

# Sophokles' Elektra und das Problem des ironischen Dramas

Autor(en): **Szlezák, Thomas Alexander**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **38 (1981)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-29559>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## **Sophokles' Elektra und das Problem des ironischen Dramas**

*Von Thomas Alexander Szlezák, Zürich*

Man kann nicht sagen, dass die Stücke der griechischen Dramatiker im heutigen Theaterleben vernachlässigt würden. Man versucht auf den Bühnen, entsprechend der inneren Dynamik der Theaterkunst, den alten Texten neue Effekte im Einzelnen und neuen Sinn im Ganzen abzugewinnen. Die Theaterleute suchen dabei in ihren Deutungen nicht selten die Anlehnung an Ergebnisse der literarischen Interpretation, die doch meistens in zunächst theaterferner Absicht und Einstellung erarbeitet wurden. Für die akademischen Interpreten mag das schmeichelhaft sein; doch ist es gewiss noch kein Grund zur Selbstzufriedenheit, vielmehr sollte es einen zusätzlichen Ansporn bieten, die Aufmerksamkeit in erhöhtem Mass auf jene Interpretationsfragen zu richten, deren Entscheidung in diesem oder jenem Sinne unmittelbar für die bühnenmässige Verwirklichung der betreffenden Stücke, für die Erfahrung ihres Sinnes auf der Bühne von Bedeutung ist.

Sophokles' Elektra stellt uns bekanntlich vor solch eine Frage, und es ist eine Frage von unüberbietbarer Aktualität. Die Beendigung der Gewalt ist das zentrale Thema der politischen Ethik unserer Zeit. Die Geschichte von der langwährenden Herrschaft der Gewalt im Haus der Pelopiden und ihrer schliesslich erreichten Beendigung scheint ein klares Modell der Probleme zu enthalten, die heute nicht nur Kultur und Gesittung der Gesellschaft, sondern das Überleben der Menschheit bedrohen.

Nur überwindet Orestes die Gewalt durch Gewalt, während die Hoffnung der gegenwärtigen Welt ist, dass Gewaltlosigkeit die Gewalt einmal überwinden werde – auch wenn diese Hoffnung von Generation zu Generation enttäuscht wird.

Es ist dieser Gegensatz, der der sophokleischen Elektra ein erhebliches Interesse für die heutige Bühne sichert und der zugleich die bühnenmässige Verwirklichung vor ein schwieriges Interpretationsproblem stellt. Ist es möglich, eine Gewalttat als die letzte zu akzeptieren, sich sozusagen bei ihr zu beruhigen?

Aischylos hatte dem Mythos eine Gestaltung gegeben, die dem Hoffen der Menschheit (es ist offenbar nicht erst unser Hoffen) auf ein Ende der Gewalt in sehr anderer Weise entgegenkommt: auf Orestes' Mord an Klytimestra und

Aigisthos folgt weder menschliche Rache noch der Triumph des Siegers, sondern die Verfolgung durch die Erinyen. Deren unentrinnbare Gewalt – es ist nicht mehr die physische Gewalt – gegen den Täter wird nicht gebrochen durch einen Machtspruch, sondern durch ein Gericht. Es siegt die Einsicht in die Notwendigkeit eines neuen Prinzips der Sittlichkeit.

Demgegenüber wartet man bei Sophokles nach dem Muttermord vergeblich auf die Erinyen, auf Gericht und Freispruch. Hat Sophokles uns lediglich die trostlose Botschaft zu überbringen, dass Gewalt nur durch Gewalt zu überwinden ist? Damit verlöre sein Stück, so will es scheinen, das Interesse, von dem wir ausgingen. Unter dem Eindruck dieses Dilemmas – wenn es denn ein Dilemma ist – versucht eine bestimmte Deutung des schwierigen Stückes, die vor gut 50 Jahren als provokatives Minderheitsvotum zuerst auftrat und heute drauf und dran ist, zur rezipierten Mehrheitsmeinung zu werden, zwischen dem Text des alten Dichters und den modernen Erwartungen zu vermitteln. Es ist die ironische Deutung des Schlussteils der Elektra, die notwendig das Verständnis des ganzen Stückes affiziert und so die Möglichkeit des ironischen Dramas überhaupt zu einem Thema der Sophoklesinterpretation macht.

Die mit dieser Deutung verbundenen Fragen weisen einerseits eine grosse Textnähe auf und führen andererseits unmittelbar auf weiterreichende Gesichtspunkte, auf Strukturfragen, Methodenfragen und auf die Eigenart des sophokleischen Menschenbildes. In dieser Kombination von Scharfeinstellung und Orientierung am Sinn Ganzen muss sich zeigen, ob in der Sophoklesinterpretation begründete Antworten möglich sind oder ob alles dem individuellen Empfinden des einzelnen Interpreten oder Regisseurs überlassen bleiben muss<sup>1</sup>.

Zunächst, um die Frage verständlich zu machen, ein kurzer Überblick über die Exodos der Elektra.

Das vierte Epeisodion schloss damit, dass Orestes mit Pylades in den Palast ging, bereit, die Ermordung Agamemnons gemäss dem Orakel des Apollon an Klytaimestra zu rächen. Elektra war ihnen gefolgt; sie kommt nun, nach einem

1 Zur Illustration des Eindrucks der Beliebigkeit und Willkür, den die Interpretationen zur Elektra nicht selten bieten, seien die Meinungen von Waldock und Segal zu den letzten Zeilen des Dramas gegenübergestellt: während der eine darauf beharrt, dass «a dramatist simply cannot spring ironies on us in the last ten lines of his play», erklärt der andere: «a three-line choral tag cannot lift the weight of a fifteen-hundred-line meditation on waste and death» (A. J. A. Waldock, *Sophocles the Dramatist*, 1951, 189 gegenüber Ch. P. Segal, *The Electra of Sophocles*, Trans. Am. Phil. Ass. 97, 1966, 545). Beide sind also überzeugt, dass das, was die Gegenseite aus dem Schluss herausholen möchte, im Hauptteil schlichtweg fehlt. – Ein Beispiel für Willkür in der Regie gab eine neuere Aufführung, in der nach Vers 1504 die Bühne leer war und eine längere Pause entstand, in der man sich die Tötung des Aigisthos im Haus vorzustellen hatte; dann kam Orestes heraus und verkündete die Verse 1505–8 als sein politisches Credo nach der Tat und für alle Zukunft, losgelöst von der Szene 1442–1504. Aber selbstverständlich kennt die griechische Bühne keine wortlosen Pausen für hinterszenisches Geschehen; auch 1384ff. singt der Chor, während Orestes und Pylades zur Tat schreiten.

kurzen Chorlied, wieder aus dem Haus und teilt dem Chor mit, dass die Männer die Tat vollbringen. Schon hört man die Schreie Klytaimestras aus dem Haus, sie ruft nach Aigisthos, sie fordert Erbarmen von Orestes, ihrem Sohn. Den Rufen Klytaimestras hinter der Bühne antworten nicht Worte des Orestes, der bei ihr ist, sondern Elektras, die vor dem Chor spricht. Die Geschwister sind so gleichsam zusammen als Vollstrecker der Tat vorgeführt<sup>2</sup>.

Auf Klytaimestras Bitte um Erbarmen erwidert Elektra, sie habe ihrerseits mit Agamemnon und Orestes kein Erbarmen gehabt. Und als die Mutter, vom Schwert des Sohnes getroffen, aufschreit ὦμοι, πέπληγμαι, ruft Elektra παῖσον, εἰ σθενεῖς, διπλῆν, «schlag, wenn du die Kraft hast, noch einmal». Und Orestes führt den zweiten, den tödlichen Schlag.

Gleich nach der Tat kommt er mit Pylades auf die Bühne, die Hand von Blut befleckt. Auf die Frage Elektras, wie es stehe, antwortet er καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν (1425) «gut, wenn Apollons Spruch gut war». Und er versichert Elektra, dass die Erniedrigung durch Klytaimestra für sie zu Ende ist.

Eine neue Wendung: der Chor warnt – Aigisthos kommt. Die Rächer gehen zurück in den Palast, Elektra will Aigisthos vor dem Palast empfangen. In doppelsinniger Sprache, hinter der der Zuschauer den wahren Sachverhalt durchhört, bestätigt sie die falsche Nachricht vom Tod ihres Bruders und erweckt bei Aigisthos den Eindruck, die Leiche des Orestes sei aus Phokis nach Mykene gebracht worden. Aigisthos gibt darauf Befehl, den Leichnam öffentlich zur Schau zu stellen, damit etwaige Unzufriedene, die auf die Rächung Agamemnons durch Orestes gehofft haben sollten, ihren Widerstand als hoffnungslos erkennen.

Herausgerollt wird eine verdeckte Leiche – es ist die Leiche Klytaimestras. Neben ihr die vermeintlichen Phoker. In seiner Verblendung will Aigisthos Klytaimestra holen lassen; doch Orestes veranlasst ihn, die verdeckte Leiche zu enthüllen. Aigisthos erkennt seine Lage, weiss, dass er verloren ist. Er bittet freilich gleich um ein letztes Wort der Rechtfertigung. Es wird ihm verweigert, nicht von Orestes, sondern von Elektra; sie fordert ihren Bruder auf, Aigisthos sofort zu töten und ihn den Totengräbern auszusetzen, die ihm ziemen. Gemeint sind Hunde und Geier.

Die Tötung des Aigisthos kann nach den Konventionen der griechischen Bühne natürlich nicht vor dem Zuschauer erfolgen. Aus der bühnenmässigen Notwendigkeit, die Handelnden zu entfernen, hat Sophokles einen Dialog um die dahinterstehende moralische Notwendigkeit gemacht. Warum die Tat im

2 W. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (1968) 92 betont mit Recht die Bedeutung von Elektras Entschluss (947ff.), die Tat der Rache selbst durchzuführen; dass sie die «eigentliche Täterin» sei, und sei es auch nur «symbolisch» (ib. 94), ist indes nicht gut vereinbar mit ihrer Unterordnung unter Orestes' Führung (1301ff. – im Gegensatz zur dominierenden Rolle Elektras bei der Planung und Durchführung der Tat bei Euripides, *Elektra* 960ff. 1225). Den Sinn dieser Unterordnung hat Sophokles klar bezeichnet: der Auftrag des Gottes erging an Orestes (70. 1264–1270), nicht an Elektra.

