

Elektras Umpolung durch den handelnden Sklavinnenchor und die Verwebung der Handlungsfäden zur Racheaktion in den *Choephoren* des Aischylos

Anton Bierl

Universität Basel, Schweiz

Abstract This paper focuses on Electra's role and the poetic make-up of the first part of the *Choephoroi*. From the beginning, the chorus of female slaves from Asia sets the tragic events in motion, which revolve around revenge and are based on the belief in the restlessness of the dead. The women manage to transform Electra's libation, sent by Clytemnestra with the Chorus to appease the murdered Agamemnon, into a necromantic ritual to receive his assistance from the underworld. After such reversal, discussed in detail, her role in the recognition scene and the *kommos* is to align herself with Orestes and weave him, with the Chorus, into the texture of the revenge plot through vocal and embodied expression in lament.

Keywords Reversal. Goos and lament. Solution of inner freezing through embodied emotion. Restless dead and their active help in revenge. Weaving as text.

Inhaltsverzeichnis 1 Einleitung. – 2 Orestes' Ankunft. – 3 Kulturelle Hintergründe. – 4 Das Dilemma der Chöreutinnen. – 5 Elektras Position. – 6 Elektras Unsicherheit und die Bitte um Rat. – 7 Elektras Umkehrung. – 8 Elektras graduelle Annäherung an Orest. – 9 Die Erkennungsszene als weiterer Schritt zur Verbindung. – 10 Die *Choephoren* als Gewebe. – 11 Kurzer Blick auf den Kommos: Die weitere Verwebung der Stränge. – 12 Schluss.

1 Einleitung

Von Anfang an bestimmt der Chor von weiblichen Sklavinnen aus dem fernen Ausland die Handlung im zweiten Teil der *Orestie*. Als marginale Gruppe des Anderen wirkt er auf das Geschehen ein, das auf dem Totenritual basiert. Die Frauen schaffen es, Elektras Weihguss, der als Besänftigung des toten Königs und Heroen Agamemnon gedacht war, zu einem Totenbeschwörungsritual umzulenken. Umkehrungen und Wenden spielen in der *Orestie* überhaupt eine größere Rolle, was in der zuletzt erfolgten Umpolung von Erinyen zu Eumeniden (bzw. Semnai) im gleichnamigen letzten Stück der Trilogie gipfelt.¹

Im Folgenden soll es um die Haltungsänderung von Elektra gehen, die der Chor aus einer unsicheren, nahezu frustrierten Erstarrung zum aktiven Widerstand mittels der Umdeutung des zentralen Rituals der *choai*, des Gussopfers am Grab, bewegt. Das die Tat vorantreibende Kollektiv zeichnet sich durch eine mehrfache Marginalität aus.² Es besteht aus Frauen, noch dazu Barbarinnen und Sklavinnen, die also weder griechisch noch frei sind. Die Choreutinnen kommen aus Asien, aus Persien oder vielleicht sogar aus Troia, wie manche dachten.³ Sie wären dann wie Cassandra von Agamemnon als Beutegut mitgeführt oder gar vorausgeschickt worden. Als Kriegsgefangene sind sie überraschenderweise besonders loyal zu dem, der sie zuerst versklavte. Denn sie idealisieren den zurückgekehrten Heerführer Agamemnon aus der Retrospektive zur nahezu göttlich verehrten Herrschaft. Ähnliche Beispiele aus dem Troiazzyklus finden wir bei anderen Sklavinnen, die nach der Gefangennahme dem neuen hellenischen Herrn mit Hochachtung und Liebe begegnen.⁴ Im *Agamemnon* ereignete sich die kaltblütige Ermordung des hochgeschätzten Palastoberhaupts durch seine Gattin Klytaimestra im Bunde mit Aigisth. Beide schwangen sich daraufhin in Argos zu einer rücksichtslosen Tyrannei auf.

Die junge Königstochter Elektra steht als dem Vater zugewandtes Kind nach dem Rachemord an Agamemnon – er tötete einst beim

Ich danke Enrico Medda und Andrea Taddei für die freundliche Einladung zur Aischylos-Tagung in Pisa und für die zahlreichen intensiven Gespräche über die *Choephoren*. Der Text ist mit leichten Veränderungen der Ausgabe von Page 1972, die Übersetzung Steinmann 2016 entnommen.

1 Nirgends in den *Eumeniden* außer im Titel und im Begleitmaterial findet sich das Wort Eumeniden und somit der Hinweis darauf, dass die Erinyen zu Eumeniden verwandelt wurden. Vgl. Sommerstein 1989, 12 und 281 (zur angeblichen Erwähnung in der Lücke nach Aesch. *Eum.* 1027). Vgl. εὐφρων in Aesch. *Eum.* 1030 und σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σμηνῶν in 1006.

2 Zur Marginalität als Charakteristikum des tragischen Chors vgl. Gould 1996.

3 Dagegen Garvie 1986, 53-4 ad 22-83.

4 Z.B. Briseis in *Il.* 1.348, 19.282-300, cf. 18.28-31 und Tekmessa in *Soph. Ai.*

Aufbruch der Flotte nach Troia seine Tochter Iphigenie – ebenfalls im Abseits. Machtlos erstarrt Elektra unter der Zwangsherrschaft und muss sich trotz aller inneren Widerständigkeit den autoritären Verhältnissen unter den Usurpatoren fügen. Das verwaiste Mädchen und die Sklavinnen des Herrscherhauses sind in der inneren Oppositionshaltung gegen das neue Regime über die sozialen Grenzen hinweg miteinander verbunden. Doch im Gegensatz zu den Frauen ist Elektra jung, unerfahren und in sich verschlossen. Obwohl sie sich kaum mehr an die Zeit mit dem Vater erinnern kann, hängt sie an ihm und verachtet die ehebrecherische Mutter. Vor allem wurde Agamemnons Bestattung unter Ausschluss der Familie und ohne das übliche Ritual begangen, da die Mörder dies den Nachkommen bewusst verweigerten. Das wird nun in den *Choephoren* in gewisser Weise und gegen Klytaimestras Willen nachgeholt. Die barbarischen Frauen treiben nun, falls sie tatsächlich von Troia stammen sollten, zur Auflösung und Zerstörung des Hauses im Sinne einer späten Rache gegen die Nachkommen der griechischen Eroberer an. Der Kontext wurde vermehrt im *Agamemnon* thematisiert (Aesch. *Ag.* 131-5, 341-2, 640-5). Zugleich sind die Choreutinnen in Solidarität mit der Nachkommenschaft des Hauses verbunden, insbesondere mit Elektra, die sich nicht unbedingt unter das Joch der neuen Despotie fügen möchte. Allein wäre sie zu schwach dafür, erst im Kollektiv findet sie zu einer Position des Widerstands.

2 Orests Ankunft

Unterschiedliche Stränge der Handlung fügen sich in den *Choephoren* wie Webfäden zu einer theatralen Performance im Sinne einer Textualisation zusammen. Auf Orest, Agamemnons einzigen Sohn, als möglichen Rächer wurde im *Agamemnon*, dem ersten Teil der Trilogie, ab der Mitte und vor allem am Ende schon mehrmals hingewiesen.⁵ Aufgrund des Apoll-Auftrags zur Rache findet er sich nach jahrelanger Abwesenheit bei Strophios mit dessen Sohn Pylades zu Beginn der *Choephoren* am Grab des Vaters in Argos ein. Da Orest schon weit im Vorfeld von der Mutter angeblich aus Vorsicht zum Onkel ins ferne Phokis geschickt worden war, war ihm ebenso wie Elektra das Bestattungs- und Trauerritual für den geliebten Vater versagt (cf. 8-9). Erst jetzt kann er dem Toten Ehre erweisen. Daher betet er sofort zum chthonischen Hermes, der als Psychopompos die Passage zwischen Tod und Leben ermöglicht (1). Orest bittet von diesem liminalen Gott, er möge sein Retter in der Not und vor allem sein Mitkämpfer (*symmachos*) im kommenden Unternehmen werden

⁵ Aesch. *Ag.* 877-91, 1103-4, 1280-3, 1647. Vgl. Käppel 1998, 193-6.

(2). Dann ruft er am Grab seinen Vater direkt an, ihn zu erhören (4-5). Offenbar ist Orest davon überzeugt, dass von Agamemnon noch eine Kraft ausgehe. Als typische Trauergeste schneidet Orest sich also eine Locke vom Haar und legt sie aufs Grab (6-7).

