck eingesetzt wird.⁴²

Natürlich sind Verletzungen der *aidos* für das Verhalten beider Frauengestalten kennzeichnend. Elektras Rolle im Ganzen ist, wie schon ihr Name sagt,⁴³

³⁶Siehe Weiteres dazu unten in der Interpretation des Gebets: IV, 14.2.

³⁷Siehe dazu Hom. *Od.* Buch 24, V. 192-202. Siehe dazu bereits wiederholte Verweise oben: IV, 13.1; 13.2.

³⁸Siehe dazu Seidensticker, *Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie*, 37-50.

³⁹Es geht hier um das 11. Buch, V. 441-456, und die Unterweltszene des Buches 24, siehe dazu die Anm. oben.

⁴⁰Siehe dazu Schmidt, 165, der in diesem Zusammenhang besonders auf V. 441ff. im Buch 11 der *Odyssee* aufmerksam macht.

⁴¹Siehe dazu die Überlegungen zur *anagnorisis* unter: IV, 16.1.

⁴²Zur Koinzidenz von privater und öffentlicher Welt in der Tragödie des Sophokles siehe Jones, 148-149. Zur faktischen Herrscherrolle der Klytaimnestra bei Sophokles äußert sich auch Dupont, 170.

⁴³Siehe dazu, nur bezogen auf das Sophokleische Stück, bereits die Ausführungen oben

so konstruiert, dass sie sich aufgrund ihres fortgesetzten Jungfrauenstatus trotz schon der ersten Blüte entwachsenen Alters im Grenzbereich gesellschaftlicher Akzeptanz befindet. Doch das Stück legt großes Gewicht darauf, zu zeigen, dass Elektra diese Stellung nicht aus freien Stücken gewählt hat. In ihrer *aidos* für den verstorbenen Vater,⁴⁴ musste sie zugleich Verhaltensmuster annehmen, die im Widerspruch zu ihrer Rolle als Haustochter im Atridenpalast stehen. Sie selbst sagt dazu:

ἀλλ' ἡ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ
ἔργ' ἐξαναγκάζει με ταῦτα ὁρᾶν βίᾳ.

(V.619-620).⁴⁵ Ganz anders sind Klytaimnestras Verstöße gegen die *aidos* dargestellt: Klytaimnestra vergeht sich nach der Darstellung des Sophokleischen Stückes skrupellos und in äußerstem Maße gegen *dikē* und *aidos*, ohne auch nur die geringsten Zweifel an der eigenen Integrität laut werden zu lassen. Genau dies aber wird für Elektra zum Problem, an dem die eigene *aidos* Schaden nehmen muss:

τὰ δ' ἔργα τοὺς λόγους εὕρισκεται

(V. 625). In der Begegnung zwischen den beiden Gegnerinnen zeigt sich deutlich, was der Klytaimnestra-Figur fehlt: Eine innere Stimme, die die eigene Haltung in Frage stellt. Ihr als Figur, die ihre eigene Verblendung vor sich vollkommen verborgen hält, die vollkommen von *eros* und Machtgier geleitet ist, tritt die Tochter als Art Gestalt gewordenen Gewissen gegenüber: Als eine menschliche *erinyes* hört sie nicht auf, an Klytaimnestras Verbrechen zu erinnern, wie Klytaimnestra an späterer Stelle selbst Elektras Rolle beschreibt.⁴⁶ Klytaimnestra jedoch erweist sich als vollkommen verblendet und unzugänglich für die Wahrheit über sich selbst.⁴⁷

in: IV, 12.2.5 und 13.1.

⁴⁴Dass aber diese *aidos* für Elektra Vorrang haben muss, ist für den Dramenbetrachter des androkratisch bestimmten Athens des 5. Jhs. unmittelbar verständlich.

⁴⁵Genau derselbe Gedanke verlautet bereits in der *parodos* in V. 221, wo Elektra bemerkt:

ἐν δεινοῖς δειν' ἠναγκάσθη.

⁴⁶Gemeint sind die Verse 783-787. Siehe dazu das Zitat unter: IV, 15.1.

⁴⁷Die Bedeutung des Redekampfs der zwei Figuren im Dramenganzen fasst Duchemin, 204, folgendermaßen zusammen: «*Si nous examinons le contenu même du débat, nous voyons que les deux personnages n'abandonnent la lutte qu'après avoir vraiment épuisé tout ce qu'il était important de dire.*»

14.2 Klytaimnestras Gebet an Apoll (V. 630-659)

Klytaimnestras Gebet an Apoll ist Ausdruck ihrer Abstumpfung und Unbelehrbarkeit. Gegenstand sind die von Klytaimnestra so bezeichneten

δίσσοι ὄνειροι

(V. 645). Ziel ist die Erlösung von *deimata* (V. 636). Klytaimnestras *deimata* sind dabei, fernab davon, Schuldgefühle zum Ausdruck zu bringen, ein Hinweis darauf, dass Klytaimnestra um die Unsicherheit des *status quo* weiß.

Einige in dem Gebet fallende Schlagwörter stellen dieses in Bezug zu einem Leitthema des Stückes: das Thema der blühenden Herrschaft, in der das Schöne und das Gute, äußerlicher Reichtum und göttliche Legitimation, als unlösbares Gespann auftreten.⁴⁸ Das Problem ist nur, dass, wie Klytaimnestra nicht eingesteht, hier das Fundament der Herrschaft tatsächlich eine schwerwiegende *adikia* ist.⁴⁹ Bereits im Prolog spielte das Thema eine gewisse Rolle.⁵⁰ In Elektras Klagen ging es um die Wiederherstellung der rechtmäßigen Herrschaft in Mykene entlang der agnatischen, von Agamenon „weilerspriesenden“ Blutslinie. Im Traum tauchte das Thema versteckt im Bild des blühenden *skēptron* (V. 420) auf, das durch sein Gedeihen über ganz Mykene seinen Schatten breitet. Erneut benutzt Klytaimnestra nun das Bild von den *skēptra* in ihrer Bitte an Apoll (V. 651). Doch entsprechend der Rolle Klytaimnestras als Ehebrecherin und Mörderin des Agamemnon, als Person, der die Gefährdung des geradlinigen Verlaufs des Herrscherstammes zuzuschreiben ist, ist Anliegen des Gebets der Königin nicht die Aufrechterhaltung einer die Generationen überspannenden Herrschertradition, sondern vielmehr will Klytaimnestra dadurch die neu etablierte Herrschaft für alle Zukunft verankert wissen. Es geht um Wahrung des jetzt Klytaimnestra zugefallenen Reichtums und um den Schutz der jetztigen, teils neuen *philoï* der Königin. Explizit ist dabei von den *tekna* (V. 653) die Rede, doch die *philoï* (V. 652) mögen den weiteren Kreis der Klytaimnestra wohlgesonnenen Menschen miteinschließen, darunter auch die Kinder aus der ersten Ehe Klytaimnestras.

Klytaimnestras Gebet glänzt durch die Kunst des kryptischen Verweisens. Klytaimnestra äußert weder explizit den Inhalt ihrer Ängste (V. 635-636),

⁴⁸Siehe dazu auch Bowman, 143.

⁴⁹Sokrates nimmt nach Platons Schriften die Identität des Wissens um die Tugend und eines Handelns gemäß der Tugend an. Wie sich Euripideische und Sophokleische *Elektra* zu dem Phänomen verhalten, dazu siehe die Zusammenfassung: Teil V.

⁵⁰Siehe dazu oben unter: IV, 12.1.

noch ein weiteres Anliegen, mit dem sie sich im Stillen an Apoll wendet (V. 636, 657). Die Verweise auf ungesagt Erbetenes rahmen so das Gebet.

Dem Dramenbetrachter ist jedoch klar, dass dieses Ungesagte mit der Figur des Orest in Verbindung steht. Wie Elektra sein rächendes Nahen herbeisehnt, so fürchtet Klytaimnestra es.⁵¹ Klytaimnestra ersehnt stattdessen den Tod des Sohnes, dessen Kommen zugleich mit der Anmeldung seines angestammten Anspruchs auf Herrschaft im Atridenpalast auch Klytaimnestras Wünschen von der Befestigung ihrer Herrschaft an der Seite des Aigisth ein Ende setzen würde.⁵²

Doch Klytaimnestras Bitte an Apoll steht von vorn herein unter dem falschen Vorzeichen. Die persönliche Feindin Elektra ist es schließlich, die das Gebet mitverfolgt und die der Mutter dazu großmütig die Erlaubnis gab (V. 632f):

ἔῶ, κελεύω, θῦε· μηδ' ἐπαιτιῶ
τοῦμόν στόμ', ὥς οὐκ ἄν πέρα λέξαιμ' ἔτι.

Wie ein Fluch verweist Elektras Anordnung an die Mutter voraus auf den weiteren Verlauf des Dramas, mag es auch zunächst gar nicht diesen Anschein haben.

⁵¹Siehe dazu bereits oben den Verweis auf die Verse V. 296-297.

⁵²So schreibt z. B. March, 184.

Kapitel 15

Elektra unter Orests Einfluss (V. 660-1097)

15.1 Die Nachricht vom Tod des Orest (V. 660-870)

In tragischer Ironie erscheint es schließlich zunächst so, als würden sich Klytāimnestras Bitten an Apoll erfüllen. Es treten auf der sich als der Phoker Phanotheus ausgebende Pädagoge, bezeichnend für den *dolos* des Orest ein vermeintlicher alter Gastfreund des Hauses. In einem von epischen Obertönen durchdrungenen Bericht, einem Prachtstück rhetorischer Brillianz,¹ präsentiert er in berückender Lebensnähe die Nachricht vom Tod des Orest beim Wagenrennen in den pythischen Spielen,² an denen dieser im Rahmen seiner Verpflichtungen als Adelsspross teilgenommen habe.

Die Passage steht unter dem Einfluss der alten „*physis-Anthropologie*“, wie die folgenden Verse, die sich auf die Disziplin des Laufs beziehen, zeigen (V. 686):³

¹Siehe dazu u. a. McLeod, 118, Kells, 137-138; Solmsen, *Ion*, 299. Solmsen schreibt *ad loc.* von einer Botschaft, „... die als Bericht und Darstellung zum Feinsten in der griechischen Tragödie gehört, die mit ihren lebhaften und überzeugenden Einzelheiten das Publikum vorübergehend alles, was er wusste, vergessen lässt ...“

²Dabei ist es natürlich kein Zufall, dass es sich gerade um die pythischen Spiele handelt: Schutzherr dieser Spiele ist der Gott Apoll, dessen *dolos* von Orest und seinem Pädagogen im Drama umgesetzt wird.

³Siehe dazu auch Hom. *Il.* Buch 6, V. 208, wo Glaukos, Sohn des Hippolochos, über den Ratschlag spricht, mit dem ihn sein Vater nach Troja entsandte:

αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων.

δρόμου δ' ἰώσας τῇ φύσει τὰ τέρματα.

Das Stück erweckt gerade in seiner entscheidenden Passage deutliche Reminiszenzen an den 23. Gesang der *Ilias* und die dort geschilderten Leichenspiele zu Ehren des Patroklos.⁴ Zwei Gesichtspunkte der Anspielung verdienen besondere Aufmerksamkeit: zum einen unmittelbar die Todesart des Orest, zum anderen, hier indirekt, die jeweils den Hintergrund bildende Vertrauensbeziehung zwischen einem lebenserfahrenen alten Mann und seinem jungen Schützling. In der *Ilias* empfiehlt der alte Nestor seinem Sohn Antilochos als besonders erfolgsversprechende Strategie, sich stets in der innersten Laufbahn zu halten und so, trotz der im Vergleich zu den Konkurrenten verhältnismäßig langsamen Pferde möglichst schnell ins Ziel zu kommen. Freilich verbindet sich mit dieser List eine Gefahr. Der Wagen ist in besonderem Maße der Gefahr ausgesetzt, mit der Wendemarke zu kollidieren. Gerade diese Gefahr wird dem leichtsinnigen Orest, der sich in einem „Kopf-an-Kopf-Rennen“ mit dem athenischen Kontrahenten⁵ derselben List wie sein episches Pendant Antilochos bedient, nach der Darstellung des Pädagogen zum Verhängnis (V. 720-760). Orests Ende wird im Bericht des Pädagogen in den leuchtenden Farben epischer Breite ausgemalt. Da treten der machtvollen, starke Körper des Lebenden und die zu einem kleinen Aschehäufchen zusammengeschrunpften sterblichen Überreste in schroffen Gegensatz (V. 755-760). Die Schilderung des Leichnams mag dabei Reminiszenzen an die Schilderungen über Sarpedons Leichnam in der *Ilias* erwecken.⁶ Zudem erinnert sie an Elektras Schilderung des unwürdigen Todes des Agamemnon.⁷ Orest erscheint hier als in voller Kraft stehender junger Mann (V. 686), der unerwartet vom Tod dahingerafft wird. Der Chor kommentiert das geschilderte Todeslos des Orest mit einem Gemeinplatz (V. 860):

πᾶσιν θνατοῖς ἔφϋ μόρος.⁸

⁴Siehe Hom. *Il.* Buch 23, V. 271ff. Siehe u. a. Kells, 144.

⁵Dass der einzige echte Rivale des Orest aus Athen kommt, ist natürlich kein Zufall. Der in der Darstellung implizierte Sieg des Atheners kann als eine Hommage des Dichters an sein Publikum an exponierter Position verstanden werden, wie auch March, 187, und Kells, 186-187, anmerken. Im Hinblick auf die Frage nach dem Anthropologischen ist sie nur insoweit von Interesse, als dem Zuschauer durch den Verweis auf den erfolgreichen Athener eine Einfühlungsfigur zur Verfügung gestellt wird, durch die wiederum das Menschliche der Dramenfiguren besser verstanden werden kann. Besondere Sympathie dürfte die lobende Erwähnung Athens dem Dichter angesichts der Tatsache eingetragen haben, dass Athen im letzten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. durch den Peloponnesischen Krieg unwiederbringlich dem Verfall anheimgegeben war: Die Blüte der Perikleischen Ära war verloren.

⁶Siehe dazu Hom. *Il.* Buch 16, V. 638-40. Siehe auch March, 188.

⁷Siehe zu den Versen 97 bis 102 oben unter: IV, 13.1.

⁸Der Gedanke von der Ephemerität des menschlichen Daseins ist bereits in einem Ver-

In der Forschung wurde immer wieder die Frage gestellt, in welchem Verhältnis der Orest der epischen Schilderung mit dem im Stück auftretenden Orest stehe. Zu Recht: Der prunkende Charakter der Verse sowie ihre zentrale Stellung im Drama zwingen diese Frage schließlich unmittelbar auf. Hierbei gilt es, den Kontext der Passage nicht aus den Augen zu verlieren. Klytaimnestras Gebet scheint durch das Gebet, in tragischer Ironie, kurzzeitig bestätigt. Hauptanliegen der Szene ist es, die Reaktionen der anwesenden Zuhörerinnen, der Gegnerinnen Klytaimnestra und Elektra, zu zeigen. Dabei werden die bis zu diesem Zeitpunkt entworfenen Bilder von den beiden Charakteren konsequent weitergeführt. Einerseits ist da in Gestalt der Klytaimnestra ein Bild der personifizierten, sich vor sich selbst verbergenden Frevelhaftigkeit, andererseits das Bild der im Hohlweg zwischen der verkehrten Welt des Palastes und der normalen, außerhöfischen Welt gefangenen Elektra-Figur. Es ist diese Stelle, aus der die Rezeption des *Elektra*-Stoffes das geflügelte Wort von der Elektra vor dem Tore gewann.⁹ Hier gelobt Elektra, sich nie mehr aus ihrer Grenzposition zwischen dem Palast und der Welt ringsum zu entfernen:

... τῇδε πρὸς πύλην
παρεῖσ' ἐμαυτὴν αὐανῶ βίον

gleich in Homers *Odyssee* (Buch 8, V. 550-554) zum Ausdruck gebracht:

οἷη περ φύλλων γενεὴ τοίῃ δὲ καὶ ἀνδρῶν.
φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη
τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη
ὥς ἀνδρῶν γενεὴ ἣ μὲν φύει ἣ δ' ἀπολήγει.

Es ist hier, nach Maßgabe der Aristotelischen *Poetik*, ein untragisches Todeslos beschrieben. Natürlich steht im Zentrum der Sturz eines großen Adligen, natürlich steht ein Mangel an Vorsicht seitens des Adligen im Hintergrund, doch es ist nichts Tragisches im Todeslos der fiktiven Orestgestalt. Siehe dazu ebenso die Ergebnisse McLeods, 118. Man kann den Bericht über Orests Tod nicht als Tragödie *en miniature* lesen. Es wird schlicht ein tödlicher Unfall dargestellt, herbeigeführt durch Unvorsicht. (Die Frage freilich, inwieweit die Aristotelische Poetik als Richtschnur für die Beurteilung des Element des Tragischen in den Stücken des 5. Jhs. genutzt werden kann, müsste gesondert untersucht werden. Es sei aber, zur Stützung des Ansatzes, jenseits des Urteils McLeods u. a. auf die Untersuchung Jones' verwiesen.)

⁹Dazu auch folgendes Zitat Vogels in ihrer Rezension zu Jelineks *Sportstück* in: Vöhler/Seidensticker/Emmerich (Hgg.), 438: „Durch dauernde Gegenwart und intensive Überschreitung der Redezeit bringt sie sich, auch wenn sie schon aus dem Spiel ist, ins Spiel wieder zurück. Die von Handlungsaufgaben unbelastete und an die Seite gedrängte Elektra geistert somit im Hohlraum des dramatischen Gefüges als eine dritte Kraft, die sich sowohl den Mördern wie den Rächern in den Weg stellt. Die Mörder versetzt sie durch ihr Gerede in Unruhe, die Pläne der Rächer verrät und verzögert sie durch lautes Sprechen. Ihr Geschäft ist die Irritation, die Störung, das aufreibende Ritardando nach beiden Seiten hin.“

(V. 818-819). Es zeigt sich, dass der bisher von der Klytaimnestra-Figur aufgebaute Eindruck einer in sich verkapselten, das Böse verkörpernden und sich doch dabei selbst nicht erkennenden Figur auch in dieser unmittelbaren Prüfung nicht verrückbar ist. Unverständlich sind in diesem Kontext die Thesen der Forschung „*ironischer*“ Richtung: Klytaimnestras erste Schockreaktion (V. 766-768, 770-771) verweise auf eine bislang nicht dargestellte mütterliche Seite in der kalte Glätte ausstrahlenden Figur.¹⁰ Eine solche Deutung erscheint jedoch als unhaltbar, haben doch Klytaimnestras Worte allzu deutlich eine zweite Seite: Immerhin scheint die durch das Weiterleben des von Agamemnon gezeugten Sohnes gegebene ständige Gefährdung des eigenen Lebens nun dahin. So bahnt sich letztlich der der Figur tief eingefleischte Hass kraftvoll seinen Weg durch die anfänglichen Trauerbekundungen. Hier ist im Hinblick auf Orests Kindheit davon die Rede, dieser habe eine Rebellion gegen die mütterliche Brust in die Wege geleitet (V. 776-777).¹¹ Orest erscheint dabei nicht länger als Kind der Klytaimnestra, sondern vielmehr als politischer Rivale, über dessen vorzeitiges Ende man nur mit Erleichterung reagieren kann (V. 776).¹² Klytaimnestra vernachlässigt über ihrem Hass und ihrer Angst das natürlich gewachsene Mutter-Kind-Verhältnis und ersetzt sie durch das schon im Homerischen *epos* für die Beziehungen zwischen den Heroen gängige „*Freund-Feind-Denken*“.¹³ In bewusster Verdrehung der im Prolog vom Pädagogen als Vorgeschichte transportierten Tatsachen über Orests kindliche Vergangenheit spricht Klytaimnestra von einer Flucht des Orest aus dem mütterlichen Einflussbereich des Palastes (V. 776).

Doch schon kurz darauf straft Klytaimnestra ihr eigenes Orest-Bild Lügen. Besonders deutlich zeigt sich das, wenn sie Elektras erbittertes Warten auf den Rächer schildert (V. 783-787):

νῦν δ' ἡμέρᾱ γὰρ τῇδ' ἀπὸ λλαγμαι φόβου
 πρὸς τῇσδ' ἐκείνου θ'· ἥδε γὰρ μείζων βλάβη
 ξύνοικος ἦν μοι, τοῦ μὲν ἐκπίνουσ' ἀεὶ

¹⁰Kells, 150-151, sei als Vertreter einer „*ironischen*“ Ausdeutung der Stelle genannt. Für Kells ist in der Reaktion Klytaimnestras auf die Todesnachricht der Höhepunkt des Dramas zu sehen. Obwohl sich Klytaimnestra hier als Mutter zeige, werde sie am Ende von dem Geschwisterpaar getötet.

¹¹Siehe dazu Kells, 151.

¹²Orest heißt hier

ἀπόστας,

ein Wort, das ansonsten im letzten Viertel des 5. Jhs. vornehmlich im Kontext mit politischen Dissidenten benutzt wurde. Siehe dazu u. a. Kells, 151, und McLeod, 121.

¹³Siehe dazu Blundell, 26-59.

ψυχῆς ἄκρατον αἷμα νῦν δ' ἔκηλά που
τῶν τῆσδ' ἀπειλῶν οὔνεχ' ἡμερεύσομεν.

Das Bild der nach Blut gierenden Elektra ruft unmittelbare Assoziationen mit der herkömmlichen Vorstellung von der *erinys* wach. Einen Doppelsinn erhält es vor dem Hintergrund des Gesamtdramas. Wurde bereits im ersten *stasimon*¹⁴ eine, im alltäglichen Sprachgebrauch ansonsten durchaus nicht zwingend vorhandene Gleichsetzung der Göttinnen *Dikē*, *Erinys* und *Nemēsis* betrieben,¹⁵ so wird diese hier auch im weiteren Verlauf des Dramas aufrechterhalten. Tatsächlich spielt Elektra die Rolle eines Rachedämons für die Mutter: Unablässig erinnert sie an die von dieser begangenen Verbrechen. Jedoch ist diese Rolle aus der durch das Stück nahegelegten Betrachterperspektive durchaus nicht negativ besetzt. Vielmehr verkörpert Elektra ja in ihrer ständigen Rebellion gegen Klytaimnestra die unverzichtbare Notwendigkeit einer Bereinigung der aktuellen Situation, einer Wiederherstellung der *dikē*.¹⁶ Man darf es als Zeichen ihrer Verblendung deuten, wenn Klytaimnestra vermutet, im Tod des Orest zeige sich die Wirksamkeit der göttlichen *nemēsis* (V. 793).

Diametral entgegengesetzt zu Klytaimnestras Reaktion der Erleichterung über die Nachricht vom Tod des Orest steht Elektras Schockreaktion: Für sie schwindet hier die Hoffnung auf den ersehnten Rächer. Elektra – was vor dem Hintergrund der davor gegebenen Schilderungen einleuchtet –, ist am Boden zerstört (V. 807-814):

Ὅρεστα φίλταθ', ὥς μ' ἀπώλεσας θανόν.
ἀποσπάσας γὰρ τῆς ἐμῆς οἴχει φρενὸς
αἱ μοι μόναι παρῆσαν ἐλπίδων ἔτι, σὲ
πατρὸς ἧξειν ζῶντα τιμωρόν ποτε κάμοῦ
ταλαίνης. νῦν δὲ ποῖ με χρὴ μολεῖν;
μόνη γάρ εἰμι, σοῦ τ' ἀπεστερημένα
καὶ πατρός.

Für einen Moment scheint es, als sei der einzige Grund, aus dem Elektra

¹⁴Siehe oben unter: IV, 13.4.

¹⁵So zeigt auch Klytaimnestras Gebrauch des Begriffs *Nemēsis* im Sinne eines blutrünstigen Dämon: V. 793.

¹⁶Auch das Rächerpaar Orest und Elektra werden später vom Chor, als sie das Haus betreten, als doppelte *erinys* bezeichnet. Siehe dazu unten in: IV, 15.3.

noch lebte, nun dahin.¹⁷ Doch es wäre, vor dem Hintergrund der weiteren Entwicklung des Dramas vorschnell, mit Horsley von einer vollkommenen inneren Vernichtung der Elektra durch die Todesnachricht auszugehen.¹⁸

Natürlich nimmt Elektras Verzweiflung an dieser Stelle drastische Züge an: Besonders hart trifft sie so, wie im *kommos* zu sehen, die Tatsache, dass sie den Leichnam nicht mit den angemessenen Totenehren versehen und bestatten kann (V. 865-870). Das Motiv ist aus der Sophokleischen *Antigone* bestens vertraut. Hier wird die Auswirkung einer Katastrophennachricht auf das Innere der auch schon zuvor bereits bis aufs Äußerste unter Druck gesetzten Figur gezeigt. Besonders illustrativ sind hier Elektras Worte in den Versen 814-816:

ἦδη δέϊ με δουλεύειν πάλιν
 ἐν τοῖσιν ἐχθίστοισιν ἀνθρώπων ἐμοὶ
 φονεῦσι πατρός.

Der Dramenbetrachter weiß, dass Elektra auch ehe sie mit der für sie schrecklichen Botschaft konfrontiert wurde, unter den Usurpatoren im Palast zu leiden hatte. Während also die äußeren Umstände für Elektra durch den nur vermeintlichen Tod des Bruders gleich bleiben, ändert sich dadurch, dass die Hoffnung auf Besserung der Umstände wegfällt, dennoch Elektras Wahrnehmung ihrer Situation weiter zum noch Düstereeren.¹⁹ Doch Elektras

¹⁷Bereits in Vers 323 erklärte Elektra den Bruder zum einzigen Grund für ihre Fortexistenz nach dem Tod des Vaters. Siehe zu dieser unverbrüchlichen Verklammerung der Zukunft der Elektra mit der Figur des Orest auch die Überlegungen zur Konzeption der *physis* der Elektra-Figur oben unter: IV, 13.2.

¹⁸Wie in der hier vorgenommenen Deutung argumentiert auch McLeod, 126, gegen die von Horsley, 19-28, verfochtene These. Horsleys These stärkend mag ein Vers wie 796 sein, wo Elektra resignativ ausruft:

πεπνύμεθ' ἡμεῖς, οὐχ ὅπως σὲ παύσομεν.

¹⁹Verständis für die spontane Schockreaktion der Elektra erweckt Bohrsers Anmerkung zu der Stelle (Bohrer, 341-342): „*Es ist für Elektras Klage bedeutsam, dass der angebliche Tod Orestes' als blutiger Unglücksfall beim Wagenrennen im Detail ausführlich über achzig Verszeilen beschrieben wird. Man kann natürlich im Prunk der Erzählung ein sublimales Mittel Sophokles' sehen, verdeckt die Falschheit der Erzählung auszustellen. Aber das archaisierende Motiv des Unfalls ist stärker als die Ahnung seines Vorgetäuschtseins: Es heißt, der verletzte Körper sei so verunstaltet gewesen, dass keiner der Freunde ihn mehr habe erkennen können. Es liegt ... eine indirekte Anspielung auf Elektras Wort vom verstümmelten Körper Agamemnons vor. Mehr noch: Auch Elektras Evokation der vermeintlichen Asche des Orest als kleines Häuflein, ohne angemessene Waschung des Leichnams und ohne angemessene Verbrennung, wiederholt ihr Wort vom ehrlosen Begräbnis des Vaters. Damit ist die Begründung der Klage im Ritual wiederholt. Es zeigt sich abermals ihr objektiver Charakter.*“

fester Charakterkern ist so angelegt, dass der tiefen inneren Erschütterung ein stärkendes Pendant entgegengesetzt wird: In die bitterste Verzweiflung Elektras über den vermeintlichen Verlust des einzigen Ankers der Hoffnung, Orest, mischt sich tiefster Hass auf die Mutter, die ihrer Rolle als

μήτηρ ἀμήτωρ²⁰

hier in doppeltem Sinne gerecht wird: nicht nur in ihrem Verhältnis zu Orest, sondern auch in ihrem Verhältnis zu Elektra. Elektras Hass liefert das Ferment, auf dem Elektra im Folgenden geistig ihr bislang genderkonformes, leidendes Verhalten gegen eine männlich-aktive Rolle eintauscht. Zumindest in den Worten der Elektra nimmt am Ende der zweiten „*Chrysothemis-Szene*“ der Griff zu den Waffen Gestalt an. Das Schwert der Zunge verwandelt sich in ein reales Schwert. Zunächst aber bringt der *kommos* (V. 823-870) zwischen Elektra und dem Chor die für Elektra nun eingetretene Situation der völligen Hoffnungslosigkeit noch einmal in aller Plastizität zur Anschauung.²¹ Besonders bedeutsam darin ist ein vom Chor vergleichend angeführtes mythologisches Beispiel, das eigentlich nach dem Willen der mykenischen Frauen gerade dazu dienen soll, Elektras erstorbene Hoffnung zu neuem Leben zu erwecken.²² Das Los des Sehers Amphiaraos wird in Parallele zu Agamemnons Los gestellt. Auch Amphiaraos herrsche unter der Erde (V. 841).²³ Auch Amphiaraos sei, nach Vollendung seines Lebens, in Gestalt des Sohnes ein Rächer erschienen: Alkmaion.²⁴ Doch das mythologische Beispiel des Chores scheint, zumindest nach dem Wissensstand der in ihrem Wissen beschränkten Personen auf der Bühne, ungünstig gewählt: Das Pendant zum rächenden Sohn im *paradeigma*, Orest, ist ja nach ihrem Wissensstand tot. Darauf verweist Elektra den Chor auch zu Recht (V. 846-848). Insgesamt spiegelt der *kommos* entsprechend dann auch aus der Perspektive des Chores einen Zustand vollkommener Aporie. Wie immer, wenn in der griechischen Tragödie etwas geschieht, das in seiner Ungerechtigkeit gegenüber den Betroffenen alles Denkbare zu übertreffen scheint, werden als letzter Ausdruck der Verzweiflung die als allsehend vorgestellten Gottheiten Zeus und Helios angerufen

²⁰Siehe zu dem Zitat von V. 1154 bereits die Anmerkung unter: IV, 14.1.2.

²¹Dazu auch March, 192-194.

²²Zur Funktion des *paradeigma* siehe Kells, 155: „Here the Chorus try to ‘palliate’, for Electra, the news of Orestes’ death and the consequent ruin of her hopes, by comparing it with a similar mythological situation.“

²³Siehe dazu auch March, 193: „... the prophet Amphiaraos is imagined, like another prophet, Teiresias (Od. 10. 492-5), as retaining all his faculties in Hades; so the same may hold good for Agamemnon.“

²⁴Überliefert ist der Mythos außerhalb der Sophokleischen *Elektra* noch bei Apollodor, 3.4.2. Auch Pausanias bezieht sich darauf (Paus. 9.41.2). Siehe dazu auch Kells, 156.

(V. 823-825):²⁵

ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διὸς ἦ ποῦ
 φάε'θων Ἄλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες
 κρύπτουσιν ἔχθλοι;

Herrschen die Götter gerecht? So lautet die vom Chor gestellte Frage. Der Gedanke ist nicht neu in der *Elektra* des Sophokles: Schon in der *parodos* war Elektras Verzweiflung über die bestehende *adikia* an einem solchen Tiefpunkt angelangt, dass sie die Frage nach der Theodize stellen musste.²⁶ Neu ist jedoch der nunmehr erreichte Grad an Verzweiflung, der im Ausruf des persönlich sogar uninvolvierten, lediglich durch das Gefühl des Mitleidens eng an Elektra gebundenen Chores zum Ausdruck kommt.

Tragische Ironie zeigt sich darin, dass Elektra das parainetisch gedachte mythologische Exempel als unpassend ablehnt. Das steht im Widerspruch zu den späteren Entwicklungen des Stückes: Nicht nur, dass Amphiaraios und Agamemnon als Rächer schließlich ein Sohn erscheint, sondern auch, dass beide als unter der Erde wirksame Mächte gedacht sind, weist in diese Richtung.²⁷

Das Stück ist durch die nun bei Elektra und Chor eingetretene Stimmung an einem bis dahin nicht erreichten Tiefstand angelangt. Lediglich durch den Auftritt einer neuen Person mit neuen Nachrichten kann sich aus dieser Aporie ein Ausweg, eine weitere Entwicklung, ergeben. Dieser neue Impuls erscheint nun in Gestalt der Chrysothemis-Figur auf der Bühne.

15.2 Die zweite „*Chrysothemis-Szene*“ (V. 871-1057)

15.2.1 Das abgelehnte *gnorisma*

Insgesamt ist die zweite „*Chrysothemis-Szene*“ in ihrer Zeichnung der beiden Frauengestalten als unmittelbare Fortführung der ersten „*Chrysothemis-Szene*“ zu verstehen.²⁸ Schon in der ersten Hälfte (V. 871-937), in der es

²⁵Siehe dazu auch March, 192, und Kells, 155.

²⁶Siehe dazu oben die Überlegungen unter: IV, 13.1.

²⁷Zu Amphiaraios' unterirdischer Wirkmacht siehe: V. 837-841.

²⁸Eine vergleichbare Tektonik bestimmt die beiden Ismene-Szenen der Sophokleischen *Antigone*: V. 1-99 und V. 531-581. In der ersten Szene geht es um Entzweiung, in der zweiten Szene gibt es von Ismenes Seite her den Versuch, sich mit der Schwester auszusöhnen und sich an ihre Seite zu stellen. Im *Elektra*-Stück beginnt die erste Szene mit

um die von Chrysothemis am väterlichen Grab nebst den Überresten eines Trankopfers und Blumen gefundene Haarlocke geht, wird dies deutlich. Während Chrysothemis den dem Toten geweihten Gegenstand unmittelbar mit dem bislang fernen Bruder in Verbindung bringt, kann Elektra diese Deutung nach dem Bericht vom Tod des Bruders nur ablehnen. Während Chrysothemis, in Anknüpfung an die ihr in der ersten Szene zugeschriebenen Leichtlebigkeit auf äußere Indizien vertrauend eine Rückkehr des Bruders dahinter vermutet, ist Elektra vom Tod des Bruders überzeugt. Die Grundlage dafür ist zwar lediglich eine mündliche Nachricht durch den fremden Phoker, doch ist am Ende der Szene, zumindest aus dem Mund der Gegnerin Klytaimnestra, ferner die Rede von

πίστ᾽...τεκμήρια,

von einer Bezeugung der Wahrheit des Botenberichts durch sichtbare Zeichen (V. 774-775). Es stellt sich dem Forscher, der auf den bloßen Text als Zeugnis angewiesen ist, die Frage, was mit diesem Verweis bezeichnet sein soll. Geht es dabei um die Urne, die im Prolog in den Büschen versteckt wurde, oder ist hier der Bericht selbst gemeint, der durch eine unvergleichliche Anschaulichkeit bestach?²⁹

In jedem Fall kann selbst die mit Händen greifbare Urne kein eindeutiger Beweis für den Tod des Orest sein. Elektras Überzeugung vom Tod des Bruders ist nur zu erklären vor dem Hintergrund der inneren Verfasstheit der Hauptfigur. Versuchte man, Elektras Reaktion auf den Botenbericht – anachronistisch und dem Text so nicht angemessen –, mit psychologischen Mitteln zu erklären, so müsste man sagen, Elektra sei aufgrund ihrer ununterbrochenen Trauer in einen Zustand so gravierrnder Erschöpfung geraten, dass sie nun, distanziert-rationalen Denkens unfähig, durch eine Täuschungsaktion, den *dolos* des Orest und des Pädagogen, davon zu überzeugen ist, ihre schlimmsten Befürchtungen seien eingetroffen. Elektra jedoch ist sich nichtsdestotrotz unwiederbringlich über den Tod des Bruders sicher. Ein Bild, in dem sie diese Fehlüberzeugung besonders klar zum Ausdruck bringt, bieten die Verse 887-888:

τίν', ὦ τάλαιν', ἔχουσα πίστιν; ἐς τί μοι
βλέψασα θάλην τῷδ' ἀνηκέστω πυρί;

einer Meinungsdivergenz zwischen den beiden Schwestern, auf Grundlage einer geteilten Abneigung gegen die Mutter nähern die Schwestern sich daraufhin wieder aneinander an. Die zweite Szene startet in der Disharmonie und endet in der Disharmonie zwischen den Schwestern. Unversöhnlich prallen die Fronten aufeinander, denn die *physis* der beiden Personen ist im Kern unterschiedlich.

²⁹Siehe dazu March, 190.