Dunkeln geschehen müsse, fragt Aigisthos, wenn sie doch gerechtfertigt sei (εἰ καλὸν τὸ ἔργον). Doch Orestes antwortet nur mit der Notwendigkeit der Vergeltung für Agamemnon, und dass Aigisthos nicht zu bestimmen habe, wie er sterben wolle.

Das ist das Ende des Dialogs und der Handlung. Es folgen noch drei Trimeter des Orestes moralisierenden Inhalts: Verbrechen müssten sogleich mit dem Tod geahndet werden, und es gäbe weniger Schurkerei in der Welt. Während Orestes und sein Opfer ins Haus gehen, lässt der Chor drei Verse folgen, in denen er verkündet, dass das Haus des Atreus nach vielen Leiden heute zur Freiheit gelangt sei. Der letzte Herausgeber, R. Dawe (1975), athetiert mit Philologen des 19. Jahrhunderts diese letzten Worte des Orestes und des Chores<sup>3</sup>.

Aber ob die letzten sechs Verse echt sind oder nicht, in jedem Fall fehlt dem Stück ein Ausklang, ein distanzierendes Nachspiel, wie wir es im Aias haben, in der Antigone, im König Oedipus. Wir haben Handlung fast bis zum letzten Augenblick, einen mit hoher dramatischer Komprimierung ablaufenden Doppelmord, wovon einer ein Muttermord ist – das grässlichste aller Verbrechen. Es tritt freilich als Recht auf, als Dike.

Und hier liegt der Ansatzpunkt der ironischen Interpretation. Sie wurde zuerst vorgetragen von John Sheppard in einem Aufsatz von 1927 mit dem Titel: «Electra: A Defence of Sophocles»<sup>4</sup>. Sophokles müsse also verteidigt werden gegen die Vorstellung, er habe diesen glatt ablaufenden Doppelmord als unbezweifelbares Recht darstellen wollen, ohne die im Mythos vorgesehene Umkehrung der Wertung, das heisst ohne die der Tat folgenden Erinyen. Das wäre eine Ungeheuerlichkeit. Die Verteidigung lautet: die Schlusszene meint gar nicht das, was sie auf den ersten Blick zu sagen scheint; sie ist hintergründig, ironisch zu verstehen. Euripides hat bekanntlich die Immoralität der Tat herausgestellt und die Weisheit des Apollon, dessen Orakel die Tat befahl, offen angezweifelt<sup>5</sup>. Sophokles sei seinerseits weit davon entfernt, die Tat zu rechtfertigen (wie die eine der zwei gängigen Auffassungen glaubt) oder gar ihre moralischen Aspekte zu ignorieren (so die andere Lösung). Wie Euripides kritisiere er die Unmenschlichkeit des Muttermordes, nur mit anderen Mitteln: statt durch explizites Raisonement durch das subtile Mittel der dramatischen Ironie. Indem er uns die Tat in einem bestimmten Licht zeigt, will er sie uns verstehen lassen als das, was sie ist: als Verbrechen.

3 Vgl. unten S. 14 mit Anm. 23.

4 *Class. Review* 41 (1927) 2–9 und 163–165 (vgl. schon *Class. Quart.* 12, 1918, 80–88). Einen Ansatzpunkt für Sheppards Interpretation enthält bereits G. Kaibels Kommentar (Leipzig 1896), in dem S. 302 gegen R. Jebb (dessen Kommentar von 1894 jedoch nicht zitiert ist) versichert wird, Sophokles habe nach Aischylos nicht auf die homerische Rechtfertigung der Tat des Orestes zurückgreifen können und dass Orestes nach der Tat «nagende Gewissenszweifel» verspüre.

5 *Eur. El.* 971 ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας, vgl. 1245f.

Diese Interpretation stiess zunächst auf Ablehnung, so zum Beispiel im Sophoklesbuch von Maurice Bowra, scheint aber in den letzten zwei Jahrzehnten zunehmend an Boden zu gewinnen in verschiedenen Varianten, die nicht immer den Begriff der Ironie in den Mittelpunkt stellen. A. Salmon sprach 1961 von der «inhumanité monstrueuse d'Electre» und versah die gesamte Schlusszene Zeile für Zeile mit geheimem ironischen Doppelsinn. Auf den Spuren von Winnington-Ingram arbeitete Ch. P. Segal auf 70 Seiten in lyrisch-suggestiver Weise die düsteren Seiten des Stückes heraus; Holger Friis Johansen legte eine Interpretation vor, der zufolge wir am Ende «nur einen unsicher gewordenen Jungen und eine innerlich gebrochene Frau sehen». Kamerbeeks Kommentar von 1974 schliesst sich dieser Deutung Elektras als am Ende gebrochener Gestalt an, während der ein Jahr zuvor erschienene Cambridger Kommentar von J. H. Kells in allen Punkten ausdrücklich auf Sheppard zurückgreift. Das ganze Stück, schreibt Kells, ist eine fortgesetzte Übung in dramatischer Ironie<sup>6</sup>.

Diese Interpretation hat nun zweifellos ihre Vorzüge. Sie bringt Sophokles in Übereinstimmung mit unserem modernen ebenso wie mit dem archaisch-griechischen Empfinden – im Mythos waren ja die Erinyen vorgegeben<sup>7</sup>, bei Sophokles fehlen sie<sup>8</sup>. Sie hat zudem den Vorteil, den Leser zu erhöhter Aufmerksamkeit zu zwingen, ihn zu sprachlicher Feinfühligkeit und Hellhörigkeit zu erziehen – und was könnte wichtiger sein bei einem so differenzierten Dichter wie Sophokles? Die zum Teil grotesken Verirrungen solcher (vermeintlicher) Hellhörigkeit bei Salmon und Segal brauchten uns im Prinzip nicht zu stören<sup>9</sup> – auch sonst entwickeln sich ja Übertreibungen oft aus richtigen Ansätzen.

6 M. Bowra, *Sophoclean Tragedy* (1944) 215–218. A. Salmon, *L'ironie tragique dans l'exodos de l'Electre de Sophocle*, Et. Class. 29 (1961) 241–270 (Zitat 244). R. P. Winnington-Ingram, *The Electra of Sophocles: Prolegomena to an Interpretation*. Proceedings of the Cambridge Philological Society 183 (1954/55) 20–26; ders., *Sophocles. An Interpretation* (1980) 217–247 (ausführlichere Fassung des Artikels von 1954/55; Zitate beziehen sich im Folgenden auf das Buch). Ch. P. Segal, a. O. 473–545. H. Friis Johansen, *Die Elektra des Sophokles*, Class. et Med. 25 (1964) 8–32 (Zitat 32). J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles, Part V: The Electra* (1974) 17–20. J. H. Kells (ed.), *Sophocles, Electra* (1973) 1–12 (Zitat 11).

7 Die Odyssee (α 29–43. 298–300; γ 193–200. 304–310) sagt nichts von den Erinyen, obschon der Tod Klytimestras vorausgesetzt ist (γ 309f.); sie sind jedoch für die Oresteia des Stesichoros bezeugt (PMG 217).

8 Winnington-Ingram 217–224 legt grossen Wert darauf, dass die Erinyen viermal genannt sind (112. 276. 489. 1080, dazu die periphrastische Nennung 1388) – so als wäre das vor ihm unbekannt gewesen. Worauf es ankommt, ist, dass diese Stellen nicht die Sühnung des Murthermordes betreffen; was bei Sophokles fehlt, sind die *μητρὸς ἔγκοτοι κύνες* (Aisch. *Choeph.* 924. 1054). Vgl. unten Anm. 36.

9 Hier nur einige Beispiele. Nach Salmon 264 meint *πέπτωχ' ὁ τλήμων* 1477 sowohl Agamemnon (*πέπτωκε*) als auch Aigisthos, der diese Worte spricht (*πέπτωκα*). (Die Reminiszenzen an die Ermordung Agamemnons sind natürlich überall im Schlussteil zu finden, aber aus der Form *πέπτωχ'* eine Anspielung herausholen zu wollen, hat doch wohl mit Interpretation nichts mehr zu tun.) Aus 1407 will Salmon 269 eine Missbilligung des Chores heraushören – seine offene Billigung der Tat 1423 übergeht er. – Für Segal (492), der nur das 'Düstere' und

Aber ist der ironische Ansatz in der Deutung der Elektra wirklich der richtige? Die gewöhnlich doch wohl unbewusst mitwirkende Vorstellung, dass Ironie allemal etwas Feines und Subtiles ist und dass der Ironiker dem bedauernden Ironielosen in jedem Fall überlegen ist, sollte uns nicht abhalten, diese Frage zu stellen. Aber auch nicht die Berufung auf die Tatsache, dass Sophokles nun einmal ein anerkannter Meister der tragischen Ironie ist. Vielmehr gilt es, dieses Faktum gerade zum Prüfstein zu machen und zu fragen: was ist sophokleische Ironie sonst, und was liegt in der Elektra vor?

Vor allem durch diesen Ansatz unterscheidet sich die vorliegende Analyse von zwei Beiträgen, in denen die Richtigkeit der auf Sheppard zurückgehenden Auslegung bereits in Frage gestellt wurde, nämlich von B. Alexandersons als fortlaufende Interpretation gestalteter Erwiderung auf den Aufsatz von H. Friis Johansen und von H. Erbses vorwiegend gegen J. H. Kells gerichteter Klärung mehrerer zentraler Themenkreise des Stückes. Da auch diese Beiträge – wie die jüngst erschienene Interpretation von R. W. B. Burton zeigt – trotz der konkreten Klarheit ihrer Einzelinterpretationen noch nicht zu einer hinreichenden Besinnung auf die Voraussetzungen und Grenzen der zur Frage stehenden Auslegung geführt haben, mag es gerechtfertigt sein, diese Besinnung erneut zu versuchen, diesmal unter steter Berücksichtigung von Methodenfragen der Drameninterpretation und mit Einbeziehung eines weiteren Sektors der älteren Literatur<sup>9a</sup>.