Da werden beide Freunde Zeugen eines großen Spektakels, eines Aufmarsches von Frauen in schwarzen Gewändern (10-12). Kurz ist er am Überlegen, ob etwa neues Leid, gar ein weiterer Trauerfall im Haus geschehen sei (12-13) und es schlimmstenfalls vielleicht sogar seine Schwester getroffen haben könnte. Doch als er Elektra als Anführerin der näher rückenden Gruppe erkannt hat (16-18), vermutet er gleich richtigerweise ein an die chthonischen Götter gerichtetes Besänftigungsritual für seinen Vater (14-16). Wie mehrmals betont werden wird, ist ein ritueller Ablauf aufgrund seiner äußeren Praktik ambivalent und wird erst durch den pragmatischen Rahmen und das ihn begleitende Wort festgelegt. Als Außenstehender muss man die Zusammenhänge korrekt interpretieren.⁶ Orests richtiger Schluss im zweiten Deutungsversuch ist für ihn ebenfalls beunruhigend. Denn er muss angesichts der herausgehobenen Funktion seiner Schwester befürchten, dass das Haus in Argos – über Elektras Haltung kann der Bruder ja nur raten – schon geeint in der Besänftigung des Toten ist, was Orest in seiner Position weiter schwächen würde.

3 Kulturelle Hintergründe

Zentral für das Verständnis der *Choephoren* ist das archaisch anmutende kulturelle Verständnis, dass Tote vom Grab leibhaftig die Rache an ihren Mördern einfordern und diesbezüglich große Wirkkraft entfalten.⁷ Mit Libationen werden den Toten im Grab Flüssigkeiten gespendet, um ihnen damit Stärke und Dynamik für ihre negativen Aktivitäten zuzuführen. Doch können Gussopfer die destruktive Kraft ebenso beruhigen und stoppen.⁸ Orest ist besorgt, dass Agamemnon, mit dem er gerade am Grab den Kontakt aufnahm

6 In seinem poststrukturalistischen Ansatz betrachtet Goldhill 1984, 105-6 die Stelle als Reflexion der Differenz zwischen Schauen/Sehen/Zeigen und Sagen, die zum hermeneutischen Prozess der Deutung führt.

7 Vgl. Johnston 1999, 127-60; zum Aktivzustand im Todesschlaf und Grab vgl. auch Mace 2004, 39-43. Zum Totenkult vgl. Burkert 1985, 190-4, zum Kult der Toten, Helden und chthonischen Götter l.c. 190-215.

8 Gussopfer (*choai*) bestehen aus Milch, Honig, Wasser und ungemischtem Wein. Vgl. Graf 1980. Zum Verständnis der Libation im griechischen Ritual vgl. auch Burkert 1985, 70-5. Das Blut fehlt im Gussopfer; vgl. die Beschreibung im 11. Gesang der *Odyssee* und in Aischylos' *Psychagogoi* (*TrGF* III 273a, bes. 1-6). Atossa, die den alten König Dareios und alle Toten besänftigen möchte, bringt diese Flüssigkeiten zusammen mit Blumen (Aesch. *Pers.* 609-18). Der Chor spendet dazu Hymnen, Gooi und Threnoi (Aesch. *Pers.* 623-80).

(4-5), um ihn für die geplante Rache zu aktivieren und mithilfe der Vermittlung des Gottes Hermes ebenfalls als Mitstreiter (*symmachos*, 2) zu gewinnen, schon in seinem unterirdischen Hass besänftigt ist oder gerade im Begriff dazu steht. So ruft Orest in seiner Not nun auch den höchsten Gott Zeus wie zuvor den chthonischen Hermes (1-2) an, ihm die Rache für den Mord am Vater zu ermöglichen und zu seinem entschlossenen Mitkämpfer (*symmachos*, 19) zu werden. Zeus ist Garant der Rechtsordnung und der Gerechtigkeit, die Orest nach dem Prinzip der Blutrache herzustellen meint. Er versichert sich der Unterstützung des gesamten religiösen Apparats, des Toten selbst sowie der chthonischen und der olympischen Götter, zumal Apoll ihm unmissverständlich den Auftrag der Rache erteilte (269-305). Angesichts des unerwarteten Bittgangs der schwarzgewandeten Frauen verstecken sich Orest und Pylades hinter dem Grab, um die Prozession wie in einem internen Theater zu beobachten und genau zu erkennen, was vor sich geht (20-1). Das Terrain, die exakten Umstände und die Loyalitäten müssen schließlich erkundet werden.

Die Elektra begleitenden Frauen, die die Libationen (*choai*) in Gefäßen für das Gussritual bringen, stellen als Weihgussträgerinnen (*choephoroi*) den Chor. Sie führen zunächst bei ihrem Einzug in die Orchestra in der ersten Strophe der Parodos (22-83) einen wilden Goos, eine Trauerklage, für Agamemnon auf (22-31).⁹ Damals nach seinem Tod und bei seiner Bestattung durften sie dies wie Elektra und andere Hausangehörige auf strengen Befehl Klytaimestras nicht tun. Unter heftigen Wehklagen zerkratzt man sich das Gesicht, zerreißt das Kleid und schlägt sich auf die Brust. Mit diesen selbstzerstörerischen Gesten gleicht man sich symbolisch dem Toten an.¹⁰ Dann kommen die schrecklichen Hintergründe für ihr Tun ans Licht: Klytaimestra hatte einen Schreckenstraum, der ihr die Haare zu Berge stehen ließ: τορὸς γὰρ ὀρθόθριξ δόμων ὄνειρόμαντις ἔξ ὕπνου κότον πνέων (32-3).¹¹ Agamemnon atmet nämlich *kotos*, Zorn, Groll, und die herbeigerufenen Zeichendeuter erkennen, dass er wie alle Ermordeten seinen Mördern zürnt (μέμφεσθαι τοὺς γὰς νέρθεν περιθύμως | τοῖς κτανούσι τ' ἐγκοτεῖν, 40-1). Im Grab wirken die Toten also, indem sie Groll und eine negative Stimmung der Verfolgung auf die richten, die sie kaltblütig erschlugen. Alle Racheenergie geht also vom Toten selbst aus und er ist in dieser Richtung aktiv, bis sein

9 Zu den weiblichen Stimmen als etwas Materielles und Flüssiges vgl. Nooter 2017, 182-244, zur Stelle 185-6.

10 Zu den selbstzerstörerischen Gesten vgl. Alexiou 2002, esp. 10, 28-9, 33-4, 41; vgl. ebd. im Index s.v. 'self-mutilation', 'laceration of flesh', 'beating'. Zum Trauerritual, zur Klage und zum Goos im allgemeinen vgl. Alexiou 2002; Dué 2006; generell zur reichen Literatur zur Klage l.c. 8 n. 21; Suter 2008; Palmisciano 2017, bes. 217-314.

11 Vgl. Burkert 2010; dazu Nooter 2017, 187-8. Goldhill 1984, 107 sieht die Angst als Ursache der Auflösung der Kausalität und eines Mangels an narrativer Kontrolle.

Tod gesühnt ist. Klytaimestra bleibt angesichts dieser verheerenden Analyse – eigentlich hätte sie dafür gar keine Deuter (38) nötig gehabt – nur die Lösung, mit rituellen Mitteln den wütenden Toten zu besänftigen.

4 Das Dilemma der Choreutinnen

In der zweiten Strophe wird die für das Kollektiv schreckliche Double-Bind-Situation beschrieben (44-53). Die Mörderin und Tyrannin, so erfahren wir, hat die Sklavinnen unter der Führung ihrer Tochter – Elektra ist gewissermaßen die wahre Chorführerin – zum Grab geschickt, um den Toten, den von ihr im Bad abgeschlachteten Gatten, in seinem Groll zu besänftigen. Die Frauen nennen es zynisch und zugleich treffend „einen lieblosen Liebeserweis, nur darauf angelegt, abzuwenden das Unheil“ (χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν, 44).¹² Die Situation ist rituell jedoch so fürchterlich, dass die Frauen es gar nicht richtig aussprechen können (φοβοῦν· | μαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν, 46-7) – ein Motiv, das uns noch mehrmals begegnen wird. Klytaimestras Anordnung bedeutet Hohn für die Mutter Erde, die das Blut des Toten aufsog.¹³ Es ist schon geronnen und erstarrt (67), genau wie die Gemüter.¹⁴ Die Frauen räsonieren, wie es da Sühnung und Lösung geben könne, wo Blutströme zu Boden geflossen seien (τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι; 48). In dieser für das Haus schrecklichen Konstellation sind die getreuen Sklavinnen und Elektra seit langem gefangen (49-53). Die Tyrannei hat das alte *sebas*, die Ehrfurcht vor der Herrschaft, die mit dem Volk eins war, abgelöst (54-6). Es herrschen nur noch Furcht, Schrecken (59), Dunkelheit und Starre. Für den Chor bleibt lediglich die Hoffnung auf Dike (61), auf die gerechte Wiederherstellung der Ansprüche durch Rache. Sie ist in ferner Zukunft in Aussicht gestellt, da man in der jetzigen Situation zu schwach ist. Ein Rächer fehlt (59-65). Nach der Lageanalyse des Chors ist das vergossene Blut mittlerweile verklumpt und hat die gesunde Verbindung zwischen Lebenden und Toten verstopft, woraus Seuche, Chaos und Unordnung in der Gesellschaft entstanden sind (66-9). Eine Medizin dagegen gibt es da nicht mehr. Sobald Blut einmal vergossen ist (vgl. 47, 73) und das Reine verunstaltet hat, hilft

¹² Zum paradoxen Ausdruck und zur klanglichen Dimension vgl. Nooter 2017, 190-1.