Es ist ein Bild, das zu einem übergreifenden Thema des Stückes in besonderer Beziehung steht: das der festen Herrschaft jenes Mannesstamms, dem Agamemnon zugehört. Es ist vor diesem Hintergrund natürlich kein Zufall, dass schon Chrysothemis in der „Locken-Szene“ sich im Schwur auf den väterlichen Herd berief:

μὰ τὴν πατρῶαν ἐστίαν

(V. 881). Der Gedanke des brennenden Herdfeuers ist dabei in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Steht der Herd metonymisch für den *oikos*, so steht wiederum das Haus des Herrschers metonymisch für die gesamte Gemeinschaft.³⁰ Im Bild des Herdes im Herrscherhaus sind somit beide Ebenen gleichermaßen inbegriffen. Eine dritte Konnotation, die der sakralen Überhöhung, tritt noch hinzu: Der Herd ist das religiöse Zentrum des griechischen Hauses.³¹ Ist das Feuer verloschen, so bedeutet dies unmittelbar, dass die agnatische Blutslinie erloschen ist. Damit verbunden ist auf der übergeordneten Ebene der Gemeinschaft die Vorstellung von einem Zustand der Herrschaftslosigkeit oder – wie hier der Fall –, der illitimen Herrschaft. Die Worte rufen frühere Äußerungen des Chores in Erinnerung (V. 764-765):³²

φεῦ φεῦ· τὸ πᾶν δὴ δεσπότηται τοῖς πάλαι
 πρόρριζον ὡς ἔοικεν, ἔφθαρται γένος.

Agamemnons Geschlecht ist nun, auch nach der festen Meinung der Elektra, *ab stirpe* vernichtet. Es ist Elektras Fehlüberzeugung, die am Ende der Unterredung als Ergebnis stehenbleibt und die für den zweiten Teil der Unterredung die Grundlage bildet.

Die Locke als *gnorisma*, von Chrysothemis so vertrauensselig eingeführt, wird hier abgelehnt (V. 900-906):

ἐσχάτης δ' ὁρῶ
 πυρᾶς νεώρη βόστρυχον τετμημένον·
 κεῦθ' ὡς εἶδον, ἐμπαίει τί μοι
 ψυχῇ σύνηδες ὄμμα, φιλτάτου βροτῶν
 πάντων Ὀρέστου τοῦθ' ὁρᾶν τεκμήριον·
 καὶ χερσὶ βαστάσασα δυσφημῶ μὲν οὔ,
 χαρᾶ δὲ πύμπλημ' εὐθὺς ὄμμα δακρύων.

³⁰Zum typisch Sophokleischen Doppelsinn, bei dem sich private und öffentliche Sphäre mischen siehe Jones: 148-150.

³¹Siehe dazu Krause, 44-45.

³²Siehe dazu auch Kells, 150.

Die Beschreibung spricht an durch ihre Lebensnähe, den Apell an die Sinnesorgane. Die Haarlocke wurde von Chrysothemis visuell wahrgenommen und in Händen gehalten. Der Gegenstand hat bei Chrysothemis trotz jahrelanger Trennung der Geschwister ein lebendiges Bild von der Gesamterscheinung des Bruders erzeugt.³³ Als unempfänglich für die detailnahe Beschreibung der Schwester erweist sich jedoch Elektra (V. 922):

οὐκ ὄσθ' ὅποι γῆς οὐδ' ὅποι γνῶμης φέρη,

so lautet ihr Kommentar. Durch den Kunstgriff, Chrysothemis an dieser Stelle die Haarlocke vom Grab bringen zu lassen, wird die *anagnorisis* in zwei Teile gespaltet. Die Diskussion über die Locke bildet den vorgelagerten, scheiternden Versuch einer Anbahnung der „Wiedererkennung“ zwischen Elektra und Orest durch Chrysothemis. Die *anagnorisis* in der Begegnung der zwei Geschwister besticht dann durch Unmittelbarkeit und Lebensnähe. Das Zeichen der Locke, das im fünften Jahrhundert nach dem Zeugnis aus Aristophanes' *Wolken*³⁴ sogar sprichwörtlich für die „Wiedererkennung“ des Orest durch Elektra war, wird auf diese Art und Weise einerseits zwar in das Drama eingebunden, andererseits aber als Wiedererkennungszeichen abgelehnt.³⁵

Elektra lehnt auch, damit einhergehend, wie nicht anders zu erwarten, den von Chrysothemis als Stützung ihrer These angeführten Beleg aus dem religiösen Bereich ab (V. 915-919):

ἀλλ' ἔστ' Ὀρέστου ταῦτα τὰπιτύμβια.
 ἀλλ', ὦ φίλη, θάρσυνε· τοῖς αὐτοῖσι
 τοι οὐχ αὐτὸς αἰεὶ δαιμόνων παρασταεῖ.
 νῶν ἦν τὰ πρόσθεν στυγνός· ἡ δὲ νῦν
 ἴσως πολλῶν ὑπάρξει κῦρος ἡμέρα καλῶν.

Die Annahme einer solchen Willkürherrschaft der Götter, die ihre Gunst nach dem Prinzip des Zufalls verteilen, ist mit Elektras Vorstellung von einer durch das Prinzip der *dikē* gelenkten Götterwelt grundsätzlich unvereinbar (V. 920) Elektra behält mit ihrem Beharren auf einem baldigen Eintreffen der *Dikē* Recht, sie täuscht sich freilich, wenn sie Chrysothemis' spekulative These, Orest sei zurückgekommen, ablehnt. Durch die folienhafte Gegenüberstellung der Positionen der zwei Schwestern wird auf eine sich aus den – wenngleich nur vermeintlich –, verschlechterten äußeren Bedingungen ergebende weitere innere Verbitterung der Elektra-Figur verwiesen. In Übereinstimmung mit

³³Siehe dazu auch Kells, 163-164.

³⁴Siehe dazu das Zitat oben unter: I, 2.4.

³⁵Siehe dazu auch Kells, 160-161.

Elektras wachsender Verbitterung steht auch, dass sie die Locke am Grab als eine Weihegabe für den vermeintlich verstorbenen Bruder umdeutet (V. 932-933).³⁶

15.2.2 Elektras Vision vom Tyrannenmord

Elektra wird mit dem Tod des Orest zur *epiklēros*.³⁷ Sie geht aus ihrer weiblichen Passivität in grundsätzlich männlich konnotierte Aktivität über, wenn auch nur in Worten. Sie stellt sich hier vor, wie es wäre, in Gemeinschaft mit der Schwester in der Öffentlichkeit als weibliches Paar von Tyrannenmörderinnen aufzutreten. Elektras dabei neu aufflammende Energie speist ihre Kraft nach der These von McLeod – vor dem Hintergrund der Vorszenen plausibel –, aus dem Hass auf die Mutter.³⁸ Elektras grenzenlose Trauer hat ihr Gegengewicht im aktivierenden bodenlosen Hass auf die Mutter. Als Argument führt Elektra gegenüber der Schwester an, die beiden Schwestern würden durch die Tat eine der Herkunft und dem Alter entsprechende Position in der Gesellschaft erhalten: Auch Chrysothemis könnte dann, so Elektra, endlich eine standesgemäße Ehe eingehen und folglich, ihrem Gender und ihrem erreichten Alter gemäß, Kinder zur Welt bringen (V. 971-972). Elektra möchte Chrysothemis also zu einem Akt der *andreia*, der männlichen Tapferkeit, überreden, indem sie ihr für die Zukunft danach ein Leben in Einklang mit ihrer weiblichen Rolle in der Gesellschaft in Aussicht stellt. Dabei nutzt sie die unkritische Lebenszugewandtheit der Schwester als Ansatzpunkt. Freilich wird sie von der Schwester, eben ihrerseits mit dem Verweis auf die Grenzen der weiblichen Natur (V. 997-998), zurückgewiesen:

οὐκ εἰσορᾷς; γυνή μὲν οὐδ' ἄνῃρ ἔφους,
σθενεῖσ' δ' ἔλασσον τῶν ἐναντιῶν χερί.

physis koinzidiert bezeichnenderweise für Chrysothemis mit der weiblichen Konstitution, eine Vorstellung, die sie zu ihrer Schwester in diametralen Gegensatz setzt. Auch Elektra greift in der zweiten Begegnung der Schwestern auf den *physis*-Begriff zurück, allerdings setzt sie ihn in Antithese zum Verstand. Auf Chrysothemis' Kritik hin, Elektra hätte sich bereits unmittelbar nach dem Tod des Agamemnon zum Tyrannenmord entscheiden sollen, verteidigt sich Elektra mit den Worten, sie hätte zwar schon damals über die entsprechende *physis* verfügt, am *nūs* jedoch habe es ihr noch gefehlt (V. 1023):

³⁶Zur *anagnorisis* siehe v. a. auch Solmsen, *Recognitions*, 270-284.

³⁷Siehe dazu besonders Ormand, 77 sowie Foley, 161-163.

³⁸Siehe dazu McLeod, 145.

ἀλλ' ἥ φύσει γε, τὸν δὲ νοῦν ἥσσω τότε.

Damit wird die *physis* zu einem im Inneren der Figur wirksamen Prinzip erklärt, das neben der Verstandeskraft wirkt, die zu etwas Altersabhängigem erklärt wird.³⁹ Elektra definiert sich im gesamten Drama über das feste Ensemble von Werten, das von ihrer *physis* umfasst wird.

Dass Chrysothemis am Prinzip des Nutzdenkens festhält, veranlasst Elektra dazu, das Vertrauensverhältnis zwischen den Schwestern aufzukündigen. Chrysothemis soll zur Mutter zu gehen und dieser die eigenen Pläne darlegen (V. 1033). Chrysothemis verlässt die Bühne, in völliger Deckung zu ihrem ersten Auftritt dort, als „Mutter-Tochter“. Es passt zu ihrem auf die Vermeidung von Konflikten ausgerichteten, angepassten Wesen, dass sie Elektras Pläne geheimzuhalten bereit ist, solange dadurch für das eigene Leben keine Gefahren gegeben seien (V. 1045).⁴⁰

Im Zentrum des zweiten Teils der zweiten „Chrysothemis-Szene“ steht die lange *rhēsis* der Elektra, in der diese zum Tyrannenmord aufruft (V. 947-989). Diese Rede warf in der Forschung mehrere Fragen auf.

Ganz unmittelbar stellt sich die Frage nach ihrem Zusammenhang mit dem davor präsenten Elektra-Bild. Ist die „aktive“ Elektra eine organisch aus den Vorszenen erwachsene Figur oder gibt es hier vielmehr einen klaren Bruch? Corrigan⁴¹ beispielsweise vertritt letztere Meinung, wenn er Elektras Entscheidung als tragischen Fehler der Figur stigmatisiert. Der Aufruf zum Tyrannenmord, so Corrigans Behauptung, stehe in dezidiertem Widerspruch zu dem ansonsten von ihr verkörperten weiblichen Wesen: „*She wants her cake and be able to eat it. She wants to cleanse the state and still be Electra.*“ Doch inwieweit lässt sich eine solche recht verflachend klingende Deutung dann auch am Text belegen?

Ein Bruch in der Figur an dieser Stelle würde bedeuten, dass man, zumindest für die Szene, vom Konzept der „*physis-Anthropologie*“ für den Sophokleischen Helden abrücken müsste. Gerade neuere Interpretationen des Stückes, die oft unter dem Einfluss der „*ironischen*“ Richtung in der Forschung eine Verdüsterung des Inneren der Hauptfigur gegen Ende des Dramas annehmen, gehen in klarer Abrückung von der These des festen Wesenskerns der Hauptfigur im Sophokleischen Drama von einer absolut gesetzten Veränderung des Inneren der Elektra an dieser Stelle aus.⁴² Doch dieser Schluss ist trügerisch. Elektra zieht lediglich die logische Konsequenz aus der verän-

³⁹Siehe dazu auch McLeod, 147.

⁴⁰Chrysothemis' Verhalten erinnert damit stark auch an das der Ismene in der *Antigone*, siehe Soph. *Ant.* V. 85.

⁴¹Siehe dazu Corrigan, 233.

⁴²Dieser Eindruck ergibt sich so u. a. bei Ringer, 188.

derten Situation, in der sie sich wähnt: Der Bruder ist tot. Niemand übt Rache für den Tod des Agamemnon. Elektra und Chrysothemis sind die einzigen verbleibenden Personen, die die Wiederherstellung der *dikē* auf dieser Grundlage noch übernehmen könnten. Elektra bleibt also in ihrem Plan, selbst zu den Waffen zu greifen, ihrer *physis* treu.⁴³ Die Veränderung ihrer Einstellung ist eine relative.

Eine weiter umstrittene Frage im Zusammenhang mit der Szene ist, ob Elektra hier nur Aigisth zu ermorden plant, wie es der Aussage der Verse 954 bis 957 entspricht, oder ob es hier, wenngleich nicht offen ausgesprochen, auch um den Mord an der Mutter geht.⁴⁴ Die letztere Möglichkeit muss insofern zurückgewiesen werden, als Klytaimnestra als Zielpunkt der Handlung hier nirgends explizit genannt wird. Auch der allgemeine Tenor des Stückes, sein betonter Rückgriff auf das Homerische *epos*, das sich auf den Mord an Aigisth konzentriert,⁴⁵ der allgemein das Stück überschattende Gedanke einer Machtusurpation, die der Herrschaft des unmittelbaren Mannesstammes, aus dem Agamemnon kommt, ein abruptes Ende bereitet, spricht dafür, dass im Stück der Mord an Aigisth als der Person, die den Thron des Agamemnon usurpiert hält, in unmittelbarem Sinne von stärkerer Symbolkraft ist.⁴⁶ Insofern ist es, auch angesichts der beschränkten Kräfte der Elektra als Frau (V. 333-334), nur naheliegend, dass Elektra hier tatsächlich an eine Ermordung des Aigisth als desjenigen, der zu Unrecht die Position des Vaters innehält, denkt.

Alle Interpretationen, in denen davon ausgegangen wird, Elektra versteige sich an diesem Punkt in *hybris*,⁴⁷ vermerken zudem kritisch eine mangelnde Realitätsbezogenheit des „*Racheplans*“ der Elektra. Doch handelt es sich hier überhaupt um einen „*Racheplan*“? Elektra geht es in ihrer Rede (V. 946-989) darum, die Schwester in protreptischer Rede für ihr Anliegen zu gewinnen. Diesem Ziel gemäß steht nicht der Aspekt der Ausführung der

⁴³Zu diesem Ergebnis gelangt auch Gibert, 71-72.

⁴⁴Von einem geplanten Doppelmord geht u. a. Kells, 168-169, aus. Dass lediglich ein Mord an Aigisth geplant werde, meint z. B. March, 197. Nach March, 198, gehört der Muttermord überhaupt erst ab Vers 1368-1369 zum Racheplan. March' Ansatz wird hier nicht gefolgt. Der Mord an Klytaimnestra als Gattin des Aigisth scheint bereits im Prolog Bestandteil des Racheplans zu sein. Unterschiedlich ist der Zugriff auf die Thematik des Mordes zu Beginn einerseits und am Ende andererseits jedoch insofern, als die Opfer zu Beginn recht farblos gesehen werden, während sie am Ende mit einem gewissen Maß an Individualität ausgestattet sind. Erst am Ende des Stückes sind Klytaimnestra und Aigisth auf der Bühne präsent gewesen. Dass der Mord an Klytaimnestra durch die charakterliche Verdorbenheit der Figur zu rechtfertigen ist, wird, zumindest indirekt, in der Begegnung zwischen Mutter und Tochter, deutlich: Klytaimnestra verliert den *agon*.

⁴⁵Siehe dazu besonders Schmidt, 162.

⁴⁶Auch wenn hinter den Kulissen die Machtverhältnisse zugunsten der Klytaimnestra geregelt sein mögen, so gilt dies dennoch.

⁴⁷Stellvertretend für viele andere sei hier neben Kells noch genannt Ringer, 179.

Rache im Zentrum der Darstellung, sondern vielmehr das erhoffte Ergebnis.⁴⁸ Juffras sieht als Hypotext der Rede Elektras das im Athen der klassischen Zeit weithin bekannte Lied von den Tyrannenmördern Harmodios und Aristogeiton.⁴⁹ Die Statuen von Harmodios und Aristogeiton waren in Athen öffentlich aufgestellt. Nach der Idee von Juffras⁵⁰ denkt auch Elektra an öffentlich aufgestellte Statuen als die Tat der Schwestern verewigende Denkmäler (V. 975-980):

τίς γάρ ποτ' ἀστῶν ἢ ξένων ἡμᾶς ἰδὼν
 τοιοῖσδ' ἐπαίνους οὐχὶ δεξιῶσεται·
 ἴδεσθε τῶδε τὼ κασιγνήτω, φίλοι.
 ὦ τὸν πατρῷον οἶκον ἐξεσωσάτην,
 ὦ τοῖσιν ἐχθροῖς εὖ βεβηκόσιν ποτὲ
 ψυχῆς ἀφειδήσαντε προὔστητην φόνου.

An die Stelle einer ansonsten für Elektras Wesen bezeichnenden Duldsamkeit tritt der Wunsch nach *kleos*, als wäre Elektra ein Held Homerischen Zuschnitts (V. 986-989):

ἄλλ', ὦ φίλη, πείσθητι, συμπόνει πατρί,
 σύγκαμν' ἀδελφῷ, παῦσον ἐκ κακῶν ἐμέ,
 παῦσον δὲ σαυτήν, τοῦτο γιγνώσκουσ' ὅτι
 ζῆν αἰσχρὸν αἰσχυρῶς τοῖς καλῶς πεφυκόσιν.

Elektra ist nun an einem Punkt angelangt, an dem sie den Tod einem Weiterleben unter den – freilich nur vermeintlich so bestehenden Bedingungen –, vorzieht. Damit tritt sie an dieser Stelle, im Gegensatz zu ihrer sonstigen, am Lebenswillen festhaltenden Position, in größte Nähe zu ihrer Vorgängerin im Sophokleischen Werk, zur Antigone.⁵¹

⁴⁸Es verwundert nicht, wenn der als Ergebnis ausgemalte Triumph des Schwesternpaares in seinem enkomiasischen Charakter in der Forschung oft mit der berühmten, bei Thukydides referierten Grabrede des Perikles in Verbindung gebracht wurde. Siehe dazu Kells, 172. Weiteres dazu siehe unter: V, 19.3.3.

⁴⁹Siehe Juffras. Das Beispiel war im klassischen Athen so beliebt, dass die Tat des Paares selbst in Form eines Volksliedes besungen wurde: Siehe dazu: Ath.15.695 = 893-896 PMG. In der wissenschaftlichen Diskussion zitiert wird die Stelle u. a. bei Burnett, 61-62.

⁵⁰Siehe Juffras, 104.

⁵¹Freilich trennen gerade in diesem Punkt aufs Ganze gesehen Welten die Elektra-Figur von der Antigone-Figur, bei der Griffith sogar als Hauptmotiv eine tief eingewurzelte Todessehnsucht ausmachte (Siehe Griffith, 63). Elektras Existenz bis zur Ausführung der

15.3 Das zweite *stasimon*: Loblied für Elektra (V. 1058-1097)

Ein oft in der Forschung im Zusammenhang mit dem hier betrachteten zweiten *stasimon* diskutiertes Problem betrifft den Standpunkt des Chores. Welche Perspektive auf die Hauptfigur hat er eigentlich? Sein enkomiastisches Loblied auf Elektra steht schließlich in dezidiertem Kontrast zur Äußerung des Chores im *epeisodion* davor. In der zweiten Begegnung der Schwestern geriet der Chor in die Position des vermittelnden Schiedsrichters, wenn er auf Chrysothemis' Rede hin einen zustimmenden gnomenhaften Kommentar abgab (V. 1015-1016):

πεῖθου. προνοίας οὐδέν ἀνθρώποις ἔφου
κέρδος λαβεῖν ἄμεινον οὐδὲ νοῦ σοφοῦ.

Im Gegensatz dazu quittierte er die Aufforderung der Elektra zum Tyrannenmord mit einer kritischen Äußerung, erneut gnomischer Form (V. 990-991):

ἔν τοῖς τοιούτοις ἐστὶν ἡ προμηθία
καὶ τῷ λέγοντι καὶ κλύοντι σύμμαχος.

Wie aber sieht es mit der Frage nach der *sophrosynē* im zweiten *stasimon* aus? Der Text ist an der Stelle teils verdorben. So haben sich in der Forschungslandschaft hier zwei Lager herausgebildet: Auf der einen Seite, jener der stärker herkömmlich ausgerichteten Sophokles-Interpretation stehen jene Wissenschaftler, die in dem Chorlied eine Hervorhebung der *sophrosynē* der Hauptfigur Elektra sehen. Auf der anderen Seite, der des „ironischen“ Lagers, stehen teils Forscher, die in Anknüpfung an die Aussage des Chores im *epeisodion* davor auch für das zweite *stasimon* davon ausgehen, Elektra werde *sophrosynē* abgesprochen. Zu diesen Forschern gehört auch Kells: Schlüsselbedeutung für seine Interpretation des zweiten *stasimon* haben die Verse 1087-1089. In der Textausgabe von Lloyd-Jones heißt es hier:

ἄχος καλὸν καθοπλίσασα-
σα. δύο φέρειν ἐν ἐνὶ λόγῳ,
σοφά τ' ἀρίστα τε παῖς κεκλῆσθαι.

Rache ist durch die beiden emotionalen Grundbefindlichkeiten, Trauer und Hass, insgesamt gesehen in einer dauerhaften Krise befangen. Sie befindet sich in einem Zustand, der weder ein normales Leben, noch das Ausscheiden aus dem Leben erlaubt. Siehe dazu auch bereits den obigen Hinweis auf Bohrer, 340. Insofern Elektra als Frau plant, das Schwert ihrer Zunge gegen das reelle Schwert auszutauschen, wird Nähe zu einem Bild aus dem fragmentarisch erhaltenen *Tereus* des Sophokles geschaffen: Siehe Soph. *Tereus*, mit dem Stellen- und Literaturhinweis oben unter: IV, 13.1.

Im Gegensatz dazu steht die Textgrundlage, von der Kells ausgeht:⁵²

τὸ μὴ καλὸν καθοπλίσασα...

Kells stellt sich mit seiner Variante auf die Seite der handschriftlichen Überlieferung. Seine Interpretation richtet sich gegen eine Zuschreibung der Charakteristika der *sophia* und der *kalothēs* an Elektra gleichermaßen. Stattdessen wird Elektra von ihm nur mit dem Charakteristikum der *kalothēs* versehen.⁵³ In Kells' Lesung an dieser Stelle spiegelt sich *in nuce* seine Herangehensweise an das Chorlied insgesamt. Er stellt es in den Kontext eines im letzten Drittel des fünften vorchristlichen Jahrhunderts stattfindenden Wertediskurses, in dem es um die Vereinbarkeit beziehungsweise Unvereinbarkeit der Wertmaßstäbe des *sympheron* einerseits und des *kalon* andererseits geht. Er vergleicht Elektra auch mit ihrem älteren Vorbild im Sophokleischen Werk: der Antigone: "For the paradox of the Chorus' compliment to Electra, which denies her prudence, but extols her idealistic loyalty, cf. Ant. 99

ἄνους μὲν ἔρχη, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη." ⁵⁴

Natürlich steht der Konflikt zwischen dem sittlich Guten und dem Nutzen im Hintergrund der *Elektra* des Sophokles: Erinnerung sei hier an die Konfrontation Elektras mit dem Chor in der *parodos*,⁵⁵ ehe sich Elektra seine Sympathie gesichert hat, später dann besonders an die beiden Konfrontationen des Schwesternpaares, in denen sich folienhaft eine Opportunistin einerseits und eine Idealistin andererseits gegenüberstanden. Doch für diese Textstelle ist es für den Interpreten wohl ratsamer, am Text Lloyd-Jones' festzuhalten. Zu begründen ist dieses Festhalten am etablierten Text an dieser Stelle durch die Funktion des Chorliedes. Es handelt sich um ein *enkômion* auf Elektra, weil diese nun mutig zur Rebellion übergeht. Zudem für Lloyd-Jones' Text spricht, dass der Sophokleische Chor im Allgemeinen im Denken dem traditionellen Kalokagathie-Ideal folgt: Hier sind dann das Nützliche und das Gute keine unvereinbaren Gegensätze, sondern koinzidieren. Insofern die Sophokleische Elektra-Figur auch davor als Gestalt von unbestreitbarer Größe dargestellt ist, deren Verhalten für Stellen, an denen es als vom

⁵²Siehe dazu Kells, 183.

⁵³Von Bedeutung für Kells, 183, Interpretation ist auch die Übersetzung des Wortes *kathoplisasa* mit "to equip". Damit hält er, hier zu Recht, an der traditionellen Bedeutung des Wortes fest und richtet sich gegen die Zuschreibung einer anderen Bedeutung an das Wort, etwas im dem Sinne von "having conquered" oder "rejected".

⁵⁴Siehe dazu Kells, im Appendix, 240-242, und für das Zitat Kells, 185. Näheres dazu folgt unten, wo die drei *Elektra*-Dramen im Kontext der anthropologischen Überlegungen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts gesehen werden.

⁵⁵Siehe oben unter: IV, 13.2.

Herkömmlichen, von den Geboten der *aidos*, vom *sophron* abweichend erscheint, stets durch die pervertierte Welt am Atridenhof erklärbar ist. In einem Loblied konventioneller Prägung ist es, gemäß dem Kalokagathie-Ideal des Homerischen *epos*, nur natürlich, wenn das Schöne und das Gute als unauflösliche Einheit betrachtet werden.⁵⁶

Wenn sich mit diesem Ansatz die These, das zweite *stasimon* habe enkomastischen Charakter, aufrechterhalten lässt, so bleibt dadurch andererseits das Problem des Wechsels in der Sichtweise des Chores zwischen dem *epeisodion* davor und dem zweiten *stasimon* bestehen. March' Erläuterung des Widerspruchs scheint recht plausibel: Der Chor habe in der Zwischenzeit, überzeugt durch Elektras weitere Worte in der Diskussion der Schwestern (V. 991-1057), seinen Standpunkt zugunsten der Hauptfigur korrigiert.⁵⁷ Eine andere Erklärungsmöglichkeit für die Kritik des Chores an Elektra in der Konfrontation der Schwestern sind dramaturgische Erwägungen. Nach Elektras enthusiastischer Rede ist dringend ein Kommentar von Seiten eines Außenstehenden vonnöten, der das Denken des Durchschnittsmenschen dem heroischen Gebaren der Hauptfigur gegenüberstellt. Wenn man mit Paulsen⁵⁸ von einer durchgängigen Stimmigkeit der Äußerungen des Chores im Stück in sich ausgeht, also davon, dieser sei als *dramatis personae* zu begreifen, so muss man auf die Stelle bezogen folgern, der Chor entwickle sich zwischen Ende der Appellrede der Elektra und Ende des *epeisodion* gedanklich weiter.⁵⁹ Aufgrund der Radikalität des von Elektra verfochtenen Anstazes verwundert es nicht, dass der Chor nun nur zögerlich geistigen Anschluss an die Hauptfigur sucht, während er davor, als es noch um rein theoretische Überlegung ging, klar Sympathie mit Elektras extremem Standpunkt bekundete.⁶⁰ Als Gruppe weiblicher Figuren muss es ihn zunächst ein gehöriges Maß an innerer Überwindung kosten, den Standpunkt der aktiv rebellierenden Elektra gutzuheißen, wenngleich dieser als nur konsequent im Rahmen der durch die *physis* der Elektra vorgegebenen Werte erscheint. Doch zurück zum zweiten *stasimon*: Der kryptische, teils mehr mit Bildern und Anspielungen arbeitende, denn konkret bezeichnende Stil des zweiten *stasimon* hat in der Forschung Meinungsdivergenzen hervorgerufen. Außer Zweifel stehen darf zunächst einmal, dass Elektra das Adressat des Liedes bildet. Dies gilt ganz unabhängig davon, ob der in den *codices* für Vers 1075 zugrundeliegende Text

⁵⁶Diesem Ansatz folgen in der Forschungsdiskussion u. a. McLeod, March, Lloyd-Jones, Erbse, Altmeyer, Nestle, *Sophokles*. Als dichterischen Vergleichspunkt aus dem fünften Jahrhundert denke man an Pindars Epinikien.

⁵⁷Siehe March, 199.

⁵⁸Siehe dazu Paulsen, 34.

⁵⁹Siehe auch Paulsen, 55.

⁶⁰Siehe dazu die Überlegungen unter: IV, 13.2.

KAPITEL 15. ELEKTRA UNTER ORESTS EINFLUSS (V. 660-1097) 270

stimmt oder nicht.⁶¹ Wo bei Lloyd-Jones das weiter verbreitete

ἅ παῖς

zu lesen ist, findet sich, im Einklang mit den *codices*, bei Heath die Lesung *Elektra*. Indem der Chor sein Objekt näher durch gewisse Charakteristika bestimmt, identifiziert er es eindeutig als Elektra. Zu nennen sind hier: Die Betonung der Vereinzelung und Isolation der Adressatin (V. 1074), der Vergleich mit der ewig um den Vater klagenden Nachtigall (V. 1075-1077), die Bereitschaft, für das eigene Handeln den Tod in Kauf zu nehmen (V. 1079-1080), eine Vaterlandsliebe ohne ihresgleichen (V. 1081),⁶² der Verweis auf eine ungünstige *moira*, die von der Adressatin Besitz ergriffen habe (V. 1094-1095). Ferner nur auf Elektra kann auch der Wunsch des Chores bezogen sein, sie, die bislang *hypocheir* lebe, möge künftig

καθύπερθεν

χειρὶ καὶ πλοῦτῳ τεῶν ἐχθρῶν

leben (V. 1090-1092). Durch die eindeutige Identifikation der Adressatin des Chorliedes als Elektra aber wird auch auf den in der Forschung sehr kontrovers diskutierten, durch unklare Anspielungen verdunkelten Anfang des *stasimon* Licht geworfen: Gemeint ist der ausgedehnte Vergleich zwischen Vogelwelt und Menschenwelt (V. 1058-1060):

τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰωνοὺς

ἔσορώμενοι τροφᾶς κη-

δομένους ἄφ' ὧν τε βλάστω-

σιν ἄφ' ὧν τ' ὄνησιν εὖρω-

σι, τὰδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν;

Das Thema der Verse ist auf der menschlichen Ebene der des Generationenvertrags. Die Vogelwelt, so die Aussage des Chores, erscheint, wo es um den Generationenvertrag geht, als ein Beispiel, dem die Menschenwelt nicht gerecht wird. Warum, so fragt sich der Chor, nehmen sich die Menschen kein Vorbild an den Vögeln, bei denen sich jeweils die Kinder um die Versorgung ihrer Eltern, beziehungsweise die Eltern um die Versorgung ihrer Kinder kümmern.⁶³ Das Chorlied greift hier also das Thema der *aidos*, das im

⁶¹Auch Heath ist dieser Meinung.

⁶²Zu den weiteren Konnotationen des Wortes *eupatris* siehe Weiteres unten im selben Abschnitt.

⁶³Hier wird davon ausgegangen, dass einerseits mit denen,

Drama bereits mehrfach von Bedeutung war, diesmal explizit auf die innerfamiliäre Beziehung zwischen Eltern und Kindern bezogen, wieder auf. Es ist die vorbildlich von Elektra dem toten Vater gegenüber gelebte *aidos*, die hier ins Auge gefasst wird. Die Kritik, die sich in dem allegorischen Bild am Anfang des *stasimon* verbirgt, richtet sich gegen Chrysothemis. Indem das Verhalten der Vögel gelobt wird als Ausdruck von *sophrosynē* in Reinstform, wird Chrysothemis' Kritik an Elektra, diese vernachlässige in ihrem Rachevorhaben den Massstab der *sophrosynē* (V. 1015-1016), als falsch zurückgewiesen. Bezogen auf den sich konkret im Drama abspielenden Konflikt ist mit den Eltern nur der Vater, der tote Agamemnon, bezeichnet. Klytaimnestra, so zeigte sich immer wieder – besonders deutlich freilich in der zentralen Begegnung der Gegnerinnen Elektra und Klytaimnestra und in der freudigen Reaktion der Klytaimnestra auf die Nachricht vom Tode des Orestes –, hat ihren Mutterstatus gegenüber ihren Kindern durch ihr Verhalten selbst Lügen gestraft.⁶⁴

Wichtig innerhalb der ersten *strophē* des Chorliedes ist jenseits des Blicks auf die zwischenmenschliche Ebene auch der auf das Göttliche: Im Hinweis darauf, dass Menschen, die sich den Geboten des helfenden Ausgleichs zwischen den Generationen (V. 1062) widersetzen, nicht lange strafflos weiterleben könnten (V. 1065), wird eine Theodize nach der solonischen Vorstellung aufgerufen.⁶⁵ Im Bild des strafenden Blitzes des Zeus und im Verweis auf *Themis*, der traditionellen Beisitzerin des Zeus.⁶⁶ Durch die Verbindung zwischen Zeus und Themis wird erneut ein enger Zusammenhang mit dem Konzept einer der *Dikē* gemäßen Rache hergestellt. Man mag sich daran erinnern, dass Themis nach dem traditionellen Bild der hesiodeischen *Theogonie* gemeinsam mit Zeus Mutter der Horen und der Moiren ist.⁶⁷ Die Horen und

ἄφ' ὧν βλάστωσιν,

die Eltern bezeichnet sind (so auch Kells, 180), andererseits mit denen,

ἄφ' ὧν ὄνησιν εὖρωσι,

sowohl Eltern als auch Kinder bezeichnet sein können. Als Stelle, in der es um eine *trophē* der Kinder für ihre Eltern geht, sei innerhalb des Sophokleischen Werks nur an die im *OC* in besonderer Eindringlichkeit und Lebensnähe geschilderte Beziehung zwischen dem alten Ödipus und seiner Tochter Antigone erinnert. Das Vertrauensverhältnis zwischen dem blinden Alten und seiner Tochter ist dort von solcher Intensität, dass der alte Ödipus Antigone sogar als seinen Gehstock und sein Auge betrachtet (Soph. *OC* V. 1-116). Dass das Vertrauensverhältnis ein reziprokes ist, bemerkt auch March, 202.

⁶⁴Siehe dazu die Ausführungen oben unter IV, 14 und 15.1. In jüngerer Zeit hat den Vergleich in diesem Sinne v. a. March, 202, interpretiert.

⁶⁵Siehe dazu Solons *Musenelegie*, fr. 13 West, V. 17-32.

⁶⁶Siehe dazu u. a. Hom. *Il.* Buch 15, V. 87 und Hom. *Il.* Buch 20, V. 4-6.

⁶⁷Auf die Stelle verweist auch March, 202. Siehe Hesiod, *Theogonie*, V. 901-905:

Moiren rufen die Dimension der Zeit in Erinnerung und gemahnen damit auch die der Unausweichlichkeit der Wiederherstellung der *dikē*. Man denke an den Prolog, wie er dezidiert einen Schwerpunkt auf das Konzept des *kairos* legt außerdem einen Hinweis auf die besondere Tagessituation liefert: das Aufsteigen des Sonnenlichts.

Die erste *strophē* endet mit dem Verweis auf die Totengeister der verstorbenen Atriden (V. 1068), Agamemnon und Orest. Elektra tritt durch ihre geplante Aktion zu ihnen in Verbindung (V. 1066-1069). Die Rede ist von einer *phama*, die unter die Erde dringe. Die Interpretationen der Stelle sind unterschiedlicher Art, je nachdem, wie das Wort *phama* verstanden wird. Auf der unmittelbaren Bedeutungsebene ist eine Art verbaler Kommunikation zwischen Elektra und den Geistern ihrer Agnaten von der Welt in die Unterwelt bezeichnet, im übertragenen Sinne aber mag damit, man denke nur an die Rede der Elektra zum Zweck des Tyrannenmordes, auch der Nachruhm, die *fama* im lateinischen Wortsinne, gemeint sein.⁶⁸

In der ersten *antistrophē* des Chorliedes greift der Chor das bereits in der *parodos*⁶⁹ für Elektra benutzte Bild von der unablässig trauernden Nachtigall wieder auf (V. 1076-1077). Nun haben sich freilich die äußeren Umstände, unter denen Elektra trauert, dem eigenen Kenntnisstand nach geändert: Die Hoffnung auf die Rückkehr des Bruders ist dahin. Auch wenn das eigentlich geplante Mittel zur Wiederherstellung der *dikē* nicht länger verfügbar scheint, so bleibt doch das Ziel der *dikē* fest. Selbst eine offene Verletzung von Genderkonventionen, selbst eine offene Verletzung der weiblichen *aidos* wird dafür billigend in Kauf genommen. Das weibliche Schwert der Zunge wird unversehens durch ein echtes Schwert ausgetauscht. Vers 1080 erlaubt durch seinen kryptischen Charakter eine Deutung nach dem „*ironischen*“ Muster. Elektra sei ihren Prinzipien treu geblieben

διδύμαν ἐλοῦσ' Ἑρινύν.

