BSB Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Westermayer, Adolf

Die Elektra des Sophokles für Freunde der klassischen Literatur

Erlangen 1872

A.gr.a. 2239
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10993761-4

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datensystemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

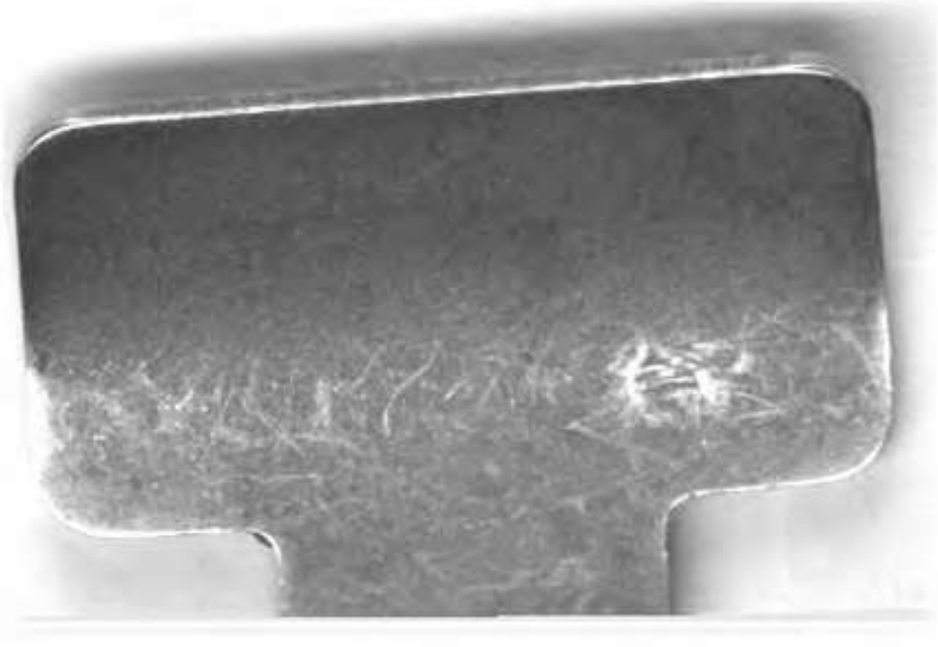
Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

A.Gr.a.
2239

10993761

A. gr. a. 2239

Sophokles



Die

Elektra des Sophokles

für

Freunde der klassischen Literatur

übersetzt und ästhetisch erläutert

von

Dr. Adolf Westermayer,

Professoratsverweser am kgl. Gymnasium in Nürnberg.

Erlangen.

Verlag von Andreas Deichert.

1872.

10993761

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von E. Th. Jacob in Erlangen.

10993761

Die vorliegende Schrift wendet sich ebenso an Fachgenossen als an Laien, doch an beide Kreise in verschiedener Weise. Von jenen möchte sie vornehmlich als ein praktischer Beitrag zur Methodik des Gymnasial-Unterrichts betrachtet sein; materiell aber ist sie darauf berechnet, Schülern höherer Gymnasialklassen eine Anleitung zu selbständigem Studium des Sophokles und dramatischer Werke überhaupt zu geben, ehemalige Schüler unserer Gymnasien, sowohl Studirende unserer Hochschulen als solche, welche ihr praktischer Beruf von philologischen Studien abgezogen hat, in einer ihren Bedürfnissen entsprechenden Weise zu erneuter Beschäftigung mit Werken der klassischen Literatur anzuregen, endlich denjenigen gebildeten Kreisen, deren Bildung nicht auf Gymnasialstudien beruht, die aber die Bedeutung der Antike für unsere Cultur in ihrem Rechte anerkennen, die Kenntniss eines hervorragenden Werkes der griechischen Kunst zu vermitteln. Diesen nicht dem Kreise der Fachgenossen angehörigen Lesern zu Lieb ist der Erklärung eine Uebersetzung beigegeben worden, doch mit Rücksicht auf die beiden ersten Gruppen, denen zugleich das grammatische Verständniss des Originals durch die-