¹³ Zur Erde als Mutter vgl. Nooter 2017, 189; zum Motiv der Adressierung der Erde vgl. Alexiou 2002, 9, 45, 147.

¹⁴ Vgl. Nooter 2017, 191-2.

letztlich weder Heilung noch rituelle Reinigung (71-4),¹⁵ selbst wenn Klytaimestra diesen Weg der rituellen Besänftigung als Ausweg aus ihrer Not versucht.

Die Erde (44, 66) wird dabei von den Frauen mit dem weiblichen Schoß assoziiert. Bei einer Verletzung der jungfräulichen Unversehrtheit und Scham fehlt jegliche Möglichkeit der Wiederherstellung (θιγόντι δ' οὔτι νυμφικῶν ἐδωλίων | ἄκος, 71-2). Offenbar appelliert der Chor in rhetorischer Übertreibung an Elektra, sich die Vergeblichkeit des Besänftigungsrituals vor Augen zu führen. Sie solle sich die Situation an ihrem eigenen Körper klar machen. In einer patriarchalen Welt trifft die Bemerkung dabei auf den Kern von Elektras sozialem Selbstwertgefühl und Genderrollenverhalten, nämlich ihre Jungfräulichkeit. Die vielen Übergriffe seitens des neuen Machthabers Aigisth in Verbindung mit Klytaimestra, so wird insinuiert, kommen für das junge Mädchen einer Misshandlung oder gar Vergewaltigung gleich, zumindest in psychischer und mentaler Hinsicht.¹⁶

Heilung und Reinigung stellen Schlüsselmotive der ganzen *Orestie* dar. Bereits im *Agamemnon* versucht man immer wieder, das Schlimme gutzureden, zu übertünchen und zu heilen.¹⁷ Klytaimestra möchte am liebsten nach dem schrecklichen Mord an ihrem Mann mit einem Pakt den Lauf der Rache stoppen und dem Kreislauf von Tat, Rache und Widerrache ein für alle Mal Einhalt gebieten (*Ag.* 1568-76). Doch das Unterfangen ist vergeblich. Erst Athene wird es am Ende der *Eumeniden* gelingen. Nach dem Schreckenstraum schickt sich Klytaimestra vor dem Beginn der *Choephoren* erneut an, Agamemnons Rachezorn mit Libationen an den Toten zu bändigen und für sich psychische Ruhe vor der unablässigen Verfolgung zu finden.

Wiederum kann man erkennen, dass vom Toten die Rache ausgeht. Als Geschädigter fordert er sie ein und bildet das heimliche Kraftzentrum, das sein Sohn Orest als nächster männlicher Verwandter für seinen Vergeltungsschlag benötigt. Die Mörderin Klytaimestra versucht also mit rituellen Mitteln dagegen anzukämpfen, um die zur Rache treibende Kraft, also den Toten in seinem Groll milder zu stimmen. Da die Flüssigkeiten aber auch als Energiezuführung gedeutet werden können, bringt sie ironischerweise damit aber

15 Orests Blutschuld wurde jedoch durch Apoll mit dem Blut eines neumilchenden Tieres entsühnt (*Aesch. Eum.* 449-52). Allerdings ist der Mord weiterhin nicht vollumfänglich gereinigt, wie die Verfolgung der Erinyen beweist.

16 Goldhill 1984, 109 sieht die Stelle als ironische Anspielung auf die Auseinandersetzung zwischen den Erinyen und Apoll um die Rolle der Frau im biologischen Prozess in den *Eumeniden* (640-66), ferner als Erinnerung an das Motiv des Ehebruchs und konkret das Bild als Verweis auf den Verlust des Hymens.

17 Vgl. Gödde 2011, 95-148; Bierl 2017.

erst alles in Bewegung und die Akteure direkt am Grab des Toten zueinander. Im Energiefeld, das unterirdisch vom Leichnam ausgeht, fügen sich dann die Fäden im Handlungsgewebe wundersam zur Rache zusammen, die Klytaimestra doch mit ihrem Tun verhindern wollte. Auf diesem Weg polt zunächst der Chor seine Anführerin um, die im Auftrag Klytaimestras das eigentliche Besänftigungsritual durchführen soll. Offenbar besitzen die Sklavinnen als Gruppe im Vergleich zum Mädchen Elektra erstaunliche Handlungsmacht, weil sie ein hohes Maß an Lebenserfahrung besitzen. Obwohl die Jungfrau die Leitung der Gruppe hat, wäre sie für einen solchen Schwenk selbst viel zu schwach. Daher muss sie in ihrer Haltung von den Sklavinnen auf den richtigen Weg gebracht werden.

Der Chor drückt seine liminale Stellung am Ende in der Epode nochmals deutlich aus (75-83). Das Kollektiv steht nämlich nach der Eroberung seiner Heimat in einer vom Schicksal erzwungenen Mittelposition zwischen zwei Städten (ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπολιν, 75),¹⁸ Kulturen, und sozialen Stufen. Die einst freien Frauen wurden nämlich in einer Kriegssituation aus ihren Vaterhäusern (ἐκ γὰρ οἴκων | πατρώων, 76-7), vielleicht sogar direkt vom belagerten (vgl. 75) und besiegten Troia weg in die Knechtschaft (δοῦλίον ... αἶσαν, 77) nach Argos verkauft. Ihre Situation ist von Unterdrückung in einer Despotie geprägt. Ihre Loyalität als Kriegsgefangene gilt immer noch dem ermordeten vormaligen Herrn. Daher müssen sie weiterhin ihren bitteren Hass gegen Klytaimestra und Aigisth verwinden, ihre Trauer kaschieren und die neue Herrschaft der Diktatur dem Worte nach preisen (βίαι φρενῶν αἰνέσαι, πικρὸν στύγος | κρατούσαι, 80-1), indem sie beiden nach dem Mund reden (78-83).

5 Elektras Position

Elektra ist im Vergleich zu den Choreutinnen im Haus noch mehr isoliert. Sie ist ganz allein und hat niemanden, mit dem sie ihre Frustrationen und schlimmen Eindrücke teilen könnte. Im Prinzip ist Elektras Situation derjenigen der Sklavinnen ähnlich – sie fühlt sich auch so (καγὼ μὲν ἀντίδουλος, 135), obgleich sie aus dem alten Herrscherhaus stammt und die Tochter von Klytaimestra, der Mörderin ihres Vaters, ist. Die Dienerinnen sind ähnlich wie Elektra über die Jahre der drückenden Tyrannis im verborgenen Leid erstarrt (κρυφαίοις πένθεσιν παχνομένα, 83). Insgeheim ist der

18 Siehe *LSJ* s.v. ἀμφί, F I ‚on both sides‘; anders Garvie 1986, 65 ad 75-6 ‚the constraint of a city besieged‘, also die Umzingelung und Eroberung ihrer Stadt; der Ausdruck ἀνάγκαν ... ἀμφίπολιν bedeutet wohl beides.

einzigem Widerstand der barbarischen Truppe, hinter dem Schleier das Los der ehemaligen guten Herrschaft zu beweinen (δακρύω δ' ὑφ' εἰμάτων | ματαίοισι δεσποτᾶν | τύχαις, 81-3). Elektra wird dies auch heimlich in den Gemächern getan haben.

Doch an dieser Stelle beginnt der Frauenchor, sich mittels des Goos und des Trauerrituals (cf. 22-30, 52-62), zu dem Klytaimestra sie – freilich in unterschiedlicher Konstellation und mit anderer Intention – eigentlich zwingt, einen größeren Freiraum gegenüber dem Regime zu verschaffen. Zunächst löst die Gruppe die langjährige innere Starre in gewaltsame und heftige Bewegung auf. Zugleich wagen die Sklavinnen, am Ort des vom Palast abseits gelegenen Grabs ihren inneren Widerstand vor Elektra deutlich zu äußern. Und mit der Umpolung des Besänftigungsrituals wird der mit dem verkrusteten Blut verstopfte Zugang zum Grab und zur Unterwelt geöffnet sowie eine Kommunikation mit dem Toten hergestellt. Agamemnons Geist wird zunehmend zum eigentlichen Kraftzentrum, das die weitere Rache in Bewegung setzt.