Das Problem bildet das mehrdeutige Wort *haireo*, dessen Bedeutungsspektrum die Bereiche des neutralen „*Nehmens*“ bis zum „*Töten*“ umfassen kann.

τρῆς δέ οἱ Εὐρυνομή Χάριτας τέκε καλλιπαρήους,
Ἰκαεανῶ κούρη, πολυήρατον εἶδος ἔχουσα,
Ἀγλαίην τε καὶ Εὐφροσύνην Θαλίην τ' ἐρατεινήν·
τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβeto δερκομενάων
λυσιμελῆς· καλὸν δέ θ' ὑπ' ὀφρύσι δερκιδόωνται.

⁶⁸Siehe zur letzteren Bedeutungsvariante Kells, 181. Anders versteht McLeod, 148, das Wort: Nach ihrer Lesung bezeichnet es das Wortgefecht zwischen den Schwestern näher. Im Sinne von „*Nachruhm*“ versteht das Wort u. a. March, 203.

⁶⁹Siehe dazu unter IV, 13.2 zu V. 107 und V. 147-149.

Wenn man hier den Bedeutungsgehalt des „Tötens“ versteht, so kann sich die doppelte *erinyes* nur auf das Paar der Vaternörder, Aigisth und Klytaimnestra, beziehen. Im Sinne von „Nehmen“ könnte ebenso bedeutet sein, dass Elektra als verdoppelten Anlass zur Tötung die toten Rachegeister der beiden Atriden zur Hilfe nimmt. Während erstere Lesung von der „ironischen“ Richtung in der Deutung des Dramas gewählt wurde, um aufzuzeigen, dass die Tötung von Klytaimnestra und Aigisth ein neues Ungleichgewicht der kosmischen Ordnung bewirke und damit eine neue *adikia* in einem endlosen Zyklus der Gewalt bedeute,⁷⁰ so steht die zweite Lesart im Einklang mit dem hier gewählten Ansatz: Die beiden Erinyen sind dabei die Totengeister des Agamemnon und des Orest.⁷¹ Die erste *antistrophē* endet damit, dass Elektra mit dem Adjektiv *eupatris* ausgezeichnet wird. Damit ist sie in Parallele zu ihrem Bruder getreten, dem die Bezeichnung im Vers 162 beigegeben wurde.⁷² Explizit wird damit die Gendertransgression der Figur deutlich gemacht. Für Orest wurde das Attribut beigegeben, um auf die politisch-religiöse Dimension seines Rachevorhabens aufmerksam zu machen. In Vers 859 beschreibt Elektra selbst den Bruder mit dem Adjektiv. Zu diesem Zeitpunkt ist die Hoffnung auf Orests Rückkehr noch präsent:

πάρεωσιν ἐλπίδων ἔτι κοινοτόκων
εὐπατριδᾶν ἄρωγαί.

Orest als Hoffnungsträger scheint nun tot, an seine Stelle ist Elektra getreten.

In der zweiten *strophē* (V. 1082-1089) wird Elektras Verhalten gemäß der Homerischen Maxime, „Adel verpflichtet!“, gutgeheißen. Dabei wird davon abgesehen, dass es sich bei Elektra nicht um einen männlichen Helden, sondern um eine Frau handelt. Wenn die Lesung von Lloyd-Jones für die bereits oben betrachteten Verse 1087-1089 stimmen sollte, so würde hier ein in der griechischen Tragödie gängiges Denkmuster Anwendung finden: Sprache aus dem medizinischen Bereich wird in den Bereich des Sittlichen verschoben. Elektra erwies sich als Auffinderin eines geeigneten *akos* gegen das durch den Meuchelmord an Agamemnon entstandene *miasma*.⁷³ In der zweiten *antistrophē* des Chorliedes ist von besonderer Bedeutung noch der Verweis auf die *nomima* (V. 1096), denen Elektra in ihrem Handeln treu bleibt. Man erinnert sich an die

ἄγραπτα νόμιμα,

⁷⁰Siehe v. a. Winnington-Ingram, *Sophocles*, 244. Dagegen richtet sich u. a. Sewall-Rutter, 102.

⁷¹So meint auch March, 203.

⁷²Siehe dazu auch Winnington-Ingram, *Sophocles*, 245 Anm. 91.

⁷³Siehe dazu Parker, *Miasma*, 35, Anm. 11.

KAPITEL 15. ELEKTRA UNTER ORESTS EINFLUSS (V. 660-1097)274

auf die sich Antigone in ihrer Verteidigungsrede vor Kreon bezieht⁷⁴ oder auch an das Chorlied von den

νόμοι ὑψίποδες

im *König Ödipus*.⁷⁵

Elektras Entschluss, aktiv zu werden, steht im Einklang mit dem Gebot der Götter, so zeigt der Chor hier noch einmal.

⁷⁴Soph. *Ant.* V. 450-455:

οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥμην τὰ σά
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῇ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.

⁷⁵OR V. 863-871:

εἴ μοι ξυνεῖη φέροντι
μοῖρα τὰν εὔσεπτον ἀγνείαν λόγων
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
ὑψίποδες, οὐρανίαν
δι' αἰθέρα τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος
πατὴρ μόνος, οὐδέ νιν
θνατὰ φύσις ἀνέρων
ἔτιχτεν οὐδὲ μὴ ποτε λάθρα κατακοιμάσῃ·
μέγας ἐν τούτοις θεὸς οὐδὲ γηράσκει.

Kapitel 16

Die gemeinschaftliche Tat (V. 1098-1510)

16.1 Die „*Urnen-Szene*“ und die „*Wiedererkennung*“ (V. 1098-1326)

16.1.1 Elektra und Orest als *philoï*

Auf menschlicher Ebene bedeutet die Begegnung der Geschwister vor der Tat eine Komplizierung der Rachehandlung gegenüber dem im Prolog vorgegebenen heroischen Muster. Sie bringt es mit sich, dass Orest, der im Prolog als Außenstehender an das bevorstehende Rachewerk herangeführt wurde, in der Begegnung mit der ans Haus gebundenen Schwester einen neuen Zugang zur ihm gestellten Aufgabe bekommt. Ein „*rechnerisch Nutzender*“ tritt einer „*einsam Leidenden*“ gegenüber.¹ An die Stelle der bislang für Orest bestimmenden Außenperspektive tritt der Blick von innen. Das Leben im Palast nimmt für ihn in Konfrontation mit der Schwester Gestalt an.² Die Opfer der geplanten Rache verwandeln sich aus leeren, profillosen Gestalten in Menschen.

Immer wieder wurde in der Forschung die Behauptung aufgestellt, Orest handle entgegen den Anordnungen des Gottes Apoll, wie sie im Prolog zugrundegelegt sind, wenn er sich von der Schwester erkennen lässt.³ Stützend

¹Reinhardt, *Sophokles*, 173. Ebd., 279, schreibt er von der „*Spannung zwischen beiden Seelen*“.

²Siehe dazu bereits den Vorverweis unter: IV, 12.3. Gegenüber ihrer Positionierung im Prolog wechseln die Geschwister bei der Ausführung der Tat auch örtlich die Standpunkte. Wo Elektra vor dem Palast Wache hält, vollführt Orest im Inneren des Palastes zuerst die Rache an der Mutter, dann die am Tyrannen Aigisth.

³So meint McLeod, 20. Anderer Meinung ist z. B. Lefèvre, 179. Bei letzterem wird die

mögen hier die Verse 82-85 angeführt werden, in denen der Pädagoge Orest in seine Aufgabe einweist:

μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου
πειρώμεθ' ἔρδειν κάπὸ τῶνδ' ἀρχηγετέϊν,
πατὴρ χέοντες λουτρά· ταῦτα γὰρ φέρειν
νίκην τέ φημι καὶ κράτος τῶν δρωμένων.

Einerseits kompliziert die schließlich in der „*Wiedererkennung*“ kulminierende Begegnung zwischen den beiden Geschwistern vor der Tat die geplante Rachehandlung für Orest. Zugleich jedoch, wie bereits angedeutet, stellt sie eine ungemeine, ja unverzichtbare, Bereicherung für Orest dar: Seine Motivation wird vielschichtiger und erhält über den Kontakt zur Schwester persönliche Konnotationen. Aus Orest, der «*machine à tuer*» in göttlicher Mission und unter der führenden Hand eines älteren, weiseren Mannes im Prolog, wird der Bruder der leidgeprüften Elektra. Er selbst ist es, der seinen bisherigen Zugriff auf die Situation über das Motiv des Unwissens um das eigene Leid charakterisiert, mit dem er erst in Gestalt der Schwester konfrontiert wird (V. 1185):

ὅς' οὐκ ἄρ' ἤδη τῶν ἐμῶν ἐγὼ κακῶν.

Die Begegnung mit Elektra bedeutet für Orest einen Wissenszuwachs. Das Band zur Schwester wird im persönlichen Kontakt sehr viel enger als bislang. Gleich einem roten Faden zieht sich das Thema der Verbindung zwischen Orest und Elektra durch das gesamte Stück. Bereits am Ende des Eingangs äußert die Figur eindringlich den Wunsch, mit der aus dem Inneren des Palastes jammernden Schwester in Kontakt zu treten.⁴ Auf dem Weg schriftlich übermittelter Botschaften zwischen den beiden wurde der Kontakt seit der Trennung in der außerszenischen Vergangenheit aufrechterhalten.⁵

Verantwortung für Komplikationen des im Prolog zugrundegelegten Handlungsplans allein der zu Gefühlsüberschwang neigenden Elektra zugeschrieben. Eine solche Sicht der Dinge ist vor dem Hintergrund der Szene kaum haltbar.

⁴Siehe dazu oben unter: IV, 12.3.

⁵Siehe dazu im Drama besonders die *parodos*-Verse 167-172:

ὁ δὲ λάθεται
ὦν τ' ἔπαθ' ὦν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατῶμενον;
αἰὲ μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθῶν δ' οὐκ ἄξιοι φανῆναι.

Eine besondere Verbindung zog die Geschwister also über die gesamte Vergangenheit hin, seit der Geburt des Orest, zueinander, so dass sich Orest, nur folgerichtig, nun, in der direkten Begegnung, dem Bedürfnis, sich erkennen zu geben, nicht zu entziehen vermag. Das besondere Band ist, in stimmiger Fügung in das Stück, das gemeinsame Blutsband, die Zugehörigkeit zur selben agnatischen Linie, ihrerseits ein Leitmotiv der Sophokleischen *Elektra*.⁶

Den Eindruck von Natürlichkeit gewinnt die Szene der „*Wiedererkennung*“ zwischen den beiden Geschwistern durch die zeitmäßige Versetzung zwischen der Erkennung der Schwester durch den Bruder einerseits, und der Erkennung des Bruders durch die Schwester andererseits. Der Grund für diese zeitmäßige Verschiebung ist der Wissensunterschied, der die Geschwister voneinander trennt. Orest erkennt Elektra auf Grundlage des ihm eigenen Wissensvorsprungs um einiges früher als umgekehrt. Nicht einstimmig beantwortet wurde indes in der Forschung die Frage, ab wann genau. Die Meinungen divergieren zwischen verschiedenen Möglichkeiten.

Den Hintergrund der organisch gewachsenen „*Wiedererkennung*“ der Geschwister untereinander bildet eine Szene, deren gesamte Textur von Begriffen aus dem Bereich der Nähe und Verwandtschaft geprägt ist und dadurch schon fernab vom Blick auf das Inhaltliche einen Hinweis auf das Thema der Szene liefert. Der ständige Bezug zum Thema nimmt seinen Anfang bereits in Vers 1105: Auf die Anfrage des Orests, an wen er sich in seinem Anliegen wenden solle, erhält er vom Chor den Hinweis auf Elektra als *anchistē*. Der Begriff, auf oberflächlicher Ebene freilich auf örtliche Nähe verweisend, enthält in sich jenseits davon auch die mögliche Konnotation der verwandtschaftlichen Nähe.⁷ In Vers 1121-1122 spricht Elektra davon, sie wolle mit der Asche des Bruders das gesamte *genos* beweinen. Noch kurz davor, in Vers 1119 hatte sie den Bruder mit

ὦ ξείνε

⁶Siehe dazu ganz besonders den im Prolog bezeichneten Kontrast zwischen Elektra und der Opposition im Inneren des Palastes. Man denke auch an das erste *stasimon* mit seiner genealogischen Rückbindung des Atridenstammes zurück bis auf Pelops. In der direkten Konfrontation der Gegnerinnen ist dann ein bestimmendes Motiv das der Feindschaft zwischen der „*unmütterlichen*“ Mutter und dem Geschwisterpaar aus der Ehe mit Agamemnon. Die Thematik existiert im *agon*, es gibt sie aber auch in der Passage nach dem Eintreffen des Botenberichts vom Tod des Orest. Bemerkenswert ist auch das zweite *stasimon*. Es hebt lobend die Hauptfigur hervor, die bereit ist, dem toten Vater auch jenseits des gesellschaftlich Üblichen Treue zu erweisen. In Vers 1301 spricht Elektra Orest direkt an mit

ὦ κασίγνηθε.

⁷Siehe Segal, *Tragedy and Civilization*, 258.

angesprochen. Wenn aber Elektra den Bruder hier noch längst nicht als den erkannt ist, der er ist, wie verhält es sich mit Orest? Es gibt in der Forschung sogar die These, er wisse bereits zu Beginn der Begegnung um die Identität seines Gegenübers und verstelle sich lediglich.⁸ Doch diese Annahme ist in ihrer Plausibilität von anderen immer wieder heftig angezweifelt worden. Nach Reinhardts These⁹ beispielsweise hat Orest Elektra noch nicht einmal in den Versen 1123 bis 1125 als seine Schwester erkannt. Dort weist Orest die Urnenträger mit folgenden Worten zur Aushändigung des Gefäßes an:

δόθ', ἥτις ἐστί, προσφερόντες· οὐ γὰρ ὥς
ἐν δυσμενείᾳ γ' οὔσ' ἐπαιτεῖται τόδε,
ἀλλ' ἥ φίλων τις, ἥ πρὸς αἵματος φύσιν.

Unabhängig von der Frage, ob Orest sich gegenüber der Schwester verstellt, steht also unumstritten fest, dass er hier, ausgehend vom durch Elektra lebhaft bekundeten Interesse an der Urne, erkannt hat, dass diese eine Angehörige des vermeintlich Toten sein muss. Spätestens in der nun folgenden längeren Rede entüllt Elektra, selbst noch in Unkenntnis über ihr Gegenüber, dem Bruder die eigene Identität (V. 1126-1170). Es kommt insofern eine besonders enge gefühlsmäßige Verbindung zwischen den beiden Geschwistern zum Ausdruck, als Elektra hier die bereits im Prolog vom Pädagogen berichtete Geschichte aufgreift und davon erzählt, wie sie den kleinen Bruder einst aus den Händen der Machtusurpatoren am Palast rettete und wegsandte. Ihr Verhältnis zu Orest ist dabei in Worten gestaltet, die den Eindruck erwecken, Elektra spreche von ihrem eigenen Sohn. Er wird von ihr als *pais* (V. 1130) apostrophiert, und Elektras Geschichte von ihrer *trophē* für den kleinen Bruder (V. 1143-1146) stellt klar, dass sie die eigentliche Mutter des kleinen Kindes war. Umso bitterer erscheint ihr der empfundene Verlust. Indirekt scheint in der Reminiszenz an das zweite *stasimon* im Schlagwort der *trophē* ein ungesagter Vorwurf Elektras an den Bruder auf: Durch die *mors immatura* habe er sie der reziproken Gabe an sie beraubt. Elektra, so erzählte schon der Pädagoge in seiner Darstellung der Vorgeschichte im Prolog, zog Orest groß, auf dass er ihr später als Rächer für den Mord am Vater diene. An dieser Stelle freilich gerät das Handlungsziel über den Gefühlswirren der Szene kurzzeitig völlig aus dem Blickfeld. In den vom Chor gesprochenen

⁸Siehe u. a. Kells, 187.

⁹Siehe dazu: Reinhardt, *Sophokles*, 169. Siehe ferner Solmsen, *Ion*, 308: „[Orest] vermochte in dieser Frau, die von Leiden und Kummer gezeichnet ist, nicht das

κλεινὸν εἶδος

seiner Schwester zu finden.“

Versen 1171-1173 fällt erstmals in der Szene direkt der Name der Hauptfigur. Doch Orest erkennt die Schwester bereits an früherer Stelle, nämlich als Elektra ihre Trauerrede mit der Urne in der Hand hält (V. 1126-1170). Bitter klagt Elektra in Vers 1164 über den Verlust des

κασίγνητον κάρα

und ruft durch ihre Wortwahl die alte Welt des Homerischen *epos* in Erinnerung. Auf dasselbe Register greift daraufhin Orest zurück, als er sein Gegenüber schließlich in Vers 1177 fragt:

ἦ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ηλέκτρας;

(V. 1177). Hier gibt Orest erstmals zu verstehen, dass er die Schwester identifiziert hat. Das Wort *kleinon* greift, wie schon zuvor das der *trophē*, einen Begriff aus dem zweiten *stasimon* auf.¹⁰ Auch hier ist das durch die Wiederaufnahme desselben Wortes geschaffene Band von einer tieferen Bedeutung: Es zeigt, wie sich Elektras Rolle verändert hat. Aus der Tyrannenmörderin *in spe* ist wieder die schon etwas älter gewordene, sich in äußerlich verkommenen Zustand befindende Jungfrau, die noch immer auf ihr eigentliches Erwachsenenleben als Ehefrau wartet, geworden. Orest aber ist derjenige, der als Elektras Vormund mit der Aufgabe betraut ist, Elektra in diesen Lebensabschnitt hinüberzubegleiten. Für ein athenisches Publikum des fünften vorchristlichen Jahrhunderts müssen solche Gedanken zweifelsohne im Hintergrund stehen, wenn sie die Begegnung zwischen den beiden Geschwistern mitverfolgen. Dadurch dass also hier das Wort *kleinon* von Neuem verwendet wird, zeigt sich, dass Elektras Zustand sich an dieser Stelle zum ersten Mal im Drama wirklich verändert hat: Der Zustand der Ehelosigkeit scheint nun dem Ende nahe. Freilich werden solche Implikationen nicht verbalisiert. Sie würden dem Stilmerkmal der „*Sophokleische[n] Ökonomie*“ zuwiderlaufen, die im *Elektra*-Stück ganz auf Ziel der Rache für den Mord an Agamemnon zugeschnitten ist.

Selbst als Elektra namentlich vom Bruder angesprochen wird, ist sie unfähig dazu, ihn als den zu erkennen, der er ist. Im Sophokleischen Text wird stattdessen der Moment der „*Wiedererkennung*“ des Orest durch die Schwester bis zum Äußersten retardiert. Indirekt kommt dabei zum Ausdruck, wie erschöpft Elektra durch ihre andauernde Trauer ist. Ihr scheint alle Kraft zu fehlen, die zur Sensibilisierung für das Besondere des Gegenübers notwendig wäre. Vollkommen abgestumpft ist sie erst dann von der so lange erwarteten Wiederkehr des Bruders überzeugt, als ihr dieser seinen Siegelring, ein Erbstück des Vaters, zeigt (V. 1222-1223):

¹⁰Siehe dort V. 1086. Dort wird der Begriff *kleinon* zur näheren Charakterisierung der *aion* der selbsternannten Tyrannenmörderin *in spe* benutzt.

τὴνδε προσβλέψασά μου
σφραγῖδα πατρὸς ἔχμαθ' εἰ σαφῆ λέγω.

Nach dem Willen des Dramatikers vollzieht sich die „*Wiedererkennung*“ also letztlich über ein *gnorisma*, das die agnatische Verwandtschaftslineie in Erinnerung ruft. Orest erscheint als Rächer und bei sich trägt er den Ring des Vaters. Er ist dadurch als neuer Agamemnon gekennzeichnet. Der Ring kennzeichnet ihn nicht nur als legitimen Rächer des Vaters, sondern auch als legitimen Nachfolger auf dem Atridenthron.

ὦ φίλτατον φῶς

(V. 1224), so spricht ihn die Schwester nun an. Man erinnert sich daran, wie der Rachestern des Orest im Prolog am Horizont auftauchte wie die Morgenröte.¹¹ Jetzt steht das Licht der nahenden *Dikē* im Zenit wie die Sonne am Mittag. Elektra ist damit endgültig von der zeitweise übernommenen eigenen Rächerrolle befreit. Sie bringt dies zum Ausdruck, indem sie dem Chor die Ankunft des Orest verkündet (V. 1227-1229):

ὦ φίλταται γυναῖκες, ὦ πολίτιδες,
ὄρατ' Ὀρέστην τόνδε, μηχαναῖσι μὲν
θανόντα, νῦν δὲ μηχαναῖς σεσωμένον.

Wenn Elektra im *epeisodion* davor eine fiktive öffentliche Ehrung der Tyrannenmörderinnen Elektra und Chrysothemis anstimmte, so kündigt sie nun den Bruder öffentlich an.

Der Gedanke der gemeinsamen Abkunft des Orest und der Elektra wird von Seiten der Elektra auch nach der *anagnorisis* wiederholt betont: Im Freuden-*amoibaion* (V. 1232-1287) fanden in der Forschung besondere Aufmerksamkeit die Verse 1232-1233:

ὦ γοναί, γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλτάτων.

Die ungewöhnliche Ausdrucksweise lässt zwei Deutungsmöglichkeiten zu, so stellt Kells fest. Einerseits können die *gonai* einen verallgemeinernden Verweis auf das „*gemeinsame Geschlecht*“ der Geschwister sein, andererseits können sie aber auch eine Bezeichnung für die „*Nachkommenschaft*“ darstellen.¹²

¹¹Siehe dazu: IV, 12.3.

¹²Siehe dazu Kells, 199, der anmerkt, dass im Verweis auf das „*gemeinsame Geschlecht*“ auch die andere Variante „*Kind*“ mitschwingt: „... it is the most psychologically telling word that Sophocles could have put into Electra's mouth at this moment. Starved of marriage and children (cf. 164f.), she sees her brother, whom she had herself nursed and fondled as a young child, practically as her own child, here reborn before her eyes.“ Anders versteht March, 212, die Stelle. Sie nennt lediglich die zweite Bedeutung und bezieht den Rest der Phrase auf Agamemnon: „*Child, child of him whom I loved most.*“

Kells entscheidet sich, basierend auf der Betrachtung des Wortes in seinem kontextuellen Umfeld, für die erstere Variante. Jedoch mache als mitschwingende Konnotation auch letztere Übersetzungsmöglichkeit einen Sinn, insofern Elektra ja im Vorfeld als Ersatzmutter des Orest vorgestellt worden sei.¹³ In Verbindungen zwischen dem Adjektiv *philtatos* und einem dem jeweiligen Kontext angepassten Substantiv verweist Elektra auch in den Versen 1274 und 1286 auf das Faktum, dass Orest ihr nächster lebender agnatischer Blutsverwandter ist. Mit der archaisierenden Anrede

ὦ κασίγνηθ'

(V. 1301) schließlich eröffnet Elektra einen ausführlicheren Lagebericht an den Bruder. Es ist, so zeigt der Text durch das dichte Netz von Verweisen auf die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Orest und Elektra, die Zugehörigkeit zum selben Blut, dem Blut des Agamemnon, die den unausweichlichen Zwang, sich einander zu erkennen zu geben, nach sich zieht. Dieser Zwang steht dabei in Gegensatz zu den reinen Sachzwängen des Orest, zu seiner heroischen Mission. Der Held Orest wird zum Bruder einer bis zur *anagnorisis* in ständiger Trauer befangenen Schwester.

Die *anagnorisis* wurde in der Forschung oft durch Bezeichnung mit dem Attribut „*pathetisch*“ abgewertet.¹⁴ Ein Großteil seiner starken emotionalen Färbung verdankt die Szene der Tatsache, dass sie gleichsam als eingespannt in ein Gitternetz zwischen den Parametern Leben auf der einen Achse und Tod auf der anderen Achse erscheint. Der Chor liefert in seinem gnomenhaften Ausspruch in den Versen 1171 bis 1173 den Rahmen eines *memento mori*, das die gesamte Szene prägt.¹⁵

θνητοῦ πέφυκας πατρός, Ηλέκτρα, φρόνει·

θνητός δ' Ορέστης· ὥστε μὴ λίαν στένε·

πᾶσιν γὰρ ἡμῖν τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν.

Was freilich hier so abstrakt und unanschaulich erscheint, wirkt dann in der konkretisierenden Anwendung auf das Geschwisterpaar umso eindrucklicher. Die Szene insgesamt hat für den Betrachter vor allem deswegen so großen

¹³Siehe dazu die Ausführungen unter IV, 12. Wichtig wird die Vorstellung erneut in den Versen 1143-1146.

¹⁴So urteilt z. B. Ringer, 190-194. Reinhardts Meinung zur Szene ist im Gegensatz dazu von Begeisterung gekennzeichnet: Hier werde eine Theater-Kunstform wieder zu Dichtung. Siehe dazu Reinhardt, *Sophokles*, 173.

¹⁵Zum *topos* der Sterblichkeit des Menschen in der griechischen Literatur siehe u. a. Wankel. Zur Stelle äußert er sich auf Seite 148.

Unterhaltungswert,¹⁶ weil er, im Gegensatz zur Elektra-Figur, von Anfang an über die wahren Verhältnisse Bescheid weiß, weil er zwischen Schein und Sein von Anfang an unterscheiden kann. Leben und Tod, Sein und Schein, das sind hier die zwei Seiten ein-und derselben Medaille. Das liegt daran, dass der *dolos* des Orest nach der im Prolog durch Apoll diktierten Vorlage es erfordert, dass Orest sich als Toter ausgibt.¹⁷ Emblematisch für den *dolos*, so wurde bereits festgestellt, steht das Attribut der Urne. Im „*Urnen-Drama*“ entreißt Orest Elektra nicht nur das Gefäß, sondern er erleichtert sie damit auch um die Scheinwahrheit vom Tod des Bruders beim Wagenrennen während der pythischen Spiele.

Bis zum Zeitpunkt der *anagnorisis* wähnt Elektra ihren Bruder tot. Der Bruder, der im Prolog und in den Szenen der „*Elektra-Linie*“ davor zumeist als Held dargestellt wurde,¹⁸ liegt nun scheinbar in Form eines kleinen Aschehaufens, verborgen in einer Urne, vor Elektra. Der Gegensatz, der bereits in der Szene des Botenberichts vom Tod des Bruders bei den pythischen Spielen von Elektra konstruiert wird und seinerseits bereits seit der Archaisch topisch ist für das Motiv der Trauer,¹⁹ durchzieht leitmotivisch die gesamte „*Urnen-Szene*“. Das zur Asche gewordene *soma* des Bruders bedeutet für Elektra eine ständige Konfrontation mit dem Verlust des erhofften stattlichen Retters (Siehe dazu v. a. die Verse 1113-1113, 1118, 1119-1120, 1129, 1140, 1142, 1158-1159, 1161, 1166). Umso untragbarer erscheint Elektra der Verlust, insofern sie selbst es war, die anstelle der Mutter dafür Sorge trug, dass der Bruder groß wurde (Siehe dazu v. a. 1143-1146). Die Verbundenheit des Geschwisterpaares in Opposition zu den Machtusurpatoren geht zurück bis zur frühesten Kindheit des Orest und Orests Abwesenheit von Mykene bedeutet für Elektra eine Zeit des Wartens auf den eigens zur Bekleidung der Rächerrolle geretteten Bruder. Elektras einzige positive Zukunftserwartung verschwindet mit der Nachricht vom Tod des Bruders. Umso schmerzlicher scheint Elektras Verlust in Konfrontation mit dem kleinen Gefäß auf. Eine „*ritual frustration*“, weil Elektra den Leichnam nicht einmal mit den angemessenen Totenriten ehren konnte, lastet zusätzlich auf ihr (V. 1138-1142):

κοῦτ' ἐν φίλαισι χερσὶν ἢ τάλαιν' ἐγὼ

¹⁶So beurteilt z. B. Kitto, *Greek Tragedy*, 132, die Episode als „*a cheerful scene*“. March, 205, kritisiert diese Bewertung zu Recht als trivialisierend mit Blick auf die starken Emotionen, die die Szene bestimmen.

¹⁷Siehe dazu die Ausführungen oben in: IV, 12.

¹⁸Eine Ausnahme stellen die Verse 601-602 dar: Hier nennt Elektra Orest bemitleidenswert. Sie verfolgt dabei v. a. den Zweck, die Mutter des Bruders, die *agon*-Gegnerin Klytāimnestra, in einem schlechten Licht erscheinen zu lassen.

¹⁹Siehe dazu oben unter: IV, 15.1.

λουτροῖς σ' ἐκόσμησ' οὔτε παμφλέκτου πυρός
 ἀνελόμην, ὡς εἰκός, ἄθλιον βάρος,
 ἄλλ' ἐν ξέναισι χερσὶ κηδευθεὶς τάλας
 σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει.

In tragischer Ironie führt Elektra die Überzeugung vom Tod des Bruders dazu, sich selbst als „lebende Tote“ zu sehen (V. 1160-1164), während Orest in eben dieser Situation leibhaftig vor ihr steht:

οἷμοι μοι.
 ὦ δέμας οἰκτρόν. φεῦ φεῦ.
 ὦ δεινοτάτας, οἷμοι μοι,
 πεμφθεὶς κελεύθους, φίλταθ', ὥς μ' ἀπώλεσας·
 ἀπώλεσας δῆτ', ὦ κασίγνητον κῆρα.

Es ist nur konsequent, wenn Elektra nun zum Bruder in das Urnengefäß (V. 1165-1170) will, also selbst sterben möchte. Im Tod des Bruders hat das Leben auch für Elektra jegliche Perspektive verloren. Die *anagnorisis* schließlich ändert die Perspektive auf Tod und Leben, Schein und Schein, radikal. Unter dem Lichte der Wahrheit plötzlich wird klar, dass Orest unversehrt, als *phos* vor Elektra steht,²⁰ dass hingegen Elektra selbst es ist, die in der Zeitspanne der Trennung der beiden Geschwister schweres Leid erfahren musste. Als Orest die Schwester sicher als Elektra erkannt hat, ruft er im Angesicht der Wahrheit voll Entsetzen aus:

ὦ σῶμ' ἀτίμως καὶ θένως ἐφθαρμένον

(V. 1181). Dabei ist es kein Zufall, wenn er zur Bezeichnung des heruntergekommenen körperlichen Zustands der Schwester auf einen Begriff zurückgreift, den Elektra zuvor als Wort für den vermeintlich Toten benutzte: *soma*. Hier schwingt indirekt als Konnotation mit, dass Elektra selbst in der Zwischenzeit zu einem lebenden Leichnam geworden ist. Der Gedanke ist in mehrere Richtungen auslegbar: Auf der direktesten Ebene als Entstellung der äußeren Erscheinung, dann aber auch als Bewertung der inneren Befindlichkeit der Figur.²¹ Auf einer allgemeineren Ebene, vor dem Hintergrund

²⁰Siehe dazu das Zitat oben ebenfalls unter 16.1.

²¹In der Forschung „*ironischer*“ Richtung wurde in dem Ausruf fälschlich ein Hinweis auf eine innerliche, wertemäßige Zerrüttung der Elektra gesehen. So geschieht es bei Kells, 194, der auf das *atheotata* des Verses 124 zurückverweist. Oben stand es im Zusammenhang mit der Ermordung des Agamemnon durch Aigisth und Klytaimnestra.

der fiktiven Lebenssituation der Figuren gesehen, schwingen in dem Ausruf freilich weitere Bedeutungsebenen mit: In den Verneinungen *a-timos* und *a-theos* kann so auch zum Ausdruck kommen, wie Elektra im Hohlweg zwischen väterlichem Palast und Erwachsenenendasein als Ehefrau und Mutter gefangen ist, wie sie unteilhaftig der ihr im Leben bestimmten Position ist. All diese Ebenen stehen im Hintergrund, als Orest, wie bereits oben festgestellt, Elektras Zustand in Vers 1185 als Teil seiner eigenen Leiden erkennt.

16.1.2 Die *Antigone* als Vergleichspunkt

Immer wieder wurde in der Diskussion um das Stück eine Parallele zur Sophokleischen *Antigone* gezogen.²² Eine Schwester, die um ihren Bruder trauert, bildet im Zusammenhang mit der „*Urnen-Szene*“ den unmittelbaren Vergleichspunkt. Wie Elektra mit der Urne in der Hand das Todeslos des Bruders beklagt, so trauert Antigone um den unbestattet vor den Stadt-toren im Sand liegenden Leichnam des Polyneikes.²³ Weil Antigone sich dem Bestattungsverbot des Kreon widersetzt, wird sie selbst lebendig in ein Felsengrab eingemauert.²⁴ Auch der Elektra wird ein solches Los von der Schwester, im Rahmen der *ersten „Chrysothemis-Szene“*, kurzzeitig in Aussicht gestellt, für den Fall dass Elektra ihre fortwährende öffentliche Klage um den schändlich ermordeten Vater nicht unterlasse:

ὅταν περ οἴκαδ' Αἰγισθοῦς μόλη

(V. 386). Doch im Elektra-Stück ist die Bedrohung nur punktuell. Das Motiv des Grabes hingegen rekurriert nun in Form der Urne, des kleinen tragbaren Grabes, in dem sich dem Schein nach Orests sterbliche Überreste verbergen. In der *anagnorisis*-Szene gibt es eine Passage, die motivisch engsten Anschluss an das von Goethe so bezeichnete „*dialektische Kalkül*“ der Antigone hat. Antigone stellt im *kommos* am Felsengrab den besonderen Verlust durch den Tod des Polyneikes mit folgenden Worten heraus²⁵:

πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ᾗν,
καὶ παῖς ἅπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον,
μητὺρ δ' ἐν ᾿Αἰδοῦ καὶ πατὺρ κεκευθότοι οὐκ
ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.

²²Die Verbindung stellen z. B. her Reinhardt, *Sophokles*, u. a. 196 und Corrigan, 207-208.

²³Siehe dazu Soph. *Ant.* V. 21-38.

²⁴Siehe dazu Soph. *Ant.* V. 773-780.

²⁵Soph. *Ant.* V. 908-912.

Das Motiv von der Unverzichtbarkeit eines bestimmten nahestehenden Menschen, das seinen archaischen Prototypen in der „*Homilie-Szene*“ zwischen Hektor und Andromache in der *Ilias* hat,²⁶ wird von Elektra im Jammer über der Urne aufgegriffen (V. 1145-1152):

οὔτε γάρ ποτε
μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμοῦ φίλος,
οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν, ἀλλ' ἐγὼ τροφός,
ἐγὼ δ' ἀδελφῇ σοὶ προσηυδώμην αἰεί.
νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ
θανόντι σὺν σοί· πάντα γὰρ συναρπάσας
θύελλ' ὅπως βέβηκας. οἷχεται πατήρ·
τέθνηκ' ἐγὼ σοί· φροῦδος αὐτὸς εἴ θανών.

Doch während Elektra noch so spricht, steht der lebendige Bruder bereits seit einiger Zeit in Fleisch und Blut vor ihr. Wie schließlich die Urne von Orest ins Abseits der dramatischen Handlung gestellt wird, so wird auch die Scheinwahrheit vom Tod des Orest für nichtig erklärt. Das Todesmotiv weicht der Wiedersehensfreude. Anders verhält es sich in der *Antigone*. Ihr Felsengrab löst sich nicht auf und ihr *kommos* wird zum Vorgesang des eigenen Todes. Was grundsätzlich anders ist zwischen den beiden Stücken, ist, dass im einen Stück der Bruder nur *logo* tot ist, *ergo* hingegen lebt, im anderen Stücke hingegen ist er unwiederbringlich tot.²⁷ Dieser grundlegende Unterschied aber hat jeweils schwerwiegende Folgen für die Hauptfigur: Muss Antigone sterben, so darf Elektra weiterleben in *eleuthēria*.²⁸ Die weibliche Hauptfigur, jeweils in Wort und Tat Verkörperung ungeschriebener höherer Gesetze, stirbt einmal für ihre Überzeugungen, während sie das andere Mal, trotz der im Widerspruch zur pervertierten Welt am Hof stehenden Werte, leben darf, ja vom Bruder, der hier am Leben bleibt, befreit wird. Das Leben

²⁶Siehe Hom. *Il.* Buch 6, V. 410-413:

ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἶη
σεῦ ἀφαμαρτούση χθόνα δύμεναι· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλη
ἔσται θαλπωρὴ ἐπεὶ ἂν σύ γε πότμον ἐπίσπης
ἀλλ' ἄχε'· οὐδέ μοι ἔστι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ.