selbe erleichtert werden sollte, nur eine prosaische. So wenig dieses Verfahren bei einem epischen oder lyrischen Gedichte zulässig wäre, scheint doch das Drama bei seinen eigenthümlichen poetischen Zwecken auf den Vers verzichten zu können. Möge der dritte dieser Leserkreise, zu dem auch unsere Frauen und erwachsenen Töchter zu rechnen sind, sich für dieses Opfer der poetischen Form entschädigt finden durch die eingehende Berücksichtigung, welche seine Bedürfnisse in der Erklärung der Tragödie gefunden haben. Viele Gründe, darunter in erster Linie apologetische Tendenzen, liessen es als das zweckmässigste erscheinen, bei diesem Theile der Aufgabe sowohl bezüglich der Form als des Inhalts die Grundsätze des Gymnasialunterrichts zur Anwendung zu bringen. Freilich durfte dieses nicht nach dem vollen Umfang der Aufgabe eines Gymnasiallehrers geschehen, der — ganz abgesehen von der hier principiell auszuschliessenden Texteskritik *) — seinen Schülern in vierfacher Richtung das Verständniss eines Schriftwerks zu erschliessen hat. Die grammatische Erklärung, in der Schule als die Basis jedes weiteren Verständnisses die nothwendigste Thätigkeit des Lehrers, konnte hier nur in ihrem Endergebniss, der Uebersetzung, Aufnahme finden; ebenso ist

*) Für diejenigen, welche — mein höchster Wunsch! — von diesem Büchlein angeregt das Original aufsuchen, sei bemerkt, dass die Uebersetzung im ganzen auf dem Text von Hermann beruht. An einem anderen Orte wird mir nächstens Gelegenheit geboten sein über einiges in kritisch-exegetischer Hinsicht mich auszusprechen.

die historische Interpretation auf wenige dem Text beigegebene Bemerkungen beschränkt; um so mehr aber musste den beiden Seiten der Erklärung Aufmerksamkeit geschenkt werden, welche als individuelle und generische Auslegung der grammatisch-historischen Erklärung gegenüber stehen. Von diesen will die erstere eine Anleitung geben, neben dem objectiven Inhalt einer Schrift den persönlichen Geist des Schriftstellers in seiner Eigenart zu erkennen, soweit sich diese vornehmlich in der Compositionsweise und den socialen, politischen und religiösen Anschauungen desselben äussert; die generische Interpretation dagegen macht es sich zum Geschäft, das einzelne Schriftwerk aus dem Kunstgesetz der Gattung, welcher es angehört, zu erläutern. Nach diesen Gesichtspunkten, welche der Titel des Büchleins in dem mehr landläufigen, aber ungenauen Ausdruck „ästhetisch“ zusammenfasst, ist im Folgenden die Elektra des Sophokles entsprechend dem naturgemässen Gange des Unterrichtes zunächst in ihren einzelnen Scenen behandelt — an diese Analyse des Dramas werden sich Bemerkungen über den architektonischen Aufbau und den sittlich - religiösen Grundgedanken des Stückes reihen, welche in synthetischer Methode dasselbe als ein Ganzes in's Auge fassen.

Diese Erörterungen aber sollen nach den Forderungen einer gesunden Gymnasialpädagogik mit Beschränkung auf den unmittelbar vorliegenden Stoff angestellt und das Gedicht ohne aufdringliche Streifzüge und Seitenblicke aus sich selbst erklärt werden. Nur den Choephoren des Aeschylus gegenüber, welche kurz vor der Elektra des Sopho-

kles aufgeführt denselben Stoff behandeln, schien es nothwendig von diesem Grundsatz manchmal abzuweichen, um durch eine Vergleichung zu deutlicherer Unterscheidung der Absicht des späteren Dichters und richtigerer Würdigung des Werthes seiner Erfindungen anzuleiten. Diejenigen, welchen die hier gesteckten Grenzen zu eng scheinen, verweise ich insbesondere an das Werk eines Mannes, der wie auf vielen anderen Gebieten, so auch auf dem der dramatischen Kunst ein Meister ist und dem ich bei dieser Schrift vielfach Anregung und Belehrung verdanke — ich meine: die Technik des Dramas von Gustav Freytag.