Elektra muss den Auftrag der von Verfolgungsträumen aufgeschauerten Mutter offiziell in ihrer Vertretung durchführen. Die Experten haben Klytaimestra klar verkündet: die Angst geht von dem gemordeten Toten aus (39-42). Man muss ihn mit rituellen Libationen besänftigen. Als Tochter kann Elektra sich dem Befehl der Mutter in dem mit Terror herrschenden Palast nicht entziehen. Ihre Loyalität gilt freilich ganz dem Vater, weshalb sie noch stärker als der Chor ihre totale Isolation verspürt. Elektra ist jung, unreif und sucht nun in ihrer Verzweiflung bei den Dienerinnen Rat. Sie fühlt sich angesichts des zu vollziehenden Rituals in einer Double-Bind-Situation zwischen Vater und Mutter, die sie allein nicht auflösen kann. Ihre Werte sind Besonnenheit, Sittsamkeit (140) und Frömmigkeit (122). Ihr Dilemma besteht darin, wie sie stellvertretend für die Mörderin das Gussopfer vollziehen kann, ohne die Loyalität gegenüber dem toten Vater zu verlieren. Ihre Religiosität gebietet, die Ansprüche des Toten zu bewahren (122).

6 Elektras Unsicherheit und die Bitte um Rat

In ihrer Schwäche überlegt Elektra, irgendeinen Ausweg zu finden, um rituell korrekt zu sprechen, und wendet sich an die Untergebenen, die sich in einer ähnlichen, sogar noch marginaleren Situation befinden, aber durch die Reife, Erfahrung und Gruppensolidarität sich schon als stärker als sie erwiesen haben (87-105). Sie fragt, wie sie bei der Spende der *choai* gegenüber dem Vater das Gesicht wahren und ihn dabei richtig ansprechen solle (τί φῶ χέουσα τάσδε

κηδείους χοάς; | πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεύξωμαι πατρί; 87-8).¹⁹ Sie steht ihrer Meinung nach vor drei Alternativen:²⁰ 1) Sie könne den Auftrag erfüllen und dabei so sprechen, wie die Mutter es intendiert hätte. Es sei jedoch eine einzige Heuchelei, die Vortäuschung einer liebevollen Beziehung, die Elektra mit freundlicher Rede vermitteln würde (πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλῳ φέρειν | γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα; 89-90; vgl. 43). Angesichts der Situation fehle ihr der Mut, diese Lüge dem Vater gegenüber zu äußern (τῶνδ' οὐ πάρεστι θάρσος, οὐδ' ἔχω τί φῶ | χέουσα τόνδε πελᾶνὸν ἐν τύμβῳ πατρός, 91-2).²¹ Sie ziehe es in diesem Fall vor, ganz sprachlos zu bleiben. 2) Die schon ehrlichere Variante stelle es dar, ironisch-sarkastisch die Beziehung des Gabentausches eines Do-ut-des für ein wohlgefälliges Verhalten seitens des Toten als Vergeltung für das Böse aufzudecken (ἢ τοῦτο φάσκω τοῦτος, ὥς νόμος βροτοῖς, | ἴσ' ἀντιδοῦναι τοῖσι πέμπουσιν τάδε | στέφη, δόσιν γε τῶν κακῶν ἐπαξίαν; 93-5). Die Absurdität der Aktion würde damit offen ausgesprochen werden. 3) Sie könne gleich schweigen – und damit die Ehrlosigkeit fortsetzen, in den Fängen der Macht zu erstarren. Dabei würde sie die heiligen Libationen, die Reinigungsgüsse, einfach wie Spülwasser auf dem Grab ausschütten (ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπώλετο | πατήρ, τάδ' ἐκχέασα, γάπτοτον χύσιν, 96-7). D.h. wie in Lösung 1) würde sie ihre wahre Gesinnung für sich behalten und die Aktion des Gussopfers dazu einfach ohne religiösen Hintersinn und frommes Engagement als leeres Ritual ablaufen lassen. Dann würde sie, ohne Worte zu äußern, die die Intention der Auftragsgeberin bestärken, und ohne mit dem Grab Blickkontakt aufzunehmen, einfach das Gefäß

19 τί φῶ ist eine treffliche Emendation von Ahrens anstatt des in der Handschrift M überlieferten Dativs τύφῳ δε; δε ist aus metrischer Sicht auszuschneiden, als Verbesserung von M am Rande ist τύμβῳ ‚am Grab‘ notiert. Butler schlägt τάφῳ vor. Dazu vgl. Medda 2023, 453-6, der den erwägenswerten Vorschlag macht, nach Ahrens' τί φῶ – übrigens wie in V. 118 – ein Fragezeichen zu setzen. Die Kurzsequenz würde zunächst Elektras Unsicherheit ausdrücken, um dann mit einem zweiten, genauer gestellten Fragesatz fortzufahren, der den Zweifel mit πῶς εἶπω aufnimmt und dem eine Partizipialkonstruktion vorangestellt ist. Goldhill 1984, 110 möchte hinter Elektras vermehrt vorkommenden deliberativen Fragen, wie sie sprechen solle, einen Hinweis auf die Schwierigkeit der Sprachverwendung sehen.

20 Zu den drei Optionen – anstelle von zwei, wie Garvie 1986, 68-9 ad 89-100 meint, nämlich der Mutter zu gehorchen und das Gussopfer mit einem Gebet darzubringen oder der Mutter nicht zu gehorchen und das Gussopfer schweigend zu verrichten – vgl. Medda 2023, 457-8.

21 Viele versetzten die beiden Verse nach 95 (nach Weil) oder 99 (nach Page und Diggle); mit West behalte ich sie an der Stelle der Überlieferung, da dies wohl der schlimmste Loyalitätsbruch gegenüber dem Vater wäre. Ähnlich auch Medda 2023, 456-8.

22 Zur Verteidigung von Bambergers Konjektur ἴσ' (so auch bei Page) statt des überlieferten ἔσ' und der von Elmsley vorgeschlagenen Konjektur ἔσθλ' (alternativ εἴ τ', so von West übernommen) vgl. Medda 2023, 458-60.

wegschmeißen, sich umdrehen und gehen (στείχω, καθάρμαθ' ὥς τις ἐκπέμψας, πάλιν | δικοῦσα τεῦχος ἀστροφοισιν ὄμμασιν; 98-9). Alle drei Varianten sind für Elektra bei näherem Überlegen unbefriedigend und frustrierend, weshalb sie in ihrer Ausweglosigkeit bei den erfahrenen Frauen um Hilfe ersucht (τῆσδ' ἔστε βουλῆς, ὦ φίλαι, μεταίτιαι, 100), zumal sie der gemeinsame Hass, wie sie spätestens eben erfuhr, und die Situation der Knechtschaft verbinden (101-5).

7 Elektras Umkehrung

Die Chorführerin gibt aus Ehrfurcht vor dem Grab folgenden Rat, der die charakteristische Bipolarität der Freund-Feind-Haltung in Athenes Umpolung der Erinyen zu Eumeniden vorwegnimmt (106-23): Elektra solle beim Gussopfer um Segen für die Treugesinnten und alle beten, die der Diktatur des Aigisth entgegenstehen. Konkret also für sich, den Chor und – und das ist das Entscheidende – auch für Orest, der ja für die Zuschauer schon im Fokus ist (109-15). Zugleich solle sie aber um Rache für die Mörder flehen (116-23). Ein Richter möge also kommen, der Mord mit Mord vergelte (120): das war in mancher Hinsicht mit dem, was in Option 2) noch innerlich unterdrückt wurde, impliziert.

In Bezug auf den negativen Teil, die Bitte um brutale Rache, ist das fromme Mädchen erneut im Unklaren, wie sie hier sprechen solle (vgl. τί φῶ; 118; 87), und wendet sich wiederum an die Gruppe um Rat (118-23):

Ηλ. τί φῶ; δίδασκ' ἄπειρον ἐξηγουμένη.
Χο. ἐλθεῖν τιν' αὐτοῖς δαίμον' ἢ βροτῶν τινα.
Ηλ. πότερα δικαστὴν ἢ δικηφόρον λέγεις; 120
Χο. ἀπλωστὶ φράζουσ', ὅστις ἀνταποκτενεῖ.
Ηλ. καὶ ταῦτά μούστιν εὐσεβῆ θεῶν πάρα;
Χο. πῶς δ' οὐ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς;

EL. Was soll ich sagen? Unterweis die Unerfahrene, erklär es mir!
CHF. Such einer heim, sei es ein Daimon, sei's ein Mensch –
EL. Als Richter oder Rächer, was meinst du?
CHF. Sag einfach: einer, der den Mord mit Mord vergilt!
EL. Und ist's auch gottgefällig, dies von Göttern zu erleben?
CHF. Wie sollt es anders sein, zahlt man dem Feinde Böses heim
[mit Bösem?]