Auf das epische Vorbild wurde bereits oben im Aischylos-Teil im Zusammenhang mit der „*Wiedererkennung*“ verwiesen.

²⁷Siehe zu dem Gegensatz bereits die Ausführungen unter: IV, 12.

²⁸Siehe dazu das Zitat der Schlussworte des Stückes unter: IV, 16.3.

an sich erscheint durch die veränderte Konzeption des Stückes um das *dolos*-Motiv herum als weit schützenswerteres Gut als in der *Antigone*. Biographisierend könnte man annehmen, dass hinter dieser Neuauffassung vom unwiederbringlichen Wert des Lebens eine gewandelte Sicht auf das Leben von Seiten des altgewordenen Sophokles stehe. Auch der *Ödipus auf Kolonos* lässt sich dahingehend deuten, dass sich in der Apotheose des alten Mannes am Ende eine Hochschätzung des Lebens allen Schwierigkeiten zum Trotz spiegelt.²⁹ Corrigan³⁰ Interpretation des Stückes weist in diese Richtung: Corrigan stellt im Vergleich zwischen der Sophokleischen *Antigone* und der Sophokleischen *Elektra* eine Parallele zur Wertewelt der *Ilias* zum einen, der *Odyssee* zum anderen her: Während noch für den Achill der *Ilias* der *kleos* das höchste Gut ist, also ein frühzeitiger Tod zur Erreichung dieses Ziels in Rechnung gezogen wird, hat für den Helden der *Odyssee* das Leben an sich Höchstwert. *tlēmosynē* ist die Eigenschaft, die allein in Verbindung mit Klugheit der Erhaltung dieses Gutes dient. Ebenso verhalte es sich im Vergleich zwischen der Sophokleischen *Antigone* und der Sophokleischen *Elektra*. Ist die Heldin des frühen Stückes aufgrund ihrer *physis* von Anfang an dem Tode geweiht, so gelingt es dem Ensemble aus Elektra und Orest im späteren Stück auf Grundlage der Vereinigung von *tlēmosynē* und *nous* zu überleben.³¹

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch der Wertediskurs in den beiden Ödipus-Stücken. Das zweite „Ödipus-Stück“ ist in der Forschung in Gegensatz zum ersten „Ödipus-Stück“ des Sophokles gesehen worden. Als Unterschied ganz grundsätzlicher Art wurde der Kontrast zwischen einer „*shame-culture*“ im Hintergrund des älteren Dramas einerseits, und einer „*guilt-culture*“ im Hintergrund des jüngeren Stückes andererseits betrachtet.³² In der *Elektra* des Sophokles liegt, dem Herzen des Stücks immanent, eine Auseinandersetzung zwischen den Werten einer „*shame-culture*“ und denen einer „*guilt-culture*“ zugrunde. Besonders gründlich herausgearbeitet hat dies in jüngerer Zeit McLeod.³³ Das Stück kreist um *aidos* einerseits, und *dikē* andererseits. Bereits in der Konfrontation zwischen Mutter und Tochter stellte sich heraus, dass dabei der Wert der *dikē* als absoluter Wertmassstab der *ai-*

²⁹So deutet beispielsweise Markantonatos, 198-220, das Stück. Freilich ist das nur eine Deutungsmöglichkeit des *OC*. Die Figur des alten Ödipus wird in der Forschung teils auch als schillernder Charakter gesehen, der Kritik an der zeitgenössischen Strömung der Sophistik spiegle. Siehe dazu auch Paulsen, 70-75.

³⁰Siehe Corrigan, 207-208.

³¹Dazu Corrigan, 209: „*Life instead of death reveals the divine in man. Therefore, tragic knowledge is not acquired at the expense of life. Now the finding out itself becomes the essence; knowledge is not too late, because the hero can endure.*“

³²Siehe dazu u. a. Dodds, 28-63.

³³Siehe dazu McLeod, v. a. *Conclusion*: 185-187.

dos als relativem Wert entgegentrat. Elektra, so wurde festgestellt, kann sich im Festhalten am absoluten Wertmaßstab der *dikē* relativen Verletzungen der *aidos* nicht erwehren.

Im Ausgang des Stückes, der in der jüngeren Forschung vielfach als düster beurteilt wurde,³⁴ liegt ein dicht verwobenes Netz vielschichtiger Anspielungen auf *aidos* und *dikē* vor, das dem Ende, trotz der letztlichen Herstellung der *dikē*, einen dunklen Beiklang gibt. Dieser Beiklang ist jedoch nicht, wie in der Forschung „ironischer“ Richtung oft geschehen, als Kritik an Elektra und Orest auszudeuten.³⁵

16.1.3 Die Vorbereitung der Tat

In der gefühlsbetonten Begegnung der zwei Geschwister geriet das Vorhaben des Mordes an den Usurpatoren kurzzeitig in den Hintergrund. Die Ausführung der ἐνδίκαι σφαγαί³⁶ ist jedoch bereits im Prolog als Zielpunkt des Dramas festgelegt worden. Schon durch die Eingangs-Szene³⁷ tritt das Vorhaben in Bezug zum Konzept des rechten Augenblicks. Für Elektra liefen das Warten auf den Bruder und das Warten auf die Rache in eins. In der Begegnung der beiden Geschwister häufen sich die Hinweise darauf, dass dieser rechte Zeitpunkt nun eingetreten ist, nachdem es Elektra in Konfrontation mit dem Scheinwissen vom angeblichen Tod des Orest bereits so schien, als sei jener rechte Augenblick ein für allemal unwiederbringlich verloren (V. 1151-1156):

θύελλ' ὅπως βέβηκας. οἷχεται πατήρ·
 τέθνηκ' ἐγὼ σοί· φροῦδος αὐτὸς εἴ θανών·
 γελῶσι δ' ἐχθροί· μαίνεται δ' ὕψ' ἡδονῆς
 μήτηρ ἀμήτωρ, ἥς ἐμοὶ σὺ πολλάκις
 φήμας λάθρα προύπεμπες ὥς φανούμενος
 τιμωρὸς αὐτός. ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχῆς
 δαίμων ὁ σὸς τε καὶ μὲν ἐξαφείλετο.

Entgegen der vor der Schreckensnachricht vom Tod des Bruders vorherrschenden Überzeugung, die *Dikē* werde kommen, scheint hier alles Hoffen der

³⁴Siehe dazu die Darlegungen unter: IV, 16.3.

³⁵So schreibt Kells, 231, zwar richtig von einem „brutal realism of the final scene“, nicht folgen kann man ihm jedoch, wenn er diesen düsteren Realismus auf das Innere der Hauptfiguren bezieht im Sinne einer Verdüsterung, Verhärtung, eines Realitätsverlusts.

³⁶Siehe dazu bereits das Zitat der Verse 36 bis 37 oben unter: IV, 12.1.1.

³⁷Siehe: IV, 12.

Elektra vergebens: *phrūdos*, so das Wort, in dem in gnadenloser Schärfe das vernichtende Urteil der Elektra über all ihr Mühen und Leid, das sie in ihrer Bindung an den Bruder durchlitten hat, zum Ausdruck kommt. Die Götter aber scheinen Elektra nun auf der Seite der Feinde zu stehen. Letztere lachen Elektra zum Hohn.³⁸ Die Vorstellung, der rechte Zeitpunkt zum Handeln sei gekommen, durchzieht die Szene gleich einem roten Faden. In verschiedentlicher Art und Weise wird hier das Thema Zeit aufgegriffen: So wird einerseits der rechte Augenblick als Endpunkt einer Entwicklung gesehen (Siehe dazu v. a. die Verse 1251-1252,³⁹ 1273-1275, 1301-1306, 1314-1315, 1337-1338, 1362-1363). Andererseits wird der rechte Augenblick jedoch auch als Fenster in eine andere, bessere Zukunft gesehen, in der die *Dikē* anstelle der *adikia* getreten ist (Siehe dazu die Verse 1253-55, 1292-1295, 1301-1306, 1379-1383). Ein anderes Notationsfeld liegt, teils in Überschneidung mit anderen Konzepten, dort zugrunde, wo der *kairos* in Verknüpfung zum Handeln und in Antithese zu den *logoi* gestellt auftritt (V. 1259, 1292, 1368).⁴⁰

Die Vorbereitung der Tat vollzieht sich in mehreren Stufen, die sich mit drei Personen verbinden lassen: Die Basis bildet Elektras weibliche Rolle als der zu Hause Wartenden, Orests Rolle als ankommender „*Rachestern*“ liefert das unverzichtbare männliche Pendant. Erst aber in der souverän lenkenden Figur des gefühlsmäßig uninvolierten Pädagogen kann die Vorbereitung zum Abschluss kommen.

Elektras Rolle

Elektra ist es, die den Bruder mit einem Innenblick auf die Ausgangssituation vor Ort versieht. An die Stelle des Außenblicks auf das

δῶμα Πελοπίδων

³⁸Siehe dazu Blundell, 152.

³⁹Dabei wird das Wort *parūsia* mit Kells, 201, als Synonym für *kairos* gesehen. Nicht gefolgt wird also Jebb, 169, der in der *parūsia* den Ausdruck für die Anwesenheit des Aigisth und der Klytaimnestra sieht.

⁴⁰Zur Bedeutung der zeitlichen Komponente siehe auch die Überlegungen unter IV, 12.1.1 und besonders auch die Anmerkung zu Corrigan unter IV, 13.4, wo Elektra, Klytaimnestra und Chrysothemis je Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugeordnet werden. In der Forschung äußert sich zum Konzept des *kairos* besonders Corrigan, 208. Dieser zitiert als Beispiel eines vergleichbaren Zeitkonzepts aus T. S. Eliots *Burnt Norton*:

„*The present and time past
Are both perhaps present in time future.
In all time is eternally present
All time is unredeemable.*“

im Prolog⁴¹ tritt ein Blick hinter die Kulissen. Den Ausgangspunkt bildet dabei der in Mitleidenschaft gezogene Körper der Schwester.⁴² Als personifizierte *anankē* im Leben der Elektra wird die Mutter bestimmt. Ihr ist es zuzuschreiben, dass Elektras Gesicht nach ihren eigenen Worten zu einer unbeweglichen Maske der Trauer erstarrt ist (Siehe V. 1309-1313.). Immer wieder wurde in der Forschung am Verhalten der Elektra bemängelt, dass diese selbst jetzt, nach der Ankunft und dem Erkennen des Bruders, nicht dazu in der Lage sei, sich von ihrer, bereits seit dem ersten Laut im Drama für sie charakteristischen Klage zu lösen. Ihre Redefreiheit vor dem lange erwarteten Bruder⁴³ benutze sie erneut zur Klage über das Leid, das ihr in der Vergangenheit zugestoßen ist. Elektra offenbare durch dieses als stereotyp gewertete Verhalten ihre mangelnde Offenheit für Neues, sie erweise sich als innerlich vollkommen zerrütteter Mensch.⁴⁴ Was jedoch bei einer solchen herabsetzenden Bewertung des Verhaltens der Elektra übersehen wird, ist, dass Elektra eben dadurch, dass sie, wenn auch unterbrochen von spontanen persönlichen emotionalen Regungen, über die Zustände im Atridenpalast berichtet, den ersten grundlegenden Beitrag zur Planung der Rache liefert. So stammt von ihr das für die Durchführung der Rache unverzichtbare Wissen, dass Aigisth außer Hauses ist, während Klytaimnestra im Inneren des Palastes sei (V. 1307-1311). Auch die Klage Elektras vor Orest ist nicht nutzlos: Durch das Mitleid, das Elektra beim Bruder auslöst, erweitert sie seine bisherige, rein extrinsische Handlungsmotivation um eine, gerade angesichts der Ungeheuerlichkeit der bevorstehenden Aufgabe, maßgebliche innerliche Komponente.⁴⁵

Orests Rolle

Orests Verhalten ist bei Sophokles in bewusster Kontrastierung zur Elektra-Figur aufgebaut. Wo es Elektra drängt, sich von ihren Gefühlen hinwegzureißen zu lassen, drängt der Bruder wiederholt zur Sachlichkeit (Siehe v. a. V. 1236, 1238, 1244-1245, 1259, 1271-1272, 1288, 1292, 1296-1297). Als in mehrfacher Hinsicht interessantes Beispiel aus dem Freuden-*amoibaion* der Geschwister sei folgende Stelle zitiert (V. 1238-1244):

Ὀρέστης· σιγᾶν ἄμεινον, μή τις ἔνδοθεν κλύῃ.

⁴¹Siehe dazu bereits das Zitat des Verses 10 unter IV, 12.2.

⁴²Siehe dazu oben das Zitat von V. 1181 unter IV, 16.1.4.

⁴³Im Text heißt es in V. 1256

ἐλευθηρὸν στώμα.

⁴⁴Siehe Segal, *Tragedy and Civilization*, 264.

⁴⁵Siehe McLeod, 163.

Ἡλέκτρα· μὰ τὰν Ἄρτεμιν τὰν αἰεὶ ἄδμηταν,
 τόδε μὲν οὐποτ' ἄξιώσω τρέσαι,
 περισσὸν ἄχθος ἔνδον
 γυναικῶν ὃ ναίει.
 Ὅρέστης· ὄρα γε μὲν δὴ κὰν γυναιξὶν ὡς Ἄρης
 ἔνεστιν· εὖ δ' ἔξοισθα πειραθεῖσά που.

Elektras Aussage über das *achthos* an Frauen, das im Inneren des Hauses lebe, verdient aufgrund ihrer Mehrschichtigkeit besondere Aufmerksamkeit. Zum einen fällt ins Auge die Selbstverständlichkeit, mit der Aigisth, auf Grundlage der ihm bereits im Homerischen *epos* zugeschriebenen Effeminiertheit,⁴⁶ in den Kreis der Frauen integriert zu sein scheint.⁴⁷ Weiter bemerkenswert ist Elektras Verweis auf Artemis. Als Jungfrau sieht sich Elektra in besonders starkem Kontrast zur der dem *eros* verfallenen Ehebrecherin Klytaimnestra. In ihr ist noch eine ungebrochene Kraft.⁴⁸ Sie ist noch, wie die Göttin selbst, *admētē* (V. 1239). Damit tritt sie zur Mutter drinnen im Palast in starken Kontrast. Bezeichnend für Orests Reaktion auf Elektras von Zuversicht geprägte Worte ist der warnende Hinweis auf einen *arēs*, eine im Äußersten kämpferisch-destruktive Kraft,⁴⁹ die auch in Frauen wohne. Auf der Bildebene ist dies ein Verweis auf Klytaimnestras führende Rolle beim Gattenmord. Jenseits davon aber könnte sich der Hinweis auch auf Elektra selbst beziehen, er könnte auf ein in der Elektra-Figur verborgen angelegtes Drohpotential verweisen. In der „ironischen“ Deutung des Dramenausgangs wurde die Stelle fälschlich als Vorverweis des Tragikers auf eine verwerfliche Rolle der Elektra bei den zwei Morden des Schlusses gesehen.⁵⁰

Nicht mit dem Stück vereinbar ist aber gewiss auch eine „*pietistische*“ Lesung der Stelle, wie sie zum Beispiel Lefèvre vornimmt. In seiner verflachenden Ausdeutung der planenden Herangehensweise an die Rache durch

⁴⁶Als Beispiel sei zitiert Hom. *Od.* Buch 3, V. 262-264: Nestor erzählt gerade vor Telemachos. Thema ist der Gegensatz zwischen den vor Troja kämpfenden Griechen und dem im Hause bei Klytaimnestra sitzenden Aigisth:

ἡμεῖς μὲν γὰρ κεῖθι πολέας τελέοντες ἀέθλους
 ἤμεθ'· ὁ δ' εὐκηλος मुखῶ Ἄργεος ἵπποβότοιο
 πόλλ' Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσθ' ἐπέεσσιν.

⁴⁷Dabei darf man freilich nicht vergessen, dass Aigisth im Moment abwesend ist. Siehe dazu V. 386. Siehe dazu unter IV, 16.1.2.

⁴⁸Man erinnere sich hier auch an die diskreditierend gemeinte Bezeichnung der Elektra durch die Mutter als *anhīemenē* im *agon*. Siehe dazu oben: IV, 14.1.

⁴⁹So übersetzt u. a. Kells, 200, das Wort mit „*martial spirit*“.

⁵⁰Siehe dazu Kells, 200, der einen Verweis auf Elektras Ausruf in V. 1414 gibt.

Orest als positiv und der starken Gefühlsbetontheit der Elektra als negativ⁵¹ übersieht er so ganz und gar, dass Elektras gefühlsgeleiteter Beitrag für Orests innerliche Rüstung zur Tat unverzichtbar ist.⁵²

Die Rolle des *paidagogos*

Letztlich ist es der Eingriff des Pädagogen, der sicherstellt, dass das Rachevorhaben nicht vorzeitig durch die lautstark bekundete Wiedersehensfreude der zwei Geschwister entdeckt wird. Der Pädagoge wächst an dieser Stelle eindeutig über die für ihn geplante Rolle eines

ἵππος εὐγενής,

eines bloßen Handlangers, hinaus.⁵³ Er ist nicht mehr lediglich der Vorausspähende, sondern vielmehr übernimmt er an dieser Stelle die Regie über die bevorstehende Aufgabe. Er drängt zur *eulabeia* (V. 1334), ruft die Geschwister mit dem Stichwort des *kairos*, bzw. der *akmē* (V. 1338, 1368)⁵⁴ zurück in die Wirklichkeit und erinnert an den bitteren Ernst der bevorstehenden Aufgabe (Siehe V. 1326-1330). Elektra zeigt sich hocheifrig darüber, das altvertraute Gesicht wiederzusehen (V. 1354-1363). Im Rückgriff auf eine zuvor geäußerte Freudensbekundung, wonach sie sich angesichts der unerwarteten Konfrontation mit der Rückkehr des Bruders nicht einmal mehr wundern würde, wenn nun ihr verstorbener Vater plötzlich vor ihr stünde (V. 1316-1317), spricht sie den Pädagogen als *patēr* an (V. 1361). Kells, der Elektras Verhalten am Ende des Dramas als Beweis für einen wachsenden Wahnsinn der Figur sah, nahm gerade diese Äußerung als Hinweis auf eine zunehmende Sinnenverwirrung der Figur.⁵⁵ Doch eine solche Deutung scheint am Sophokleischen Stück vollkommen vorbeizulaufen. Dass Elektra an dieser Stelle als vollkommen klar denkend dargestellt werden soll, zeigt sich besonders deutlich daran, wie sie mit dem unerwarteten Erscheinen des Pädagogen umgeht, den sie für ein Mitglied der Gegenpartei im Atriden-Haushalt hält: Sie erweist sich hier als souverän und schauspielerisch talentiert. March merkt zu der Stelle an: *"Orest has told Electra to be silent, but she does better: believing that a member of the household is approaching, she acts the polite hostess as though Orest and Pylades are indeed who they pretend to be. So she is speaking for the sole purpose of being heard by someone whom she*

⁵¹Siehe dazu Lefèvre, 168.

⁵²Siehe auch McLeod, 161.

⁵³Siehe dazu das Zitat aus V. 25 oben unter: IV, 12.2.1.

⁵⁴Siehe dazu auch oben die Überlegungen unter: IV, 12.1.1. In der Forschung kann man sich hier March, 218, anschließen.

⁵⁵Siehe Kells, 214, merkt zu der Stelle an: *"... the delusion is manifest, the exaggeration apparent."*

*pretends not to have noticed, a dramatic ploy that seems to foreshadow the techniques of New Comedy (Bain 81).*⁵⁶

McLeods Erklärung für Elektras ungewöhnliche Anrede des Alten ist weit plausibler. Die gefühlsbetonte Bezeichnung als *patēr* steht ihrzufolge in einem klaren Bezug zur Realität. Immerhin fungiert der Pädagoge als Orests *kyrios*, und tritt so gesehen rechtlich an die Stelle des toten Agamemnon.⁵⁷

Auf einer religiösen Ebene deutet der Auftritt des Pädagogen zu diesem, dem genau richtigen Zeitpunkt, darauf hin, dass die rituelle Klage und die Gebete der Hauptfigur an die olympischen wie chthonischen Gottheiten erfolgsgekrönt waren. Fernab aller „*pietistischen*“ Kritik an der Elektra-Figur zeigt sich auch hier, dass Elektras Rolle im Drama nicht nur eine den Plan des Orest komplizierende ist, sondern jenseits davon auch eine zum Erfolg des Unternehmens beitragende: Elektras Rolle dabei ist nicht zu unterschätzen, weder als Trägerin von Sachinformation, noch als gefühlsmäßiger zusätzlicher Antrieb zur Rache für den Bruder, noch als den göttlichen Forderungen der *Dikē* aufs Engste verbundener Figur.⁵⁸

16.2 Elektras Gebet an Apoll (V. 1379-1383) und die *odē* (V. 1384-1397)

Während sich Elektra, Orest und die *persona muta* Pylades ins Innere des Hauses begeben, singt der Chor auf der Bühne eine *odē*. Hier erscheint das Geschehen aus einer den Vorgang überhöhenden Distanz: Nicht als Menschen gehen die Figuren ins Haus, sondern bildhaft verschleiert erscheinen sie als aus der Unterwelt hervordringende, seinen Weg ins Innere des Hauses suchende Kraft. Man erinnert sich an die dämonische Kraft des Totengeistes Agamemnons in den *Choephoren* des Aischylos.⁵⁹ Die *odē* folgt unmittelbar auf Elektras Bitte an den lykeischen Apoll um das Gelingen der bevorstehenden Rachehandlung (V. 1379-1383). Es verdient besonderes Interesse, dass es gerade Elektra ist, die das Gebet an Apoll ausspricht. Obwohl weiblichen Geschlechts, und obwohl bis zum Zeitpunkt der Rückkehr des Bruders unkundig über den Apollinischen Befehl, der die gesamte Rachehandlung gleich einem schützenden Mantel überfängt, ist sie es, die durch ihr Gebet die religiöse Komponente der kommenden Tat noch einmal von Anfang an klar stellt. Der Bruder persönlich war es, der sie in der Wiederbegegnung

⁵⁶March, 216.

⁵⁷Siehe McLeod, 164.

⁵⁸Siehe auch McLeod, 160.

⁵⁹Siehe dazu die Überlegungen unter: II, 5.1.

mit der Schwester über seine Weisung durch die Götter informiert hat und so ihren eigenen religiös-sittlichen Überzeugungen zusätzliches Gewicht verliehen hat (V. 1264).⁶⁰ Elektras Gebet schließt mit dem Wunsch, Apoll möge den Menschen die *epitimia* zuteil werden lassen, die die Götter für *dyssēbeia* geben. Implizit wird hier an Klytaimnestras pervertierte rituelle Handlungen auf der Bühne im Vorfeld erinnert: die Grabspenden für den toten Gatten in der ersten „*Chrysothemis-Szene*“⁶¹ und besonders Klytaimnestras Gebet zu Apoll.⁶² Letzteres ist als kontrastierende Parallele zu Elektras Gebet komponiert und zeigt plakativ den vorhandenen beziehungsweise fehlenden Bezug der zwei Figuren zur *Dikē*.⁶³ Während Elektras Gebet den eigentlichen religiösen Kommentar zu der Szene gibt,⁶⁴ schafft die *odē* des Chores, jenseits des Verweises auf das Mitwirken der chthonischen Mächte, vor allem einen machtvollen Eindruck von der Gewaltigkeit des bevorstehenden Werkes. Das Bild des nach Blut lechzenden *Arēs* (V. 1385), das der

ἄφουκτοι κύνες

(V. 1388) und der

ἐνέρων δολιόπους ἄρωγός

(V. 1391-1392) sind dabei Metaphern für die sich zur Rache Anschickenden. Als typisch für den Blick der Sophokleischen Stücke auf das Menschliche darf in diesem Zusammenhang die Tatsache gelten, dass dabei menschliche Figuren als Erinyen vorgestellt werden. Auch ansonsten ist es charakteristisch für die Sophokleischen Dramen, dass das Göttliche indirekt durch handelnde Menschen zur Wirksamkeit kommt.⁶⁵ Elektra selbst war es, die in Vers 112 um das Kommen der Erinyen bat.⁶⁶ Jetzt ist sie selbst in die Rolle einer Erinye geschlüpft.

Der Sohn der Maia, Hermes, verberge ihren *dolos* im Schatten und führe sie zum Ziel (V. 1395-1397). Als *terma* wird hierbei die stofflich präsente Hausschwelle passiert. Man erinnert sich in diesem Kontext jedoch noch an

⁶⁰In dem verderbten Vers 1265 dürften weitere Informationen enthalten gewesen sein, so meinen u. a. Kamerbeek, 164, und Kitto, *Sophocles*, 33.

⁶¹Siehe dazu oben unter IV, 13.3 und IV, 13.4.

⁶²Siehe dazu oben die Ausführungen unter: IV, 14.2.

⁶³So meint auch March, 219.

⁶⁴Burnetts Formulierung „*delphic justice*“, die er als Überschrift für sein Elektra-Kapitel wählt, beschreibt die Idee, im Handeln der Hauptfiguren komme göttlicher Wille zu tragen. Auch March sieht das Gebet als richtungsweisend für den weiteren Dramenverlauf (17): Die gesamte Rache-Handlung im Folgenden sei unter den Schutz desselben gestellt.

⁶⁵Siehe dazu Kitto, *Sophocles*, u. a. 33-34.

⁶⁶Dazu auch March, 220.

ein weiteres, fiktives *terma*, das im Vorfeld eine Rolle spielte: Gemeint ist jenes *terma*, dort als

στήλη ἄκρα

bezeichnet, von dem der Pädagoge in seinem Bericht vom Unfall des Orest beim Wagenrennen sprach (V. 744). Diese imaginierte Grenze war fiktive Ursache für den Scheintod des Orest und ist insofern in gewissem Sinn ein Inbegriff für den *dolos*. In der Zusammenschau der beiden Stellen zeigt sich: Das *terma* aus dem Botenbericht ist »*mise en abyme*» der Hausschwelle, die in diesem Augenblick von den Protagonisten passiert wird. Man erinnert sich an Orests Worte im Prolog (V. 59-60):

τί γάρ με λυπεῖ τοῦθ', ὅταν λόγῳ θανῶν
ἔργοισι σωθῶ καὶ ζενέγκωμαι κλέος;

Die Hausschwelle ist übertreten worden. An die Stelle der *logoi* sind nun die *erga* getreten. Die Ausführung der Rache ist jedoch, entgegen der einseitigen Perspektive, die der Prolog vorgab, unter unterschiedlichen Gesichtspunkten dargestellt: Das Moment des beherzten Handelns, wie es sich mit der Aussicht auf *kleos* verbindet, mag eine Rolle spielen, doch es sind andere Aspekte, die einen dunkleren Schatten werfen, ebenso von Bedeutung. Denn: Wenn einerseits der von einer heroischen Aura umgebene Orest die tragende Rolle in der kommenden Tat spielt, so tut es andererseits auch Elektra, die durch ihre persönliche Feindschaft zu Klytaimnestra das problematische Thema des Muttermordes ins Ende einfließen lässt.

16.3 Orests Tat im Bunde mit Elektra (V. 1398-1510)

Ein besonderes Charakteristikum der Sophokleischen *Elektra* ist die wahrnehmbar zunehmende Geschwindigkeit des Dramas, als es sich auf sein Ende zubewegt. War für den Großteil der bisherigen Entwicklung das Moment der *Sprachhandlung* dem der *Tathandlung* in höchstem Maße übergeordnet, so tritt nun das Handeln in einem furiosen Ende in den Mittelpunkt der Darstellung. Die Sophokleische *Elektra* endet – im wahrsten Sinne des Wortes –, »*Schlag auf Schlag*«, wie es zum Eingang des Stückes, zur heroischen Ankunft des Orest in Gefolgschaft seines Vormunds, passt. Die *Elektra* endet so dynamisch-beschleunigt,⁶⁷ dass es nicht verwundern kann, wenn sie die

⁶⁷So schreibt z. B. Sewall-Rutter, 103, von »*the savage abruptness of Sophocles' treatment*».

Forschung mit dem Gefühl von Aporie zurückließ. Nur angesichts der Tatsache, dass die Taten am Ausgang so sehr das Übergewicht über reflektierende Worte gewinnen, ist erklärbar, dass es für das Ende des Dramas mindestens vier unterschiedliche Deutungsansätze in der Forschung gibt.⁶⁸

Tatsächlich bleibt die Sophokleische *Elektra* dadurch, dass eben der Ausgang sich sehr genau an den im Prolog vorgegebenen Handlungsplan hält, eigenartig unabgeschlossen. Die letzten Worte des Dramas lauten:

ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες
τῇ νῦν ὀρμῇ τελεωθέν.

Wenn das letzte Wort des Dramas, *teleothen* in seiner dezidierten Betonung der Abgeschlossenheit der Handlung eben an dieser Geschlossenheit Zweifel erwecken kann, so wurde im Wort *eleuthēria* eine oft in der Forschung als problematisch empfundene Offenheit gesehen.⁶⁹ Am Schluss des Stückes geht es um die Tötung der Agamemnon-Mörder Klytāimnestra und Aigisth. Elektra und Orest treten hier als Akteure auf: Gemäß der traditionellen Rollenverteilung in der griechischen Kultur wird dabei freilich nur Orest zum aktiven Mörder. Sämtliche Äußerungen von Seiten der Geschwister konzentrieren sich auf die dramatische Situation. Kontemplation und Reflexion des Handelns fehlen hier. Die Forschung vermisst sie verzweifelt, wie die Unsicherheit in der Auslegung zeigt. Zu Recht? Die Schlussworte des Verses

⁶⁸Siehe dazu die Untersuchungen im Folgenden und der Übersicht wegen hier aufgelistet in verknappender Form die vier grundsätzlichen Möglichkeiten: 1. Das Stück hat ein "happy ending". Dem Ansatz folgen u. a. Jebb, Waldock, Bowra und Corrigan. Letzterer sei stellvertretend zitiert, 207: "The gods hate evil and demand its punishment, this is the action of the play." 2. Das Stück hat ein "dark, ironic ending", im Sinne einer inneren Schädigung der Hauptfiguren Elektra und Orest durch ihr Tun: Wichtig ist hier u. a. Sheppard, *Sophocles*, 8, der über Elektra am Ende schreibt: "Is it not tragic that such a woman should be crying

παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῶν ?"

In der aktuellen Forschung ist wichtig der Beitrag von Finglass. Finglass' Deutung nach wird der Muttermord nicht als Muttermord thematisiert, stattdessen geht es in der Schlusszene um das „Wie“ der Tötungen. Hier aber zeige sich eine innere Abstumpfung der Figuren Orest und Elektra (504). 3. Das Stück hat ein "dark, ironic ending", Orest werde nach der verwerflichen Tat des Muttermordes durch die Erinyen verfolgt. Ein wichtiger Vertreter des Ansatzes ist Winington-Ingram. 4. Es handelt sich um ein Ende, das positive und negative Seiten aufweise, in Übereinstimmung mit dem polyphonen Modus des Dramas. Dieser Überzeugung sind u. a. McLeod, Kitto, Erbse und Szlezák.

⁶⁹Das gilt für alle Wissenschaftler, die hinter einer „dunklen“ Ausdeutung des Dramas stehen.

werfen ungesagt die Frage auf, wie es mit Elektra und Orest weitergeht. Sie sind es schließlich, die mit dem

σπέρμ' Ἀτρέως

bezeichnet sind. Besonderen Wind in die Segel der Deutung „*ironischen*“ Zuschnitts gaben die Schlussworte des Aigisth, ehe er hinter die Mauern des Palastes gezerrt und dort von Orest getötet wird (V. 1497-1498):

ἦ πᾶς' ἀνάγκη τήνδε τήν στέγην ἰδεῖν
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;

Verbirgt sich hinter diesen Worten ein Verweis auf eine Verfolgung des Orest durch die Erinyen nach vollbrachter Tat? So dachte noch Winington-Ingram bei seiner Deutung des Dramenausgangs nach Aischyleischem Muster.⁷⁰ Droht Orest Bestrafung, nachdem er die ihm angeordneten Morde pflichtgemäß erfüllt hat? Tatsächlich gibt es im Drama selbst nichts, was in diese Richtung weist. Die kryptische Äußerung verlautet durch den Mund des Bösewichts und Weiberhelden Aigisth. Der Ausgang des Dramas bleibt also offen. Warum sollte er nicht? Das Stück erweist sich hier als dramatische Inszenierung eines Ausschnitts aus dem großen Ganzen einer imaginierten Welt. Roberts steht nicht allein mit ihrer Feststellung, die Sophokleische *Elektra* sei nicht das einzige Stück des Dramatikers, das einen Anschluss an Homer offenbahre.⁷¹ Das Homerische *epos* gilt aufgrund des dort vorliegenden Interesses am Großen wie Kleinen, am Lapidaren wie Tragischen, am Bedeutungslosen wie Bedeutungsschweren, als Dichtung, die das menschliche Dasein in seiner Ganzheit und Fülle thematisiert.⁷² In den Sophokleischen Tragödien verhält es sich hier anders: Wie es das Sujet verlangt, werden nur bedeutungsschwere Konflikte zur Darstellung gebracht, besonders befördert wird diese Konzentration noch durch das Stilmerkmal der „*Sophokleische[n] Ökonomie*“. Nichtsdestotrotz: Sophokles' Dramen wirken in ihrem Ende zumeist eigenartig ungeschlossen. Im Drama angelegte proleptische Vorgriffe auf eine außer-szenische Zukunft⁷³ zeigen an, dass auch mit der Lösung des unmittelbaren

⁷⁰Siehe Winington-Ingram, *Sophocles*, 244-247.

⁷¹Siehe dazu Roberts, 193, Gellie, *Sophocles*, 182.

⁷²Wenn das für die private Welt der *Odyssee* unmittelbar einleuchtend erscheint (Siehe dazu Finley, 75-111), so tritt auch in der *Ilias* neben einem speziellen Interesse am Heldenlos immer wieder das Leben insgesamt in den Blickwinkel. Als Beispiel sei hier genannt die *ekphrasis* des Schildes für Achill (Hom. *Il.* Buch 18, V. 480-608). Die Darstellung spiegelt das Leben in seiner Fülle, also mit seinen Licht- und Schattenseiten.

⁷³Sewell-Rutter, 134, ist anderer Meinung: Aus seiner Perspektive zeichnet sich das Sophokleische Drama aus durch „*rigorous exclusion of the future*“.