So gehe nun das Schriftchen seinen Weg und werbe Freunde für die allen Zeiten unentbehrliche Beschäftigung mit den Werken des klassischen Alterthums.

10993761

Vorausliegende Sage.

Während Agamemnon vor Troja lag, war es dem Aegisthus, einem Vetter des Königs, gelungen, dessen Gemahlin Klytämnestra zu verführen. In Sinnenlust verstrickt erschlug diese den heimgekehrten Gatten, angeblich um sich für die Opferung ihrer Tochter Iphigenie Genugthuung zu verschaffen. Ihre Absicht, auch den eigenen dreizehnjährigen Sohn zu tödten, dessen einstige Rache sie fürchtete, vereitelte Elektra, welche durch die Hand eines treuen Dieners den Orestes zu Strophios, dem Fürsten von Crisa in Phokien, einem Gastfreunde ihres Vaters, flüchtete. Hier lebte derselbe acht Jahre, in inniger Freundschaft mit Pylades, dem Sohne seines Pflegevaters, verbunden. Mit diesem macht er sich von Elektra's Mahnungen gedrängt und von dem delphischen Orakel über den einzuschlagenden Weg der Rache unterrichtet im Geleite jenes Dieners nach Mykenae auf, um die Mörder seines Vaters zu bestrafen und Elektren von den Bedrückungen zu befreien, welche sie im Gegensatze zu den fügsamen Schwestern Chrysothemis und Iphianassa von der Mutter und dem mit dieser im väterlichen Palaste zusammenlebenden Aegisthus zu erdulden hatte. Mit der Ankunft der drei Wanderer vor dem Palaste Agamemnons eröffnet Sophokles die Handlung seines Stückes.

Personen:

Aegisthus, König von Mykenae.
Klytämnestra, seine Gemahlin.
Orestes, Elektra, Chrysothemis — Kinder Agamemnons und der Klytämnestra.
Pädagog, Begleiter des Orestes.
Chor, Jungfrauen aus Mykenae.
Pylades, Freund des Orestes; Diener, als Begleiter des Orestes; Dienerin, als Begleiterin der Klytämnestra — stumme Personen.

Scene: Platz vor der Königsburg von Mykenä, welche die hintere Bühnenwand einnimmt. Vor dem Palaste steht in der Säulenhalle neben andern Götterbildern die Statue des Apollo. Zur linken des Zuschauers zeigt die Seitenwand die Stadt Argos, zur rechten den Tempel der argivischen Hera. Es ist früher Morgen.

Erster Theil.

v. 1 — 323.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Erster Auftritt.

Orestes. Pylades. Pädagog.

(Von der Seite zur linken des Zuschauers auftretend.)

Pädagog. Jetzt, Sohn des Helden, der einst das Heer vor Troja führte, des Agamemnon, darfst du selbst die Stätte sehen, nach der du stets verlangtest. Das altehrwürdige Argos, deiner Sehnsucht Ziel, ist hier, der Hain der rasenden Tochter des Inachus [1]) 5 — und hier, Orest, dem Wölfetödter heilig, der Wolfsmarkt [2]) — zur linken hier der hochberühmte Heratempel. Doch wo wir stehen, da — frohlocke! — siehst du Mykenä voller Schätze und hier das Haus 10 der Pelopiden voller Mord, aus dem ich dich aus deiner Schwester Händen einst bei dem Tode deines Vaters rettend trug, um dich zu solcher Jugendkraft heranzuziehen, deinem Vater zum Rächer seines Todes. Jetzt nun, Orest, und du, der Freunde theuerster, 15 mein Pylades, gilt es in Eile zu berathen, was zu thun ist; schon weckt uns ja der helle Sonnenschein der

---

1) Argos heisst der Jo, der Tochter des Flussgottes Inachus, heilig — als Geliebte des Zeus von der Eifersucht der Here verfolgt, wurde sie von jenem in eine weisse Kuh verwandelt und darauf im Auftrag der Götterkönigin, welche sich das Thier von ihrem Gemahle zum Geschenk erbat, von dem hundertäugigen Argus bewacht. Als aber von Zeus gesendet Hermes diesen Wächter tödtete und die Kuh fortführte, versetzte Here sie durch eine Bremse, welche sie ihr nachsandte, in Raserei.