Die Chorführerin zeigt hierbei keinerlei Skrupel. Sie rät also ganz offen, dass Elektra nach dem Segen für den Freund vor allem auch Fluch für den Feind erfliehen solle. Diese Bitte entspricht einer in der

griechischen Kultur weit verbreiteten ethischen Haltung.²³ Das Gebot nach Richter und Richterspruch (πότερα δικαστὴν ἢ δικηφόρον λέγεις; 120) nimmt das von Athene eingesetzte Gericht samt Urteil in den *Eumeniden* vorweg. Doch plädieren die erfahrenen Frauen hier noch ganz für die Blutrache, um die das Mädchen bei den Göttern im Gebet nachsuchen solle. Selbstverständlich möge man auch in diesem Fall dem Gesetz des ἀνταποκτείνειν folgen, also wer tötet, wird getötet. Es folgt dem Prinzip des δράσαντι παθεῖν (313),²⁴ dem Teufelskreis von Rache und Widerrache. Noch hat Elektra Bedenken, ob dies ihrem moralischen Gebot nach Frömmigkeit (cf. 140) entspricht: Für den Chor ist diese Gesetzmäßigkeit der Selbstjustiz einfach und evident, und damit auch gerecht und fromm.

Mit dieser simplen und klaren (cf. ἀπλωστὶ, 121)²⁵ Botschaft ist die Aufklärung und Belehrung seitens des Chors abgeschlossen. Elektra überwindet ihre Scheu und innere Lähmung. Sie ist frei für die Umkehrung des Auftrags und damit des ganzen Rituals am Grab. Nach der Sprechakttheorie John Austins besteht im Sagen des Gebets ein Tun.²⁶ Elektra wird den Rat in der Folge umsetzen und sich an der Verwirklichung der Inhalte beteiligen. Der Chor, der sich am Grab schon mit dem ersten Goos (22-30) aus seiner inneren Starre befreite, hat das Mädchen, das in der Haltung schon immer auf seiner Seite stand (cf. 101-4), aber sich an noch größere innere Zwänge und Rollenerwartungen gebunden fühlte, schließlich auf seine Position, auf die Bahn der Rache, gebracht. Die Energie dafür geht vom Grab Agamemnons und seiner Leiche aus. Sein innerlicher Groll hat bei Klytaimestra den Schreckenstraum ausgelöst, der Klytaimestra nun Elektra mit den barbarischen Sklavinnen ans Grab schicken lässt.²⁷ Ein Ritual wie das Gussopfer ist ambivalent und vieldeutig. Es bedarf der pragmatischen Rahmung, der Intention der Akteure und des Sprechakts des Gebets, das die rituelle Handlung der Libation begleitet. Am vom Machtzentrum fernen Grab fehlt die vollkommene Kontrolle der neuen Tyrannis. Der ursprüngliche Befehl wird einfach verkehrt: das Vergießen der Spendenflüssigkeiten soll nun nicht mehr den Toten besänftigen, seinen Zorn, seine innere Wut dämpfen und sein ungestümes Streben nach Rache beruhigen,

23 Beispiele bei Garvie 1986, 75 ad 123: u.a. Aesch. *Sept.* 1049, *PV* 978; Soph. *Ant.* 643-4; Eur. *Med.* 809.

24 Page übernimmt Pauws Konjektur δράσαντα παθεῖν mit dem Handelnden im Akkusativ beim Infinitiv; vgl. Aesch. *Ag.* 1564 παθεῖν τὸν ἔρξαντα.

25 Goldhill 1984, 115-16 betrachtet die Verwendung von ἀπλωστὶ in Bezug auf Sprache als ironische Bekräftigung, dass Elektra unmöglich eine ambiguitätsfreie Ausdrucksweise erzielen könne.

26 Vgl. Austin 1975; dazu Bierl 2001, 37-64.

27 Ähnlich schon Käppel 1998, 203-4.

sondern ihm vielmehr Ehre verschaffen und ihn in seiner Energie für die Vergeltungstat stärken.

8 Elektras graduelle Annäherung an Orest

Elektra fühlt sich nach der Belehrung des Chors nun endlich frei, das zu tun, was sie sich innerlich schon immer wünschte. Vor allem wird das Trauerritual, von dem sie damals ausgeschlossen war, damit nachgeholt. Aufgrund ihrer *choai* nähert sie sich schon Orest an, der noch hinter dem Grab wartet. Mit ihren ersten Worten wendet sie sich an Hermes. Indem diese deutlich mit Orests ersten Worten zum Auftakt (1-5) übereinstimmen, ist Elektra eigentlich schon in mancherlei Hinsicht mit dem Bruder gleichgeschaltet (124a-30): Wie Orest zu Beginn es tat, fleht sie den chthonischen Hermes an, der als Mediator zwischen der Oberwelt und der Erde Gebete und die Flüssigkeiten fließen lässt und damit den Kontakt mittels der unterirdischen *daimones* zum Toten herstellt sowie Energie bereitstellt (κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω | < > Ἑρμῇ χθόνιε, κηρύξας ἔμοι | τοὺς γῆς ἔνερθε δαίμονας κλύειν ἑμᾶς | εὐχάς, πατρῶιων αἱμάτων ἐπισκόπους ([165]124a-6)).²⁸ Das längst geronnene Blut wird gewissermaßen wieder flüssig. Die chthonischen Götter wachen über den Kreislauf des Bluts (πατρῶιων αἱμάτων ἐπισκόπους, 126).²⁹ Elektra gießt die Libation in diesen Verbindungskanal der Erde und bittet um Erbarmen für sich selbst und Orest, damit sie beide zusammen im Haus die angestammte Macht übernehmen können (129-31).

Kontrastiv malt sie aus, wie ihr Bruder und sie jetzt ohnmächtig förmlich darniederliegen (132-7), also der Hilfe bedürfen. Elektras Gebet an den Vater beinhaltet, Orest möge erscheinen (ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ | κατεύχομαί σοι, 138-9) und sie selbst möge sich als besonnener und frömmer als ihre Mutter erweisen (140-1). Dem Rat der bipolaren Aufteilung in Freund und Feind folgend beendet Elektra ihr Gebet wie folgt (142-51):

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθανεῖν δίκῃ.
ταῦτ' ἐν μέσῳ τίθημι τῆς καλῆς ἀρᾶς,

145

²⁸ V. 165 wurde von Hermann an diese Position als Anruf der Gottheit verschoben; so auch West. Für die Lücke zu Beginn von V. 124 hat Klausen ἄρηξον ‚helf‘ ergänzt.

²⁹ Diese Deutung basiert auf der Konjektur von Ahrens. Die ähnliche Korruptele findet sich in V. 650. Page und West setzen δωμάτων in den Text, ein Emendationsversuch von Pearson für δ'ομμάτων.

κείνοις λέγουσα τήνδε τήν κακὴν ἀράν·
ἡμῖν δὲ πομπὸς ἴσθι τῶν ἐσθλῶν ἄνω
σὺν θεοῖσι καὶ γῇ καὶ δίκῃ νικηφόρῳι.”
τοιαῖσδ’ ἐπ’ εὐχαῖς τάσδ’ ἐπισπένδω χόας·
ὕμᾱς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος,
παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

150

Für uns erbitt ich dies, den Feinden aber, wünsche ich,
erscheine einer, Vater, der dich rächt,
und dass die Mörder ihrerseits erschlagen werden, wie es Recht!
Dies flecht ich mitten in den Segenswunsch,
sprech über jene aus ich diesen schlimmen Fluch;
uns aber send empor den Segen mit
der Götter und der Erde und des Rechtes Hilfe, das den Sieg
[einträgt!]

Nach solchen Bitten giess ich diese Spenden aus;
ihr aber sollt sie brauchgemäss mit Klagen wie mit Blumen
[schmücken,
zum Trauersiegeslied erhebend eure Stimmen für den Toten.