Dramenkonflikts „das Leben weitergeht“.⁷⁴ Roberts stellt ihre Untersuchung über die Sophokleischen Tragödienausgänge deshalb unter den Titel: *Another Story*. Nicht nur in der *Elektra* sind diese Vorgriffe auf eine außerszenische Zukunft jedoch nicht unmittelbar am Ende angesiedelt, sondern befinden sich an etwas vorgelagerter Stelle, eingebettet in das Drama, ein wenig versteckt. Auch für die Hauptfigur Elektra, gibt es hier, wenn auch von der Forschung kaum beachtet, den Vorgriff auf eine außerszenische Zukunft. Dieser scheint auf als zweite Konnotation, überlagert von den im Zentrum stehenden Themenkomplexen, in der Wiederbegegnung der Geschwister. Es geht um die Verse 1245 bis 1252. Die Stelle bezieht sich, aus dem unmittelbaren Kontext heraus, auf die bevorstehende Tat am Ende des Dramas. Jenseits davon aber könnte in den kryptischen Worten noch Anderes mitschwingen: Vor dem Hintergrund des zuvor geschaffenen kontextuellen Umfeldes mit den Gottheiten Artemis und Ares ist die Assoziation mit der «rites de passage»-Thematik naheliegend. Zu Recht verweist Linford darauf, dass das spezielle *kakon* (V. 1250) der im Leben Elektras ihre Ehelosigkeit trotz fortgeschrittenen Lebensalters ist. In den Versen 1251 und 1252 könnte sich so versteckt, jenseits des unmittelbar nahegelegten Bezugs auf Orests Rächerrolle, versteckt ein Hinweis auf seine Funktion als *kyrios* der Elektra verbergen.⁷⁵ Orests künftige Rolle als auf dem Atridenthron sitzender Herrscher scheint durch das Drama bereits festgelegt. Seine Aufgabe, die Usurpatoren aus dem Weg zu räumen, ist schließlich nun erfolgreich abgeschlossen.⁷⁶ Auch in der zweiten Szene mit dem Pädagogen wird auf ein Weiterleben der Geschwister und des Pädagogen nach der Tat vorausgewiesen: In den Versen 1362

⁷⁴Bedenkt man die Episodenhaftigkeit der Sophokleischen Stücke, so kommt man auf eine gewisse Nähe zum Homerischen *epos*: Nach dem Urteil Roberts, 188/189, veweisen die abrupten, offenen Enden der Sophokleischen Stücke gerade darauf, dass die Stücke selbst als Episoden innerhalb größerer Geschehenszusammenhänge im menschlichen Leben zu begreifen sind. Darin zeige sich eine Verwandtschaft zwischen Sophokles und Homer. man bedenke den berühmten, bei Athenaios überlieferten Ausspruch (Ath. 8, 347 D), die Tragödien des Aischylos seien „Brocken vom großen Mahle Homers“, also:

τεμάχη τῶν Ὀμήρου μεγάλων δείπνων.

Eustathios, *Commentarii ad Homeri Iliadem*, 4. 721.16 gibt dazu folgenden Zusatz:

διὰ τὸ λαμπρῶς ἀπομάττεσθαι τὰς Ὀμηρικὰς μεθόδους

Was hier für Aischylos festgestellt wird, scheint auch für Sophokles zu gelten.

⁷⁵Siehe dazu auch Linforth, 111. Anderer Meinung ist Ormand, 76-78. Linforth' Deutung liegt insofern nahe, als Elektra von

ἁμέτερον ὄλον ἔφυ κακόν,

also von einem speziell ihr eigentümlichen Leiden spricht.

⁷⁶Gegen die „ironische“ Deutung richtet sich u. a. March, 229.

bis 1366. In Anklang an Elektras Worte von den *pannychides* der Trauer in der *parodos*⁷⁷ umschreibt der Alte hier die zeitliche Dauer des künftigen Glückes mit den Worten:

πολλὰ κυκλοῦνται νύκτες ἡμέραι τ' ἴσαι

(V. 1364). Soweit zu im Elektra-Stück angelegten Ausblicken auf eine außertragische Zukunft.

In der Betrachtung des Dramenschlusses konzentrierte sich die Forschung vielfach auf die Rolle der Elektra als Hauptfigur des Dramas. Orests Verhalten bietet insofern weit weniger Diskussionsstoff, als sich seine Rolle im Schluss exakt mit dem durch den Prolog für die Figur Vorskizzierten deckt. Wichtig für die Darstellung der Orest-Figur im Stück sind abrundend die Verse 1495-1495, wo dieser als Agamemnons Sohn und damit rechtmäßiger Thronnachfolger Aigisth an den Ort der Ermordung des Vaters schleppt, um ihn dort zu töten:

μὴ τάσσε· χώρει δ' ἔνθαπερ κατέκτανες
πατέρα τὸν ἄμὸν, ὥς ἂν ἐν ταύτῳ θάνῃς.

Sein durch Apoll definiertes Handlungsziel ist letztlich die Einnahme des Atridenthrons an Aigisths Stelle. Letzterer wird von Burkert als „*unheiliger Zwischenkönig*“ bezeichnet, durchtrennte er doch kurzfristig die unmittelbare Sukzession im argivischen Königsgeschlecht, die von Agamemnon direkt zu Orest führt. Der Beiname des Apoll im Stück,

Ἀπόλλων λυκοκτόνος

(V. 6, 645, 655, 1379), erhält an dieser Stelle seinen Sinn: Als einen Wolf, der sich auf den zivilisierte Ordnung versinnbildlichenden argivischen Marktplatz verirrt hat, tötet hier Apoll über seinen menschlichen Diener, Orest, den Usurpator.⁷⁸

Gemäß dem göttlich geleiteten Endziel seiner Rache, anstelle des Usurpators in die vom Vater ererbte Herrscherposition zu treten, erkundigte Orest sich so auch vorab speziell nach der Wohnstätte des Aigisth (V. 1101). Vor dem Mord an der Mutter stellt er seine Taten im religiösen Ritual dezidiert unter den Schutz der

πατρῴα ἔδη θεῶν

⁷⁷Siehe: IV, 13.2.

⁷⁸Siehe Burkert, *Homo necans*, 124-125.

(V. 1374-1375). Die Götter der Heimat sind für ihn zugleich jene Gottheiten, die ihn in die ihm gebührende Machtposition einsetzen werden.

Zur letzten Sequenz der Schlusszene: Während Pylades und Orest für den Rest des Dramas im Hausesinneren bleiben, verlässt Elektra dasselbe während der *odē* erneut: Sie steht nun für den Rest des Dramas an der Schwelle zum Palast. Von dort aus wird sie zu einer Art *didaskalos* der Schlusszene.⁷⁹ Ihre Bühne dabei ist das Innere des Palastes, wo sich, entsprechend den Konventionen der attischen Bühne, versteckt vor den Augen der Zuschauer, die beiden Morde vollziehen. Dabei wandelt sich das Bühnenbild im Verlaufe der Szene: Klytaimnestras Leichnam, als Leichnam der Gestalt, die zuerst ermordet wird, erscheint nach ihrem Tod im Inneren des Hauses auf dem *enkyklema* außen (ab V. 1465). Anders verhält es sich hier wohl mit Aigisth: Anbetrachts der Tatsache, dass er erst ganz am Ende ermordet wird, ist zu vermuten, dass sein Leichnam im Inneren des Hauses versteckt liegen bleibt.⁸⁰ Damit ist das Bühnenbild ganz am Ende des Stückes geprägt von der Elektra-Figur am Tor, die in erhabener Position über der Leiche ihrer Mutter steht. Das Bild von Elektra neben der toten Mutter ist höchst ausdrucksstark. Im figuralen Aufgebot weist es zurück auf das Zentrum des Dramas: den *agon*. Dort siegte Elektra in Worten über die Gegnerin. Nun liegt die Gegnerin tot neben ihr, der Befreiten.

Der Schritt, der dazu notwendig war, ist der in der Wissenschaft viel diskutierte „Muttermord“ (V. 1398-1427). Die Darstellung desselben entspinnt sich verbal im Wechselgesang zwischen Chor und Elektra, die von ihrer Grenzposition aus einen Blick auf den Tatvorgang im Inneren hat. Elektra sieht – was bezeichnend für den Blick des Sophokleischen Stücks auf die Klytaimnestra ist –, dass Klytaimnestra gerade dabei ist, einen Opferkrug für das Atriden-Grab zu richten. Auch ihre letzte Handlung im Drama ist also ein pervertiertes Ritual. Elektras Kommentar zur Tötung bezeichnet die unberührt-kühle Perspektive der Außenstehenden (V. 1406, 1409). Im Kontrast dazu steht der von Hass erfüllte Wortwechsel mit der Sterbenden kurz darauf: Klytaimnestras Hilfsgesuch an Elektra als ihr *teknon* (V. 1409)⁸¹

⁷⁹So meint Ringer, 201. Siehe auch Arnott, *Scenic conventions*, 67.

⁸⁰Siehe Kamerbeek, 192.

⁸¹Freilich belässt der Text hier grundsätzlich zwei Möglichkeiten, das Hilfsgesuch der Klytaimnestra zu deuten: In Frage kommen als Adressaten sowohl Orest als auch Elektra. March, 223 und Kells, 219, beispielsweise, gehen davon aus, Orest werde angesprochen. Dies ist insofern verständlich, als Orest der ist, der Klytaimnestra unmittelbar bedroht. Plausibler scheint aber, Klytaimnestra richte sich hier an Elektra: Elektra ist es, mit der Klytaimnestra im *agon* auf der Bühne stand und wie Elektra hören und sehen kann, was im Inneren des Hauses vor sich geht, so kann Klytaimnestra Elektra an der Tür sprechen hören. Insofern Elektra und Orest verstoßene Kinder aus der Ehe mit Agamemnon sind, ist die Frage nicht weiter relevant.

wird von der Agamemnon-Tochter Elektra am Tore kalt abgewiesen (V. 1411-1412):

ἀλλ' οὐκ ἐκ σέθεν
ὥκτίρεθ' οὗτος οὐδ' ὁ γεννήσας πατήρ.

Verhärtung spiegelt sich auch in Elektras Aufforderung an den Bruder drinnen (V. 1414):

παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.

Es sind diese Bemerkungen, die Segals These von der innerlich zerstörten, zum Lieben unfähigen Elektra provoziert haben,⁸² die Lefèvre dazu veranlassten, das emotionale Unmaß der Figur zu schelten,⁸³ die Kells als Gipfel der *hybris* der Elektra betrachtete.⁸⁴ Doch ein unbefangener Blick auf das Stück im Ganzen erweist diese Deutungen als schwer haltbar. Dass Elektra keine Mitleid für die Mutter Klytaimnestra zeigt, ist nur konsequent, nachdem Klytaimnestra ihre mütterliche Verpflichtung gegenüber Elektra und Orest in der Mittelszene des Dramas aufgekündigt hat. Elektras eingefleischter Hass erscheint nur verständlich nach Klytaimnestras hohnerfülltem Lachen über den Tod des Bruders.⁸⁵ Elektras hier zu Tage tretender Mangel an *aidos* der Mutter gegenüber erklärt sich aus den Vorszenen. Er wurzelt in der außerszenischen Vergangenheit des Dramas, in der Ermordung des Troja-Heimkehrers Agamemnon durch Klytaimnestra und Aigisth.

Unterschiedlich gewichtet wurde in der Forschung der Anteil Elektras am Muttermord: Das Spektrum der Meinungen reicht von einer „*psychologischen*“ Ermordung Klytaimnestras durch Elektra, für die Orest nur das Werkzeug ist,⁸⁶ bis zur Konstatierung einer Nicht-Beteiligung Elektras am Muttermord.⁸⁷ Die Wahrheit scheint in der Mitte zu liegen: Einerseits wird dezidiert Wert darauf gelegt, Elektras Beteiligung an der Tat zu zeigen: Sie betritt während der *odē* gemeinsam mit Orest und Pylades den Palast. Andererseits bleibt der direkte Anteil am Mord auf die verbale Unterstützung der Handlung beschränkt. Insgesamt fügt sich dieses Arrangement besonders gut in das bisherige Elektra-Bild im Stück: Sie ist Frau und bleibt dieser

⁸²Siehe Segal, *Tragedy and Civilization*, 271-280.

⁸³Siehe Lefèvre, 157 u. a.

⁸⁴Siehe Kells, 220.

⁸⁵Siehe McLeod, 167.

⁸⁶Siehe u. a. Seale, 74. Dazu passt auch Ringers Bemerkung, 201: „*Sophocles presents a frightening, almost surreal image. Electra, the onstage character through her voice and gestures becomes a surrogate for her offstage brother.*”

⁸⁷Siehe March, 221.

Frauenrolle *de facto* im Handeln bis zum Ende des Stückes verhaftet. Ihr Schwert bleibt das Wort, auch am Ende.

Der Muttermord zeigt sich im Stück als notwendige Tat, für die die Geschwister keinerlei negative Folgen zu erwarten haben. Daran darf auch ein vieldiskutierter *ei*-Satz keinen Zweifel lassen. Auf Elektras Frage nach dem Muttermord, wie es im Hause stehe (V. 1424), antwortet Orest (V. 1424-1425):

τᾶν δόμοισι μὲν
καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν.

Dieses *ei* ist kein konditionales *ei*, wie in jüngerer Zeit in der Forschung mehrfach angemerkt wurde. Vielmehr liegt hier ein sogenanntes explikatives *ei* vor. Fürsprecher dieser Deutung sind u. a. Fraenkel, Voigt, Hutchinson, Roberts und in jüngster Zeit Finglass, der in seinem Kommentar zum Stück die anderen Forscher samt Vergleichsstellen auflistet.⁸⁸

Apolls Befehls bleibt am Ende des Stückes unangezweifelt stehen. Das Beharren auf Apolls Autorität stimmt überein mit der sich im Sophokleischen Werk insgesamt spiegelnden enormen Scheu dem Göttlichen gegenüber.⁸⁹

Im zweiten Teil der Szene, der Ermordung des Aigith, nimmt Elektra einen Part ein, der mit dem Begriff des *dolos* am Besten beschrieben werden kann. Als Türsteherin empfängt sie den von draußen heimkehrenden Aigisth. Aigisth möchte sich mit den Urnenträgern aus Phokis unterhalten und in Autopsie die sterblichen Überreste des Orest sehen (V. 1442-1447). Elektra verweist ihn in perfekter Darstellung der Rolle der Unterwürfigen ins Haus. Auf die Frage nach dem Verweil der fremden Phoker antwortet sie (V. 1451):

ἔνδον· φίλης γὰρ προξένου κατήνυσαν.

In der zweideutigen Wortwahl spiegelt sich für den wissenden Dramenbetrachter jenseits der direkten Aussage auch noch das Faktum, dass die *Fremden* Klytaimnestra tödlich getroffen haben.⁹⁰ Als Aigisth darum bittet, Elektra

⁸⁸Als Verleichsstellen werden von Finglass, 520, angeführt: der Verweis auf *OR*, V. 164 und Sappho *fr.* 1.5 *PLF* (nach Fraenkel), *OC*, V. 623 (nach Voigt):

εἰ Ζεὺς ἔτι Ζεὺς χά Διὸς Φοῖβος σαφής,

außerdem Aesch. *Sept.* 617-618:

ἀλλ' οἶδεν ὧς σφε χρὴ τελευτῆσαι μάχη
εἰ κάρπος ἔσται θεσφατοῖσι Λοξίου.

Auch Erbse, 296, spricht sich für den explikativen Sinn des *ei* aus.

⁸⁹Siehe auch Kitto, *Sophocles*, 62-64.

⁹⁰Siehe Kells, 223.

möge das Tor öffnen, auf dass er den Leichnam des Orest sehen könne, erwidert Elektra, scheinbar unterwürfig, in einer Art, die an Chrysothemis' Worte in den Begegnungen der Schwestern⁹¹ gemahnt (V. 1464-1465):

καὶ δὴ τελεῖται τὰπ' ἐμοῦ· τῷ γὰρ χρόνῳ
νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν.

Unmittelbar darauf erscheint auf dem *enkyklēma* der von einem Tuch bedeckte Leichnam der Gespielin. Orest taucht in der Tür auf und sieht Aigisth bei der Aufdeckung im Anblick Klytaimnestras vor Schrecken erschauern (V. 1470-1477). Bitterer Sarkasmus gibt so Elektras Worten in der Begegnung mit Aigisth am Palasteingang die für den *dolos* passende Würze. Elektras letzte Worte im Drama bilden die ungeduldige Aufforderung an Orest, den Usurpator zu töten (V. 1483-1490):

μὴ πέρα λέγειν ἔα
πρὸς θεῶν, ἀδελφέ, μὴδὲ μὴκύνειν λόγους.
τί γὰρ βροτῶν ἂν σὺν κακοῖς μειγμένων
θνήσκειν ὁ μέλλων οὐ χρόνου κέρδος φέροι;
ἄλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε καὶ κτανῶν πρόθεος
ταφεῦσιν, ὧν τόνδ' εἰκός ἐστι τυγχάνειν,
ἄποπτον ἡμῶν· ὡς ἐμοὶ τόδ' ἂν κακῶν
μόνον γένοιτο τῶν πάλαι λυτήριον.

Die Anhänger der „*ironischen*“ Deutung des Stückes stützen sich auch auf die von Dindorf athetierte *gnomē* in den Versen 1485 bis 1486. Segal deutet die Verse implizit im Sinne einer völlig resignativen Lebensauffassung der Elektra. Diese sehe in einem von *kaka* geprägtem Leben keinen Sinn mehr. Sie erweise sich hier als innerlich vollkommen von Hass und Schuld zermürbt.⁹² Tatsächlich scheint es aber wesentlich sinnvoller, die Verse, wie kontextuell nahegelegt, auf Aigisth zu beziehen: „Für Bösewichte ist das Leben sinnlos.“⁹³

⁹¹Siehe IV, 13. 3; 13.4; 15. 2. Siehe e.g. V. 338-340.

⁹²Segals Urteil, *Tragedy and Civilization*, 289, sei stellvertretend präsentiert: „*The dramatic power of the 'Electra' drives in large part from the richness of the main character, a woman of extraordinarily intense emotions, whose capacity for love has been turned toward death and hatred.*”

⁹³Auch das Ende der Sophokleischen *Antigone* spiegelt diese Einstellung. Dort fällt Kreon über sich selbst das vernichtende Schlussurteil (Soph. *Ant.* V. 1339-1340):

ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών...

Im letzten Wort aus Elektras Mund wird auf die Bedeutung des Dramenendes für die Hauptfigur verwiesen: *lytērion* (V. 1490). Mit Aigisths Tod wird Elektra endgültig aus jener Zwangslage, die ihren Anfang im *eros* der Mutter nahm, erlöst sein.

Das Drama schließt mit einem Wortwechsel zwischen Orest und Aigisth. Es ist das Präludium zum Tyrannenmord, der sich hinter der Bühne vollzieht, als der Chor sein oben bereits zitiertes Schlusswort spricht. Die Sprachhandlung ist begleitet von einem Akt: Orest zerrt Aigisth ins Hausesinnere zum Herd (V. 1493 bis 1496), zu jener Stelle, die das Sophokleische Drama symbolisch mehrfach umkreist. Man denke an das Bild vom Atridenhaus im Eingang,⁹⁴ den Gedanken der Herrschaft entlang der agnatischen Blutslinie,⁹⁵ den Traum der Klytaimnestra⁹⁶ und vor allem: die Schilderungen der Tötung des Agamemnon. Der Herd bezeichnet den Ort, an dem Agamemnon ermordet wurde, den Ort, an dem die *adikia* ihren Ausgang nahm.⁹⁷

Aigisths Tötung am Herd ist hier als abschließendes, endgültiges Sühneopfer für den Tod des Agamemnon aufgefasst. Mit ihr ist die *Dikē* restituiert.

⁹⁴Siehe: IV, 12.

⁹⁵Siehe oben passim.

⁹⁶Siehe: IV, 13.4.

⁹⁷Siehe bereits: IV, 12.2.3 und dann besonders unter: IV, 13.4.

Kapitel 17

Synopse

1. Sophokles' Dichtkunst geht im Zentrum nicht von einer bestimmten Erzählsequenz dramatischen Inhalts aus, sondern das Drama entspinnt sich in der mannigfaltigen Bespiegelung der *physis* der Hauptfigur Elektra durch die Konfrontation mit anderen Charakteren. Die *physis* ist maßgeblich geprägt von einem Ensemble von Werten und hat insofern normative Stellung, als sie auf die Restitution des Hauptwerts des Sophokleischen Dramas überhaupt, der *dikē*, abzielt. In der *Elektra* kreist der gesamte dramatische Konflikt um das Thema der analeptisch referierten Ermordung des Agamemnon durch seine Gattin Klytaimnestra. Elektras *physis* gibt demgemäß die Sühne für diese *adikia* als Zielpunkt der Handlung vor. In Deckung mit dem Ideal der *dikē* befindet sich Elektras *aidos* gegenüber dem Toten. Das Hauptpostulat der "guilt-culture" nach *dikē* für den rechtmäßigen toten Herrscher verknüpft sich im Inneren der Elektra mit dem Hauptpostulat der "shame-culture" nach *aidos* für diesen. Zugleich fordert Elektras am Ideal ausgerichtete *physis* Konflikte mit einer aus dem Gleichgewichtszustand der *dikē* geratenen Umwelt heraus. In der Sophokleischen *Elektra* werden die Begegnungen der Elektra-Figur mit dem Feindlichen zuspitzend konstruiert. Zuerst unterhält sich Elektra mit dem Chor, einer Gruppe nicht dem Palast zugehöriger Mykenenerinnen. Diese Frauen sind in ihrem Denken soweit unbefangen, dass sie sich bis zu einem gewissen Grad für Elektras Position erwärmen lassen. Als nächstes trifft Elektra auf Chrysothemis, die angepasste Palastbewohnerin, die Mutter-Tochter aus Opportunismus. Das Drama gipfelt in der als Redewettstreit ausgeformten Begegnung der Elektra-Figur mit ihrer Feindin, der Mutter Klytaimnestra. Wo Elektra vom Streben nach *dikē* bestimmt ist, steht für die Mutter Eigeninteresse. Der ihr zugeschriebene *eros* wird zur Klammer für die fehlgeleiteten Triebe der

Figur: Ihr sexuelles Verhältnis zu Aigisth, ihr eingefleischter Hass auf Elektra und Orest, ihr ständiges Streben nach Mehrung des materiellen Besitzes und der persönlichen Macht.

2. Insofern die *physis* der Elektra zwar die Resitution der *dikē* fordert, andererseits aber ihr weibliches Geschlecht keine aktive Ausübung der Rache erlaubt, benötigt Elektra ein männliches Pendant, das diese Rolle bekleiden kann. In der Gestalt der durch die mythologische Tradition bereitgestellten Orest-Figur wird Elektra dieser männlich-aktive Gegenpol beigegeben. Das Stück lässt Elektras Klage von Anfang an als religiös gerechtfertigt erscheinen, so dass Orests Handeln nicht als Ausleben seiner Rolle im Rahmen des gesellschaftlich fixierten, archaischen Systems der Blutrache erscheint, sondern sich als vom Befehl des Gottes Apoll gestützt zeigt. Orest als Figur wird entsprechend von persönlichen Rachemotiven jenseits der ihm gesellschaftlich zukommenden Rolle des Vtermörders entlastet: Nach der im Drama berichteten Vorgeschichte lebt er seit jüngerer Kindheit im Exil, muss also nicht wie Elektra unter der nach Agamemnons Tod pervertierten Welt des Atridenhofs leiden. Orest erhält deshalb Orientierungshilfe in einer ihm unvertrauten Umgebung seitens des ihn begleitenden Pädagogen.
3. Das besondere Charakteristikum des Racheplans des Orests ist nach der Vorgabe des Orakels der *dolos*, die Verstellung des Orest bei der Ausführung der Rache. Das sie versinnbildlichende Requisit ist die Urne. Über das Motiv des *dolos* wird nach der heroischen Ankunft des Rächers die entscheidende Brücke zur Anbahnung der Rachehandlung geschaffen. Das Mittel der Verstellung erscheint als vom Gott Apoll angeordneter passender Umgang mit einem der *adikia* anheimgefallenen Umfeld. In der „Elektra-Linie“ wird der *dolos* in seiner Wirkung auf Elektras Leben vorgeführt: Zunächst steigert er Elektras Leiden ins fast Unermeßliche, beinhaltet er doch die Falschnachricht, der Bruder sei tödlich verunglückt. Die Information hat insofern besonders schlimme Folgen für Elektras Innenleben, als dort der Hass auf die Mutter ausbalanciert worden ist gegen die Hoffnung auf die Rückkehr des eigens zur Ausführung der Rache geretteten geliebten Bruders. Als einerseits die Hoffnung auf die Wiederkehr des Bruders wegfällt, andererseits aber der Hass auf die Mutter und die Trauer um den Vater bestehen bleiben, stellt sich in Elektra das Gefühl von der Sinnlosigkeit des eigenen Daseins in der aktuellen Ausformung ein. Ein letzter Ausweg wird in dem kurzfristig gefassten Vorhaben, Aigisth als Usurpator des väterlichen Throns und Liebhaber der Mutter zu ermorden, gesucht. Einen

Ausweg aus ihrer Aporie findet Elektra jedoch erst, als sich der Bruder ihr, entgegen der bisherigen Verstellung, zu erkennen gibt. Dabei spielt die Urne eine zentrale Rolle: Sie ist nur dem Schein nach Hinweis auf Orests Tod, *de facto* verweist sie auf sein Überleben allen Komplikationen seiner Existenz zum Trotz.

4. Die „*Wiedererkennung*“ zwischen den Geschwistern erscheint als ungeplantes, und doch für das Gelingen der Rache notwendiges Element in dem Sophokleischen Stück. Hier vereinen sich die jeweils vorhandenen, jedoch für sich allein genommen je unentfaltbaren Potentiale der Elektra und des Orest zu einer Einheit. Erst auf dieser Grundlage wird die erfolgreiche Ausführung der Rache möglich. Wenn Orest als Mann und in Bewegung gesetzt vom Befehl des Apoll die Fähigkeit zum aktiven Handeln mitbringt, so steuert Elektra als an den Atridenhof gebundene unverheiratete Haustochter das als Handlungsmotor notwendige gefühlsmäßige Involvement und Hintergrundwissen über die Zustände vor Ort bei. Durch das Zusammentreffen zwischen männlicher und weiblicher Figur verknüpfen sich die für die Tötung der Usurpatoren notwendigen Voraussetzungen. Andererseits ist die gefühlsmäßige Berührtheit der Geschwister über ihr Wiedersehen so groß, dass dadurch der Erfolg der Geheimaktion gefährdet wird. Erst das zur Ruhe gemahnende Eingreifen des Alten ermöglicht die erfolgreiche Ausführung der Rache.
5. Es ist ein Grundkonzept, auf dem die erfolgekrönte Rache durch die Allianz aus Elektra und Orest beruht: das der Zugehörigkeit zur agnatischen Blutslinie des Königsgeschlechts der Atriden. Im Albtraum der Klytaimnestra findet es symbolischen Ausdruck und zeigt sich als von den Göttern geschützt. Auf der Wirksamkeit des agnatischen Prinzips basieren in der Welt des Stückes die stärksten zwischenmenschlichen Bande. Als ihm an Verbindlichkeit weit unterlegen dargestellt ist das bereits vom Homerischen *epos* her bekannte relativistischere „*Freund-Feind-Denken*“. Auch die Idee des Generationenvertrags erweist sich im Stück auf Grundlage der Entwicklungen in der außerzenischen Vergangenheit als brüchig, weil sie in Kollision mit dem agnatischen Prinzip kommt: Klytaimnestras ehebrecherisches Verhältnis zu Aigisth führt dazu, dass Klytaimnestras eigene Kinder, Elektra und Orest, dabei im Einklang mit den Forderungen der *dikē* stehend, zum Muttermord schreiten.
6. Die Sophokleische Welt der *Elektra* ist von der unsichtbar waltenden Kraft göttlicher *nomoi* überfangen. Die wichtigste Macht kosmischer

Dimension, die das Sophokleische Universum lenkt, ist die *dikē*, ein im Anfang verlorener Gleichgewichtszustand, auf den das Drama im letzten Schritt zuläuft. Als „Skript“ für den Plot des Stückes dient Apolls Befehl an Orest, mittels List die durch das Prinzip der *dikē* erforderte Racheaktion durchzuführen. Die Befolgung bildet dementsprechend den Abschluss des Dramas. Doch zuvor, in der „Wiedererkennung“ der Geschwister und der Racheausführung, zeigt sich, dass das Göttliche in dieser Welt keine von außen eingreifende Kraft ist, sondern, dass sie als in den Menschen wirksam gedacht ist: Dass sich Orest seiner Schwester zu erkennen gibt, fordert ihm schon die religiös überhöhte Zugeordnetheit zur Blutslinie des Königsgeschlechts der Atriden ab. In der Ausführung der Rache sind die zwei überlebenden Atriden klar als im Einklang mit dem Göttlichen stehend gekennzeichnet. Sie werden zu menschlichen Erinyen, die eine *adikia*, die in der außerszenischen Vergangenheit die Ordnung durcheinandergebracht hat, wieder zurechtrücken. Die Achtung vor dem Göttlichen ist in der Welt der Sophokleischen *Elektra* kein Garant für persönliches Glück. Die Hauptfigur Elektra muss für ihre Frömmigkeit das gesamte Drama über leiden. Für die außerdramatische Zukunft zwar ist ihr *eleuthēria* in Aussicht gestellt, doch die genauere Gestalt dieser Freiheit bleibt weitgehend unartikulierte. Ein Beispiel für göttliche Willkür stellt das proleptisch referierte, von Artemis verfolgte Jagdmissgeschick des Agamemnon dar. Sühne ist die Opferung der Iphigenie. Das Göttliche wird von den Sophokleischen Menschen als teils undurchsichtige, auch irrational wirkende Kraft erfahren. Es geht nicht um Theodize in einem christlichen Sinne. Durch den Verlauf des Stückes zeigt der Dramatiker jedoch, dass der Mensch, auch wenn er sich dadurch nicht zwangsweise unmittelbares persönliches Glück sichern kann, grundsätzliche religiös fundierte Regeln beachten sollte. Dazu gehören in der Sophokleischen *Elektra* besonders solche, die das Zwischenmenschliche, zunächst im familiären Bereich, in stabilen Bahnen halten. Genannt seien hier vor allem die Treue der Ehefrau zu ihrem Gatten, die Referenz der Hinterbliebenen für einen verstorbenen Vorfahren, die Beachtung des Generationenvertrags für Kinder wie Eltern. Erst auf Grundlage der Beachtung dieser Regeln im Innerfamiliären kann das größere Gemeinwesen funktionieren, so zeigt das Stück, dessen dramatischer Konflikt an der Schwelle zwischen dem Atridenpalast und dem mykenischen Umfeld angesiedelt ist. Dabei ist die Kulisse des Herrscherhauses Symbol für das Ineinandergreifen von *oikos* und *polis*. Mikrokosmos und Makrokosmos unterliegen in dieser von göttlichen Mächten gelenkten Welt denselben Regeln.

Teil V

Zusammenfassung wichtiger
Ergebnisse unter Einbezug
anderer Texte des 5. Jhs. v. Chr.

Kapitel 18

Nachdenken über das Göttliche

Die Emanzipation des naturwissenschaftlichen Denkens von seiner Umklammerung durch die Religion, wie sie in der ionischen Naturphilosophie vorliegt, ist eine der entscheidendsten geistigen Errungenschaften des 5. Jhs. v. Chr.¹ In dem Prozess spiegelt sich der Wandel religiös gebundenen Denkens in anthropozentrisches Denken. Protagoras' Satz vom Menschen als Maß aller Dinge² ist dabei nur die allseits bekannte Spitze eines Eisberges, dessen Kern die medizinischen Forschungen der Hippokratischen Schule bilden. Religiöses ist für diese Form des Denkens in seiner Reinstform irrelevant.³ Ein Text vom Ende des 5. Jhs., der sich in kritischer Form mit dem Thema Götterfurcht und Deisidaimonie auseinandersetzt, bildet das sog. „*Sisyphos*-Drama“, ein Satyrspiel, das dem Sophisten Kritias zugeschrieben wird. Ein daraus erhaltenes Fragment handelt von der Kulturentstehung bei den Menschen. Die Einführung der *nomoi*⁴ in das Gemeinwesen erweist sich nach dem Zeugnis als noch nicht ausreichendes Mittel, um Ordnung zu gewährleisten. Also wird von einem psychagogisch geschickten Politiker die Religion erfunden.⁵

ἔπειτ' ἐπειδὴ τὰμφανῆ μὲν οἱ νόμοι
ἀπεῖργον αὐτοὺς ἔργα μὴ πράσσειν βία,
λάθρα δ' ἔπρασσον, τηνικαῦτά μοι δοκεῖ

¹Siehe dazu u. a. Lesky, *Griechische Literatur*, 546-547.

²Siehe dazu den Hinweis unter: III, 7.1.2.

³Dazu siehe u. a. Rechenauer, *Thukydides*, 365. Dass das medizinische Fachvokabular auch seinen Eingang in die attische Tragödie findet, zeigt u. a. Collinge. Speziell auf Herodots Umgang mit dem Thema zugeschnitten ist u. a. Brandenburg. Thukydides' Zugang auf das Thema behandelt Rechenauer, *Thukydides*.

⁴Zum Thema *nomoi* in den Werken der drei Tragiker, bei den Historikern und in der Hippokratischen Schrift *Über die Umwelt* siehe: V, 19.2.3.

⁵DK 88 B. 25 V. 9-15.

<πρῶτον> πυκνός τις καὶ σοφὸς γνώμην ἀνὴρ
 [γνώσκει]
 <θεῶν> δέος θνητοῖσιν ἐξευρεῖν, ὅπως
 εἴη τι δεῖμα τοῖς κακοῖσι, καὶ λάρῃα
 πράσσωσιν ἢ λέγῳσιν ἢ φρονῶσί <τι>.

18.1 Die drei Tragiker

Wie weit entfernt eine solche elitär-religionskritische Denkweise von der attischen *polis*-Kultur ist, zeigt ein Blick auf das öffentliche Leben Athens im 5. und 4. Jh. v. Chr.⁶ Es ist die *polis*-Religion, die dem politischen Handeln erst den ihm angemessenen Rahmen gibt.⁷ Überhaupt nicht wegzudenken ist die Sinndimension des Göttlichen aus der attischen Tragödie. Aufgeführt im Rahmen der alljährlich zelebrierten Großen Dionysien ist die Tragödie selbst Teil des attischen Staatskultes, gehört zur *polis*-Religion.⁸ Nichtsdestotrotz: Schon das geflügelte Wort

οὐδὲν πρὸς Διόνυσον

verweist auf eine grundlegende Diskrepanz zwischen institutionellem Rahmen der Tragödie und ihrem Gehalt.⁹ Als Kunstwerk bietet die attische Tragödie potentiell Raum, die traditionelle Religion nicht nur zu zelebrieren, sondern auch kritisch zu reflektieren. Und diese Möglichkeit bezieht sich nicht nur auf Dionysos, sondern ist allgemein zu sehen.

Allein die Sophokleische *Elektra* entzieht sich der Möglichkeit einer kritischen Reflexion: In dieser nomistisch bestimmten Kunstwelt¹⁰ lenkt letztlich der Wille der Götter den Verlauf der menschlichen Geschehnisse. Die Wiederherstellung der *dikē* markiert den von Anfang an feststehenden Zielpunkt der

⁶399 v. Chr. wurde Sokrates (Siehe zu seiner Bedeutung im philosophischen Diskurs der Zeit bereits die Überlegungen unter: I, 2.3.) öffentlich wegen Asebie zum Tod durch den Schierlingsbecher verurteilt. Die Aktion legt nicht nur Zeugnis ab vom überhitzten politischen Klima der Zeit, sondern zeigt zugleich die unverrückbar-autoritäre Kraft der traditionellen Religion noch nach Ende des 5. Jhs. v. Chr.

⁷Siehe dazu e.g. Meier, *Athen*, 92.

⁸Siehe dazu: Sourvinou-Inwood.

⁹Zenob. 5.40. Siehe dazu auch das für die Erforschung der griechischen Tragödie aus sozialgeschichtlicher Sicht wichtige Buch: Winkler/Zeitlin (Hgg.), *Nothing to do with Dionysos?*

¹⁰Zum Begriff siehe Meier, *Wandel der politisch-sozialen Begriffswelt im 5. Jh.*

Tragödie. Apolls Befehl dazu gibt dem Stück seinen Plot.¹¹ Ein aristokratischer, rückwärtsgewandter Geist spiegelt sich in dem Stück. Orest ist hier nur als neue Version des verstorbenen, göttlich legitmierten Atridenthroninhabers Agamemnon aufgefasst. Er führt die agnatische Herrscherlinie weiter und erfüllt damit den Willen des Apollon und der Göttin *Dikē*. Er ist nicht als individualisierter Mensch vorgeführt, sondern in seiner öffentlichen Funktion als einer der legitimen Platzhalter auf dem Atridenthron.¹² Das Königtum erscheint als von göttlicher Seite her beschirmt. Die Macht, die seine Attribute besitzen, ist so stark, dass sie quasi-göttliche Wirkung hat: Elektras Klage über den in Agamemnons Königsgewand auf dem Agamemnon-Thron sitzenden Aigisth (Siehe Soph. *El.* V. 267-269)¹³ mag Reminiszenen an die Herodoteische Anekdote vom Traum des Xerxes erwecken. Auch dort ist die zugrundeliegende Vorstellung, schon über den Attributen königlicher Macht liege göttlicher Schutz.¹⁴ Es ist kein Zufall, dass die Orest-Figur im Stück schließlich am Siegelring seines Vaters Agamemnon erkannt wird. Der königliche Ring als Symbol von schicksalhaft verliehener Machtfülle begegnet auch in Herodots Geschichte vom Ring des Polykrates,¹⁵ dort freilich in einer düsteren Bedeutung: Er ist Fluch. Bei Sophokles hingegen ist er Inbegriff des unaufhörlichen Fortbestands der Atridenherrschaft über Argos: Wenn der Pädagoge am Ende des Stückes die Idee eines nun fortlaufenden *kyklos* des Glückes für ihn, Elektra und Orest, und damit letztlich für Argos äußert,¹⁶ formuliert er damit den fundamentalen nomistischen Grundgedanken des Stückes in eigenen Worten: Es geht um einen beizubehaltenden Gleichgewichtszustand, der personifizierten Ausdruck in der Göttin *Dikē* hat. Veränderung ist ein Fremdwort in dieser Welt. Teleologisches Denken steht im Hintergrund, wenn nach einer gleichermaßen privaten wie öffentlichen Krisensituation *chronos* wieder *dikē* mit sich bringt.¹⁷ Besonders deutlich spiegelt sich die theonome Tendenz des Textes in der Art und Weise, wie hier der *didachē*-Gedanke in den Dienst genommen wird: Gemeint ist nicht eine *didachē* sophistischen Zuschnitts, eine *didachē*, die dem Men-

¹¹Siehe dazu den unter IV wiederholt herangezogenen Beitrag Burnetts über *Revenge in attic tragedy*. Das Sophokles-Kapitel desselben ist mit dem Titel *Delphic justice* versehen.