‘Zweideutige’ des Stückes sieht und alles Zuversichtliche übergeht oder weginterpretiert, ist selbst das Zwischern der Vögel (Prolog 17f.) ein sinistres Omen, und zwar wegen der unseligen Nachtigall – die freilich erst in der nächsten Szene genannt ist. Segal sieht Identität der Symbole, wo Sophokles durch den Kontrast sprechen will: die helle Zukunft wird über die dunkle Gegenwart siegen. – Ingeniös und abwegig ist auch die Vermutung von Winnington-Ingram 236f., durch den fingierten Botenbericht habe Sophokles andeuten wollen, dass Orestes durch Apollon eben doch zu Schaden kam.

- 9a B. Alexanderson, *On Sophocles' Electra*, *Class. et Med.* 27 (1966) 79–98; H. Erbse, *Zur «Elektra» des Sophokles*, *Hermes* 106 (1978) 294–300. Zur übergreifenden Frage der dramatischen Ironie äussern sich beide nur beiläufig (Alexanderson 90 u. 97, Erbse 294 Anm. 30, 300 Anm. 44); ebensowenig kommt das Strukturmoment der Figurenkonstellation und die Ausdifferenzierung der divergierenden moralischen Ansprüche im Durchgang durch die Figurenperspektiven zur Sprache (worin nach der hier vorgelegten Deutung der sicherste Zugang zur Intention des Dichters zu sehen ist, s. unten S. 10ff.). Den Einzelinterpretationen beider Beiträge kann ich fast immer zustimmen – eine Übereinstimmung, die für mich um so erfreulicher ist, als ich meinen Beitrag ohne Kenntnis der Vorgänger verfasste. Da aber ausser den übergreifenden Gesichtspunkten auch die Begründungen im einzelnen häufig anders lauten, schien es geraten, auch diejenigen Punkte im Zug einer einheitlichen Interpretation zu berühren, die schon von Alexanderson und nach ihm von Erbse behandelt wurden (Verweise auf ihre Ergebnisse wurden in den Anmerkungen nachgetragen). – R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies* (1980) (*Electra*: 186–225) interpretiert, der Zielsetzung des Buches gemäss, vorwiegend aus der Perspektive des Chores, was eine Rechtfertigung dafür enthalten mag, dass die Kernfrage der Deutung des Stückes nirgends direkt angegangen wird – denn für diese Frage sind die Äusserungen des Chores zwar wichtig, aber natürlich nicht allein entscheidend. Immerhin kommt Burton aufgrund des Chorliedes 1384ff. und der Exodos zur

Bekanntlich kam der Begriff der tragischen Ironie gerade aus der Sophokles-Deutung in die Literaturwissenschaft<sup>10</sup>. Da Sophokles das Paradigma war und ist, sollte es möglich sein, bei ihm selbst die Kriterien zu finden, die zur Entscheidung unserer Frage dienen können.

Die übliche Art, die Handhabung der Ironie bei Sophokles auf den Begriff zu bringen, besteht darin, dass man sie als die dramatische Auswertung des Gegensatzes von Wirklichkeit und Schein bestimmt. Diese Bestimmung findet sich, um nur ein Beispiel zu geben, im Sophoklesbuch von G. Kirkwood<sup>11</sup>. Auf die Elektra angewendet hiesse das, dass die Wirklichkeit des Muttermordes als des grässlichsten Verbrechens kontrastiert sei mit dem trügerischen Bewusstsein der Täter, Recht zu üben. Wir seien durch den Kontrast aufgefordert, die Selbsteinschätzung von Orestes und Elektra umzukehren und so zum Einklang mit der Wirklichkeit zu kommen.

Ich glaube nun, dass diese Bestimmung des Wesens der tragischen Ironie zwar nicht falsch, aber unvollständig ist. Sie muss ergänzt werden durch den nur scheinbar trivialen Zusatz, dass die Wirklichkeit, die den einen Pol des vom Dichter intendierten Gegensatzes bildet, die vom Zuschauer verstandene und als eindeutig bestimmt aufgefasste Wirklichkeit sein muss. Und das bedeutet: der Dichter hat dafür zu sorgen, dass der Zuschauer *seine* Auffassung der Wirklichkeit hat. Um verständlich zu machen, worauf es hier ankommt, werfen wir einen kurzen Blick auf den Aias und auf König Oedipus.

Oedipus schickt sich an, durch Untersuchung und Sühnung des Mordes an Laios die Stadt Theben von der Seuche zu befreien. Er weiss nicht, gegen wen sich seine Untersuchung richtet, und versteht es auch nicht, als Teiresias es ihm wörtlich und ganz ohne Ironie sagt. Zuvor schon spricht er einen schrecklichen Fluch gegen den Täter, ohne zu wissen, dass er sich selbst verflucht. Aber der Zuschauer weiss es, und es ist leicht zu sehen, dass nur unter der Voraussetzung dieses Wissens der Effekt der tragischen Ironie möglich ist. Der Zuschauer versteht, anders als Oedipus, dass der blinde Seher die Wahrheit sieht, während

Ablehnung der Auffassung, dass das Stück zum Ende hin offen sei (220–223); hingegen zeigt er sich in den Bemerkungen über «the dark forces that fashion Electra's character» noch sehr im Bann der psychologisierenden Deutung von Winnington-Ingram und Friis Johansen. Die in ihrem Charakter 'entstellte' (194) Elektra versucht der Chor in der Parodos und in der Chrysothemis-Szene zur Mässigung zu bewegen, während er ihr in den Chorliedern volle moralische Unterstützung gibt (224f.) – wie sich beides zueinander verhält, fragt Burton nicht. Offenbar gelangt der Chor von anfänglicher Kritik zu einem besseren Verständnis der Haltung Elektras, und dieses Fortschreiten ist das Wichtigste, was man aus der Rolle des Chores für die Deutung des Stückes gewinnen kann (vgl. unten Anm. 16).

10 E. Behler, *Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie*, Arcadia 5 (1970) 113–142. Entscheidend für die spätere Begriffsbildung wurde *On the Irony of Sophocles* (1833) von Connop Thirlwall, der ein guter Kenner der deutschen Romantik und ihrer Theorie der Ironie war.

11 G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama* (1958) 262f.: «the soul of dramatic irony is contrast between what seems and what is».



der sehende Oedipus, der glorreiche Rätsellöser, der das Rätsel seines Lebens nicht lösen konnte, in Wirklichkeit blind ist.

Hier ist also das Wissen des Zuschauers um die Wirklichkeit des Oedipus *zunächst* vorausgesetzt – niemand kann die tiefe Zweideutigkeit der Fluchszene verstehen, der die Identität des Königs nicht kennt. Beachten wir jedoch, dass diese Kenntnis des Publikums gleich im ersten Epeisodion durch die Worte des Sehers bestätigt, in gewissem Sinne dramenintern neu aufgebaut wird. Der Dichter begnügt sich also, wenn es um die Wirklichkeit geht, gegen die sich der Schein in tragischer Ironie abhebt, nicht mit der Übernahme vorausgesetzten Wissens.

Ein noch deutlicheres Beispiel hierfür ist der Anfang des Aias. Der Held tritt aus seinem Zelt, von Athene gerufen. Auf ihre Frage berichtet er, wie er die Atriden getötet habe, während er Odysseus, bevor auch er sterben muss, noch blutig zu peitschen gedenke. Auch diese Szene ist ein oft gewürdigtes Beispiel tragischer Ironie. Aias hält Athene für seine Helferin und glaubt mit ihr von gleich zu gleich sprechen zu können, während in Wirklichkeit gerade sie ihn in Wahnsinn gestürzt hat und ihn statt seiner Feinde die Herdentiere töten und peitschen liess.

Die Geschichte vom Rindermord war allen bekannt<sup>12</sup>; das Publikum hätte die Verblendung des Aias ohne weiteres aufgrund seines Vorwissens verstanden. Aber Sophokles setzt auch hier nicht einfach auf die allgemeine Vorinformiertheit, sondern bringt zuvor eine andere Szene, die zwischen Athene und Odysseus, in der das Wissen des Zuschauers vom Rindermord nicht lediglich aktualisiert, sondern in der vom Dichter gewollten Optik neu aufgebaut, neu gestaltet wird. Es ist evident, dass die besondere Nuance der tragischen Ironie, hier die besondere Schärfe, um nicht zu sagen Grausamkeit der Situation, entscheidend von dieser Gestaltung abhängt.

In beiden Fällen, bei Oedipus und bei Aias, ist die Situation ferner auf die Auflösung der tragischen Ironie angelegt. Der Held wird in der Diskrepanz zwischen seiner stolzen Zuversicht und seiner schrecklichen Wirklichkeit gezeigt, *damit* sich seine Grösse in dem Augenblick zeigen kann, in dem ihm die Wahrheit aufgeht. Ohne Erkenntnis der Tatsache, dass ihre Tat sie vernichtet hat, wären weder Aias noch Oedipus tragische Gestalten.

Die tragische Ironie hat also, dramaturgisch gesehen, vorbereitenden Charakter. Auf der Erwartung ihrer Auflösung beruht die dramatische Spannung; aus der Art, wie der Held die Enthüllung der Wahrheit besteht, schafft Sophokles das tragische Pathos.

Vielleicht wäre dies der Ort, kurz an die Fragwürdigkeit der Bezeichnung 'tragische Ironie' zu erinnern. Denn wenn wir unter Ironie die Einnahme eines

12 Verzeichnis der reichen bildlichen Überlieferung («Aias trauernd nach der Raserei», «Aias' Selbstmord») bei F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* (1976<sup>3</sup>) 14–19.

überlegenen Standpunktes unter der Maske der Unterlegenheit verstehen, und dies zum Zweck der Zerstörung eines zu hoch angesetzten Anspruchs, so ist klar, dass Ironie nicht die passendste Bezeichnung des hier gemeinten literarischen Phänomens ist. Die Götter, die den Menschen vernichten, können zwar die ironisch-überlegene Haltung einnehmen – Athene im Aias tut es –, doch ist dies nicht das Wesentliche; Apollon<sup>13</sup> im Oedipus tut es gar nicht erst, und dies wirkt im Grunde stärker. Niemals wird der Dichter diese Haltung gegenüber seinen Gestalten einnehmen, und vollends absurd wäre es, wenn der Zuschauer ironische Überlegenheit empfinden wollte. Und wenn auch der hohe Anspruch des tragischen Helden zunächst zerstört wird, so zeigt er doch in der Art, wie er der Vernichtung begegnet, eine neue Grösse, einen neuen Anspruch, der diesmal nicht zerstört wird (sonst hätten wir Komödie, nicht Tragödie). Ähnliche Überlegungen veranlassten Lewis Campbell vor fast genau 100 Jahren, statt 'tragische Ironie' die Bezeichnung 'pathetischer Kontrast' vorzuschlagen<sup>14</sup>. Doch Campbells Vorschlag drang nicht durch, und so liegt es auch mir fern, den inzwischen in allen Sprachen eingebürgerten Terminus ändern zu wollen.