Nach der Bitte um Segen für die Freunde, also für Orest und sich selbst, inklusive dem Chor (ἡμῖν, 142), geht Elektra zum Fluch für die Feinde über. Das Bindeglied ist das Flehen um Erscheinen, um die konkrete Epiphanie eines Rächers, der nun nicht genauer gekennzeichnet wird (φανῆναι σοῦ, πάτερ, τιμάρορον, 143; vgl. ἐλθεῖν δ’ Ὀρέστην δεῦρο, 138). Sie wagt es also gar nicht, Orest namentlich zu benennen. Wie in den Versen 120-1 vorgespurt, sollen nach dem Gesetz der Reziprozität der Rache, also dem archaischen Rechtsverständnis der Dike, die Mörder ebenfalls ermordet werden (τοὺς κτανόντας ἀντικαταθεῖν δίκῃ, 144; vgl. ἀνταποκτενεῖ, 121). Sie bedient sich ganz der Logik der Erinys, die im *Agamemnon* Klytaimestra verkörperte und deren Rolle nun von den Geschwistern im Einklang mit dem Toten ausgefüllt werden muss. Als Fromme webt sie gewissermassen in den guten Spruch den bösen Fluch für die Feinde hinein, d.h. in die *euphemia* die *dysphemia*.³⁰ Beide sind Formen von *ara*, einem inständigen Flehen. Der Sprechakt muss jedoch mit den Attributen gut und schlecht genauer spezifiziert werden (145-6).³¹ Die Praxis der *dysphemia* war Elektra in ihrer Frömmigkeit bisher fremd. Erst durch den Chor wurde sie darauf gebracht. Rasch kehrt sie zum Segenswunsch zurück und endet mit einem Appell an den Toten, der wie die Heroen und anderen chthonischen Dämonen typischerweise

30 Gödde 2011; Bierl 2017.

31 τῆς καλῆς ἀράς ist die Konjekture von Schütz, der viele Editoren folgen, aber nicht West. Vgl. auch Gödde 2011, 128-9.

über die zweigeteilte Wirkmacht verfügt.³² Im Kommunikationskanal des Grabs, der durch das Gussopfer wieder frei ist, möge Agamemnon nun zusammen mit den Göttern, der Erde und Dike, die sich in der eben beschriebenen Rachelogik als siegreich herausstellen wird, das Heil, also alles Positive, emporsenden.

Der Sprechakt des Gebets von Fluch und Segen ist entscheidend für die begleitende Aktion der Trankspende an den Toten. Im Sagen tut Elektra dies und alles wird auch gleich real, weil der Tote die Kraft dazu erhält. Den Chor, den Elektra nun in ihrer neuen Rolle gewissermaßen wieder anführt, fordert sie zuletzt auf, den Paian, das Siegeslied, das die Befreiung von der Krise markiert,³³ lauttönend mit Klageliedern wie mit Blumen zu bekränzen (κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, | παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας, 150-1). Die Tonart hat sich in der Umpolung also auch verändert: Hoffnungsfroh soll nun auf den Toten der Paian angestimmt werden. Die intensive Klage, die den Umschwung einleitete, ist allerdings immer noch die entscheidende Rahmung, das Saumwerk, die hübsche Blumenbekränzung, weil in ihr vor allem die Energie freigesetzt wird.

Der Chor setzt alles in Praxis um. Er ruft sich auf, die Tränen in der Klage, die endlich nachgeholt wird, herablaufen und zusammen mit den Spendenflüssigkeiten in einem laut tosenden Klangteppich kräftig fließen zu lassen (152-6):

ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότηι
πρὸς ῥέϋμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ'
ἀπότροπον, ἄγος ἀπεύχεται
κεχυμένων χοᾶν.

155

CH. Lasst fallen die Tränen, laut aufklatschend,
für unsern dahingeschwundenen Herrn,
auf dieses Bollwerk, das die verwünschte
Befleckung durch Böse vereitelt,
nun, da die Totenspenden vergossen.

Diese Mischung der Tonalitäten von Paian und Goos dient dem Zufluss des Guten und der Abwehr des Schlechten. Am Horizont steht bereits der Befreier Orest, der Retter, dem der Paian gebührt. Noch fragt der Chor, erregt im ungestümen, von Dochmien bestimmten Goos, den Toten, welcher Mann als bewaffneter „Befreier des Hauses“ (ἀναλυτὴρ δόμων, 161) kommen werde: „Ototototototoi! | Io! Welcher speergewaltige Mann wird kommen | als Erlöser des Hauses,

³² Vgl. u.a. Henrichs 1991.

³³ Vgl. Käppel 1992, 43-9, 62-5.

Skythische Waffen in seinen Händen | schwingend im Dienste des Ares | und für den Nahkampf führend ein Schwert, dessen Heft und Klinge sind eins?“ (ὁτοτοτοτοτοτοῖ· | ἰώ, τίς δορυσθενῆς <εἷς> ἀνὴρ | ἀναλυτὴρ δόμων †Σκυθιτά τ' ἐν χερσὶν | παλίντον' ἐν ἔργωι† βέλη 'πιπάλλων Ἄρης | σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν ξίφη; 159-63).³⁴ Man könnte fast glauben, dass der Chor sich in seinem Eifer darüber im Unklaren ist, ob der Erlöser nicht der Tote selbst sein könnte.

Doch kaum hat der Vater den Guss erhalten (164), da gibt es neue Fakten, worauf der Chor in Panik gerät. Sein Herz tanzt vor Furcht (ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ, 167). Offenbar meint er, dass nun tatsächlich der Geist erscheint, wie Dareios in den *Persern*.³⁵

9 Die Erkennungsszene als weiterer Schritt zur Verbindung

Doch das Mädchen erblickte lediglich die Locke auf dem Grab, die Orest zu Beginn auf das Grab gelegt hatte (7). Und Elektra hat rasch eine Deutung dafür parat. Denn „leicht zu erraten ist dies für jedermann“ (εὐξύμβολον τόδ' ἐστὶ παντὶ δοξάσαι, 170): Elektra ist nun plötzlich gegenüber dem Chor in der überlegenen Position. In einem logischen Schluss folgert sie bezogen auf das Freund-Feind-Verhältnis, dass die Locke nur von ihr – sie hat sie aber nicht geschnitten – oder von ihrem Bruder stammen kann (171-204).³⁶ Daraus ergibt sich für sie die Frage, ob Orest persönlich hier war oder er die Locke wegen der drohenden Gefahr nur aus der Ferne schickte. Dann wäre es, wie die Chorführerin meint, traurig, dass sein Fuß nie mehr das Land nur berühren werde (181-2). Elektra freilich hegt eine gewisse Hoffnung auf seine Rückkehr. Daher ist sie in einem Gefühlssturm (202-3) hin- und hergerissen (196, 211) (183-204).

Doch auf das Signal Fuß, das eben die Chorführerin in ihrer negativen Schlussfolgerung nannte (ποδί, 182), sieht Elektra bald „Fußspuren“, die noch dazu ihren eigenen gleichen (στίβοι ... | ποδῶν, ὁμοῖοι, τοῖς τ' ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς), „als zweiten Beweis“ (205-6).³⁷ Seit

34 <εἷς> ergänzte Weil. So auch bei West. Sonst ist vielleicht gedanklich ein ἔστι zu ergänzen. Bothe konjizierte ἔ<τ>ω τις (so auch bei Page) und macht damit aus der Frage einen Befehl, ein noch unbestimmter Befreier solle kommen.

35 Zur Zusammenschau der beiden Szenen vgl. Bierl 2015. Sommerstein 1980, 67 meint, die Zuschauer hätten dies auch hier erwartet.

36 Goldhill 1984, 120-31 sieht in der Erkennungsszene erneut einen Hinweis auf den hermeneutischen Prozess und eine Anspielung auf die lose Beziehung zwischen dem Signifikanten und Signifikat.

37 Garvie 1986, 96 ad 206 meint, ποδῶν sei hier überflüssig.

Euripides wird das Verfahren mit diesen Zeichen heftig kritisiert.³⁸ Es klingt für viele fast absurd, dass Elektra mit der Ähnlichkeit der Fußabdrücke nachweisen möchte, dass ihr Bruder tatsächlich am Grab war (cf. 207-11). Psychologisch könnte man sagen: Der Wunsch ist der Vater des Gedankens.³⁹ Lässt man einfach psychologisierende Überlegungen beiseite und konzentriert man sich auf das Bühnenspiel, könnte man sagen, dass es hier vor allem darum geht, mit theatralen Zeichen die Annäherung und Vereinigung der Geschwister in *gradueller* Entwicklung und wirksam umzusetzen (209-11). Der Schritt der Füße ist dazu besonders geeignet. Die Locke wiederum war das Symbol des Trauerrituals (7), das beide nachzuholen haben. Elektra hat es gerade eben zum ersten Mal für den Vater zu begehen gelernt und bald darauf werden Bruder und Schwester gemeinsam im Kommos ganz intensiv die Klage um ihn mit dem Chor aufführen. Apolls Befehl und Agamemnons Kraft aus dem Grab führen die Geschwister, wie gesehen, in einer höheren Regie, für die natürlich letztlich der Autor Aischylos zeichnet, genau dort zusammen. Nun tritt Elektra direkt in Orests Fußstapfen. Beider Linien und Wege vereinigen sich ab jetzt. Der Tote führte die Wege seiner Kinder also in einer einzigen Spur zusammen (πτέρναι τερόντων θ' ὑπογραφὰι μετρούμεναι | εἰς ταῦτ' οὐ συμβαίνουσι τοῖς ἑμοῖς στίβοις, 209-10).