¹²Siehe den schon unter IV, 15.1 gegebenen Verweis auf die Untersuchungen Jones'.

¹³Siehe: IV, 13.2.

¹⁴Siehe Hdt. Buch 7, Kap. 12-18.

¹⁵Siehe dazu Hdt. Buch 3, Kap. 39-44.

¹⁶Siehe dazu den bereits in IV, 16.3 zitierten Vers 1364.

¹⁷Der Gedanke existiert schon in der archaischen Lyrik eines Solon. Siehe z. B. *fr.* 13 West, V. 25-32. In der *tisis* wird hier auf den *dikē* restituierenden Mechanismus hingewiesen. Der Begriff spielt später auch bei Herodot eine tragende Rolle. Siehe dazu u. a. Diller, *Wanderarzt und Aitiologe*, 85, Anm. 133.

schen neue Möglichkeiten zum gestaltenden Verändern der Welt eröffnet,¹⁸ sondern eine Weisung zum göttergefälligen Handeln, wie sie auch schon im Apollinischen Befehl an Orest vorliegt.¹⁹ Elektra als Bewohnerin des Atridenpalastes und Heldin des Stückes benötigt eine solche Weisung nicht: Qua *physis* ist es ihr ureigenstes Anliegen, auf den Missstand im Atridenpalast hinzuweisen und in der Forderung nach Wiederherstellung der *dikē* auf das passende *remedium* zu verweisen.

Das Besondere am Zugriff auf das Göttliche im Sophokleischen Stück ist die Diskrepanz zwischen der in eine andere Sphäre enthobenen Götterwelt und der szenisch in Erscheinung tretenden, menschlichen Adelswelt. Überwindung schafft die normative Aufladung der „*physis-Anthropologie*“, wie sie an der zentralen Figur Elektra vorgeführt wird. Ihr *ēthos* verweist, parallel zum Apollinischen Befehl und dem göttlich gesandten Traum der Klytaimnestra, zielgerichtet voraus auf die Wiederkehr der *Dikē* am Ende des Stückes. Diese wird zugleich als *Erinyes* und *Nemēsis* attribuiert.²⁰ Es geht hier um eine göttlich geschützte, einmalige Racheaktion.²¹

Wenn sich Sophokles' Stück durch seinen fokussierenden Nahblick auf den Menschen bis hinein in die innere Wertewelt der Heldin als Teil der „*Anthropologische[n] Epoche*“²² in der attischen Literatur ausweist, so erscheint in Aischylos' *Orestie* das Menschliche noch von außen und aus wesentlich größerer Weitwinkeldistanz.²³ Zugleich ist die Macht des Göttlichen hier in solcher Unmittelbarkeit präsentiert, dass der Eindruck auftritt, es gäbe in dieser Welt noch keinen grundsätzlichen Dimensionenunterschied zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre. In den ersten beiden Stücken bekämpfen sich Menschenparteien und göttliche Mächte wirken dabei teils offen, teils mysteriös verschattet, in die menschlichen Belange hinein. Im ersten Stück der Trilogie ergreift Klytaimnestra, selbst als Übermensch und fleischgewordene *erinyes* inszeniert, Regie über die mykenische Palastwelt. In Reaktion darauf resigniert Kassandra als Apollinisch vereinnahmte Seherin an ihrem

¹⁸Siehe dazu das in Anmerkung übersetzte Fragment aus dem *corpus theognideum*, V.429-438 (IV, 12.2.1).

¹⁹An dieser Stelle muss noch einmal entschieden dem Ansatz der „*ironischen*“ Deutung des Stückes widersprochen werden. Grote, 260-274, als Vertreter dieser Forschungsrichtung kann nicht gefolgt werden, wenn er im Sophokleischen Orest einen durch den rhetorisch gebildeten Pädagogen manipulierten, orientierungslosen Jüngling sieht.

²⁰Siehe: IV, 15.1.

²¹Zusammenfassend für die Sicht des Sophokleischen Stückes auf das Göttliche seien hier nochmals, in Rückgriff auf IV, drei wichtige wissenschaftliche Arbeiten in Kurzform zitiert: Bowman; Parker, *Sophocles and the Devine*; West, *Ancestral Curses*.

²²Zum Begriff siehe die Definition unter I, 2.4.

²³Rückverweise auf die jeweils entsprechenden Verse aus der *Orestie* werden im Folgenden ausgespart. Der Leser sei hier zurückverwiesen auf: II.

Menschsein. In den *Choephoren* vollzieht Orest unter Apollinischer Sendung stehend die Rache an der Gattenmörderin Klytaimnestra. Im Gegenzug dafür wird er von den mütterlichen Erinyen aus seiner ihm seit der Kindheit entfremdeten Heimat Argos verjagt. Das letzte Stück der Trilogie schließlich bringt Götter der olympischen wie der chthonischen Sphäre in anthropomorpher Gestalt auf die Bühne. Die Olympier²⁴ erweisen sich als in ihren Ansprüchen an die Menschen gegenüber den unterirdischen Gottheiten überlegen. Das dabei Entscheidende ist jedoch: Nicht die in sich gespaltene Götterwelt steht am Ende sichernd über der Harmonie im zwischenmenschlichen Bereich, sondern die neugeschaffene politisch-religiöse Ordnung Athens ist der entscheidende Garant dafür. Es ist erst der institutionelle Rahmen des geordneten Gemeinwesens Athens, der den Forderungen der Olympier Geltung zu verschaffen vermag. Selbst die Götter brauchen diesen Rahmen, um sinnvoll in der Welt der Menschen wirken zu können. Im Chaotischen, so scheint es, können auch sie nur neues Chaos stiften. Die Götter erhalten Sinn für das menschliche Leben, wo sie als *polis*-Gottheiten auftreten. Passend zu dieser Sicht auf die Götter nimmt in der Trilogie bis zur Konfliktlösung am Ende das Thema der gestörten Kommunikation zwischen Menschen und Göttern großen Raum ein. In der wilden, durch Thronkonflikte erschütterten Welt von Argos scheint es unmöglich, dass religiöse Rituale korrekt ausgeführt werden.²⁵ Wenn der Aischyleische Orest unter Anordnung des olympischen Gottes Apoll und geleitet vom Rachedaimon des toten Vaters den Muttermord vollbringt, so ist dieser Vorgang emblematisch für das argivische Durcheinander unter der Tyrannin Klytaimnestra.

Wo in Sophokles' *Elektra* der Atridenpalast die Kulisse für ein Drama theonomen Zuschnitts ist, wird in Aischylos' *Orestie* der Atridenpalast als Brennpunkt düsterer Geheimnisse eingeführt und am Ende der Trilogie ist eine Wiederherstellung der zeusgeschützten Herrschaft in Argos durch den Atridenstamm erreicht. Es geht beide Male, gemäß dem typischen Thema des tragischen Sujets nach der Definition der Aristotelischen *Poetik* um die Geschehnisse von Menschen aus einem adeligen Umfeld.²⁶ Anders ist es hier bei Euripides:²⁷ Durch die Missehe ist Elektra der materiellen Vorzüge

²⁴ Allein Göttervater Zeus bleibt dem Geschehen fern. Eine religiöse Scheu vor ihm als oberster Autorität der göttlichen wie menschlichen Sphäre macht seine unmittelbare Bühnenpräsenz unmöglich.

²⁵ In Rückgriff auf die bereits in II genannten Forschungen sei nochmals auf ein paar wichtige Beiträge zum Thema in Kurzform zitiert: Hame, *Female Control*; Roth; Seaford, *Tragic wedding*; Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*.

²⁶ Siehe dazu Arist. *Poetik*, Kap. 6.

²⁷ Auf Versangaben wird in der folgenden Zusammenfassung der Ergebnisse zum Religiösen im Euripideischen Stück verzichtet. Der Leser sei hier zurückverwiesen auf: III.

ihrer Herkunft verlustig gegangen. Orest hat aufgrund seines Verbanntenstatus ein gleiches Schicksal erlitten. Die Geschwister begehen die Rachedtat als einfache Menschen, auch wenn ihnen ihr verzerrtes Selbstbild Gegenteiliges vorspiegelt. Die Bedeutung der göttlichen Ebene hat in diesem privaten Rachedrama gegenüber den beiden anderen betrachteten Bearbeitungen des Stoffes erheblich an Bedeutung eingebüßt. Dadurch, dass der Befehl des Apoll, im Verlaufe des Stückes wiederholt von Orest angezweifelt, am Ende des Stückes selbst von den *dei ex machina* in Frage gestellt wird, ist die Möglichkeit einer Legitimierung der Rachedtat von göttlicher Seite aus in dieser Bearbeitung *ad absurdum* geführt. Kastor und Pollux selbst erweisen sich als ratlos, was den zentralen Konflikt des Stückes anbelangt. Dadurch verliert ihr wirkungsvoll inszenierter Auftritt am Ende deutlich an autoritärer Kraft.

Besonders effektiv kommt Mythen- und Religionskritik in der sog. „*Ode vom goldenen Lamm*“ zum Einsatz. Die Pointe, nämlich die Abkehr des Chores von der Idee einer kosmisch gewährten *lex talionis* in den Geschicken des Tantalidenstamms, wird dabei fast bis ans Ende des Liedes aufgespart. Die einzige autoritative Aussage, die zum Thema Religion im Stück getroffen wird, ist, dass religiöse Riten gemeinschaftsfördernde Wirkung haben: So könnte sich die Elektra-Figur gleich zu Beginn des Stückes aus ihrer emotionalen Isolation befreien, wenn sie sich dem Chorzug der mykenischen Frauen zum Hera-Fest nach Argos anschliesse. So könnte Klytaimnestras Hilfe bei den *lūtra*, handelte es sich bei Elektras Niederkunft um etwas real Geschehenes, tatsächlich Versöhnung zwischen Klytaimnestra und der ihr entfremdeten Tochter schaffen.

Geistesgeschichtlich verrät Euripides' *Elektra*-Bearbeitung den Einfluss sophistischen Gedankenguts: In der Infragestellung der Autorität der traditionellen Götter wird ein agnostizistischer Unterton vermerkbar. Euripides' Mythenversion tritt durch diese moderne geistige Haltung in dezidierten Gegensatz zur Sophokleischen *Elektra*. Der Gedanke, wonach die Hervorrufung von Götterfurcht durch die alten Mythen Idee eines berechnenden Staatsmannes sei (Siehe Eur. *El.* V. 743-744), erinnert dabei an die bereits oben zitierte Stelle aus dem *Sisyphos*-Fragment.²⁸

Vor dem Hintergrund der anthropologischen Fragestellung lässt sich zusammenfassen: Die Aischyleische und die Euripideische Version stellen insgesamt das Menschliche gegenüber dem Göttlichen in den Vordergrund, wo bei Sophokles die Verwirklichung göttlicher *nomoi* den Zielpunkt der dramatischen Handlung markiert. Bei Euripides und Aischylos erhält die Sphäre

²⁸Siehe oben im selben Abschnitt. Siehe dazu auch Conacher, *Euripides and the Sophists*, 20.

des Göttlichen keine echte Autonomie gegenüber dem Menschlichen. Überspitzt könnte man behaupten, das Göttliche sei bei Aischylos und Euripides bloße Emanation von den Menschen eigenen gefühlsmäßigen und verstandesmäßigen Regungen. Dabei können die in menschlicher Gestalt auf der Bühne erscheinenden Götter und die Götter, über die immerzu gesprochen wird, als Metaphern für in den Menschen selbst Angelegtes gesehen werden. Aischylos' Tragödienwelt, die zeitlich noch vor der „*Anthropologische[n] Epoche*“²⁹ verortet ist, mutet insofern überraschend modern an, gerade, wenn man sie neben die rigide von göttlichen *nomoi* bestimmte Tragödienwelt eines Sophokles stellt.³⁰

18.2 Die Historiker

Herodot

Dass das Herodoteische Werk dem Bereich des Religiösen eine zentrale Bedeutung für das menschliche Leben zubilligt, lässt sich nicht nur in den umfassenden ethnographischen Exkursen des Werkes sehen, sondern auch im zentralen Thema des Werkes, der Darstellung der Geschichte der Perserkriege.³¹

Wenn die völkerkundlichen Vergleiche dazu führen, dass im Werk insgesamt ein vom Anthropomorphismus der griechischen Religion abstrahierender Begriff des Göttlichen zugrundegelegt wird,³² so zeigt die narrative Hauptlinie der *Historien* deutlich, wie das Göttliche als im geschichtlichen Prozess aktiv wirksame Kraft gedacht ist.³³

Die Herodoteischen *Historien* geben, adressiert an Kroisos und versteckt hinter der autoritativen Aussage des weisen und welterfahrenen Solon,³⁴ eine Aussage zur *condition humaine* ab (Hdt. Buch 1, Kap. 32.1-4):

...ὦ Κροῖσε, ἐπιστάμενόν με τὸ θεῖον πᾶν ἐὼν φθονερόν τε καὶ ταρᾶδες ἐπειρωτᾶς ἀνθρωπῶν πρηγμάτων πέρι. ἐν γὰρ τῷ μακρῷ χρόνῳ πολλὰ μὲν ἐστὶ ἰδεῖν τὰ μὴ τις ἐθέλει, πολλὰ δὲ καὶ παθεῖν. ἐς γὰρ ἑβδομήκοντα ἔτεα οὖρον τῆς ζόης ἀνθρώπῳ προτίθημι. οὔτοι ἐόντες ἐνιαυτοὶ ἑβδομήκοντα παρέχονται ἡμέρας διηκοσίας καὶ πεντακισχιλίας καὶ δισμυρίας, ἐμβολίμου μηνὸς μὴ γινομένου· εἰ δὲ δὴ

²⁹Zum Begriff siehe die Erläuterung unter: I, 2.4.

³⁰In der Forschung hat besonders deutlich die geistigen Gemeinsamkeiten zwischen Aischyleischer und Euripideischer Tragödie herausgearbeitet Aélion.

³¹Dazu in der Forschung u. a. Scullion, 192.

³²Siehe Scullion, 196-197. Scullion schreibt im Zusammenhang mit Buch 4, Kap. 119.3 von einem „*concept of trans-cultural divinity*“.

³³Siehe u. a. Jordan, 121.

³⁴Siehe u. a. Sapiro, *Herodotus and Solon*.

ἐθελήσει τοὔτερον τῶν ἐτέων μηνὶ μακρότερον γίνεσθαι, ἵνα δὴ αἱ ὥραι συμβαίνωσι παραγινόμεναι ἐς τὸ δέον, μῆνες μὲν παρὰ τὰ ἑβδομήκοντα ἔτεα οἱ ἐμβόλιμοι γίνονται τριήκοντα πέντε, ἡμέραι δὲ ἐκ τῶν μηνῶν τούτων χίλια πεντήκοντα. τουτέων τῶν ἀπασέων ἡμερέων τῶν ἐς τὰ ἑβδομήκοντα ἔτεα, ἐουσέων πεντήκοντα καὶ διηκοσιέων καὶ ἐξαχισχιλιέων καὶ δισμουριέων, ἡ ἑτέρα αὐτέων τῇ ἑτέρῃ ἡμέρῃ τὸ παράπαν οὐδὲν ὅμοιον προσάγει πρῆγμα. οὕτω ὦν Κροῖσε πᾶν ἐστὶ ἄνθρωπος συμφορῇ.

Wo Fatalismus im Kleinen herrscht, gilt dies aber keineswegs auch für das große Ganze. Denn der *kyklos* der menschlichen Verhältnisse ist auf das Gesamte gesehen eben kein Produkt des Zufalls. Nach der Anlage des Werkes folgt er im Ganzen dem Plan, das Perserreich nach seiner Expansion in den Perserkriegen von Seiten der Griechen unter besonderer Führungsrolle der Athener erneut stürzen zu lassen.³⁵ Herodots *Historien* reflektieren in der Gesamtschau eine theonome Welt teleologischen Zuschnitts.³⁶ Dadurch, sowie durch den an Heraklit anklingenden Gottesbegriff, ist eine Verbindung zur Welt der Sophokleischen Elektra hergestellt.³⁷

Die geistige Verbindung des Werkes zur attischen Tragödie zieht jedoch weitere Kreise.³⁸ Vom fatalistischen Blick auf das Menschenleben im Allgemeinen wurde bereits berichtet. Im Hinblick auf das Thema des Anthropologischen im tragischen Kontext ist noch von Bedeutung die Frage, inwieweit der große scheiternde Staatsmann bei Herodot als verantwortlich gilt. Bemerkenswert ist hier das religiöse Motiv von *hybris* und *nemēsis*, unter die katastrophal endendes Handeln bei Herodot gestellt sind.³⁹ Die Vorstellung, eine Person verstricke sich in *hybris* und erleide die passende göttliche Strafe dafür in Form eines folgenden Sturzes, ist als poetisches Leitmotiv aus der Aischyleischen *Orestie* bekannt.⁴⁰ Wenn das Einwirken des Göttlichen bei Aischylos den Menschen nicht seiner Selbstverantwortlichkeit entledigt, so tut es dies auch nicht bei Herodot. Wie kürzlich überzeugend von Löffler herausgearbeitet, führen Menschen vom Schlag eines Kroisos' durch eigenes Verschulden in Form von mangelnder Überlegung ihren Fall herbei.⁴¹

³⁵Siehe dazu u. a. Egermann, *Aretē und tragisches Bewusstsein*, 38-42. Zu dem Thema äußert sich u. a. auch: Forsdyke.

³⁶Siehe dazu u. a. Lesky, *Griechische Literatur*, 368 und Scullion, 203.

³⁷Siehe dazu das bereits unter IV, 12.1.1 zitierte fr. 22 B 101 DK.

³⁸Siehe dazu weiterführend in der Forschung u. a. Griffin, *Herodotus and tragedy* und Kornarou, *The tragic Herodotus?*

³⁹Zum Schicksal des Kroisos siehe besonders Löffler, 15-16.

⁴⁰Siehe dazu: II, 4.1.

⁴¹Siehe dazu Löffler, 220-224. Noch keine Rolle spielt hier die Idee von der Triebhaftigkeit des Menschen. Dazu Weiteres siehe unten in V, 19.3.3.

Thukydides

Wenn Herodots *Historien* in ihrem theonomen Zuschnitt geistig in die Spätarchaik zurückgreifen, so hebt sich das thukydideische Geschichtswerk über den pelonnesischen Krieges in seinem Anspruch auf Lehrhaftigkeit und in seinem deskriptiv-analytischen Tonfall stark davon ab.⁴² Thukydides' Werk scheint es gerade im Bereich des Religiösen auf eine bewusste Konfrontation mit dem *pater historiae* abgesehen zu haben: Es übernimmt zwar wichtige Begriffe aus dem Herodoteischen religiösen Denken, kontextualisiert sie jedoch vollkommen anders:

So kennt auch Thukydides' Geschichtswerk den Begriff des *kyklos* der menschlichen Belange. Wenn jedoch bei Herodot als diesen Kreislauf in Gang setzende Macht das Göttliche genannt ist,⁴³ so ist es bei Thukydides der Mensch selbst, der, ausgehend von seinem dynamisch aufgefassten Inneren,⁴⁴ zum Motor der Geschichte wird.⁴⁵ Wie Herodots Geschichtswerk greifen auch die Thukydideischen *Historien* auf den Begriff *tychē* zurück. Ist aber bei Herodot noch eine personifizierte Gottheit damit bezeichnet, so ist der Begriff bei Thukydides gänzlich seines übersinnlichen Wesensgehaltes entkleidet und taucht ausschließlich in negativer Konnotiertheit als den Menschen von außen treffendes Unglück auf. Krieg oder Pest erscheinen so im Thukydideischen Werk als Formen von *tychē*.⁴⁶

Die Darstellung durchziehende *termini* aus der modernen Disziplin der Hippokratischen Medizin sind stellvertretend zu sehen für einen das Werk insgesamt bestimmenden Geist von Diesseitsverhaftung und wissenschaftlicher Wahrheitssuche.⁴⁷

⁴²Siehe dazu besonders das sog. „Methodenkapitel“ des Werkes: Buch I, Kap. 22.

⁴³Siehe dazu oben das Zitat aus den Herodoteischen *Historien* in V, 18.2.

⁴⁴Siehe dazu: V, 19.3.3.

⁴⁵Siehe dazu u. a. Müri, 136-137, und als Gesamtdarstellung: Stahl, *Die Stellung des Menschen im geschichtlichen Prozess*.

⁴⁶Siehe dazu Müri, 139.

⁴⁷Siehe dazu Weiteres unter: V, 19.3.3.

Kapitel 19

Konzepte menschlichen Handelns

19.1 Die „*physis-Anthropologien*“ in der Aischyleischen Elektra-Version und bei Sophokles

19.1.1 Die „*physis-Anthropologie*“ des Aischylos: der Mensch als *heros*

Die Aischyleische „*physis-Anthropologie*“ verweist durch ihre Idee einer Deckungsgleichheit zwischen innen und außen zurück auf die Adelswelt des Homerischen *epos*. Der Mensch hat hier heroische Größe und die von ihm verkörperte Rolle hat keinerlei Brüche. Entscheidungen, die er zu treffen hat, sind ihm durch seine *physis* bereits vordiktiert: Ein aus Troja heimkehrender Agamemnon kann nur über den ihm ausgebreiteten Teppich in den Palast schreiten, ein Orest mit dem Apollinischen Befehl zum „*Muttermord*“ kann diesem Befehl nur folgen. Dass er in der Folge aus Argos fliehen muss, verfolgt von der Erinyen der Mutter, ist notwendig, denn als ein mit einem *miasma* befleckter Muttermörder kann er keinesfalls ohne Weiteres auf den ihm angestammten Platz des Atridenthrons folgen. Erst ein aufwändiges religiöses und gerichtliches Verfahren unter göttlicher Aufsicht kann Orest wieder zum Sohn des Agamemnon und künftigen König von Argos machen. Passend zur zwischenzeitlichen Untauglichkeit des Orest für seine eigentliche Rolle wird er nach dem Muttermord auch äußerlich von Krankheiten befallen. In diesem Stadium seines Daseins hat er transitorisch weniger von der Gestalt eines *esthlos*, als von der eines *kakos*. Das bezieht sich auch auf

seinen Reichtum: In diesem Stadium ist er ein besitzloser *alētēs*.¹ Freilich ist aber auch seine vollständige Restitution in seiner ursprünglichen Rolle bereits durch seine *physis* antizipiert: Die agnatische Blutslinie des Königsgeschlechts der Atriden steht unter der Schutzherrschaft des Zeus und der Wille des Zeus, so erfährt man im „*Zeus-hymnos*“ des *Agamemnon*, muss sich immer durchsetzen.

19.1.2 Die „*physis-Anthropologie*“ in normativer Aufladung in der Sophokleischen *Elektra*

Die *nomoi* in der Welt der Sophokleischen *Elektra* sind ungeschriebene, von göttlicher Seite aus verhängte Gesetze, die grundsätzlich keinerlei Widerspruch dulden: Agamemnon als göttlich geschützter Atridenherrscher hätte nicht von Klytaimnestra getötet und in einer seiner herrscherlichen Würde unangemessenen Art und Weise bestattet werden dürfen. Weil dies nun aber geschehen ist, muss Elektra, deren Inneres von entsprechenden normativen Forderungen erfüllt ist, so lange klagen, bis die *dikē* wiederhergestellt ist. Egermann erkennt als im Hintergrund wirksame Idee für die Konstruktion des Sophokleischen Helden das „*attische Menschenbild*“, eine Idee, die ihre Reflexe auch im Herodoteischen und Thukydideischen Geschichtswerk, sowie in den Platonischen Sokrates-Dialogen findet.² In dieser Welt geht es um die Wiederherstellung eines als göttlich gefordert dargestellten Soll-Zustands.

Die Kehrseite dieser Grundausrichtung des Stückes auf das Normative ist, dass es nur in ganz engem Rahmen als anthropologische Studie gesehen werden kann, nur insoweit, als es die idealisierte Hauptfigur mehrfach kontrastiert: in Chrysothemis mit einem mittelmäßig guten Charakter, der sich der moderaten *hēdonē* zuwendet, in Klytaimnestra mit dem Inbegriff charakterlicher Verdorbenheit. Das Interesse des Stückes am Anthropologischen endet just, wo Orest unter Mithilfe Elektras den Muttermord verübt. Durch den teleologisch-nomistischen Zuschnitt des Stückes auf den Vollzug der Rachemorde wird vor allem eine Frage vollkommen ausgeblendet: Kann eine Elektra, die diese Dinge erlebt hat, als Mensch weiterleben? Hofmannsthal lässt sich seine Adaption der Sophokleischen Elektra-Figur nach der erfolgreich vollzogenen Rachemission zu Tode tanzen.³ Er liest damit in das Sophokleische Stück etwas hinein, das bereits der Euripideische Text erkennt: Im äußeren Handeln verändert der Mensch sich immer auch in-

¹Man erinnert sich an die Darstellung des ärmlichen Thersites in der *Ilias*: Hom. *Il.* Buch 2, V. 212-277.

²Siehe dazu die beiden Schriften Egermanns, *Vom attischen Menschenbild* und *Arete und tragisches Bewusstsein bei Sophokles und Herodot.*

³Siehe Bremer, 338.

nerlich.⁴ Wenn er, unter welchen Umständen auch immer, zum Verbrecher wird, schadet er sich damit letztlich selbst. Doch soweit gehen die anthropologischen Überlegungen des Sophokleischen Stückes nicht. Das Thema gefühlsmäßigen Überschwangs und dadurch hervorgerufener äußerer Gefahren wird hier nur an der Stelle *in nuce* angedeutet, als Elektra und Orest in der gegenseitigen Wiedersehensfreude die bevorstehende Racheaktion zu vergessen drohen. Das Stück bleibt bei einer Schwarz-Weiß-Malerei, was die Rollen der Charaktere anbelangt. Statt hier mehr zu differenzieren wird umso stärker die Bedeutung agnatischer Verwandtschaft betont, wie es zur traditionell andokratischen Gesellschaft Athens passt.

19.2 Determination von außen: menschliche *nomoi*

19.2.1 Orientalischer Herrscherprunk in der „Teppichszene“

In der Aischyleischen *Orestie* ist von Orientalismus⁵ nichts zu merken: Die Amme Kilissa, ihrem Namen nach asiatischen Ursprungs, wird in den *Choe-phoren* als vorbildliche Ziehmutter des Orest dessen wahrhaftiger Un-Mutter Klytaimnestra folienhaft gegenübergestellt.⁶ Der Chor der trojanischen Sklavinnen ist im selben Stück die zunächst einzige emotionale Stütze der von den *philoï* Agamemnon und Orest verlassenen Elektra-Figur.⁷

Kein Zweifel: In der *Orestie* erscheinen die Orientalen generell nicht als sittlich schlechtere Menschen als die Griechen. Kritisiert wird hier allerdings von Agamemnon als Trojakämpfer der Umgang der Trojaner mit ihren Herrschern: Verflochten mit der zwar aufgerufenen, faktisch jedoch inhaltslosen Vorstellung, in Agamemnons bevorstehendem Sturz erfülle sich die *lex*

⁴Eine bemerkenswerte Randnotiz dazu ist, dass Hofmannsthal die Euripideische *Elektra* nach eigenem Bekunden selbst nicht kannte, als er sein Stück verfasste. Siehe dazu auch Gründig, 49.

⁵Der Begriff wurde geprägt von Said. Er bezeichnet damit den eurozentrischen, westlichen Blick auf die Gesellschaften des Nahen Ostens bzw. die arabische Welt als einen „*Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient*“ (10). Dieses Denken drücke ein Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Orient aus und sei Teil der modernen politischen und intellektuellen Kultur unserer Gegenwart.

⁶Siehe II, 5.2.

⁷Siehe II, 5.1.

talionis, wird die Kritik in der „*Teppichszene*“ verbalisiert.⁸ Nachdem Klytaimnestra dort den Gatten als Ilions Zerstörer willkommegeheßen und ihn daraufhin gebeten hat, den Teppich zu betreten, entgegnet dieser, nicht ohne sich gegen Klytaimnestras Schmeichelei zur Wehr gesetzt zu haben (Aisch. *Ag.* V. 918-925):

...καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ
 ἄβρουνε μὴδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην
 χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί,
 μὴδ' εἵμασι στρώσας' ἐπίφθονον πόρον
 τίθει· ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν
 βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.
 λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ.

Dass die Asiaten ihre Könige göttergleich verehren, läuft griechischen Vorstellungen der Zeit deutlich zuwider. Für den Durchschnittsgriechen besteht zwischen Göttern und Menschen schließlich ein realiter nicht zu überwindender Dimensionenunterschied.⁹ So könnte es das Wissen um den in der obigen Textstelle mitunter angedeuteten Brauch der Proskynese sein, der die in der griechischen Literatur des fünften Jhs. v. Chr. geläufige Vorstellung einer generellen Verweichlichung der Asiaten hervorgerufen hat. Die Idee ist von zentraler Wichtigkeit im Geschichtswerk des Herodot.¹⁰ Auch vor den Festen naturwissenschaftlicher Reflexion macht die Idee nicht Halt: So taucht sie auch in der Hippokratischen Schrift *Über die Umwelt* auf.

19.2.2 Regional unterschiedliche *nomoi* in den *Historien* des Herodot

Im siebten Buch der *Historien* lässt Herodot den exilierten spartanischen König Demarat die spätarchaische Idee vom *nomos* als

πάντων βασιλεύς

⁸Siehe dazu schon: II, 4.1. Aus komparatistischer Sicht bemerkenswert ist, dass Euripides' *Elektra* in ihrem ironischen Zitat der „*Teppichszene*“ (Siehe: III, 9.3.1) Klytaimnestra trojanische Dienerinnen in die Katastrophe begleiten lässt. Damit nimmt der Text das Motiv des orientalischen Prunks aus dem Aischyleischen Hypotext spielerisch auf.

⁹Siehe dazu bereits die Auseinandersetzungen zum Göttlichen unter: V, 18.

¹⁰Siehe u. a. Dihle, *Die Griechen und die Fremden*, 46.

äußern (Hdt. Buch 7, Kap. 102).¹¹ Der spätarchaische Gedanke, hier am Beispiel des spartanischen Gemeinwesens vorgeführt, ist von leitmotivischer Bedeutung für die *Historien* im Ganzen: Letztlich verbindet er die ethnographischen Exkurse des Werkes mit der teleologischen Gesamtstruktur des Werkes.¹² In dem Gedanken, alle menschlichen *nomoi* fußten letztlich in einem göttlichen *nomos*, wird eine Verbindung zum Naturphilosophen Heraklit hergestellt.¹³ In den *Elektra*-Stoff-Bearbeitungen des 5. Jhs. v. Chr. taucht die Idee dann wieder bei Sophokles auf: Letzterer schneidet sein Werk auf die Wiederherstellung der göttlich beschirmten Atridenherrschaft in Argos zu.

Nach Vorstellung der Herodoteischen *Historien* erfüllt sich der göttliche Wille im Triumph der unter athenischer Ägide stehenden Griechen über die Perser.¹⁴ Die besondere *aretē* der Griechen wird durch ihren Charakter und die bei den einzelnen *poleis* je gepflegten *nomoi* begründet. Wenn Demarat in der oben erwähnten Stelle den strengen Staatsaufbau Spartas lobt, gilt andernorts der Preis der athenischen Demokratie (Hdt. Buch 5, Kap. 78). Insgesamt wird die griechische Überlegenheit darauf zurückgeführt, dass die Griechen in ihrem militärischen Einsatz jeweils auch den persönlichen Wünschen folgten. Anders verhalte es sich hier mit den Persern. Als unter einem Großkönig stehendes Volk kämpfe es für diesen und sehe doch keinerlei aus seinem Einsatz hervorgehenden unmittelbaren Eigennutz.¹⁵ Herodots Werk verbindet dabei den Charakter der Bewohner der griechischen *poleis* aitiologisch mit den jeweiligen geographischen Begebenheiten ihrer Heimat. Als Bewohner eines Landes mit starken klimatischen Unterschieden zwischen den einzelnen Jahreszeiten seien die Griechen selbst stark in ihren Leidenschaften und im unablässigen Verfolgen ihrer Ziele. Anders hier die Situation bei den Persern: Ein weichliches Land bringe weichliche Männer hervor, so bereits die Aussage des Gründers des persischen Großreiches Kyros.¹⁶ Es spiegelt sich nach Darstellung des Herodoteischen Werkes im Geschick der Perser der typische Kreislauf menschlicher Geschicke: Großes wird klein, Kleines groß.¹⁷

¹¹Davor wurde diesselbe Idee bereits in Hdt. Buch 3, Kap. 38, verbalisiert. Siehe dazu u. a. Diller, *Wanderarzt und Aitiologie*, 87.

¹²Siehe dazu Diller, *Wanderarzt und Aitiologie*, 41-42.

¹³Siehe dazu bereits die Anmerkung unter: V, 18.2.

¹⁴Siehe dazu bereits oben: V, 18.2.

¹⁵Siehe dazu die bereits oben zitierte Stelle aus den *Historien* des Herodot, Buch 7, 102.

¹⁶Siehe dazu Hdt. Buch 9, Kap. 122.

¹⁷Zur Verbindung mit den religiösen Anschauungen im Werk siehe bereits oben unter: V, 18.2.

19.2.3 Regional unterschiedliche *nomoi* in der Schrift *Über die Umwelt*

Auch die Hippokratische Schrift *Über die Umwelt*, entstanden ca. 430 v. Chr., kennt die Analogie zwischen geographisch-klimatischen Besonderheiten einerseits, Charakter der Bewohner und politischer Organisationsform andererseits.

Auch dieses Werk etabliert davon ausgehend eine grundlegende Dichotomie zwischen Europa und Asien:¹⁸ Die klimatischen Bedingungen Europas werden letztlich mit geistiger Regsamkeit seiner Bewohner und der demokratischen Staatsform in Verbindung gebracht, die klimatischen Bedingungen Asiens mit geistiger Trägheit und der monarchischen Staatsform (Siehe Kap. 16).¹⁹

Was die Herodoteischen *Historien* und die Schrift *Über die Umwelt* im Zugriff auf das Thema des Anthropologischen eint, ist, dass beide Schriften die Möglichkeit des regionalen Vergleichs nutzen und so zu Diversität der völkischen Mentalitäten, bedingt durch den unterschiedlichen regionalen Ursprung der Bewohner, gelangen. Ganz anders ist der Zugang zum Menschen bei den Sophisten. Ansatzpunkt ist hier nicht länger der Mensch in seinen Außenbeziehungen, sondern der dynamisch aufgefasste Kern des menschlichen Wesens. Die in diesem Kontext zentrale *nomos-physis*-Antithese liefert dabei einen Gegenentwurf zur traditionellen „*physis-Anthropologie*“ und zum soeben knapp skizzierten regional-komparatistischen Ansatz.