Wir halten einstweilen als Merkmale der tragischen Ironie bei Sophokles fest (1) die Gestaltung der Wirklichkeit, gegen die sich der Schein in tragischem Kontrast abheben soll, in eigener Optik, und (2) die Auflösung der Täuschung auch und gerade für den Verblendeten.

Diese Merkmale bestimmen auch die Ankunft des Aigisthos im Schlussteil der Elektra. Tragische Ironie – die in der entsprechenden Szene bei Aischylos (Choeph. 838ff.) fehlt – wäre erreichbar gewesen schon durch ein paar Worte des Aigisthos über das Erreichen seines Ziels. Aber die besondere Nuance in der Ironie dieser unheimlichen Anagnorisis erreicht Sophokles dadurch, dass er dem noch unwissenden Aigisthos die Wirklichkeit in ganz eigener Gestaltung vorgegeben sein lässt: Klytaimestra ist tot (bei Aischylos und Euripides stirbt sie bekanntlich erst nach ihm). Aigisthos glaubt die Erniedrigung der unnachgiebigen Elektra auskosten zu können (bei Aischylos tritt Elektra im zweiten Teil der Choephoren nicht mehr auf). Und er glaubt an der Bahre seines Rächers zu stehen – doch vor ihm liegt seine Frau, und er ist in der Hand des Rächers. Die Auflösung seiner Täuschung bleibt auch ihm, obschon er nicht als grosse tragische Figur konzipiert ist, nicht erspart.

Eine Durchsicht der übrigen Werke des Sophokles – die hier aus Raumgründen nicht durchgeführt werden kann – würde ergeben, dass wir in den genannten zwei Merkmalen feste Strukturelemente der sophokleischen Handhabung der tragischen Ironie vor uns haben. Dies vor Augen, können wir uns nunmehr der Gestalt Elektras zuwenden – denn das Licht der tragischen Ironie,

13 Apollon als der eigentlich Handelnde hinter dem Geschehen, das Oedipus auslöst: Ἄπολλων τὰδ' ἦν, Ἄπολλων, φίλοι 1329.

14 Lewis Campbell, *Sophocles, The Plays and Fragments ed. with English Notes and Introductions* I (1879<sup>2</sup>, repr. 1969) 126–133: «On the so-called Irony of Sophocles».

in dem die Schlusszene Aigisthos zeigt, sagt natürlich nichts darüber aus, wie wir nach dem Willen des Dichters Elektra sehen sollen.

Zunächst muss noch ein Wort zum formalen Aufbau des Stückes gesagt werden, da die Struktur des Ganzen durchaus nicht gleichgültig ist für unsere Frage. Der Aufbau zeigt, wie man längst weiss, die Leiden Elektras im Mittelpunkt. Ihre Hoffnungslosigkeit und ihre seelische Vereinsamung werden breit ausgespielt in einer zwingenden Abfolge symmetrisch angelegter Szenen:

Am Anfang hören wir die Planung der Tat durch Orestes, noch ohne Elektra. Die Parodos zeigt Elektras ausweglose, verzweifelte Vereinsamung. Sie kann und will nicht darauf verzichten, den Mord am Vater anzuklagen und den Tag der Rache herbeizusehnen. Im ersten Epeisodion ist sie mit ihrer Schwester Chrysothemis konfrontiert, die zum Nachgeben rät, im vorliegenden Fall aber selbst so weit nachgibt, dass sie auf Drängen der Elektra das Opfer Klytaimestras am Grab des Agamemnon nicht darbringen will. Wir sehen hier also Elektra erfolgreich; das setzt sich fort im zweiten Epeisodion, in dem sie die Auseinandersetzung mit der Mutter über den Tod des Vaters und ihre Haltung dazu mit einem moralischen Sieg beendet. Hier aber bricht die aufsteigende Linie ab (und dieser Bruch ist die Symmetrieachse der Szenenfolge): es kommt der Erzieher des Orestes und bringt Klytaimestra die falsche Nachricht von dessen Tod. Elektra ist vernichtet – wohlgerne von denen, die sie retten werden. Es folgt im dritten Epeisodion die zweite Begegnung mit Chrysothemis. Elektra will sie dazu gewinnen, mit ihr die Tat zu vollbringen, da Orestes, der vorbestimmte Rächer, tot sei. Chrysothemis hält das für Wahnsinn – worauf Elektra erklärt, sie werde die Tat alleine vollbringen. Im vierten Epeisodion kommt Orestes mit der Urne, die, gemäss der erfundenen Nachricht von seinem Tod, seine Asche enthalte. In der Klage um den Toten erreicht Elektras Leid die äusserste Intensität – und hier erfolgt der Umschlag in der Wiedererkennung der Geschwister. Der Ausbruch der Freude entspricht der Intensität des Leids unmittelbar davor. Dies ist das symmetrische Gegenstück zur Schilderung ihrer hoffnungslosen Lage am Anfang, und hier liegt zweifellos die Peripetie des Stückes.

Was folgt, habe ich bereits anfangs vorweggenommen, es ist die rasche Ausführung der Tat, bei der für den Zuschauer zunächst weiterhin – und das ist entscheidend – Elektra im Mittelpunkt steht, um erst in der letzten Szene, als Orestes zum zweiten Mal aus dem Haus kommt, hinter diesem zurückzutreten.

Nun zur Wirklichkeit, die Sophokles in diesen 1400 Versen um Vereinsamung und Leid Elektras aufgebaut hat. Folgende Schlüsselthemen werden immer wieder aus verschiedenen Perspektiven zur Sprache gebracht:

Zunächst der zentrale Komplex der Dike und Eusebeia, des Rechts und der Frömmigkeit sowie der Rolle der Götter. Elektra versteht ihr Ausharren im Widerstand als Wahrung der Grundlagen von αἰδώς und εὐσέβεια (249f.). Das könnte freilich noch die ihrer Rolle entsprechende perspektivische Fehlein-

schätzung sein. In gewissem Sinne ist es daher wichtiger, wie die anderen Figuren die Frage sehen. Klytaimestra behauptet, Agamemnon zu Recht getötet zu haben (528). Aber Sophokles gibt Elektra eine überlegene Entgegnung: die Gestaltung des Dialogs lässt keinen Zweifel daran, wer das Recht vertritt<sup>15</sup>. Chrysothemis, von jeher uneins mit ihrer Schwester, gesteht in der ersten Begegnung doch zu, dass das Recht so steht, wie Elektra es sieht (337); in der zweiten rät sie, das Recht fahren zu lassen, wenn es Schaden bringt (1042). Auch diese Maxime dient dazu, Elektras Position e contrario zu definieren. Der Chor verweist tröstend auf die noch ungebrochene Herrschaft des Zeus, als er Elektra klagen hört (175), spricht vom Kommen der Dike, als er an eine Wendung zum Guten im Sinne Elektras glaubt (476), und ruft die Blitze des Zeus an, als die Rache durch Orestes' Tod unmöglich geworden scheint (824). In der zweiten Chrysothemisszene redet er zwar von Masshalten, lobt auch vorsichtig Chrysothemis' Zögern (990f.), lässt sich dann aber doch von der Richtigkeit von Elektras Entschluss, selbst zu handeln, überzeugen<sup>16</sup>. Im zweiten Standlied erkennt er an, dass sie allein die μέγιστα νόμια achtet, dass ihre Haltung εὐσέβεια ist (1097). Nach der Tat sagt er οὐδ' ἔχω ψέγειν «ich kann es nicht missbilligen» (1423)<sup>17</sup>.

Was Orestes betrifft, so trug ihm Apollon selbst χειρὸς ἐνδίκους σφαγὰς (37) auf, die gerechte Tötung mit der eigenen Hand. So ist er δίκῃ καθαρτῆς

15 Es wird versichert, dass Elektras Kritik des Prinzips der Vergeltung (580ff.) auch ihr Verlangen nach Rache ironisch desavouiert (Winnington-Ingram 222; Friis Johansen 18f.). Doch hatte C. H. Whitman, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism* (1951) 158 u. 164 den dramatischen Sinn der Stelle bereits richtig erklärt: sie ist eher als Drohung Elektras zu verstehen denn als theoretische Rechtfertigung; Elektras moralische Überlegenheit liegt in der Widerlegung des Anspruchs der Mutter auf Dike und in der Tatsache, dass sie, obschon fast eine Sklavin, frei von Vergeltung an der Mutter reden kann. – Für den Gehalt der Stelle ist es im übrigen wichtig, dass Elektra das Vergeltungsprinzip betrachtet, als wäre es eine Setzung Klytaimestras (580); in der Tat handelte Klytaimestra in eigener Verantwortung nach menschlicher Motivation; der Zuschauer weiss bereits, dass Orestes in göttlichem Auftrag kommt (70), und Elektra wird später davon erfahren und es akzeptieren (1264–1270; vgl. auch die nicht von Menschen gemachten – ἔβλαστε drückt dies aus – μέγιστα νόμια 1095, die wohl schwer von *Ant.* 455, *OT* 865 zu trennen sind). Den Unterschied der Beweggründe betonte richtig Kaibel 302. Ähnlich Erbse 289, mit treffender Kritik der Auffassung von Alexanderson (88), in 558–60 gerate Elektra in Widerspruch zu ihrer sonst eingenommenen Haltung.

16 Für H. Gellie, *Sophocles. A Reading* (1972) 120 sind die Standpunkte von Chrysothemis und Elektra offenbar gleichwertig: «There are two ways of looking at Electra's decision here» (Hervorhebung von G.), weswegen Sophokles dem Chor die «flexibility» einräume, beide Standpunkte mit Lob zu bedenken. Aber ein Drama ist kein statisches Ausbalancieren gleichwertiger Meinungen; die dramatische Aussage liegt vielmehr in der Wendung des Chores von einer vorsichtigen Unterstützung für Chrysothemis zu einer bewundernden Zustimmung für Elektras Entschluss und Motivation. – Wenig Sinn für den dramatischen Sinn von Figurenkonstellationen zeigt auch Segal 538f., der gleichfalls an die Gleichwertigkeit der Standpunkte glaubt und zudem die Parallelität in der Konzeption der Schwesternpaare Antigone-Ismene und Elektra-Chrysothemis teils ignoriert, teils herunterzuspielen versucht.