Die eben geäußerte Bitte um Kommen (138) und Erscheinen (143) wird dann auf theatrale Weise lebendige Wirklichkeit. Orest ist schon angekommen, er tritt aus seinem Versteck hervor und wird damit epiphan. Bei diesem theatralen Auftritt sagt er leicht spöttelnd, Elektra möge angesichts ihres Erfolgs in ihren vorherigen Bitten auch für die Zukunft die Gebete an die Götter richten und dabei zur Bekräftigung des Kontakts betonen,⁴⁰ dass alles so eintrat. Für Elektra, die sich so lange nach ihrem abwesenden Bruder sehnte, müsste sein überraschendes Erscheinen einer Epiphanie und der Erfüllung ihrer Bitte gleichkommen. Doch nun wird sie plötzlich skeptisch und fragt nach.

Orest ist der lebende Beleg dafür, dass das Gebet wahr wurde, und er betont, dass sie nun direkt zum Anblick (*opsis*) dessen, worum sie so lange gefleht hatte, gelangt sei (215). Im Theater – das Wort kommt bekanntlich vom Schauen (*theasthai*) – wurde der Inhalt der inständigen Bitte für Elektra und alle Zuschauer theatral zur Realität. Er gibt sich auch für sie als Orest zu erkennen (217, 219). Doch als

38 Vgl. die Parodie in Eur. *El.* 518-44, zum Fußabdruck 523-7, zum Kleid 538-46, mit dem Kommentar von Avezzù 2025, 287-95; vgl. auch Garvie 1986, 87 ad 164-245 und Goldhill 1984, 125-6.

39 Garvie 1986, 87 ad l.c. erwähnt vorgebrachte Ansichten, sog. ‚Primitive‘ könnten Familienangehörige so erkennen; Garvie endet mit der Schlussfolgerung: Elektras verwirrtes Verhalten sei eben typisch weiblich (88). Vgl. auch Goldhill 1984, 126.

40 Vgl. die *hypomnesis* als *pars epica* in Sappho Fr. 1 Neri.

Elektra ihn nun leibhaftig vor Augen hat, bleibt sie misstrauisch (225), während sie vorher voller Hoffnung war (cf. 227). Da kommt Orest auf den ersten Beweis zurück und fordert Elektra auf, die Locke an der Stelle einzufügen, wo er das Haar abgeschnitten hat (226-30). Selbstverständlich passt sie. Das Zeichen seiner Trauer, das symbolisch von seiner Kraft dem Toten Energie zuführen sollte, stammt natürlich von seinem Haupt. Und nun setzt er einen dritten Beweis ein (231-4):

ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πληγὰς ἡδὲ θήρειον γραφήν.
ἔνδον γενοῦ, χαρὰι δὲ μὴ ἔκπλαγῆς φρένας,
τοὺς φιλάτους γὰρ οἶδα νῶϊν ὄντας πικρούς.

Und sieh hier auf dies Webstück, deiner Hände Werk,
des Spatels Schläge und der Tiere eingesticktes Bild!
Gerat nicht ausser dich! Nicht bring die Freude dich um den
[Verstand,
denn unsre Nächsten sind uns beiden, weiss ich, spinnefeind.

Es ist das Gewebe, ein eingewobenes Tierzeichen, das Elektra einst eigenhändig herstellte. Auch hier gab es seit Euripides viel Kritik und Spott,⁴¹ weil Orest nach all den Jahren noch immer das Kleid seiner Kindheit trage. Es müsse doch längst zu klein und abgetragen sein. Diese Vorstellung ist erneut zu realistisch und naturalistisch gedacht.⁴²

10 Die *Choephoren* als Gewebe

Das Gewebe (ὕφασμα, 231), so meine These, ist textuelles, poetisches und metatheatralisches Symbol für das, was sich gerade auf der Bühne ereignet.⁴³ Die Linien und Spuren der Akteure samt der Chortruppe finden wie durch eine geheimnisvolle Regie – nämlich aufgrund der Kraft des Toten – an seinem Grab zusammen. Sie durchkreuzen und verknüpfen sich, gehen ein in eine komplexe Textur und verweben sich miteinander in einem textualisierten Gewebe von Worten, Klängen, Stimmen und Bewegungen. Von Agamemnons unterirdischem Groll

⁴¹ Eur. *El.* 538-46; Garvie 1986, 88 ad 164-245.

⁴² Garvie 1986, 88 meint: „By this time no audience would trouble with the question raised by Euripides, whether Orestes was still wearing the clothes he had worn as a child“. Er führt als mögliche Lösungen auf, es gehe hier nur um die Tierdarstellung.

⁴³ Zur Verbindung von Text und Weben vgl. Nagy 1996, 64-5. Goldhill 1984, 131 sieht im aufgestickten Tierbild einen Hinweis auf die repräsentative Kraft im Bild.

wird Klytaimestra aufgescheucht, die dann Elektra in Bewegung setzt. Von ihrer Hand wurde die Libation vergossen, die das Kräftespiel weiter dynamisiert: Goos, Auflösung der Starre und die Freund-Feind-Verlagerung werden zu einem Geflecht, das fast schon das Rachekomplott in seiner entmenslichten, nahezu bestialischen Gewalt ausmacht.⁴⁴ Zum Schluss verbindet sich Orest in der Freund-Feind-Konstellation mit seiner Schwester gegen die Nächstverwandten.

Mithilfe dieses letzten Zeichens erkennt Elektra ihren Bruder. Für sie wird er zum Ersatzvater (239-40), zumal der Vater als Toter dazu beigetragen hat, Orest zu ihr zu schicken. Sogleich verbündet sie sich mit Orest zur Tat im Bund mit Kratos, Dike und Zeus (244-5). Orest nimmt das Stichwort Zeus auf und beklagt nun die Schwäche des verwaisten Geschwisterpaars, das der Göttervater von oben sieht. Orest fehlt also noch die eigene Erfahrung der Energiezufuhr am Grab. Er muss bald vom Chor zur Ruhe ermahnt werden (264-8). Doch schwatzt Orest munter weiter und bringt zunächst ausführlich die Loxias-Erfahrung vor, den Rachebefehl unter Androhung schlimmster Folgen, falls er die Tat nicht durchführt (269-305). Die Konsequenzen wie Wahnsinn, Seuchenbefall etc. (275-96, bes. 279-85) klingen ganz nach dem Gruselszenario, mit dem die Erinyen in den *Eumeniden* Orest verfolgen – Orest nennt dieses Schreckgespenst hier bezeichnenderweise selbst als Ankündigung von Anschlägen der Erinyen (προσβολὰς Ἐρινύων, 283). Offenbar stehen sowohl Apoll als auch der Geist Agamemnons ganz im Einklang mit der Wirkweise der Erinyen. Bei Schädigung und Verletzung ihrer Ansprüche, also wenn die Rache als reziprokes Recht nicht erfolgt, zieht man sich den Groll zu, der nicht nur mit Libationen, sondern auch mit den schlimmen Folgen besänftigt und gestillt werden kann.⁴⁵ Der Befehl von Delphi geht also mit dem, was in den *Choephoren* passiert, Hand in Hand (297-300): Apolls Anordnungen und die Ansprüche des Vaters fallen zusammen und verbinden sich zudem mit Orests eigenen Bestrebungen, die vom Verlust von Materiellem, Macht und Ruhm geprägt sind. Die Einbuße von Gut und Ehre gilt es rückgängig zu machen, womit Orest die Tat innerlich schon längst zu seiner eigenen gemacht hat.

44 Zum Weben von Listen vgl. *LSJ* s.v. ὑφαίνω, II. Zu negativen Konnotationen vgl. auch Garvie 1986, 101 ad 232 und zum Weben des Netzes in diesem Zusammenhang l.c. 107 ad 247-9.

45 Vgl. μελίγματα, 278; Garvie 1986, 114 ad 278-9 meint, das überlieferte μελίγματα (so bei Page) könne nicht korrekt sein, da er offenbar die paradoxe Logik der chthonischen Mächte nicht versteht; Lobeck konjizierte μηνίματα, so aufgenommen von West.