2) Der Wolf ist das Symbol Apollo's, dieser der Schutzgott von Argos.

Vögel morgendliche Stimmen zu lautem Liede und gewichen ist die schwarze Nacht, die Zeit der Sterne. So einigt euch nun in Berathung, bevor ein Mensch das Haus verlässt; denn also stehts mit uns, dass nicht mehr Platz zu zaudern, sondern höchste Zeit zu handeln ist.

Orestes. Du liebster meiner Diener, welch' deutliche Beweise gibst du mir von deiner edlen Denkart gegen uns! Denn wie ein Ross von edlem Schlag, auch wenn es alt ist, doch in Gefahren nicht den Muth verliert, vielmehr das Ohr spitzt — also treibst du uns und greifst auch selbst mit an in erster Reihe. Drum leg' ich meinen Plan dir dar — du aber leihe meinen Worten ein scharfes Ohr und bessere, treff' ich nicht das Rechte. Als ich zum pythischen Orakel kam zu hören, auf welche Weise ich für den Vater an seinen Mördern Rache nehmen soll, bescheidet mich Apollo also, wie du sofort erfahren sollst: ich solle ohne ein gewappnet Heer allein mit Trug erlisten vollberechtigten Mord mit meinem Arm. Da wir nun einen solchen Spruch gehört, so gehe du, wenn günstige Gelegenheit dir Eintritt schafft, hinein in dieses Haus und sieh dich um nach allem, was geschieht, damit du uns wohlunterrichtet bestimmte Botschaft bringst. Denn Alter und die lange Zeit lässt nimmer dich erkennen, ja selbst nicht Argwohn wird man hegen bei diesem Aufzug. Und rede also: du seist ein Fremdling aus dem Phokerlande, gesandt von Phanoteus — denn dieser ist ihr mächtigster Verbündeter — und melde mit einem Eide, den du dazu schwören magst: todt sei Orestes durch ein unvermeidliches Schicksal, beim pythischen Wettspiel gestürzt vom rollenden Wagen — so laute die Erzählung. Wir

aber ehren des Vaters Grab, wie er's [3]) befahl, zuerst
mit Spenden und dem abgeschnittenen Schmuck des
Haupts und kehren sodann wiederum hierher zurück,
die eherne Urne in dem Arme, die, wie du selbst 55
schon weisst, im Buschwerk mir verborgen steht, da-
mit mit trügerischen Worten wir ihnen hochwillkom-
mene Kunde bringen: zu nichts geworden sei mein
Leib, bereits ein Raub der Flammen und verkohlt.
Denn welchen Schaden bringt es mir, wenn ich durch
einen Tod, der nur vermeintlich ist, thatsächlich Ret- 60
tung finde und mir Ruhm erwerbe? Nach meinem
Sinne ist kein Wort vom Uebel, das mit Gewinn ver-
bunden ist. Ich hab's ja auch bei weisen Männern
schon oft erlebt, dass man sie fälschlich todt gesagt;
doch später wiederum nach Haus zurückgekehrt ge-
niessen sie gesteigerte Verehrung [4]). So, hoff' ich, 65
werd' auch ich dank dieser Mähre noch lebend vor
meinen Feinden glänzend prangen wie ein Stern. Doch,
Vaterland und heimathliche Götter, nehmt mich ge-
segnet auf bei meiner Fahrt und du, o Vaterhaus!
denn von den Göttern gesendet komm ich dich zu 70
sühnen durch ein Strafgericht. Und weist mich nicht
mit Schanden aus diesem Lande, nehmt vielmehr mich
auf als Schöpfer neuer Grösse und des Hauses Stütze!
Nun bin ich fertig; deine Sorge sei's jetzt, Alter, dich
aufzumachen und deines Amts zu warten. Wir beide 75
aber wollen gehn; der mächtigste Gebieter bei allem
Thun ist für den Menschen ja der Augenblick.