17 Anders der Chor bei Euripides, *El.* 1175ff., φρονεῖς γὰρ ὅσα νῦν, τότε οὐ φρονοῦσα 1203.

πρὸς θεῶν ὄρημμένος (70), ein gottgesandter Entsühner des väterlichen Hauses. Elektra bezeichnet den Umstand, dass ein Gott Orestes sandte, als den höchsten Grund ihrer Freude (1265–70): ihr persönliches Verlangen nach Rache tritt davor gleichsam von selbst zurück. Die Versicherung von Sheppard, neuerdings wiederholt von Kells, Orestes habe Apollons Orakel missdeutet, der Gott stehe nicht hinter der Rache, ist aus der Luft gegriffen<sup>18</sup>.

Weniger augenfällig ist auf den ersten Blick die Unangemessenheit einer weitverbreiteten Einschätzung von Elektras Charakter. Es sei ihre Tragik, dass sie, um ihren Standpunkt zu wahren, sich allzu weit der Sphäre Klytimestras nähern, ja deren φύσις annehmen müsse; sie opfere mehr, als Aias und Antigone opfern, mehr als das Leben, nämlich ihre Persönlichkeit<sup>19</sup>. Richtig ist daran nur so viel, dass Elektra ihre Masslosigkeit in der Trauer um Agamemnon und im Wunsch nach Vergeltung selbst als Grund zur Scham empfindet (254. 616). Da Zurückhaltung der Inbegriff der Arete der Frau und mehr noch des Mädchens ist, bedeutet das, dass Elektra zugleich noch mädchenhaft empfindet, auch wenn sie bereits in eine Rolle hinübergewachsen ist, die mehr Einsatz, Selbständigkeit und Autorität von ihr verlangt, als in ihrer gesellschaftlichen Stellung vorgesehen ist. Solche Scham bringt sie nicht nur nicht in die Nähe Klytimestras – die doch, anders als die euripideische Klytimestra, keine Scham und keine Reue empfindet (549–551 gegen Eur. El. 1105ff.) –, sondern setzt sie wirkungsvoll von ihr ab<sup>20</sup>. Aber nicht erst die erschrockene Betroffen-

18 Die Berufung auf Geschichten von der Befragung des Gottes in eindeutig unmoralischer Absicht (im Anschluss an die Fehldeutung bei Dion von Prusa 10, 23–32 Sheppard 2–4, vgl. Kells 4) ist eine *petitio principii*: die Widerrechtlichkeit der Tötung Klytimestras steht ja gerade zur Debatte und sollte nicht auf dem Umweg über ‘Parallelen’ aus anderen Autoren etabliert werden. Seltsam Kells 4: das Orakel treibe den unmoralischen Ratsuchenden zu seiner Tat «in order that he might the sooner complete his own destruction». Wann erfolgte die ‘destruction’ des Orestes? Bei Aischylos wurde er freigesprochen, was selbst Euripides mit seinen *deis ex machina* (El. 1233ff., Or. 1625ff.) respektierte. – Sehr klar zeigt Erbse 285f., dass die Befragung des delphischen Orakels durch Xenophon (*Anab.* 3, 1, 6 – herangezogen von Sheppard 4, vgl. Kells 4) mit der Situation des sophokleischen Orestes schlichtweg nichts zu tun hat. – Der niveauvollste Vertreter der ironischen Interpretation, H. Friis Johansen, hat die Unhaltbarkeit von Sheppards Auffassung erkannt (a. O. 9 Anm. 6), wird aber seinerseits der Bedeutung der «supernatural agency» – vor deren Bagatellisierung schon Jebb gewarnt hatte (xlv) – keineswegs gerecht. Desgleichen versucht A. Vögler, *Interpretationen zur Datierung und zum Zeitverhältnis der beiden Elekten* (1967) 22–30 mit dem moralischen auch den religiösen Komplex herunterzuspielen (bes. 28 Anm. 58). Abzulehnen sei «die Deutung der Tragödie als Versuch des Dichters, den apollinischen Befehl und den Muttermord zu verteidigen» (27) – «verteidigen» ist natürlich der falsche Ausdruck; im übrigen folgt aus der seit Kaibel bekannten Tatsache, dass Elektras Leid im Mittelpunkt steht, noch nicht, dass Sophokles hinsichtlich des Muttermordes unentschieden, unklar oder gar kritisch gegen Apollon wäre. – Zu dem schon in der Antike belegten Missverständnis, dass 59–61 die Immoralität des Orestes zeige, s. Kaibel 78. – Zu den Gebeten s. unten S. 15ff.

19 So vor allem Friis Johansen 17. 31, vor ihm schon Winnington-Ingram (1954/55) 22ff., Kirkwood 167, nach ihm Segal 539, Gellie 130, Kamerbeek 19.

20 Dass Klytimestra in Angst lebt (780ff.), kann selbstverständlich nicht als Ersatz für eine

heit über die eigene Unbeugsamkeit trennt die Tochter von der Sphäre der Mutter, sondern zuvor schon das, wozu die Unbeugsamkeit die beiden Frauen jeweils führt: die Mutter zur Fortsetzung ihrer unmoralischen Ehe mit dem Komplizen des Mordes – Elektra spricht in wenig mädchenhafter Weise von Beischlafverhältnis und Kinderzeugen (272–4. 586–9) – sowie zur Misshandlung und Entrechtung der rechtmässigen Kinder (585–594. 1195f.), die Tochter hingegen zur freien Benennung des Verbrechens als Verbrechen. Trotz Elektras bitterem Wort αἰσχροῖς γὰρ αἰσχρὰ πράγματ' ἐκδιδάσκειται (621) greift Klytimestras tiefsitzender Mangel an moralischem Empfinden nicht auf sie über<sup>21</sup>. Seltsam, dass Elektras Festhalten an dem als richtig Erkannten selbst unter Missachtung der gesellschaftlichen Konventionen – ein Festhalten, wie es für die grossen Gestalten des Sophokles kennzeichnend ist – verwechselt werden konnte mit der Negation von Sittlichkeit, für die Klytimestra steht. Dass Elek-

moralische Auseinandersetzung mit ihrer Lage gelten: sie vermag sich von ihrer Tat innerlich nicht abzusetzen (wie es die euripideische Klytimestra versucht) und erfährt daher keine Milderung ihres Wesens. Vgl. unten S. 15f. mit Anm. 27. – αἰσχύνομαι 254 erklärt auch Alexanderson 83 aus der Diskrepanz der Rolle Elektras «to the traditional view of a young woman's behaviour». Als positiven Zug deutet die «Sensibilität der Heldin» Erbse 292.

- 21 Elektra hält unbeirrbar an der Vergeltung für Agamemnons Tod fest (604f.); Klytimestra mag sie dafür ruhig als schlecht, schmähsüchtig oder als ἀναιδείας πλέαν (607) hinstellen – wenn sie sich auf dergleichen üble Dinge versteht σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύων φύσιν (609). Es gehört eine bemerkenswerte Naivität dazu, diese bitter-sarkastische Replik gleichsam als objektive Aussage über Elektras φύσις zu nehmen und zum Angelpunkt der Deutung ihrer Tragik zu machen. Weder der Ton der Worte noch der dramatische Kontext lassen es zu, in ihnen Sophokles' eigenes Urteil über die Heldin zu sehen. Nachdem Klytimestra im Streit um die Dike (516ff.) unterlegen ist, fällt sie auf den Vorwurf des Verstosses gegen das gesellschaftlich Schickliche zurück ('gegen die Mutter', 'in diesem Alter' 613f., vgl. 516–518) – ein Vorwurf, gegen den eine Natur wie Elektra (eine εὐγενῆς γυνή 257, καλῶς πεφυκυῖα 989) empfindlich sein muss, zumal sie sich ihre die Konventionen durchbrechende Rolle nicht selbst ausgesucht hat. μανθάνω δ' ὀθούνεκα ἔξωρα πράσσω κοῦκ ἔμοι προσεικότα (617f.): 'mir nicht geziemend': das Recht gegen die Königsmörder zu vertreten, käme vielmehr Orestes zu, und zwar durch die Tat (305); Elektras Worte (625) sind nur ein erzwungener Ersatz, der Klytimestras ἔργα (ib.) nicht aufwiegen kann. Wer hier von Annäherung der Naturen spricht, verkennt den dramatischen Stellenwert der Vorwürfe in der Auseinandersetzung der beiden Frauen: als Elektra nachweist ὡς οὐ δίκη γ' ἔκτεινας, ἀλλὰ σ' ἔσπασεν πειθῶ κακοῦ πρὸς ἀνδρὸς 561f., bleibt Klytimestra in der Tat nichts Besseres als zu sagen ὃ θρέμμ' ἀναιδές 622. – Elektra ist in dieser Szene weit davon entfernt, sich selbst des Mangels an εὐσέβεια zu zeihen (nicht einmal Klytimestra wirft ihr das vor). In ganz anderer Situation sagt sie zum Chor: ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι, οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστι (307f.). Während Jebb erklärt hatte, Elektra klage hier über die Verletzung der Pietät gegen die Mutter, erkannte Kaibel 116f. den dramatischen Kontext: diese Worte sind als Gegenstück zum Abschluss der Parodos (249f.) gedacht, Elektra «erklärt, dass die verhassten Mörder ihr εὐσέβεια und σωφροσύνη unmöglich machen, d. h. Vertrauen auf Zeus (174) und Mässigung»; «dass 308 nicht die εὐσέβεια gegen die Mutter gemeint ist, scheint sicher: die hat niemand von ihr verlangt». Nichtsdestoweniger fährt man fort, die Aussage von 614–21 mit der von 307–9 gleichzusetzen und Elektras Tragik in ihrem Mangel an εὐσέβεια gegen die Mutter zu sehen – so als wäre es in einem Drama gleichgültig, was wann zu wem gesagt wird. – Der Deutung Kaibels kommt Alexanderson 83 sehr nahe, ist aber weniger präzise.

tra in einer anderen Sphäre lebt als Klytaimestra, zeigt auch die von allen einsichtigen Interpreten bewunderte, tiefe Menschlichkeit der Wiedererkennungsszene<sup>22</sup>. Zu sagen, Sophokles habe Elektra ihrer Mutter angenähert, heisst überdies alle jene zahlreichen Stellen übersehen, an denen ihre adelige Natur und ihre Verpflichtung gegenüber dem καλόν und der εὐκλεια hervorgehoben werden (236ff. 257. 968ff. 1023. 1051. 1081).