19.3 Spontane Determination von innen her: die Triebstruktur des menschlichen Wesens

19.3.1 Die *nomos-physis*-Antithese der Sophisten

Der Einzug der Sophistik nach Athen hat einen direkten Reflex auf die Art, wie das menschliche Wesen gesehen wird. Wo der Mensch als Maß aller Dinge erscheint, ist eine „*physis-Anthropologie*“ Aischyleischen Zuschnitts endgültig ein Konzept ohne Tragfähigkeit. Der Mensch selbst wird es, der sich seinen Wert gibt. Die Grundidee von der Formbarkeit des Menscheninneren zu unterschiedlichen Zwecken, sei es zur Optimierung der persönlichen Möglichkeiten im öffentlichen Leben, sei es zur Verbesserung oder

¹⁸Siehe dazu in dem Werk die Ausführungen ab Kapitel 12.

¹⁹Siehe dazu u. a. Dihle, *Die Griechen und die Fremden*, 42.

Verschlechterung der Möglichkeiten anderer, steht im Zentrum sophistischen Denkens. Die menschliche *physis*, nach der archaischen anthropologischen Vorstellung der durch die Abstammung bereits grundlegend festgelegte, und dann nur noch weiter entfaltete, unverrückbare Wesenskern des Menschen, wird zu einer Variable: Durch die Möglichkeit der Gewinnung von Spezialwissen im politischen Bereich kann der Mensch seine persönliche Machtposition selbst verändern. Seine *physis* als Produkt seiner persönlichen materiellen, körperlichen und geistigen Möglichkeiten tritt in Antithese zum *nomos* als der gesellschaftlich verbindlich festgelegten Regel.²⁰

Voraussetzung für diese Art zu denken ist ein Bewusstsein für die triebgesteuerte Natur des Menschen. In der außen- und innenpolitisch krisengeschüttelten zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. musste sich die triebhafte Grundbeschaffenheit des Menschen immer mehr offenbaren. Wenn sich der bereits eingangs erwähnte Sokrates gemäß seinen Hauptquellen Platon und Xenophon kritisch damit auseinandersetzt, um davon ausgehend die Frage nach dem sittlich Guten zu stellen, so basieren der Euripideische Text und das Geschichtswerk des Thukydides auf der Kenntnis des Menschen als inneren Impulsen folgendem Wesen.²¹

19.3.2 Euripides' Elektra-Figur

Dass die Euripideische Elektra-Figur mit der Aischyleischen Klytāimnestra als Vorbild konzipiert ist,²² zeigt sich am deutlichsten am bereits in Untersuchung des Euripideischen Stücks erwähnten inszenatorischen Zitat: der Wagenszene.²³

Wenn die Intrige der Aischyleischen Klytāimnestra Motorfunktion für den *Agamemnon* hat,²⁴ so gilt Vergleichbares für die Rolle der Euripideischen Elektra-Figur im *Elektra*-Stück. Unterschiedlich ist jedoch die Art, wie die beiden Intrigen jeweils mit dem Inneren der Ausführenden verbunden werden: Wo im Falle von Aischylos' Klytāimnestra ein männlicher Wille

²⁰Siehe dazu u. a. Diller, *Wanderarzt und Aitiologe*, 87. Wichtig ist hier mit Grote, 274, dass vor diesem geistigen Hintergrund auch der *nomos* nicht absolut gefasst wird. Das gilt nicht nur im Sinne der Konstatierung regionaler Unterschiede, sondern im Sinne einer moralischen Relativierung: Siehe dazu DK 90 2, 20:

ὥς δὲ τὸ σύνολον εἶπαι, πάντα καὶρῶ μὲν καλὰ ἐντι, ἐν ἀκαίρῳ δ' αἰσχρά.

Allgemein zu dem Thema äußert sich: Pohlenz, *Nomos und Physis*.

²¹Ein direkter Reflex der *nomos-physis*-Antithese fließt in die Euripideische *Hekabe* ein (V. 798-801). Siehe dazu Conacher, *Euripides and the Sophists*, 22.

²²Siehe dazu oben den Hinweis unter: III, 9.3.1.

²³Siehe dazu oben in: II, 4.1.

²⁴Siehe dazu oben in: II, 4.1.

zur Macht in allen Bereichen als Triebfeder vorgeführt ist, fühlt Euripides' Elektra-Figur sich der Mutter gegenüber unterprivilegiert und wird vom Hass auf diese angetrieben. An dieser Stelle zeigt sich besonders deutlich der Unterschied zwischen der Aischyleischen Figurenkonzeption nach der „*physis-Anthropologie*“ und der Euripideischen Figurenkonzeption nach dem neuartigen Figurenverständnis von innen heraus. Der männliche Machttrieb der Klytaimnestra-Figur bei Aischylos bedarf so keiner tiefgründigeren Motivation mehr: Vielmehr reicht es nach dem dort zugrundegelegten Figurenaufbau aus, Klytaimnestra mit Attributen einer männlichen Genderrolle auszustatten, um sie als dezidiert schlechten Charakter erscheinen zu lassen. Anders ist hier die Situation bei Euripides: Der jüngere Tragiker nutzt den Eingang des Stückes besonders auch dazu, das teils irrationale Gepräge des Inneren seiner Hauptfigur aufzuzeigen.²⁵ Natürlich hat die Euripideische Elektra in der Vergangenheit Unrecht von Seiten der Mutter erfahren, doch das liefert noch keine hinreichende Rechtfertigung für ihr Verhalten in der dramatischen Gegenwart, kann nicht begründen, dass sie nun, als Scheinehefrau eines armen Bauern, eine Racheaktion gegen die Thronusurpatoren von Argos in die Wege leitet. Wo die Elektra-Figur des Sophokles objektiv verstehbar die Ehrverletzung an ihrem Vater und damit letztlich ihrer selbst als Königstochter und Bewohnerin des Atridenpalastes von Argos beklagt,²⁶ hat die Euripideische Elektra-Figur durch ihre Entwurzelung dieses Motiv zur Begründung ihres Verhaltens verloren. Durch die Staffagefiguren des *autūrgos* und der Jungfrauen des Chors wird ihr die Möglichkeit zu einem angepassten Alternativverhalten im neuen Umfeld eröffnet: Sie könnte in der Öffentlichkeit den Platz der Ehefrau des Bauern bekleiden und im Privaten, durch den *autūrgos* von den beschwerlichen Arbeiten freigesprochen, ein Leben im bescheidenem Rahmen genießen. Stattdessen intrigiert sie gegen Klytaimnestra und Aigisth und instrumentalisiert dazu, im wahrsten Sinne des Wortes, zudem noch ihren Bruder als Rachewerkzeug. Als Motiv für ihren Hass vor allem auf die Mutter Klytaimnestra nennt Elektra wiederholt ihre soziale Herabsetzung, die dieser anzulasten sei. Unterschwellig klingt in der *lūtra*-Szene als noch tiefergehender Beweggrund Elektras Verbitterung darüber an, dass sie, auf Verschulden Klytaimnestras hin, trotz entsprechenden Alters, ihre Ehefrauen- und Mutterrolle nicht ausleben kann. Wie bereits oben erwähnt, wird Elektras Analogfunktion zur Klytaimnestra-Figur bei Aischylos gerade in der Ausführung der Rachetat offensichtlich: Wie die Aischyleische Klytaimnestra den auf einem Wagen herannahenden Agamemnon in Empfang nimmt, so heißt die Euripideische Elektra ihre auf einem Gefährt ankommende Mutter

²⁵Siehe: III, 7.1.3.

²⁶Siehe oben: IV, 13.

Klytaimnestra willkommen. An der Hausschwelle gibt die Intrigantin jeweils ihre vorgegebene weiblich-passive Genderrolle auf und wird zur aktiv-männlichen Mörderin.²⁷ Unterschiedlich dargestellt ist die Verwandlung: Im Hypotext wird Klytaimnestra zur blutsaugenden *erinys*,²⁸ im Euripideischen Stück wird hier subtiler verfahren: Elektra verdeckt dem vor der Mordtat zurückschreckenden Bruder die Augen und führt für ihn das Schwert an das Herz der Mutter.²⁹ Durch ihr Verhalten dient Elektra selbst an dieser Stelle noch ihrem falschen Selbstbild als der Rettung durch den Bruder bedürftiger, in eine bäuerliche Welt versetzter Prinzessin. Sie kann so, zumindest ganz oberflächlich betrachtet, weiblich-passiv bleiben. Zugleich sorgt sie dafür, dass sich ihr, am Vorbild einer überkommenen Adelswelt geschulter Leitspruch

ἄρσῃν κρατεῖ

in der Ausführung der Tat bestätigt.³⁰ Es ist eine Idee, die auch dem noch unreifen Bruder Orest im Vorfeld sehr imponierte.³¹

Erst nach der Tat wird den Geschwistern bewusst, dass sie im Muttermord ein nicht wiedergutzumachendes Verbrechen begangen haben. An dieser Stelle zeigt sich besonders deutlich, wie stark die Euripideische Elektra-Figur konzeptionell von ihrem literarischen Vorbild, der Aischyleischen Klytaimnestra, abweicht. Wenn die Vorstellung einer innerlichen Weiterentwicklung mit der Aischyleischen „*physis-Anthropologie*“ inkompatibel ist, so passt sie umso besser zum Euripideischen Konzept des menschlichen Wesens: Menschen aus Fleisch und Blut können ihre Meinungen ändern und sind niemals reine Positiv-Gestalten oder reine Negativ-Gestalten. An die Stelle einer Schwarz-Weiß-Rollenverteilung, wie sie besonders deutlich der Sophokleischen *Elektra* zugrundeliegt, tritt das Grau in Grau einer anderen Welt, wohl aus der Perspektive des späten fünften Jahrhunderts. Das wichtigste Mittel zu einer solchen Neukonzeption vom menschlichen Wesen ist der dynamische Zugang auf das Menscheninnere. Als elementarste Handlungsmotoren werden die menschlichen Triebe ausgemacht. Im Stück geht es darum, die Folgen des Hasses der Elektra auf Klytaimnestra zu entfalten.

²⁷ Anders verhält es sich hier mit der Sophokleischen Elektra: Kurzzeitig erwägt sie zwar, das Schwert des Wortes gegen das reale Schwert auszutauschen, doch schließlich ist Orest mit seinem *dolos* schneller (Siehe: IV, 15.2.2).

²⁸ Siehe: II, 4.1.

²⁹ Siehe: III, 10.1.

³⁰ Siehe: III, 7.3.1.

³¹ Siehe: III, 7.3.1.

19.3.3 Thukydides

Eine Stelle im Thukydideischen Werk, die in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen immer wieder mit der Rachehandlung der Euripideischen *Elektra* und des *Orest* in Verbindung gebracht wird,³² ist Kapitel 82.6 in Buch III:

καὶ μὴν καὶ τὸ ξυγγενὲς τοῦ ἑταιρικοῦ ἄλλοτριώτερον ἐγένετο διὰ τὸ ἐτοιμότερον εἶναι ἀπροφασίστως τολμᾶν· οὐ γὰρ μετὰ τῶν κειμένων νόμων ὠφελίας αἱ τοιαῦται ξύνοδοι, ἀλλὰ παρὰ τοὺς καθεστῶτας πλεονεξίᾳ. καὶ τὰς ἐς σφᾶς αὐτοὺς πίστει οὐ τῷ θείῳ νόμῳ μᾶλλον ἐκρατύνοντο ἢ τῷ κοινῇ τι παρανομήσαι.

Die Passage ist Teil der sog. „*Pathologie des Krieges*“ (Thuk. Buch III, 82-84), in der es um die Umwertung der traditionellen Werte im Zuge des Peloponnesischen Krieges geht. Thema der Stelle ist der Bedeutungsverlust der Blutsverwandtschaft als der natürlichsten Form zwischenmenschlicher Bindung überhaupt im Zuge des Krieges.³³ Die Stelle erweist sich als interessante Bereicherung, wenn man sich der Frage nach dem Charakter der Bindung zwischen Elektra und Orest in der Euripideischen *Elektra* zuwendet.³⁴ Dies gilt insbesondere vor der Folie des Hypotextes der Begegnung, der *anagnorisis* in den *Choephoren*³⁵ und auch in Gegenüberstellung zum Pendant in der Sophokleischen *Elektra*.³⁶ Bereits oben in Untersuchung des Euripideischen Stückes wurde festgestellt, dass die sogenannte „*Wiedererkennung*“ zwischen den Geschwistern schwerlich diesen Namen verdient. Gerade wenn man sie mit der Aischyleischen und der Sophokleischen Entsprechung vergleicht, zeigt sich, dass es hier tatsächlich nur um ein Zweckbündnis, eben vergleichbar mit den in der Thukydideischen Passage oben genannten Hetairien, handelt. Wie beim Aktionismus dieser Verbünde während des Peloponnesischen Krieges geht es im Euripideischen Stück um überstürztes triebgesteuertes gemeinsames Handeln mit unbedachtem Ergebnis. Die Bindung zwischen den Geschwistern verdient nicht das im Stück selbst wiederholt aufgenommene Attribut *philia*.³⁷ Ganz anders verhält es sich hier bei den entsprechenden Passagen aus den *Choephoren*, bzw. der Sophokleischen

³²Siehe z. B. Finley, 50-52.

³³Das Hauptthema der griechischen Tragödie stellen bekanntlich, schon nach der Beobachtung der Aristotelischen *Poetik*, Verletzungen zwischenmenschlicher Bindungen im familiären Bereich dar. Siehe dazu Arist. *Poetik*, 1453b.

³⁴Siehe: III, 7.3.

³⁵Siehe: II, 5.1.

³⁶Siehe: IV, 16.1.

³⁷Das wird umso bewusster, wenn man, freilich anachronistisch, die Überlegungen des Aristoteles zum Thema *philia* in der *Nikomachischen Ethik* dazu vergleicht. Siehe dazu u. a. Cooper.

Elektra: Nicht ohne Grund zitieren die zwei strukturellen Pendants jeweils die Abschiedsworte der Andromache an Hektor im sechsten Buch der *Ilias* und stellen die „Wiedererkennung“ so je unter das Vorzeichen höchsten *pathos*.

Die moderne Vorstellung, dass natürlich oder traditionell gewachsene Bindungen ihren Wert verlieren, wenn Menschen sich einer krisenhaften Situation ausgesetzt sehen,³⁸ teilt unter den drei untersuchten dramatischen Bearbeitungen nur Euripides' Tragödie mit dem Thukydideischen Werk. Insgesamt reflektiert die Thukydideische „*Pathologie des Krieges*“, wie im Peloponnesischen Krieg die etablierten Werte pervertiert werden und der Krieg die nackte Triebstruktur des Menscheninneren bloslegt.³⁹ Kontrastierend setzt das Geschichtswerk an wenigen Stellen der Krise das Ideal eines geordneten Gemeinwesens gegenüber. Besonders wichtig ist hier der berühmte

λόγος ἐπιτάφιος

des Perikles. Die Passage spiegelt in rhetorisch wohldurchdachter Weise das „attische Menschenbild“. Über das Schlagwort der

ἄγραπτοι νόμοι

(Thuk. Buch 2, 37.3) lässt sich von dort sogar eine Brücke zur spätarchaischen Wertewelt der Sophokleischen *Elektra* herstellen.⁴⁰ Der Krieg selbst wird von Thukydides, anknüpfend an die medizinischen Forschungen der Hippokratischen Schule, mit einer schwärenden Wunde verglichen. Thukydides geht in seinen Forschungen zur

ἀνθρωπεΐα φύσις

so weit, dass er die Systematik der modernen Medizin seiner Zeit auf das Gebiet der Soziologie überträgt.⁴¹

³⁸Ein weiteres modernes psychologisches Phänomen, das in die Euripideischen wie Thukydideischen Texte Eingang findet, ist auch, wie die subjektive Wahrnehmung des Menschen sein Wirklichkeitsbild formt. In der Sophistik beschäftigt sich damit besonders auch Gorgias in seinen erkenntnistheoretischen Überlegungen. Siehe dazu u. a. Wardy, 14-21.

³⁹Siehe dazu besonders Müri, 150.

⁴⁰Siehe dazu Finley, 36.

⁴¹Siehe dazu besonders Rechenauer, *Hippokrates*, 259-363.

Kapitel 20

Résumé

20.1 Sophokles: nomistisches Denken als Ausweg aus der realen Welt

Sophokles' Version des *Elektra*-Stoffes hebt sich dadurch von der seiner Mitstreiter ab, dass hier im zentralen tragischen Konflikt ein klarer Endpunkt erreicht wird. Es gibt am Ende, entgegen der unhaltbaren „*ironischen*“ Deutung, keine Zweifel darüber, wer das Recht auf seiner Seite hat: Ist Elektra so konstruiert, dass die anfangs unerfüllten Forderungen ihres *ēthos* nach traditionsgemäßer Ehrung des toten Vaters teleologisch Vorausdeutungen auf das Ende der Tragödie sind, so hält sich der noch sehr jugendliche Orest, dank der ihn führenden Gestalt des Pädagogen, ebenso auf der Seite des Rechts, der Tradition, der olympischen Götter und ihrem „*Sprachrohr*“, dem delphischen Orakel. Als tatkräftigem Adelsspross gelingt es ihm, so zu handeln, dass am Ende der kosmische Gleichgewichtszustand der *dikē* wiederhergestellt ist und dass zugleich er selbst die seiner *physis* gemäße Position einnehmen kann. Unter anthropologischer Fragestellung ist er die interessantere Figur: Er ist aufgrund seines männlichen Geschlechts zum Handeln bestimmt, doch um auch das Richtige zu tun, bedarf er wegen noch mangelnder Reife der *didachē* durch den Pädagogen. Man könnte ihn insofern vielleicht als Symbolfigur der Athener der Perikleischen Ära sehen, eine zum Zeitpunkt der Aufführung des Stückes¹ schon verstrichene Zeit: Im Gegensatz zur an den *oikos* gebundenen weiblichen Elektra kann und muss Orest handeln.² Dies steht bereits durch den Eingang des Stückes fest.³

¹Das Stück wird hier mit einem Teil der Forschung auf 413 v. Chr. datiert. Siehe dazu bereits die Überlegungen unter: I, 2.4.

²Siehe Meier, *Könnensbewusstsein*.

³Siehe dazu: IV, 12.

Als seine Mission in Angriff nehmender Mensch erscheint er hier als gefährdet und stark zugleich. Die grundsätzliche Offenheit in seiner Figur erinnert an die im ersten *stasimon* der *Antigone* zugrundegelegten anthropologischen Überlegungen (Soph. *Ant.* V. 332-375):

πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἄν-
 θρώπου δεινότερον πέλει.
 τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
 πόντου χειμερίῳ νότῳ
 χωρεῖ, περιβρυχίοισιν περῶν ὑπ' οἴδμασιν. θεῶν
 τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
 αφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται
 ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος
 ἱππεῖῳ γένει πολεύων.
 κουφονόων τε φῦλον ὀρ-
 νίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
 καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη
 πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
 σπείραισι δικτυοκλώστοις,
 περιφραδῆς ἀνὴρ· κρατεῖ
 δὲ μηχαναῖς ἀγράλῳ
 θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
 ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῷ
 οὐρειὸν τ' ἀχμῆτα ταῦρον.
 καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ
 ἀστυνόμους
 ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσάλῳ
 πάγων ὑπαίθρεια καὶ
 δύσομβρα φεύγειν βέλη
 παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
 τὸ μέλλον· Ἄϊδα μόνον
 φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·

νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς
 ζυμπέφρασται.
 σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ'
 ἔχων
 τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει.
 νόμους γεραίρων χιθονὸς
 θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν,
 ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
 ζύνεστι τόλμας χάριν.
 μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
 γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν
 ὃς τάδ' ἔρδει.

Der Fortschritt, vom Zeitgenossen Protagoras, dem „*Entdecker der Kultur*“⁴, gerühmt, kommt hier in seiner Doppelgesichtigkeit zum Vorschein: Einerseits potentielle Bereicherung, bringt er andererseits potentiell Schaden.⁵

Auch die *Elektra* verweist im *stakkato* der das Stück durchziehenden Klagen seiner namensgebenden Hauptfigur auf die Bedeutsamkeit, die der Wahrung der alten Normen zukomme, gleichsam als liege darin der Garant für die Wiedergewinnung des verlorenen Wohlstands einer vergangenen Blütezeit. Die *eleuthēria*, auch ein politisches Kampfwort der Zeit, steht für das Geschwisterpaar am Ende. Mittel ist aber gerade nicht die Suche nach neuen Wegen der Anpassung an veränderte Gegebenheiten. Stattdessen geht es um die Restitution einer verlorenen, alten Ordnung. Wenn man sich an eine zeitgeschichtliche Einordnung des Stückes wagt, liegt es nicht fern, sich Forschern anzuschließen, die in dem Sophokleischen Stück reaktionäre Tendenzen am Werk sehen, einen Reflex atavistischer Werte einer längst verlorenen Zeit. Dazu sollte man betrachten, wie der Mensch im Stück mit seiner Umwelt interagiert. Die Sophokleische Palastwelt ist ein unbewegliches Konstrukt hieratischer Strenge: Eine *adikia* stört so sehr die Harmonie, dass die Welt als Ganzes dem Untergang geweiht scheint. Die Aufgabe der Hauptfiguren

⁴Siehe Stagl, 477.

⁵Siehe dazu: Utzinger. Zum Thema des kulturellen Fortschritts in der griechischen Literatur siehe v. a. auch R. Müller. Zum Modernisierungsschub innerhalb der griechischen Kultur zu der Zeit aus historischer Perspektive siehe u. a. Papenfuss/Strocka, wo vom „*griechischen Wunder*“ gesprochen wird. Anschaulich geschrieben sind besonders auch die Ausführungen zum Thema in Meiers Beitrag über: *Athen*. Zu dem Phänomen äußert sich knapp auch Hose, *Euripides als Anthropologe*, 15.

ist es nun, durch eine der *adikia* entgegengesetzte Verhaltensweise die aus den Fugen geratene Ordnung wieder ins Lot zu bringen. Es gibt in dieser Welt, der Veränderung ein Fremdwort zu sein scheint, genau eine rettende Verhaltensmaßnahme. Hier gibt es keine Uneindeutigkeiten, kein Zögern vor dem Mord an der „*unmütterlichen Mutter*“, hier gibt es als Zielpunkt nur die Erfüllung des schon aufgrund seiner göttlichen Herkunft Beachtung fordernden Apollinischen Befehls. Die Ordnung, auf die diese Welt gestellt ist, ist starr. Bei allem feierlichen *pathos*, das sie umfängt, verrät sie sich so als von versteckten Problemen und Widersprüchen behaftet.⁶

20.2 Aischylos und Euripides: „*Weltoffenheit*“ und „*Weltangst*“⁷

Im Gegensatz zum strengen, unveränderlichen Aufbau der Sophokleischen Welt erscheinen die Welten der Tragiker Aischylos und Euripides als steten Veränderungen, ständiger Ungewissheit preisgebene Konstrukte. Dabei gibt es zwischen Euripides und seinem älteren Vorgänger einen grundlegenden Unterschied: Bei Euripides als philosophisch interessiertem Tragiker des ausgehenden 5. Jhs. fehlt endgültig die göttliche Ebene in einer das Menschliche überhöhenden Form, die in der Aischyleischen Tragödie ständig in irgendeiner Form präsent ist. Entweder wird in der Aischyleischen Tragödie über Götter gesprochen, oder es werden unter Gebeten Riten ausgeführt, oder die Götter erscheinen persönlich in anthropomorpher Gestalt in der Welt der Menschen. Auch dass der indirekte Eingriff der Götter auf der Bühne gezeigt wird, kommt vor. In jedem Fall: der Mensch fühlt hier ständig die eigene Ohnmacht und Hinfälligkeit gegenüber einem als übermächtig und irrational erlebten Göttlichen. Metaphorisch kann man die übermächtige Präsenz des Göttlichen in der Aischyleischen Tragödie als Chiffre für das Ohnmachts-Gefühl des Menschen in einer unüberschaubaren Welt deuten. In seiner Machtlosigkeit ähnelt der Aischyleische Mensch freilich dem Euripideischen, nur dass sich bei diesem die irrationale Bedrohung seiner Existenz von außen ins Menscheninnere verlegt hat. Emotionale Exzesse werden ihm selbst und anderen zur ständigen, unversehens auftauchenden Gefahr.

⁶Freilich sollte man nicht dem Fehler unterliegen, die Welt der Sophokleischen Tragödie als überfangen von einem gerechten göttlichen Firmament zu sehen. Der Glaube an eine christliche, göttliche Providenz, wie sie sich in der von Probst, 235, als „*Kompensationsmodell*“ bezeichneten Lehre von der göttlichen Providenz abzeichnet, liegt der Sophokleischen Tragödie fern.

⁷Diese Begriffe sind übernommen aus der „*Philosophische[n] Anthropologie*“ Probsts. Siehe dort: 234.

Die tragischen Welten der zwei Dichter eint der Blick auf den Menschen als unstemem „*Mängelwesen*“⁸ in einer irrationalen Wechselfällen preisgegebenen Welt. An die Stelle des Sophokleischen, unverrückbaren, hieratischen Weltkonstrukts tritt eine für den Menschen undurchsichtige Welt. Wenn man den rückwärtsgewandt-aristokratischen Geist der Sophokleischen Tragödie mit dem flexibleren, Widersprüche zulassenden Geist der Euripideischen und Aischyleischen Tragödie vergleicht, so könnte man, biographisierend und freilich wissenschaftlich inkorrekt, den Bogen schlagen zum *synchronismos*, bei dem den drei Tragikern im weltpolitisch bedeutsamen Ereignis der Schlacht von Salamis unterschiedliche Funktionen zugemessen werden: Während Aischylos als Mitkämpfer vor Salamis erscheint und Euripides gerade geboren wird, spielt Sophokles anlässlich des Sieges als Jüngling auf der Lyra.⁹ Die statische Welt der Sophokleischen Tragödien, in der ein festes Vertrauen in eine Ordnung stiftende göttliche Obermacht herrscht, passt zum Blickwinkel eines den Lebenswirklichkeiten entrückten Aristokraten auf ihn nur von Ferne erreichende Schwierigkeiten. Die dynamisch-ambivalenten Weltansichten der Aischyleischen und Euripideischen Tragödien hingegen spiegeln mehr die wahren Gegebenheiten und reflektieren indirekt Zeiten von großer innerer und äußerer Unruhe: einerseits die Zeit der Perserkriege, andererseits die Zeit des Peloponnesischen Krieges. Wenn Euripides' Stück mentalitätsgeschichtlich als Zeugnis der ersten großen „*Anthropologische[n] Epoche*“ der Menschheit gewertet werden kann, so verweist Aischylos' *Orestie* durch ihren Grundton bereits in diese Richtung: Der Mensch erscheint hier als ein zerbrechliches Wesen und hat aus einer übergeordneten Warte, der entrückten, machtvollen Welt der Götter, keine tatsächlich passenden Hilfestellungen zu erwarten. Unversehens tritt diese mächtige Götterwelt eher noch als eine zusätzliche potentielle Bedrohung an den Menschen heran. Dieser muss *nolens volens* dem Fluss einer fremdbestimmten Wirklichkeit folgen und kann sich, selbst bei größter Bemühung, doch des persönlichen Nutzens seines Tuns nicht sicher sein. Das Unbeherrschbare hat ihn stattdessen immer wieder im Griff.

Der Mensch der Euripideischen *Elektra* erscheint als ähnlich gefährdet, allerdings wird ihm hier endgültig die volle Verantwortung für sein Tun und Denken gegeben: Das Göttliche ist Teil der mythologisierenden Patina geworden, mit der eine drastische Alltagsgeschichte aus dem späten 5. Jh. überzogen ist. Es sind emotionale Ausschweifungen und eine, ohnehin angesichts der bitteren Lebensrealität nur halbherzige Deisidaimonie, die dem Menschen

⁸Der Begriff steht im Zusammenhang mit dem von Protagoras im gleichnamigen Platonischen Dialog erzählten Mythos über die Erfindung der Kultur bei den Menschen und ist in der „*Philosophischen Anthropologie*“ ein weit verbreiteter.

⁹Siehe Meier, *Athen*, Kap. 1: *Nadelöhr bei Salamis*, 7-42.

und seinem Umfeld zur unversehens auftauchenden Bedrohung werden. Die *dei ex machina* am Schluss sind nur impliziter, vor dem Hintergrund des inneren Dilemmas der Figuren, sarkastisch anmutender Verweis auf seine Einsamkeit. Grundsätzlich gemeinsam ist der Sicht auf den Menschen in den Aischyleischen *Choephoren* und in der Euripideischen *Elektra*, dass die klaren Grenzen menschlicher Möglichkeiten jeweils deutlich gesehen werden. Es trennt die beiden Texte jedoch eine Zeitspanne schwerster politischer, sozialer und geistesgeschichtlicher Umwälzungen. Besonderes Gewicht hat in letzterer Hinsicht der Einfall der Sophistik nach Athen. Unter dem Eindruck dieser Strömung, die endgültig den Menschen in seiner Vereinzelung in der Welt ernst nimmt, stehen neben Euripides' Tragödiertexten auch noch der Text des Thukydides und die der Verfasser der hier behandelten Hippokratischen Schriften. Herodots Werk stellt durch seinen naturphilosophischen Einschlag bei gleichzeitiger Fabulierfreude und teils anderer Methodik im Bereich des wissenschaftlichen Arbeitens eine mentalitätsgeschichtliche Binnenposition dar. Als dichtender „*Anthropologe*“ hebt sich Euripides von den hier behandelten, in Prosa schreibenden Zeitgenossen ab. Diese greifen auf das einem wissenschaftlichen Denken adäquatere Medium zurück.

Teil VI

Literatur

Maßgebliche Textausgaben zur Aischyleischen *Orestie* und den beiden *Elektr*

M. West (Hg.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart 1990.

H. Lloyd-Jones/N. Wilson (Hgg.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.

G. Basta Donzelli (Hg.), *Euripides 'Electra'*, München/Leipzig 2002.

Zu den literarischen Vorläufern

T. Allen./E. Sikes (Hgg.), *The Homeric Hymns, edited, with preface, apparatus criticus, notes, and appendices*, London 1904.

H. Evelyn-White (Übers. v.), *The Homeric Hymns and Homerica, Theogony*, London 1914.

P. J. Finglass (Hg.), *Pindar: Pythian Eleven*, Cambridge 2007.

H. Maehler/B. Snell (Hgg.), *Pindari carmina cum fragmentis*, Bd. 1, Leipzig 1997.

D. Page (Hg.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1983.

P. van der Mühl (Hg.), *Homeri Odyssea*, Munich/Leipzig 1993.

M. West (Hg.), *Homeri Ilias*, München/Leipzig 1998-2000.

Weitere in der Untersuchung herangezogene griechische Texte

H. Diller (Hg.) *Hippokrates. Über die Umwelt*, Berlin/Leipzig 1935.

A. Godley (Hg.), *Herodotus*, Cambridge 1920.

R. Klaerr/A. Philippon/J. Sirinelli (Hgg.), *Plutarque: Œuvres morales*, Bd. 1, Teil 2, Paris 1989.

E. Powell (Hg.) *Thucydides*, Oxford 1942.

K. Ziegler (Hg.), *Plutarchi vitae parallelae*, Bd. 1, 1914.

Sonstige Literatur

S. Adams, *Two Plays of Euripides*, in: CR 49 (1935), 118-122.

A. W. H. Adkins, *Merit and responsibility: A study in Greek values*, Oxford 1960.

R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle* (2 Bde.), Paris 1983.

M. Altmeyer, *Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles*, Stuttgart 2001.

W. Arnott, *Euripides and the Unexpected*, in: G&R 20 (1973), 49-64. Vermerkt mit: Arnott, *Euripides and the unexpected*.

W. Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Oxford 1962. Vermerkt mit: Arnott, *scenic conventions*.

W. Arnott, *Double the Vision: a Reading of Euripides' 'Electra'*, in: G&R 28 (1981), 179-192. Vermerkt mit: Arnott, *Double the vision*.

S. Barlow, *The Imagery of Euripides: a study in the dramatic use of pictorial language*, London 1971.

G. Basta Donzelli, *Studio sull' Elettra di Euripide*, Catania 1978. Vermerkt mit: Basta Donzelli, *Studio*.

G. Basta Donzelli, *Euripide, Elettra 518-544*, in: Studi sul teatro antico, Amsterdam (2008), 91-106. Vermerkt mit: Basta Donzelli, *Euripide*.

G. Baudy, *Die Herrschaft des Wolfes: Das Thema der verkehrten Welt in Euripides' „Herakles“*, in: Hermes 121 (1993), 159-180.

R. Bees, *Aischylos. Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie*, München 2009.

T. Bécsy, *Ritus und Drama*, Herne 2001.

M. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge/New York u. a. 1989.

R. Böhme, *Aischylos und der Anagnorismos*, in: Hermes 73 (1937), 195-212.

K. H. Bohrer, *Das Tragische: Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2007.

J. Bollack, *Notes sur le premier et le troisième stasimon des Choéphores d'Eschyle*, in: Cahiers du GITA 10 (1997), 253-262.

G. Bond, *Euripides' Parody of Aeschylus*, in: Hermathena 118 (1974), 1-14.

G. Bondy, *Die Herrschaft des Wolfes: das Thema der verkehrten Welt in Euripides' Herakles*, in: Hermes 121 (1993), 159-180.

A. Bowie, *Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia*, in: CQ 43 (1993), 10-31.

L. Bowman, *Klytaimnestra's Dream: Prophecy in Sophocles' 'Electra'*, in: Phoenix 52 (1997), 131-151.

C. Bowra, *Sophocles on his own development*, in: AJPh 61 (1940), 385-401.

D. Brandenburg, *Medizinisches bei Herodot*, Berlin 1976.

J. Bremer, *Exit Electra*, in: Gymnasium 98 (1991), 325-342.

L. Bruschi, *Chi ha paura della giustizia? Aesch. Choeph. 55-65*, in: Hermes 133 (2005), 139-162.

W. Bühler, *Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Herodors Aithiopika*, in: WS 10 (1976), 177-185.

W. Burkert, *Homo necans*, Berlin/New York 1972. Vermerkt mit: Burkert, *Homo necans*.

W. Burkert, *Griechische Religion*, Stuttgart/Berlin/Köln (u. a.) 1977. Vermerkt mit: Burkert, *Griechische Religion*.

W. Burkert, *Greek Tragedy and sacrificial ritual*, in: *Kleine Schriften VII, Tragica et historica*, Göttingen 2007, 1-36.

A. Burnett, *Revenge in Attic and later Tragedy*, Berkeley 1998.

R. Bushnell, *Prophesying Tragedy: Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, New York 1988.

D. Cairns, *Aidos: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford 1993.

R. Camerer, *Zorn und Groll in der Sophokleischen Tragödie*, Leipzig 1936.

N. Collinge, *Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedians*, in: BICS 9 (1962), 43-55.

D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, London 1967. Vermerkt mit: Conacher, *Euripidean Drama*.

D. J. Conacher, *Euripides and the Sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*, London 1998. Vermerkt mit: Conacher, *Euripides and the Sophists*.

J. Cooper, *Friendship and the Good in Aristotle*, in: The philosophical review 86 (1977), 290-315.

R. Corrigan (Diss.), *The 'Electra' theme in the history of drama*, Ann Arbor/Michigan 1955.

J. Dalfen, *Die Bearbeitung des Orest-Elektra-Stoffes in der griechischen Tragödie: Zum Handwerklichen der Tragödiendichtung*, in: Festschrift R. Muth. Innsbrucker Beiträge 22 (1983), 55-71.

J. Davidson, *Homer and Sophocles' 'Electra'*, in: BICS 35 (1988), 45-72.

W. Decker, *Sport in der griechischen Antike*, München 1955.

B. Deforge, *Le modèle des Choéphores: contribution à la réflexion sur les trois «Électre»*, in: Cahiers du GITA 10 (1997), 213-230.

J. Denniston/D. Page, *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford 1957.

G. Devereux, *Träume in der griechischen Tragödie*, übersetzt von Klaus Staudt, Frankfurt am Main 1982.

J. Diggle (Hg.), *Euripides' Fabulae*, Oxford 1981 u. a.

A. Dihle, *Die Vorstellung vom Willen in der Antike*, Göttingen 1985, nach dem englischsprachigen Original *The theory of will in classical antiquity*, Berkeley, Kalifornien 1982. Vermerkt mit: Dihle, *Wille in der Antike*.