11 Kurzer Blick auf den Kommos: Die weitere Verwebung der Stränge

Der in der Moderne so schwer zu verstehende Kommos von überlangem Ausmaß (306-478/-509) bildet den Abschluss, bevor Elektra ausscheidet und Orest zur Tat schreitet. In dem hochkomplexen lyrischen Gewebe rufen der Chor, Orest und Elektra immer wieder in vielfachen Variationen und aufeinanderfolgend im Wechselgesang den Geist des Agamemnon, die unterirdischen Götter und Zeus zur Unterstützung. Aufwand und Ergebnis scheinen zunächst in einem Missverhältnis zu stehen. Gegenüber der meist von der Forschung vertretenen These, dass hier die innere Haltung des Orest psychologisch oder sittlich vertieft werde,⁴⁶ betone ich erneut die performative und strukturell-poetologische Dimension der Szene. Wiederum initiiert der Chor die stimmlich-kinetische Anstrengung zur Aufhebung der inneren Starre und zur Freisetzung der Energie für die Rache. Zugleich wird das Geschwisterpaar lyrisch und thematisch richtiggehend in die Textur des Stücks eingewoben. Wie gesehen wurden Orest und Elektra in der Anagnorissszene im Zeichen des Gewebes (*hyphasma*) zusammengeführt. Unabhängig voneinander weben von Anfang an alle Beteiligten samt Agamemnons Eidolon an den Handlungsfäden, um den Stoff dieser Tragödie vor den Zuschauern entstehen und in ihnen emotional wirken zu lassen.

Nach der Wiedererkennung wird nun weiter intensiv am großen Geflecht geschnürt, wobei der Chor in seiner handlungsantreibenden und zugleich subversiven Funktion fortfährt. Dabei gibt er wie schon vorher Elektra allein, den Geschwistern gemeinsam die Möglichkeit, in der Klage die Trauer um den Vater, von der sie seiner Zeit ausgeschlossen waren, auszuleben.⁴⁷ Im direkten Anruf können sie somit mit dem Toten und den Göttern in Kontakt treten und von ihrer Kraft weitere Energie schöpfen. Weder fährt, wie behauptet wurde, Agamemnons Geist in Orest⁴⁸ noch verändert sich etwas Grundlegendes in seinem Wesen, als ginge es nur um ihn oder als müsse er erst noch den Entschluss fassen.⁴⁹ Die theatral intensive Szene bedeutet vielmehr ein klangliches und performatives Weiterverweben

⁴⁶ Vgl. die Hinweise auf Literatur und die Diskussion bei Garvie 1986, 122-5 ad 306-478; Conacher 1987, 108-10; Sier 1988, 68-77; Käppel 1998, 204-15; Nooter 2017, 208, insgesamt 208-22. Goldhill 1984, 138-40 sieht im Trauerritual unter Verweis auf Lacan einen Hinweis auf die nichtadäquaten Bezeichnungsprozesse in der Suche nach dem Vater.

⁴⁷ Ähnlich Nooter 2017, 215, aber eher in der Richtung, dass zur Anstachelung die Erinnerung zurückgeholt werden müsse, um sich die Einzelheiten dann ins Gedächtnis einzuschreiben.

⁴⁸ Sier 1988, 82; auch Garvie 1986, xxxiii.

⁴⁹ Lesky 1943.

der bisherigen Themen, Motive und kulturellen Prämissen sowie der Akteure im Wechselgesang (306-14).⁵⁰ Der Chor hat Orest also am Grab in die Textur des Stücks eingeflochten. Orest muss, wie vorher schon Elektra, nach seiner langen Abwesenheit, die den Ausschluss vom Traueritual impliziert, an die Motivgemengelage herangeführt werden. Auch in seinem Fall muss die innere Erstarrung, die bei ihm vor allem von der Drohung Apolls und der Distanz aufgrund des Exils in der Ferne herrührt, durch Performance gelöst werden. Goos beinhaltet Gewalt, Widerstand und Exzess. Dies kann gezielt Kräfte freisetzen, die in Gegengewalt münden. In wilden Klagelauten wird der Tote samt den Unterirdischen direkt angerufen. Dadurch wird er gewissermaßen mit neuen Energien versehen, die auf die Performer zurückstrahlen. Agamemnons Groll wirkte schon vorher und setzte alles in Bewegung.

12 Schluss

Der Chor, der Ursprung der Tragödie und ihr theatrales Zentrum, ist durch seine Initiative der eigentliche Motor der Aktion, der alle Kräfte, die unteren und oberen Götter, die Toten und alle Figuren in Richtung Erinys aufpeitscht. Hinter allem steht ein wirksames Responsionsverhältnis mittels des Sprechakts: Was der Chor im Goos gesänglich äußert, wird wirksam. Es tönt aus dem Grab zurück. In der Echokammer der Stimmen werden Erstarrungen gelöst, potenzielle Gegenkräfte im eigenen Lager umgepolt und auf Linie gebracht. Die klangliche Dimension wie die Inhalte türmen sich auf und dringen auf magische Weise über das Ohr ein (380-1, 451-2) ins emotionale Zentrum des zur Tat bestimmten Rächers. Im performativen Mittun stachelt sich Orest immer weiter an und wird angestachelt. Indem er die Wirkmacht des Toten und die Gesetzmäßigkeit der unterirdischen Erinys-Rache, die selbst als magischer Gesang vorgestellt wird, unaufhörlich im Sprechakt aufruft, wird er performativ gewissermaßen selbst zur Erinys.

Elektra war als Transmissionsriemen der Energiefelder für das aktive Handeln des Chors – sie war als Anführerin der Frauen im von Klytaimestra intendierten Besänftigungsritual eingesetzt – und schließlich als weiterer Verstärker im Kommos entscheidend. Danach scheidet sie unvermittelt aus, da Orest als alleiniger Rächer vorbestimmt ist. Er ist die Hauptperson in der *Orestie*, an der nach der Vorgeschichte schließlich die Folgen seiner Tat verhandelt werden.

50 Garvie 1986, 125 ad 306-14 spricht hier schon vom Einweben.

Literaturverzeichnis

- Alexiou, M. [1974²] (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second edition revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos. Lanham; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Austin, J.L. [1962¹] (1975). *How to Do Things with Words*. Edited by J.O. Urmson and M. Sbisà. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Avezzù, G. (a cura di) (2025). *Euripide. Elettra*. Milano: Mondadori; Fondazione Lorenzo Valla.
- Bierl, A. (2001). *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*. München; Leipzig: K.G. Saur. BzA 126.
- Bierl, A. (2015). „Momente performativen Selbstreflexiv-Werdens in der Tragödie des Aischylos (mit besonderem Blick auf die Dareios-Szene in den *Persern*)“. *Forum Modernes Theater*, 30, 86-105.
- Bierl, A. (2017). „*Melizein Pathe* or the Tonal Dimension in Aeschylus' *Agamemnon*: Voice, Song, and *Choreia* as Leitmotifs and Metatragic Signals for Expressing Suffering“. Slater, N. (ed.), *Voice and Voices in Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 166-207. Orality and Literacy in the Ancient World 11.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion. Archaic and Classical*. Translated by J. Raffan. Oxford: Basil Blackwell.
- Burkert, W. (2010). „Horror Stories. Zur Begegnung von Biologie, Philologie und Religion“. Bierl, A.; Braungart, W. (Hrsgg.), *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*. Berlin; New York: De Gruyter, 45-56. *Mythos/Eikon/Poiesis* 2.
- Conacher, D.J. (1987). *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Duè, C. (2006). *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Garvie, A.F. (ed.) (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldhill, S. (1984). *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gödde, S. (2011). *Euphēmia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike*. Heidelberg: Winter.
- Gould, J. (1996). „Tragedy and Collective Experience“. Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 217-43.
- Graf, F. (1980). „Milch, Honig und Wein. Zum Verständnis der Libation im griechischen Ritual“. *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 209-21.
- Henrichs, A. (1991). „Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama“. Hofmann, H. (Mitarbeit Harder, A.) (Hrsgg.), *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 161-201.
- Johnston, S.I. (1999). *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press.
- Käppel, L. (1992). *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*. Berlin; New York: De Gruyter. UaLG 37.
- Käppel, L. (1998). *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des ‚Plot‘ als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*. München: C.H. Beck. Zetemata 99.
- Lesky, A. (1943). *Der Kommos der „Choephoren“*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. SB Phil.-hist. Kl. Wien 221.3.

- Mace, S. (2004). „Why the *Oresteia*'s Sleeping Dead Won't Lie, Part II: *Choephoroi* and *Eumenides*“. *CJ*, 100, 39-60.
- Medda, E. (2023). „Tre note alle *Coefore* di Eschilo“. Silvano, L.; Taragna, A.M.; Varalda, P. (a cura di), *Virtute vir tutus. Studi di letteratura greca, bizantina e umanistica offerti a Enrico V. Maltese*. Gent: Lysa, 453-70.
- Nagy, G. (1996). *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Page, D.L. (ed.) (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Quasar.
- Sier, K. (1988). *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Sommerstein, A.H. (1980). „Notes on the *Oresteia*“. *BICS*, 27, 63-75.
- Sommerstein, A.H. (ed.) (1989). *Aeschylus. Eumenides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinmann, K. (übers.) (2016). *Aischylos. Die Orestie*. Nachwort von A. Bierl. Stuttgart: Reclam.
- Suter, A. (ed.) (2008). *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. New York: Oxford University Press.
- West, M.L. (ed.) [1990¹] (1998). *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.