Ein weiteres Thema, das Sophokles in unterschiedlicher perspektivischer Beleuchtung zeigt, ist das der Freiheit. Auch hier macht es die Art der Entgegensetzungen deutlich, welche Perspektive sich der Zuschauer nach dem Willen des Dichters zu eigen machen soll. «Du streunst wieder frei umher, weil Aigisthos nicht zuhause ist» – mit dieser Beschimpfung beginnt Klytaimestra ihren Auftritt (516). Umherstreunen ist ein negatives Bild der Freiheit – doch ist es die einzige Freiheit, die Elektra geblieben ist, und auch sie soll demnächst beendet werden durch ihre geplante Einkerkerung (379–82). Nach der Nachricht vom Tod des Orestes kann Klytaimestra frei aufatmen (773ff.). Die Verbrecherin straffrei auf immer – auch das ist ein anderes, krass negatives Bild der Freiheit. Chrysothemis will standesgemäss leben, als Freie – daher ist sie bereit zu tun, was man von ihr verlangt (339f.). Mit dieser entlarvenden Äusserung verschiebt sich der Begriff von Freiheit vom Sozialen zum Ethischen. Solche Freiheit durch Willfährigkeit ist nicht Elektras Sache, für sie wird es Freiheit erst nach der Tat geben (970, vgl. 1256. 1300). Indes zeigte schon ihre Auseinandersetzung mit Klytaimestra, dass sie, die wie eine Sklavin gehalten wird, die einzige Freie ist in diesem Haus. Wer die Bedeutung des Themas Freiheit verfolgt, wird auch die Athetese der Schlussverse, in denen der Chor von der erreichten Freiheit des Atridenhauses spricht, nicht billigen<sup>23</sup>.

Die Handlung des Stückes zeigt sich demnach als das Festhalten Elektras an εὐσέβεια und δίκη, wozu sie einzig ihre edle Natur befähigt, ihre Orientierung am καλόν und an der εὐκλεια; das Ziel dieses Festhaltens ist die Wiedererlangung der verlorenen moralischen ἐλευθερία des Atridenhauses. Die Sinn-

22 Nichts zeigt den Abstand Segals von Sophokles klarer als seine Versicherung (543), Elektra entbehre der sanfteren Züge einer Antigone. Das Gegenteil betonten zu Recht schon Jebb xlii und Kaibel 51f., neuerdings z. B. I. M. Linforth, *Electra's Day in the Tragedy of Sophocles*, Univ. of Cal. Publ. in Class. Philol. 19 (1963) 118.

23 Die Begründung der Athetese bei R. Dawe, *Studies in the Text of Sophocles I* (1973) 203f. beansprucht selbst nicht, über eine gewisse Wahrscheinlichkeit hinauszukommen (auf blossen Verdacht hin pflegt man freilich keine Athetese vorzunehmen). Segal 545 (zitiert oben Anm. 1) erklärt die Schlussanapäste für bedeutungslos. Er sieht nicht, dass der dreifach variierte Anspruch auf Freiheit (Klytaimestra, Chrysothemis, Elektra) in den Kern der Figurenkonstellation hineinreicht und dass das Freiheitsmotiv das ganze Stück durchzieht; die Nichtbeachtung strukturbestimmender Momente ist charakteristisch für Segals lyrizistisches Missverständnis des Dramas als einer «meditation on waste and death». Das Freiheitsmotiv erwähnt Erbse 300 erst anlässlich der Schlussanapäste, deren Abwertung er jedoch, wie Alexanderson 97, zurückweist. Auf die Athetese Dawes geht Erbse nicht ein.

deutung des Stückes gibt Sophokles durch die dramatische Ausdifferenzierung der Begriffe von εὐσέβεια, εὐκλεια und ἐλευθερία im Widerspiel der drei Figuren Klytaimestra, Chrysothemis und Elektra. Da in der Tat der Rache für Elektra Ruhm, Freiheit und Pietät gegen den Vater (die Ζηνὸς εὐσέβεια 1097) eins werden müssten, ist die Szene, die zu ihrem Entschluss führt, als der erste Höhepunkt des Stückes zu betrachten<sup>24</sup>. In der Wiedererkennungsszene erfährt sie, dass Orestes in göttlichem Auftrag kommt (1264–1270); sie ordnet sich ganz dem Bruder unter, womit sie zwar auf eigenes κλέος (985, vgl. 60) durch die Tat verzichtet, zugleich aber ihre die Normen durchbrechende Führungsrolle aufgibt (damit aber auch den eigentlichen Grund ihrer bisherigen αἰσχύνη 616) und damit ihre εὐσέβεια als ihren bestimmenden Wesenszug erweist.

Alle wesentlichen Schritte des Dramas werden von Gebeten begleitet<sup>25</sup>. Entscheidend ist wieder der Kontrast in der Behandlung. Dabei kommt es nicht einmal primär darauf an, dass Elektras Gebet erhört wird, Klytaimestras Gebet hingegen nur scheinbar (in der Trugbotschaft); wichtiger ist, dass Sophokles eine Klytaimestra darstellt, die selbst empfindet, dass ihr Gebet um Vernichtung ihres Rächers unmoralisch ist: sie wagt es nicht, es offen auszusprechen, redet in Andeutungen zum Gott. Auch ihr Opfer am Grab Agamemnons ist οὐχ ὄσιον (433), weswegen selbst die fügsame Chrysothemis sich dazu bewegen lässt, es umzukehren und am Grab für die Verwirklichung der Rache zu beten: dieses Gebet lässt sich offenbar frei aussprechen. (Es kommt nicht darauf an, dass *wir heute* – vor einem geistesgeschichtlichen Hintergrund, der durch das Christentum mitbestimmt ist – beide Gebete für gleich unmoralisch zu halten geneigt sind, sondern allein darauf, wie Sophokles sie *darstellt*.)

Vor dem Hintergrund solcher Gebete läuft die Tat ab. Schrecklich ist sie, und Sophokles hat nicht versäumt, sie schrecklich darzustellen. Aber er hat auch nicht versäumt, ihr einen eigenen Hintergrund von Schrecklichkeiten und Greueln auf seiten Klytaimestras zu geben, die über das bloße Faktum des Gattenmordes weit hinausgehen. Klytaimestra hatte beim Mord an Agamemnon auch ihren Sohn Orestes umbringen wollen, was Sophokles nicht beiläufig einmal erwähnt, sondern immer wieder in Erinnerung ruft, mit gleichmässiger Verteilung über das Drama (11. 601. 1133. 1348–52. 1411). Man beachte das

24 Es geht nicht an, Elektras Entschluss abzuwerten (so etwa Tycho von Wilamowitz-Moellendorf, *Die dramatische Technik des Sophokles*, 1917, 198: «ganz unwirklich und unglaubhaft»; Gellie a.O. 120: «Electra's competence to act is absurdly inadequate for the task ahead»). Gegen Antigones Entschluss liessen sich die gleichen Einwendungen erheben (vgl. z. B. *Ant.* 61 mit *El.* 997); doch sie bedeckt ihren Bruder mit Staub, ob Ismene sie für handlungskompetent hält oder nicht. Die richtige Einschätzung von Elektras Entschluss gaben z. B. M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie I* (1930) 340f., Whitman 168f., Steidle (s. oben Anm. 2).

25 Orestes: 67–72 (vgl. 1374f.); Klytaimestra verwünscht Elektra 219f., sendet Chrysothemis ans Grab 406, betet zu Apollon 637–659; Chrysothemis' Gebet am Grab (von Elektra formuliert) 453–458; Elektra: 110–120. 209–212. 411. 792. 1376–1383; was der Chor über Zeus sagt (173ff. 824ff. 1063ff. 1090ff.), kommt formellen Gebeten sehr nahe.



Gewicht dieser Neuerung: in Aischylos' Agamemnon war Orestes abwesend zur Zeit des Mordes (1646. 1667). Klytimestra will Elektra, die sie bisher schon wie eine Sklavin hielt (189–192. 814. 911f. 1192. 1196), nunmehr mundtot machen durch Einkerkierung in einem lichtlosen Verlies (379–382). Und als die Nachricht vom Tod des Orestes kommt, wünscht sie in wenig verhüllter Sprache auch Elektra den Tod (791). Die euripideische Klytimestra hingegen hatte Elektra vor dem Tod durch Aigisthos bewahrt (Eur. El. 27f.) – sie empfindet ja auch Reue (1105–10). Anders die sophokleische: sie feiert den Mord an Agamemnon allmonatlich, lässt dabei Reigen aufführen (275–281). Solche Hybris wäre an sich schon ein Grund für die Nemesis einzugreifen. Doch wie sah die Tat aus, die sie feiert? Es war nicht einfach Mord; der Leichnam war von Klytimestra zerstückelt worden in dem grausigen archaischen Ritus des *μασχαλισμός*, den Sophokles im Gegensatz zu Euripides ausdrücklich erwähnt (445, nach Aisch. Choeph. 439). Diese Zerstückelung war nach der Deutung von Erwin Rohde ein primitives kathartisches Opfer, mit dem zugleich der Tote, das heisst seine *ψυχή*, zur Rache unfähig gemacht werden sollte<sup>26</sup>. Klytimestra hatte also geglaubt, die Schuld abwenden und letztlich straffrei bleiben zu können<sup>27</sup>.

Wer weiss, was Elektra zu rächen hat, wird ihre leidenschaftliche Anteilnahme an der Tat gewiss immer noch schrecklich, oder vielleicht besser: erschütternd finden, wird sich aber vor einer Umkehrung des Sinnes der Szene in einer sogenannten ironischen Interpretation hüten.