A. Dihle, *Die Griechen und die Fremden*, München 1994. Vermerkt mit: Dihle, *Die Griechen und die Fremden*.

H. Diller, *Wanderarzt und Aitiologe: Studien zur Hippokratischen Schrift περὶ ἀέρων ὑδάτων τόπων*, Leipzig 1934. Vermerkt mit: Diller, *Wanderarzt und Aitiologe*.

H. Diller, *Erwartung, Enttäuschung und Erfüllung in der griechischen Tragödie*, in: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 7 (1961), 103-107. Vermerkt mit: Diller, *Erwartung, Enttäuschung und Erfüllung in der griechischen Tragödie*.

J. Dingel, *Der 24. Gesang der Odyssee und die Elektra des Euripides*, in: RhM 112 (1969), 103-109.

E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, London 1951. Vermerkt mit: Dodds, *The Greeks and the Irrational*.

K. Dover, *Some neglected aspects of Agamemnon's dilemma*, in: JHS 93 (1973), 58-69.

M. Dubischar, *Die Agonszenen bei Euripides: Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*. Stuttgart/Weimar 2001. Vermerkt mit: Dubischar, *Agon*.

M. Dubischar, *Der Kommunikationsmodus der Debatte im griechischen Drama*, in: M. Beetz/J. Dyck/W. Neuber u. a. (Hgg.), *Rhetorik der Debatte*, Tübingen 2006, 14-29. Vermerkt mit: Dubischar, *Der Kommunikationsmodus der Debatte im griechischen Drama*.

J. Duchemin, *L'Agon dans la tragédie grecque*, Paris 1945.

J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1975.

F. Dunn, *Orestes and the Urn (Sophocles, 'Electra' 54-55)*, in: Mnemosyne 51 (1998), 438-443.

F. Dupont, *L'insignifiance tragique*, Paris 2001.

F. Earp, *Studies in Character: Agamemnon*, in: G&R 19 (1950), 49-61.

P. Easterling, *Character in Sophocles*, in: G&R 24 (1977), 121-129.

W. Edwards, *Agamemnon's Decision: Freedom and Folly in Aeschylus*, in: Carlifornia Studies in Classical Antiquity 10 (1977), 17-38. Vermerkt mit: Edwards, *Agamemnon's Decision*.

W. Edwards, *The Eagles and the Hare: Aeschylus, Agamemnon, 122 ff.*, in: CQ 32, 204-207. Vermerkt mit: Edwards, *The Eagles and the Hare*.

F. Egermann, *Vom attischen Menschenbild*, München 1952.

F. Egermann, *Arete und tragisches Bewusstsein bei Sophokles und Herodot*, München 1957.

F. Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen: Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, München/Leipzig 2003.

H. Erbse, *Sokrates im Schatten der Aristophanischen Wolken*, in: Hermes 82 (1954), 385-420.

H. Erbse, *Zur „Elektra“ des Sophokles*, in: Hermes 106 (1978), 284-300.

M. Fartzoff, *Oreste, héros des Choéphores?* in: Cahiers du GITA 10 (1997), 41-68.

P. J. Finglass (Hg.), *Sophocles: 'Electra'*, Cambridge/New York 2007.

J. Finley, *Euripides and Thucydides*, in: HSPH 49 (1938), 23-68.

J. Fischer, *Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg/München 2008.

H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedies*, Princeton 2001.

S. Föllinger, *Differenz und Gleichheit: das Geschlechterverhältnis in der Sicht griechischer Philosophen des 4. bis 1. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 1996. Vermerkt mit: Föllinger, *Differenz und Gleichheit*.

S. Föllinger, *Genosdependenzen*, Göttingen 2003. Vermerkt mit: Föllinger, *Genosdependenzen*.

S. Föllinger, *Die Geschichte der Atriden als Konfiguration weiblicher Handlungsmuster*, 57-70, in: M. George/A. Rudolph/R. Witte (Hgg.), *Die Atriden: literarische Präsenz eines Mythos*, Dettelbach 2009. Vermerkt mit: Föllinger, *Die Geschichte der Atriden als Konfiguration weiblicher Handlungsmuster*.

S. Forsdyke, *Athenian democratic ideology and Herodotus' Histories*, in: *AJPh* 122 (2001), 329-358.

H. Fränkel, *EPHEMEROS als Kennwort für die menschliche Natur*, in: ders., *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1955, 23-39.

W. Friedrich, *Schuld, Reue und Sühne der Klytāimnestra*, in: W. Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, 140-187.

J. Funk, *Forschungsrichtungen in der Anthropologie: Philosophische Anthropologie, Historische Anthropologie, Interkulturalität und Kulturanthropologie. Überblick und Auswahlbibliographie*, in: *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 25 (2000), 54-138.

T. Gantz, *Inherited guilt in Aeschylus*, in: *Classical Journal* 78 (1982), 1-23.

A. F. Garvie (Hg.), *Aeschylus: Choephoroi*, Oxford 1986.

A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Frankfurt/Bonn, 2. Aufl. 1964.

F. Geisser, *Götter, Geister und Dämonen: Unheilsmächte bei Aischylos – zwischen Aberglauben und Theatralik*, Leipzig 2002.

G. Gellie, *Sophocles: a Reading*, Melbourne 1972. Vermerkt mit: Gellie, *Sophocles*.

G. Gellie, *Tragedy and Euripides' 'Electra'*, in: *BICS* 28 (1981), 1-12. Vermerkt mit: Gellie, *Euripides*.

A. van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Übersetzung von K. Schomburg und S. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. Main/Paris/New York 1986. Nach dem frz. Original Paris 1981.

C. Geertz, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Cultures. Selected Essays*, New York 1973.

J. Gibert, *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1955.

C. Gill, *Personality in Greek epic, tragedy and philosophy: the self in dialogue*, Oxford 1966.

C. Gill, *The Character-Personality Distinction*, in: C. Pelling, *Character and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 1-31.

S. Gödde, *Euphemia: Konstruktionen des Guten in Kult und Literatur der griechischen Antike*, Heidelberg 2006.

B. Goff, *The Sign of the Fall: the Scars of Orest and Odysseus*, in: *Classical Antiquity* 10 (1991), 258-267. Vermerkt mit: Goff, *Scars*.

B. Goff, *Try to Make it Real Compared to What? Euripides' 'Electra' and the Play of Genres*, in: *ICS* 24/25 (1999/2000), 95-105. Vermerkt mit: Goff, *Play of Genres*.

R. Goheen, *Aspects of Dramatic Symbolism: three Studies in the Oresteia*, in: *AJPh* 76 (1955), 113-137.

S. Goldhill, *Character and Action, Representation and Reading Greek Tragedy and its Critics*, in: C. Pelling, *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 100-127. Vermerkt mit: Goldhill, *Character and Action*.

S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986. Vermerkt mit: Goldhill, *Tragedy*.

J. Gould, *Dramatic Character and Human Intelligibility in Greek Tragedy*, in: *PCPhS* 24 (1978), 43-67. Vermerkt mit: Gould, *Dramatic Character in Greek Tragedy*.

J. Gould, *Hiketeia*, in: *SPHS* 93 (1973), 74-103. Vermerkt mit: Gould, *Hiketeia*.

J. Griffin, *Herodotus and tragedy*, in: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, hgg. v. C. Dewald/J. Marincola, Cambridge 2006.

M. Griffith, *Brilliant Dynasts: Power and Politics in the Oresteia*, in: *Classical Antiquity* 14 (1995), 62-129.

D. A. Grote (Diss.), *Sophocles' 'Electra': A social document of Late Fifth Century Athens*, Madison 1988.

C. Gründig, *Elektra durch die Jahrhunderte: ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*, München 2004.

J. Halporn, *The Sceptical Electra*, in: *HSPH* 87 (1987), 101-118.

K. Hame, *Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimnestra, Medea, and Antigone*, in: *CPh* 103 (2008), 1-15. Vermerkt mit: Hame, *Female control*.

K. Hame, *All in the family: funeral rites and the health of the oikos in Aischylos' Oresteia*, in: *AJPh* 125 (2004), 513-538. Vermerkt mit: Hame.

M. Harder, *'Right' and 'Wrong' in the Electra's*, in: *Hermathena* (1995), 15-31. Vermerkt mit: Harder, *Right and Wrong*.

R. Harder, *Die Frauenrollen bei Euripides: Untersuchungen zu 'Alkestis', 'Medeia', 'Erechtheus', 'Elektra', 'Troades' und 'Iphigeneia in Aulis'*, Stuttgart 1993. Vermerkt mit: Harder, *Frauenrollen*.

K. Hartigan, *Ambiguity and self-deception: the Apollo and Artemis plays of Euripides*, Frankfurt am Main 1991.

J. Heath, *Disentangling the Beast: Humans and other Animals in Aeschylus' Oresteia*, in: *JHS* 119 (1999), 17-47.

A. Heinrichs, *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence and Sacrificial Metapher in Euripides*, in: HSPh 100 (2000), 173-188.

F. Hoessly (Diss.), *Katharsis: Reinigung als Heilverfahren: Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum*, Göttingen 2001.

U. Hölscher, *Die Atridensage in der Odyssee*, in: Festschrift für Richard Alewyn, Freiburg 1967.

J. Holzhausen (Rez.), *M. Altmeyer: Unzeitgemäßes Denken bei Sophokles*, in: Gymnasium 110 (2003), 577-579.

G. Horsley, *Apollo in Sophocles' 'Electra'*, in: Antichthon 14 (1980), 18-29.

M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides* (2 Bde.), Stuttgart 1990. Vermerkt mit: Hose, *Studien zum Chor 1 bzw. Studien zum Chor 2*.

M. Hose, *Sadismus in der hellenistischen Dichtung*, in: M. Zimmermann (Hg.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, München 1999, 257-274.

M. Hose, *Literatur als Weg in fremde Welten*, in: ders., *Große Texte alter Kulturen: literarische Reise von Gizeh nach Rom*, Darmstadt 2004, 9-14.

M. Hose, *Der tragische aller Dichter: Wandlungen des Euripides*, Hermes 134 (2006), 269-289. Vermerkt mit: Hose, *Der tragische der Dichter*.

M. Hose, *Euripides als Anthropologe*, München 2008. Vermerkt mit: Hose, *Euripides als Anthropologe*.

M. Hose, *Euripides: Der Dichter der Leidenschaften*, München 2008. Vermerkt mit: Hose, *Dichter der Leidenschaften*.

B. Hughes Fowler, *The creatures and the blood*, in: ICS 15 (1991), 85-100.

G. Hutchinson, *Sophocles and Time*, in: J. Griffin (Hg.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 47-72.

K. Joerden, *Hinterszenischer Raum und außerszenische Zeit: Untersuchungen zur dramatischen Technik der griechischen Tragödie*, Tübingen 1960.

H. Johansen, *Sophocles 1939-1959*, in: Lustrum 7 (1962), 94-288.

J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford (Kalifornien) 1962.

B. Jordan, *Religion in Thucydides*, in: TAPhA 116 (1986), 119-147.

J. Jouanna, *Notes sur la scène de reconnaissance dans les Choéphores d'Eschyle et sa parodie dans l'Électre d'Euripide*, in: Cahiers du GITA 10 (1997), 69-85.

P. Judet de la Combe, *Sur le péan d'Agamemnon (CHOÉPHORES, 152-158)*, in: Cahiers du GITA 10 (1997), 31-40.

D. Juffras, *Sophocles' 'Electra' 973-85 and Tyrannicide*, in: TAPhA 121 (1991), 99-108.

I. Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Rungis 1988.

- R. Kannicht, *Scheiben von den großen Mahlzeiten Homers: Euripides und der Troische Epenkreis*, in: A. Bierl u. a. (Hg.), *Antike Literatur in neuer Deutung*, München/Leipzig 2004, 185-202.
- L. Käppel, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos: Die Makrostruktur des Plot als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München 1988.
- G. Karsai, *Electra or Clytaemnestra?* in: *Homonoia* 1 (1979), 9-36.
- J. Kerri, *Female control of funeral rites in Greek tragedy*, in: *CPh* 103 (2008), 1-15.
- W. Kerscher, *Handlungsmotive Euripideischer Dramengestalten: Ein Beitrag zum Menschenbild bei Euripides*, München 1969.
- K. King, *The Achilles-ode in Euripides' 'Electra'*, in: *TAPhA* 110 (1980), 195-212.
- G. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca/New York 1958.
- H. Kitto, *Sophocles: Dramatist and Philosopher*, London/Oxford u. a. 1958. Vermerkt mit: Kitto, *Sophocles*.
- H. Kitto, *Greek Tragedy: A literary study*, London 2002. Vermerkt mit: Kitto, *Greek tragedy*.
- H. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, New York 1956. Vermerkt mit: Kitto, *Form and Meaning*.
- B. Knox, *The lion in the house*, in: *CPh* 47 (1952), 17-25. Vermerkt mit: Knox, *The lion in the house*.
- B. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley/Los Angeles 1964. Vermerkt mit: Knox, *Heroic temper*.
- B. Knox, *Euripidean Comedy*, in: *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*, Oxford 1979, 250-274. Vermerkt mit: Knox, *Euripidean Comedy*.
- H. Konishi, *Agamemnon's reasons for yielding*, in: *AJPh* 110 (1989), 210-222. Vermerkt mit: Konishi, *Agamemnon*.
- D. Konstan, *Haben Gefühle eine Geschichte?*, in: M. Harbsmeier/S. Möckel (Hgg.), *Pathos, Affekt, Emotion: Transformationen der Antike*, Frankfurt am Main 2009. Vermerkt mit: Konstan, *Haben Gefühle eine Geschichte?*
- D. Konstan, *Philia in Euripides' 'Electra'*, in: *Philologus* 129 (1985), 176-185. Vermerkt mit: Konstan, *Philia*.
- E. Kornarou, *The tragic Herodotus?* in: V. Karageorghis/I. Taifacos (Hgg.), *The World of Herodotus*, Nicosia 2004, 307-319.
- D. Kovacs (Rez.), *P. Finglass (Hg.), Sophocles: 'Electra', Cambridge 2007*, in: *BMCR*, 2009.08.03. Vermerkt mit: Kovacs in: *BMCR*.
- D. Kovacs, *Where is Aegisthus' Head?* in: *CPh* 37 (1987), 139-141. Vermerkt mit: Kovacs, *Where is Aegisthus' Head?*
- J.-U. Krause, *Antike*, in: A. Gestrich/J.-U. Krause/M. Mitterauer (Hgg.), *Geschichte der Familie*, Stuttgart 2003.

- M. Kubo, *The Norm of Myth: Euripides' 'Electra'*, in: HSPh 71 (1966), 15-31.
- J. Kucharski, *Orestes' Lock: The Motif of Tomb Rituals In the Oresteia and the Two 'Electra' Plays*, in: Eos 91 (2004), 9-33.
- E. Lefèvre, *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*, Leiden/Boston/Köln 2001.
- A. Lesky, *Zur Darstellung seelischer Vorgänge in der griechischen Tragödie*, in: *Antidosis: Festschrift Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, WS Beiheft 5 (1972), 209-26. Vermerkt mit: Lesky, *Seelische Vorgänge*.
- A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern/München, 3. Aufl. 1971. Vermerkt mit: Lesky, *Griechische Literatur*.
- A. Lesky, *Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides*, in: *Gymnasium* 67 (1960), 10-26. Vermerkt mit: Lesky, *Psychologisches*.
- A. Lesky, *Die Orestie des Aischylos*, in: *Hermes* 66 (1931), 190-214. Vermerkt mit: Lesky, *Orestie*.
- A. Lesky, *Der Kommos der Choephoren*, Wien/Leipzig 1943. Vermerkt mit: Lesky, *Kommos*.
- A. Lesky, *Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus*, in: JHS 86 (1966), 78-85. Vermerkt mit: Lesky, *decision and responsibility*.
- I. Linforth, *Electra's Day in the Tragedy of Sophocles*, University of California Publications in Classical Philology 19 (1963), 89-126.
- M. Lloyd, *Realism and Character in Euripides' 'Electra'*, in: *Phoenix* 40 (1986), 1-19.
- H. Lloyd-Jones, *Tycho von Wilamowitz-Moellendorff on the dramatic technique of Sophocles*, in: *CQ* (1972), 214-228.
- H. Lloyd-Jones/N. G. Wilson, *Sophocles: Second thoughts*, Göttingen, 1997.
- H. Lloyd-Jones, *Some Alleged Interpolations in Aeschylus' Choephoroi and Euripides' Electra*, in: *CQ* 11 (1961), 171-84. Vermerkt mit: Lloyd-Jones, *Interpolations*.
- J. Lloyd-Jones, *The Guilt of Agamemnon*, in: *CQ* 12 (1962), 187-199. Vermerkt mit: Lloyd-Jones, *The Guilt of Agamemnon*.
- J. Lloyd-Jones, *The justice of Zeus*, London u. a. 1971. Vermerkt mit: Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*.
- H. Löffler (Diss.), *Fehlentscheidungen bei Herodot*, Tübingen 2008.
- N. Loraux, *Die Trauer der Mütter: Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*, übersetzt von: E. Moldenauer, Frankfurt am Main 1990.
- C. Luschnig, *The Gorgon's severed head: Studies on 'Alcestis', 'Electra', and 'Phoenissae'*, Leiden/New York/Köln 1995.

A. Markantonatos, *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin/New York 2002.

O. Marquard, *Anthropologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter, Basel 1971, 362-374.

D. Mastronarde, *Euripidean Tragedy and Theology*, in: *SemRom* 5 (2002), 17-49.

K. Matthiessen, *„Elektra“, „Taurische Iphigenie“ und „Helena 1“: Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen 1964.

L. McLeod, *Dolus and Dike in Sophocles' 'Electra'*, Leiden/Boston/Brill 2001.

C. Meier, *Ein antikes Äquivalent des Fortschrittsgedankens: „Das Könnensbewusstsein“*, in: *HZ* 226 (1978), 265-316. Vermerkt mit: Meier, *Könnensbewusstsein*.

C. Meier, *Der Wandel der politisch-sozialen Begriffswelt im fünften Jahrhundert v. Chr.*, in: ders., *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt a. Main (1980), 275-326. Vermerkt mit: Meier, *Wandel der politisch-sozialen Begriffswelt im 5. Jh.*

C. Meier, *Die politische Kunst der attischen Tragödie*, München 1988. Vermerkt mit: Meier, *Die politische Kunst der attischen Tragödie*.

C. Meier, *Athen: ein Neubeginn der Weltgeschichte*, Berlin 1997. Vermerkt mit: Meier, *Athen*.

J. Mejer, *Recognizing what when and why? The Recognition Scene in Aeschylus' Choephoroi*, in: *Arktouros: Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox*, Berlin/New York 1979, 115-121.

R. Meridor, *Aeschylus Agamemnon 944-57: Why does Agamemnon give in?*, in: *CPh* 82 (1987), 38-43.

B. Mezzadri, *Euripide à contre-pied*, in: *Cahiers du GITA* 10 (1997), 87-104.

A. Michelini, *Euripides and the tragic tradition*, Madison 1987.

R. Mitchell-Boyask, *The Marriage of Cassandra and the Oresteia: Text, Image, Performance*, in: *TAPhA* 136 (2006), 269-297.

A. Moreau, *Une étape de la pensée d'Eschyle: Agamemnon, 750-781*, in: *Cahiers du GITA* 10 (1997), 7-21. Vermerkt mit: Moreau, *Agamemnon*.

A. Moreau, *Apollon, Oreste et les prédictions énigmatiques: un paradoxe*, in: *Cahiers du GITA* 10 (1997), 139-153. Vermerkt mit: Moreau, *Apollon*.

A. Moreau, *Rire et sourire dans l'oeuvre d'Eschyle*, in: M. Desclos (Hg.), *Le rire des Grecs*, Grenoble 2000. Vermerkt mit: Moreau, *Rire*.

J. Mossman, *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford 1995.

C. Müller, *Elektras Erkenntnisproblem. Zu Eur. El. 583ff.*, in: *RhM* 143 (2000), 251-255. Vermerkt mit: C. Müller.

- R. Müller, *Die Entdeckung der Kultur bei den Griechen*, Düsseldorf u. a. 2003. Vermerkt mit: R. Müller.
- W. Müri, *Beitrag zum Verständnis des Thukydides*, in: *Thukydides*, hg. v. H. Herter, Darmstadt 1968, 135-170.
- G. Murray, *Aeschylus: The creator of tragedy*, Oxford 1940.
- R. Muth, *Einführung in die griechische und römische Religion*, Darmstadt 1998.
- L. Myrick, *The way up and down: Trace horse and turning imagery in the Orestes plays*, in: *Classical Journal* 89 (1993), 131-148.
- W. Nestle, Euripides, *Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart 1901. Vermerkt mit: Nestle, *Euripides*.
- W. Nestle, *Sophokles und die Sophistik*, in: *CPh* 5 (1910), 129-157. Vermerkt mit: Nestle, *Sophokles*.
- H.-J. Newiger, *Elektra in Aristophanes Wolken*, in: *Hermes* 89 (1961), 422-30.
- M. Nilsson, *Die Griechengötter und die Gerechtigkeit*, in: *The Harvard Theological Review* 50 (1957), 193-21.
- H. North, *Sophrosyne: Self-knowledge and self-restraint in Greek tragedy*, New York 1966.
- G. Norwood, *Greek Tragedy*, London 1948.
- M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, New York 1986.
- M. O'Brien, *Euripides and the Gorgon*, in: *AJPh* 85 (1964), 13-39.
- K. O'Neill, *Aeschylus, Homer and the serpent at the breast*, in: *Phoenix* 52 (1998), 216-229.
- J. Opstelten, *Sophocles and Greek pessimism*, Amsterdam 1952.
- K. Ormand, *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin 1999.
- M. Padilla (Hg.), *Rites of passage in ancient Greece: literature, religion, society*, London 1999.
- G. Paduano, *La scena del riconoscimento nell'Elettra di Euripide et la critica rationalistica alle Choephore*, in: *RFIC* 98 (1970), 385-405.
- D. Papenfuss/V.M. Strocka (Hgg.), *Gab es das Griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 2001.
- R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1976. Vermerkt mit: Parker, *Miasma*.
- R. Parker, *Through a Glass Darkly: Sophocles and the Devine*, in: J. Griffin (Hg.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 11-30. Vermerkt mit: Parker, *Sophocles and the Devine*.
- R. Parker, *Aeschylus' gods: drama, cult, theology*, in: *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, Vandoeuvres/Genf 2009, 127-164. Vermerkt mit: Parker,

Aeschylus' gods.

M. Parsons, *Self-knowledge refused and accepted: A Psychoanalytic Perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus*, in: BICS 35 (1988), 1-14.

T. Paulsen, *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien*, Bari 1989.

H. Pfortenhauer, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987.

J. Porter, *Tiptoeing though the corpses: Euripides' 'Electra', Apollonius and the 'Bouphonia'*, in: GRBS 31 (1990), 255-280.

M. Pohlenz, *Nomos und Physis*, in: Hermes 81 (1953), 418-438.

W. Pötscher, *Das Hera-Fest im Heraion von Argos*, in: Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae (1996-1997), 25-36.

P. Probst, *Zum Problem der philosophischen Anthropologie*, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 35 (1981), 230-246.

D. Raeburn, *The significance of the stage properties in Euripides' 'Electra'*, in: G&R 47 (2000), 149-168.

G. Rechenauer, *Der tragische Konflikt und seine Lösung in der Orestie des Aischylos*, in: Quaderni Urbinati di Cultura Classica 68 (2001), 59-92. Vermerkt mit: Rechenauer, *Orestie*.

G. Rechenauer, *Thukydides und die Hippokratische Medizin*, Hildesheim 1991. Vermerkt mit: Rechenauer, *Thukydides*.

K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt 1947. Vermerkt mit: Reinhardt, *Sophokles*.

K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949. Vermerkt mit: Reinhardt, *Aischylos*.

M. Ringer, *Electra and the empty urn*, Chapel Hill and London 1998.

A. Rivier (Diss.), *Essay sur le tragique d'Euripide*, Lausanne 1944.

D. Roberts, *Sophoclean Endings: Another Story*, in: Arethusa 21 (1988), 177-196.

J. de Romilly, *L' Evolution du Pathétique d'Eschyle a Euripide*, Paris 1961. Vermerkt mit: Romilly, *Evolution*.

J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca/New York 1967. Vermerkt mit: Romilly, *Time*.

J. de Romilly, *Short story of Greek literature*, London 1985. Vermerkt mit: Romilly, *Greek literature*.

J. de Romilly, *Un bouclier tragique*, in: Studi di Filologia Classica in Onore di G. Monaco, Palermo 1990, 265-273. Vermerkt mit: Romilly, *Un bouclier tragique*.

A. Rose, *The Significance of the Nurse's Speech in Aeschylus' Choephoroi*, in: CB 58 (1982), 49-50.

- T. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley/Los Angeles 1978.
- V. Rosivach, *The 'Golden Lamb' Ode in Euripides' 'Electra'*, in: CPh 73 (1978), 189-199.
- W. Rösler/W. Burkert (Hgg.), *Wolfgang Burkert: Kleine Schriften VII: Tragica et historica*, Göttingen 2007.
- P. Roth, *The theme of corrupted xenia in Aeschylus' Oresteia*, in: Mnemosyne 46 (1993), 1-17.
- R. Rutherford, *'Electra' and other plays: Euripides*, London 1998.
- E. Said, *Orientalismus*, Berlin 1981.
- W. Sale, *The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides*, in: YCIS 22 (1972), 63-82.
- F. Sandbach, *Sophocles, 'Electra' 77-85*, in: PCPS 23 (1977), 71-73.
- S. Sapiro, *Herodotus and Solon*, in: Classical Antiquity 15 (1996), 348-364.
- M. Sassi, *The science of man in ancient Greece*, Chicago 2001.
- W. Schadewaldt, *Sophokles und das Leid*, in: ders., *Hellas und Herperien I*, Zürich/Stuttgart 1970, 385-401. Vermerkt mit: Schadewaldt, *Sophokles und das Leid*.
- W. Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Choephoren*, in: Hermes 67 (1932), 312-354. Vermerkt mit: Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Choephoren*.
- J. Schmidt, *Die Gestaltungen des Atridenmythos und die Intentionen des Odysseedichters*, in: Hermes 129 (2001), 158-172.
- A. Schmitt, *Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptfiguren in der 'Antigone'*, in: A&A 34 (1980), 1-16. Vermerkt mit: Schmitt, *Charakter und Schicksal der tragischen Hauptfiguren in der 'Antigone'*.
- A. Schmitt, *Freiheit und Subjektivität in der griechischen Tragödie?* in: R. Fetz/R. Hagenbüchle/P. Schulz (Hgg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin/New York 1998: 91-118. Vermerkt mit: Schmitt, *Freiheit und Subjektivität in der griechischen Tragödie?*
- F. W. Schneidewin/A. Nauck (u. a. Hgg.), *Sophokles: 'Elektra'*, Leipzig 1853.
- W. Schulze, *Beiträge zur Wort- und Sittengeschichte II: Kleine Schriften*, Göttingen 1933.
- E. Schwinge, *Die Odyssee – nach den Odysseen: Betrachtungen zu ihrer individuellen Physiognomie*, Göttingen 1993.
- J. A. Scott, *Helen's Recognition of Telemachus in the Odyssey*, in: Classical Journal 25 (1930), 383-85.
- R. Seaford, *Money and the early greek mind*, Cambridge 2004. Vermerkt mit: Seaford, *Money and the early greek mind*.
- R. Seaford, *The destruction of limits in Sophocles' 'Electra'*, in: CQ 35

(1985), 315-323. Vermerkt mit: Seaford, *The destruction of limits in Sophocles' 'Electra'*.

R. Seaford, *The tragic wedding*, in: JHS 107 (1987), 106-130. Vermerkt mit: Seaford, *Tragic wedding*.

D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London/Canberra 1982.

C. Segal, *Tragedy and Civilization*, Cambridge 1981. Vermerkt mit: Segal, *Tragedy and Civilization*.

B. Seidensticker, *Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie*, 37-50, in: M. Vöhler/B. Seidensticker/W. Emmerich (Hgg.), *Mythenkorrekturen*, Berlin/New York 2005. Vermerkt mit: Vöhler/Seidensticker/Emmerich (Hgg.).

B. Seidensticker, *Charakter und Charakterisierung bei Aischylos*, in: *Fondation Hardt: Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, Vandoeuvres 2009, 205-256. Vermerkt mit: Seidensticker, *Aischylos*.

N. Sewell-Rutter, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision-Making in Greek Tragedy*, Oxford/New York 2007.

J. Sheppard, *The 'Electra' of Euripides*, in: CR 32 (1918), 137-41. Vermerkt mit: Sheppard, *Euripides*.

J. Sheppard, *'Electra': A Defence of Sophocles*, in: CR 41 (1927), 2-9. Vermerkt mit: Sheppard, *Sophocles*.

D. Sider, *Two Stage directions for Euripides*, in: AJPh 98 (1977), 16-19.

S. Slings, *Notes on Euripides' 'Electra'*, in: Mnemosyne (1997), 131-164.

I. Smereka, *Studia Euripidea II,1: De elucutionis Euripideae consuetudinibus*, Lwow 1937. Darin: Kap. 3: *De imaginibus: Sammlung aller Bilder*.

B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928.

C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Anthropology*, in: J. Gregory (Hg.), *A Companion to Greek tragedy*, Oxford 2005: 293-304.

J. Stagl, *Der Kreislauf der Kultur*, in: Anthropos 88 (1993), 477-488.

H. Stahl, *Die Stellung des Menschen im geschichtlichen Prozess*, München 1966.

W. Stanford, *The Serpent and the Eagle: A Reading of the Oresteia*, in: *The Oresteia. By Aeschylus*, übers. v. R. Fagles, Harmondsworth 1977, 13-97.

H. Steiger, *Warum schrieb Euripides seine Elektra?* in: Philologus 56 (1897), 561-600.

P. Stevens, *Sophocles, 'Electra', doom or triumph*, in: G&R 25 (1978), 111-120.

F. Solmsen, *Electra and Orestes: Three Recognitions in Greek Tragedy*, Amsterdam 1967. Vermerkt mit: Solmsen, *Recognitions*.

F. Solmsen, *Euripides' Ion im Vergleich zu anderen Tragödien des Euripides*, in: E.-R. Schwinge (Hg.), *Euripides*, Darmstadt 1968. Vermerkt mit: Solmsen, *Ion*.

F. Stoessl, *Die Elektra des Euripides*, in: RhM 49 (1956), 47-92.

H. Strohm, *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*, München 1957.

T. Szlezák, *Sophokles' Elektra und das Problem des ironischen Dramas*, in: MH 38 (1981), 1-21.

O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, in: HSPh 76 (1972), 57-97. Vermerkt mit: Taplin, *Silences*.

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977. Vermerkt mit: Taplin.

T. Tarkow, *Electra's Role in the Opening Scene of the Choephoroi*, in: Eranos 77 (1979), 11-21. Vermerkt mit: Tarkow, *Electra's Role in the Opening Scene of the Choephoroi*.

T. Tarkow, *The Scar of Orestes: Observations on an Euripidean Innovation*, in: RhM 124 (1981), 143-53. Vermerkt mit: Tarkow, *The scar of Orestes*.

W. Thalmann, *Aeschylus' Physiology of Emotions*, in: AJPh 107 (1986), 489-511.

E. Thury, *Euripides' 'Electra'. An analysis through character development*, in: RhM 128 (1985), 5-22.

M. Tierney, *The Mysteries and the Oresteia*, in: JHS 57 (1937), 11-21.

L. Tregenza, *The Return of Orestes in the 'Choephoroi': An Arab View*, in: G&R 2 (1955), 59-61.

W. Tyrrell, *Zeus and Agamemnon in Aulis*, in: Classical Journal 71 (1976), 328-334.

C. Utzinger, *Periphradēs Anēr: Untersuchungen zum ersten Stasimon der Sophokleischen "Antigone" und zu den antiken Kulturentstehungstheorien*, Göttingen 2003.

P. Vellacott, *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge 1975. Vermerkt mit: Vellacott, *Ironic drama*.

P. Vellacott, *Has good prevailed? A further study of the Oresteia*, in: HSPh 81 (1977), 113-122. Vermerkt mit: Vellacott, *Has good prevailed?*

B. Vickers, *Towards Greek Tragedy*, London 1973.

P. Vidal-Naquet, *Der schwarze Jäger: Denkformen und Gesellschaftsformen in der griechischen Antike*, Frankfurt am Main 1989.

J. Vogel, *Elektra vor dem Palast*, in: M. Vöhler/B. Seidensticker (Hgg.), *Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin/New York 2005, 337-347.

J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie*, Leiden 1919.

A. Waldock, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1951.

H. Wankel, *Alle Menschen müssen sterben: Variationen eines Topos in der griechischen Literatur*, in: Hermes 111 (1983), 129-154.

R. Wardy, *The Birth of Rhetoric: Gorgias, Plato and their sucession*, London 1996.

T. Webster, *Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.*, in: CQ 9 (1939), 166-179.

M. Weglage, *Leid und Erkenntnis: Zum Zeus-Hymnus im Aischyleischen ‚Agamemnon‘*, in: Hermes 119 (1991), 265-281.

I. Weiler, *Der Sport bei den Völkern der Alten Welt*, Darmstadt 1981.

M. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990. Vermerkt mit: West, *Studies in Aeschylus*.

M. West, *Ancestral Curses*, in: J. Griffin (Hg.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 31-45. Vermerkt mit: West, *Ancestral curses*.

W. Whallon, *The Serpent at the Breast*, in: TAPhA 89 (1958), 271-275.

P. Wheelwright, *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington 1954. Darin: *Thematic Patterns in the Oresteia*, 232-267.

J. Whitehorne, *The Ending of Euripides' ‚Electra‘*, in: RBPh 56 (1978), 9-14.

M. Widzisz, *The duration of the darkness and the light of Eleusis in the Prologue of Agamemnon and the third Stasimon of Choephoroi*, in: GRBS 50 (2010), 461-489.

P. Wiesmann, *Das Problem der tragischen Tetralogie*, Zürich 1929.

E. Wiley (Hg.), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Lewisburg 1999.

U. Wilamowitz-Moellendorff, *Die beiden Elektren*, in: Hermes 18 (1883), 214-63. Vermerkt mit: U. v. Wilamowitz-Moellendorff.

T. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles. Aus dem Nachlaß herausgegeben von E. Kapp. Mit einem Beitrag von U. von Wilamowitz und einem Anhang zur Neuauflage von W. M. Calder III und A. Bierl*, Berlin, 1. Aufl. 1917, 383-409.

J. Winkler/F. Zeitlin (Hgg.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990.

R. Winnington-Ingram, *The role of Apollo in the Oresteia*, in: CR 47 (1933), 97-104. Vermerkt mit: Winnington-Ingram, *Apoll.*

R. Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the Vote of Athena*, in: JHS 68 (1948), 130-147. Vermerkt mit: Winnington-Ingram, *Clytemnestra and the Vote of Athena*.

R. Winnington-Ingram, *Sophocles*, Cambridge 1980. Vermerkt mit: Winnigton-Ingram, *Sophocles*.

R. Winnigton-Ingram (Rez.), *W. Zürcher, Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, in: CR 49 (1999), 558-559. Vermerkt mit: Winnigton-Ingram, CR 49.

A. Winterling (Hg.), *Historische Anthropologie*, Stuttgart 2006.

C. Whitman, Sophocles, *A Study in Heroic Humanism*, Cambridge 1951. Darin: *Trial by Time: The 'Electra'*, 153-163.

E. Wolf, *Sentenz und Reflexion bei Sophokles: Ein Beitrag zu seiner poetischen Technik*, Leipzig 1910.

T. Woodward, '*Electra*' by Sophocles: *The Dialectical Design*, in: HSPh 68 (1964), 163-205.

F. Zeitlin, *The Motif of corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, in: TAPhA 96 (1965), 463-505. Vermerkt mit: Zeitlin, *Corrupted Sacrifice*.

F. Zeitlin, *The dynamics of misogyny: Myth and mythmaking in Aeschylus' Oresteia*. in: J. Winkler/F. Zeitlin (Hgg.), *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996. Vermerkt mit: Zeitlin, *Misogyny*.

F. Zeitlin, *The Argive festival and Euripides' 'Electra'*, in: TAPhA 101 (1970), 645-669. Vermerkt mit: Zeitlin, *Argive festival*.

A. Zierl (Diss.), *Affekte in der Tragödie: Orestie, Oidipous Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin 1994.

W. Zürcher (Diss.), *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel 1947.