Die Züge der Schlusszene, die für modernes Empfinden so anstössig scheinen, liessen sich dann im einzelnen etwa wie folgt erklären: (1) Das berühmte *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν* steht, wie längst bekannt, innerhalb einer Aischylosreminiszenz: auch Agamemnon starb durch zwei Todesschläge. Dass hier die Aufforderung zum zweiten Schlag von Elektra kommt, zeigt zwar ihre entsetzliche Lage, macht sie indes nicht zu einem mordgierigen Geschöpf, sondern deutet an, dass sie an der vollen Vergeltung für Agamemnon festhält. Wenn das bisher im Stück *δίκη* war, so wird es nicht durch die emotionale Intensität des entscheidenden Augenblicks zum Verbrechen<sup>28</sup>. (2) Auch die

26 *Psyche* I (1898<sup>2</sup> = 1961) 322–326.

27 Die Bedeutung des vernichtenden Bildes vom Wesen Klytimestras – mit dem Sophokles noch über Aischylos hinausgeht – für die Konzeption des Stückes war in der älteren Literatur nie verkannt worden (vgl. z. B. Pohlenz I 335. 340: «Unser sittliches Urteil über den Muttermord wird hier festgelegt»). Kells hingegen glaubt, Sophokles habe Klytimestra zu einer grossen tragischen Figur machen wollen und in der Botenszene vollends unsere Sympathie für sie beanspruchen wollen (Introduction 7f.). Kells ist so gerührt von der kurzen (und nicht ganz eindeutigen) Trauer Klytimestras um Orestes (766ff.), dass er hier «the very centre of the play» ansetzt. Viel Sinn für dramatische Struktur zeigt dieses Urteil kaum.

28 Den Vers 1415 fand Albin Lesky in der 2. Auflage der *Tragischen Dichtung der Hellenen* «an der Grenze des Erträglichen» (125), in der dritten heisst es: «Äusserste Steigerung bringt der Vers 1415» (236). Zweifellos drückt das erste Urteil die unreflektierte Reaktion eines Lesers

Worte des Orestes nach der Tat: es stehe gut, καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν, sind als Reminiszenz zu hören, nicht an Aischylos, sondern an den letzten Auftritt der Klytaimestra im vorliegenden Stück. Als Klytaimestra glaubte, Orestes sei tot, hatte sie gesagt, es stehe gut, καλῶς, mit ihm und gewünscht, mit Elektra solle es ebenso gut stehen (791/3). Doch ihr Traum von Freiheit durch den Tod ihrer Kinder war Hybris, Elektra rief die Nemesis an. Die jetzt erreichte Freiheit Elektras, durch die Orestes sein Wort καλῶς im nächsten Vers erläutert, ist nicht Hybris, sondern gottgewollt. Man verfehlt den von Sophokles hergestellten Sinnzusammenhang, wenn man die Verknüpfung des jeweiligen καλῶς mit dem jeweiligen Freiheitsanspruch ignoriert<sup>29</sup>. Aber nur in dieser dramenwidrigen Isolation lassen sich Orestes' Worte Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν als Variation des euripideischen ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας (El. 971) lesen. In ihrem sophokleischen Kontext – Apollon verhieß Sieg durch List; und Apollon verwarf Klytaimestras, erhörte Elektras Gebet – stellen sie sich weit eher zum aischyleischen εἰ καρπὸς ἔσται θεσφάτοισι Λοξίου (Septem 617), wo das Wissen um die Unfehlbarkeit von Apollons Spruch<sup>30</sup> in sprachlich gleicher Form<sup>31</sup> zum Ausdruck gebracht ist. (3) Elektras Absicht,

des 20. Jahrhunderts gut aus. Doch δευτέραι φροντίδες sind angebracht gegenüber unseren spontanen Impressionen.

29 Kirkwood 241 n. 22 stellt die Stellen zu καλῶς (ausser den genannten noch 816. 1340. 1345) nebeneinander, ohne auf das Thema Freiheit einzugehen, und schliesst von der gegensätzlichen Verwendung dieser Stellen auf eine «atmosphere of shadow and questioning». Der Schluss wäre zwingend, wenn ein dramatischer Text die gegnerischen Urteile wirklich nur nebeneinandersetze, statt sie zielorientiert in ihrer Wechselwirkung zu zeigen (vgl. das oben Anm. 16 zu Gellie und Segal Bemerkte). Weitere Beispiele isolierender Behandlung sind Friis Johansen 27, Segal 534 n. 79; Winnington-Ingram sieht die Verknüpfung der Motive, zieht jedoch bei seinem mangelnden Blick für die Bedeutung des Geschehens nicht die nötigen Folgerungen.

30 Amphiaraios hat dieses Wissen als Seher; die Bestätigung ist von vornherein gewiss. In der *Elektra* ist die Bestätigung, wie in *OT*, zunächst in der Schwebelage gehalten. Elektra sieht im Traum Klytaimestras einen göttlichen Wink (459f.), und der Chor macht seine Erfüllung zur Probe für die Verlässlichkeit von Träumen und Orakeln in Versen, die deutlich an das zweite Stasimon in *OT* anklingen (El. 502 εἰ μὴ τόδε φάσμα νυκτὸς εὖ κατασχίσει ~ *OT* 901 εἰ μὴ τάδε χειρόδεικτα πᾶσιν ἀρμόσει βροτοῖς). Für die 'ironische' Interpretation endete das Traumgesicht nicht gut, sondern in moralischem Desaster – Grund genug für subtile Leser, sophokleische Zweifel an den μαντεῖαι (499) ausgedrückt zu finden. Wäre es nicht an der Zeit für eine 'ironische' Deutung auch des Orakelstückes *OT*?

31 εἰ-Satz mit der Bedeutung 'wenn doch, wenn anders, so wahr doch'. – Jebb hatte den Gegensatz zu Aisch. *Choeph.* 1016f. hervorgehoben und von der «calm confidence» in Orestes' Worten gesprochen. Kaibel wollte keinen anderen Orestes als den aischyleischen («auch sein [Soph.] Orest hat die Erinyen gesehen» 303) und sah «nagende Gewissenszweifel» (302) in 1425. Wie Kaibel urteilte Bowra 253, der gleichfalls mehr über Orestes weiss als Sophokles (zu seiner Interpretation Waldock 189: «This is sheer reconstruction. Mr. Bowra is here not interpreting the play, he is indulging himself with rewriting it.»). Seit Bowra ist es üblich, die pessimistische Deutung als die einzig denkbare hinzustellen, obschon m. W. noch niemand bezweifelt hat, dass Jebbs Deutung sprachlich nicht anfechtbar ist. Eine Ausnahme ist Lin-

Aigisthos den Hunden und Geiern auszusetzen, ist schockierend, gerade beim Autor der Antigone. Doch antwortet sie auf eine grässlichere Tat: die Zerstückelung Agamemnons. Im übrigen sollten wir nicht von der Annahme ausgehen, dass Sophokles' Dramen ein ethisches Lehrgebäude bilden, in dem das Bestattungsmotiv stets in gleichem Sinne behandelt sein müsste<sup>32</sup>. (4) Die Weigerung der Kinder Agamemnons, Aigisthos' Rechtfertigung anzuhören, sollte nicht als Zeichen der moralischen Schwäche missdeutet werden. Recht und Unrecht sind längst ausdiskutiert. Orestes als von Apollon gesandter Entsühner hat es nicht nötig, in einen euripideischen Redeagon mit dem Mörder seines Vaters und Buhlen seiner Mutter einzutreten. Er ist auch keineswegs unsicher geworden, so wenig wie Elektra gebrochen ist. Das letzte Wort des vermeintlich verunsicherten Orestes vor der Aigisthosszene ist charakteristischerweise θάρσει, τελοῦμεν (1434). (5) Das Wort des Aigisthos von den μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά (1498) ist schwerlich geeignet, das Drama zum Ende hin offen zu halten. Dass es auf der drameninternen Kommunikationsebene (Aigisthos-Orestes) Aigisthos' eigenen Tod meint, geht nicht nur aus Orestes' Antwort τὰ γοῦν σά (sc. μέλλοντα κακά) hervor<sup>33</sup>, sondern vor allem daraus, dass die κακά des Orestes, die der Mythos auf die Tat folgen liess, nicht den Palast in Mykene zum Schauplatz hatten, wie es die Stelle doch verlangen würde<sup>34</sup>. Auf der äusseren Kommunikationsebene (Autor-Publikum) mag in der Antwort τὰ γοῦν σά mitschwingen, dass auch für Orestes κακά folgten. Aber wenn wir schon auf das Wissen des Zuschauers von einer im Text nicht repräsentierten 'Wirklichkeit' rekurrieren wollen – warum dann nicht auf sein volles Wissen von dieser Wirklichkeit? Zu ihr gehörte jedenfalls auch, dass die κακά des Orestes von gänzlich anderer Art waren als die Morde, die der Palast in Mykene gesehen hatte: statt

forth 124, der beide Deutungen nebeneinander aufführt und auch zugibt, dass Elektra die Worte in zuversichtlichem Sinn verstehen muss (den gegenteiligen Sinn müsse der Leser ergänzen; hierzu vgl. unten Anm. 35). Auch Friis Johansen 27 weiss, dass Orestes' Antwort «in sich mehrdeutig» ist, hält aber die pessimistische Deutung durch die Aischylosreminiszenz (in 1415f.) für gesichert. – Die Parallele Aisch. Sept. 617, die Inhalt und sprachliche Form abdeckt, gab schon Pohlenz II 95. Während Alexanderson 92 es für unmöglich hält, zwischen den zwei Deutungen des εἰ-Satzes zu entscheiden, bringt Erbse 287f. eine überzeugende sprachliche Erklärung und Parallelen aus Sophokles, die für die zuversichtliche Deutung sprechen.

32 Die gänzlich untergeordnete Rolle, die Sophokles diesem Motiv hier zuweist, mag verständlich machen, warum er auf eine Entfaltung der ethischen Implikationen verzichten konnte. – Die Ansicht von Bowra 255, Elektra denke bei ταφεῦσιν 1488 nicht an Hunde und Vögel, wird mit Recht allgemein abgelehnt.

33 So Bowra 258, zustimmend G. Ronnet, *Sophocle poète tragique* (1969) 215.

34 1497f. ἡ πᾶς ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά; Vögler 31 Anm. 68 übersieht den Zusammenhang, wenn er dekretiert, es werde hier «allein auf die kommende Verfolgung Orestes durch die Erinyen angespielt». – Gegen die Beziehung der künftigen Leiden auf Orestes auch Alexanderson 96f., Erbse 298 (mit Hinweis auf den Schauplatz Mykene).

neuem Mord folgte schliesslich der Freispruch. Und für Elektra sah der Mythos, wie man weiss, nicht einmal die Verfolgung durch die Erinyen vor. Ein 'offenes' Ende müsste jedoch vor allem auf die Zukunft der Hauptperson hindeuten. Wenn daher Sophokles die im ganzen Stück sorgfältig vorbereitete Linie des Freiheitsmotivs in den Schlussanapäst zu Ende führt, so versteht der Zuschauer, dass die vielleicht noch zu erwartenden Erinyen der Mutter – auf die Sophokles, um es abermals zu sagen, nirgends im Stück vorausweist<sup>35</sup> – der mit der 'heutigen Unternehmung' eingeleiteten Freiheit des Atridenhauses letztlich nicht hinderlich sein können. Er versteht, mit anderen Worten, dass Sophokles die anders gearteten Leiden des Orestes, die an andere Stätten gebunden waren, übergehen konnte, da ja auch seine Schuld – wenn denn Sophokles wirklich an eine Schuld des Orestes geglaubt haben sollte – eine anders geartete, von Gott veranlasste Schuld war.

Die ironische Interpretation erwies sich uns – trotz ihres Auftretens als differenzierte, 'subtile' Lösung – als bedingt durch eine wenig differenzierte, einseitige Art der Auswertung der vom Dichter gesetzten Bewertungssignale. In redlichem Entsetzen über den Muttermord findet man es unerträglich, dass die vertrauten Erinyen fehlen sollen. Hat man die Unentbehrlichkeit der Rachegöttinnen einmal vorausgesetzt, so grinsen sie einem allenthalben hinter 'Ironien' und 'Doppeldeutigkeiten' entgegen<sup>36</sup>. Indes ist es eine naive und literaturfremde Art des Zugangs, unsere Wertungen mit der Tat selbst direkt in Beziehung zu setzen<sup>37</sup>. Hierfür brauchte der Dichter kein kompliziertes Gefüge von

35 Aufgrund dieses Mangels an Vorbereitung bleibt es zweifelhaft, ob wirklich «the spectators will perceive the ironical implication (sc. of 1498)», wie Linforth 124 meint; mehr noch gilt dies für 1425, wo er gleichfalls Ironie anerkennt. Im übrigen spricht nichts dagegen, an diesen Stellen mit Linforth die 'ironische' Zusatzbedeutung gelten zu lassen, solange man diese 'Ironien' nicht zu einer Umkehrung der dramatisch explizit gemachten Wertungen des Stückes aufbläht (Linforth ist einer der wenigen neueren Interpreten, die diesen Irrtum vermeiden, und er ist erfreulich klar in diesem Punkt) und solange man sich ferner im klaren darüber ist, dass sie so wenig eindeutig im Text verankert sind, dass ihre Wirkung vielmehr ganz und gar von Inszenierung und Vortragsweise abhängt. Mir ist kein moderner Dramatiker bekannt, der die wesentlichen Züge der Deutung seiner Stücke von Imponderabilien des Vortrags abhängig gemacht hätte. In der Antike ist das noch weniger denkbar.

36 Winnington-Ingram äussert selbst den Verdacht, seine Interpretation könnte auf einer *petitio principii* beruhen: «To say ... that Orestes and Electra are taking over the roles which, in the earlier phase, were played by Aegisthus and Clytemnestra, may seem to beg a question» (244). Es scheint nicht nur so, es ist so. Wenn Winnington-Ingram etwa sagt: «No pursuit by Furies; then ... no reconciliation of the Furies (227)», so ist deutlich, dass die Furien für ihn ganz einfach da sind, ob sie im Text da sind oder nicht.

37 Lesenswert sind Waldocks Bemerkungen über jenen Grundfehler der Literaturbetrachtung, den er «the documentary fallacy» nennt – die Behandlung literarischer Texte als Berichte aus der Wirklichkeit, bei denen in der Tat alles, was zur Wirklichkeit gehört, zum Zwecke besseren Verständnisses hinzuergänzt werden darf. «Electra ought, perhaps, to be riven with conflicts, but that does not give us the right to conclude that she is.» – «We may be very grieved by these facts and be extremely sorry for Electra. But how if she is not sorry for herself?» (188). – Ein

gegensätzlichen Charakteren, Urteilen und Handlungsweisen aufzubauen. Vielmehr gilt es, im Durchgang durch die Figurenperspektiven die vom Autor intendierte Rezeptionsperspektive zu ermitteln. Ebenso gilt es, die Strukturgesetze sophokleischer Ironie im Auge zu behalten. Dazu gehört, dass als die gültige Wirklichkeit, gegen die sich das ironisch Umzudeutende abheben soll, die vom Dichter gestaltete und gedeutete Wirklichkeit zu nehmen ist. Ferner gehört dazu, dass dem Opfer der ironischen Täuschung die Auflösung des tragischen Scheins zuteil wird. Ein ironisch offenes Dramenende, bei dem der Zuschauer das eigentlich Gemeinte erst zu ergänzen hätte, entspricht nicht dem sophokleischen Gebrauch der Ironie.

Solch ein Offenhalten zum Schluss hin wäre hingegen die konsequente dramatische Lösung, wenn zweierlei gegeben wäre: einmal ein Zweifel des Dichters an der Fähigkeit des Einzelnen, das Richtige klar zu erkennen und frei zu ergreifen. Zweitens die Verlagerung des dramaturgischen Interesses von der grossen individuellen Gestalt auf die unentwirrbare feindliche Verkettung partieller Interessen von gleichem Format. Beides ist, wie man weiss, charakteristisch für die Sehweise des Euripides. Und beides ist, wie wir sahen, unvereinbar mit der Konzeption des Hauptteils der sophokleischen Elektra.

Es bleibt noch zu fragen, worauf die Missdeutbarkeit der Elektra und die Verwirrung, die sie immer wieder auslösen wird, beruhen. Es ist dies, wie ich glaube, erklärlich letztlich nur aus einer Eigenheit der anthropologischen Konzeption des Sophokles, die wir stets zu vergessen geneigt sind, weil sie eine Negation unseres christlichen Erbes bedeutet: ich meine den Platz, den er im menschlichen Leben der Liebe und dem Hass zuweist. Albin Lesky spricht in seiner abschliessenden Würdigung des Sophokles davon, dass seine grossen Gestalten «grosse Liebende» sind<sup>38</sup>. Dem werden alle, die Sophokles kennen, gerne zustimmen. Und doch fehlt hier etwas. Denn diese Gestalten sind auch unerbittlichen, wahrhaft grossen Hasses fähig. Für sie gibt es keine Vergebung und keine Minderung des Hasses: für Aias nicht gegenüber den Atriden, für Antigone nicht gegenüber Kreon, für Philoktetes gegenüber Odysseus nicht. Und Oedipus, der mit so tiefer Liebe zu seinen Töchtern spricht, verflucht seine

weiteres Missverständnis literarischer Grundkategorien zeigt sich bei Segal: er glaubt von der düsteren Atmosphäre (von der er ein masslos überzogenes Bild gibt) unmittelbar auf die Aussage schliessen zu können (vgl. 519. 540. passim). Gewiss ist die Atmosphäre des Stückes nicht *fröhlich* – wie sollte sie es sein angesichts der Leiden der Vergangenheit? Die immer wieder begegnende Antithese zwischen der langen Leidenszeit und der bevorstehenden Wende (zwischen χρόνος und καιρός: 22. 75. 179. 330. 477. 782. 916–9. 1013f. 1255. 1273. 1292. 1338. 1368. 1464f.) zeigt jedoch, dass alles auf die Überwindung der finsternen Vergangenheit angelegt ist. Nach Segals Interpretation müssten wir glauben, Sophokles habe die χρόνος-καιρός-Antithese nur eingeführt, um ‘anzudeuten’, dass Elektras lange Leidenszeit durch den καιρός der Tat in einen neuen μακρὸς χρόνος der Düsternis und der moralischen Verfinsterung überführt wird.

38 *Die tragische Dichtung der Hellenen* (1972<sup>3</sup>) 273f.

Söhne mit der Unerbittlichkeit eines Gottes. Gewöhnlich ist nun der Umstand, dass der Hass des Helden bis zuletzt nicht aufgelöst wird, durch etwas anderes überdeckt: im Aias durch den Streit um die Bestattung, in der Antigone durch die verspätete Umkehr Kreons, im Philoktetes durch die Erscheinung des Herakles, im zweiten Oedipus-Stück durch die Entrückung. Die Elektra hat die dramaturgische Besonderheit – bedingt wohl durch die Anlehnung an den Mythenvorwurf bei Aischylos –, dass der Hass der Heldin gerade in der letzten Szene bestimmend bleibt, während Elektras Liebe, ihre ergreifende und überwältigende Liebe zum Bruder, zuvor schon in der Anagnorisszene sich ausspricht. Wenn wir nur in der Elektra dieser Szene die 'unverdorbene Elektra'<sup>39</sup> sehen, wenn wir mit anderen Worten die Liebe zum Edlen vom Hass gegen das Niedrige trennen wollen, so erhalten wir lediglich einen *Sophocles dimidiatus*.

In der christlichen Tradition stehend, sind wir gewohnt, Humanität als Überwindung des Hasses in der Vergebung zu sehen. Es ist ein seltsames Phänomen, über das sich sowohl geistesgeschichtlich als auch moralphilosophisch nachzudenken lohnen würde, dass das sophokleische Menschenbild, in dem der unauslöschliche Hass des Helden gegen alles Gemeine und Widerrechtliche bestehen bleibt und bestehen bleiben muss, dass diese gänzlich andere Wertung von Liebe und Hass trotz der 2000jährigen christlichen Tradition stets als Bild grosser Humanität empfunden wurde. Und wenn das Nachdenken hierüber nichts anderes brächte, dann wenigstens eine angemessenere Einschätzung der Gestalt Elektras.

39 So Friis Johansen 31.