Elektra (hinter der Scene). Weh mir, weh mir!

---

3) „er" = Apollo.

4) Eine in ihren speciellen Beziehungen nicht mehr verständliche Anspielung auf Erlebnisse politischer Flüchtlinge.

Pädag. Halt! von der Thür her, meint' ich, hör' ich drinn ein Mädchen jammern, Sohn.

80 Orest. Sollt' es die unglückselige Elektra sein? Willst du, so bleiben wir hier und lauschen ihrem Jammer.

Pädag. Mit nichten; wollen wir nichts eher als des Loxiers [5]) Gebote zu erfüllen und damit zu beginnen suchen, dass wir dem Vater spenden Weihe-
85 guss; denn das bringt Sieg auf unsere Seite und Gelingen unseres Plans.

(Alle ab durch den links vom Zuschauer gelegenen Seitenausgang.)

Das antike Drama bringt dem modernen Leser — ganz abgesehen von den Eigenthümlichkeiten der scenischen Darstellung, welche nicht Gegenstand dieser speciell auf die Elektra des Sophokles gerichteten Betrachtung sein können — so viel Fremdartiges und Herbes, ja hölzern Anmuthendes entgegen, dass eine genussreiche Lectüre ohne die Kenntniss gewisser allgemeiner Principien der alten Tragiker kaum zu hoffen ist. Bei den Schöpfungen eines so eigenthümlich gearteten Geistes wie Sophokles tritt dazu die Nothwendigkeit, sich der speciellen Technik dieses Meisters bewusst zu werden.

So wecken die obigen Verse, welche die erste Hälfte des in der technischen Sprache des Alterthums sogenannten Prologes bilden, in uns verschiedene Bedenken. Ich will nicht reden von der sonderbaren Decoration der Bühne, welche das $^5/_4$ Meilen weiter gen Norden gelegene Mykenä so friedlich unmittelbar an Argos stossen lässt und dem Heratempel, welcher zwischen beiden Städten liegt, seinen Platz in gerader Linie östlich von beiden anweist — das Alterthum

---

5) Beiname des Apollo, von seinen dunkeln Orakelsprüchen.

macht nicht den Anspruch auf Naturwahrheit in unserm Sinne (verzichtet es ja sogar in seiner Blüthezeit bei den Bildsäulen auf Portraitähnlichkeit) und gibt dem Maler das Recht, die Symmetrie auf Kosten der historischen Wahrheit herzustellen. Ja weit entfernt, den Dichter, der sein eigener Regisseur war, über solche extravagante Idealität in Behandlung der Raumverhältnisse zu tadeln, hat gerade heute mancher Athener für ihn ein Wort besonderer Anerkennung; denn Sophokles hat mit seinem Freunde, dem Maler Agatharchus, eine ganz neue Decoration nach perspectivischen Gesetzen vor das Auge der erstaunten Festversammlung gebracht. Das war mehr als die Athener, die so naiv waren im Theater nicht einmal Illusion zu begehren, erwartet hatten. Auch will ich nicht reden von der etwas steifen Auseinandersetzung der Personal- und Localverhältnisse — der Mangel eines Theaterzettels zwang die alten Tragiker zu solchen mechanischen Nothbehelfen und eine gewisse Breite ist Eigenthümlichkeit des alten Dramas —, ebensowenig von den Anachronismen, welche sich Sophokles mit der Erwähnung der pythischen Festspiele und jener Anspielung im v. 62 erlaubt. Denn Seitenblicke auf Ereignisse der Gegenwart finden sich dem Geschmack des Publikums entsprechend gar häufig in der alten Tragödie — dient ja manchmal ein ganzes Drama einem politischen Zwecke —, und andererseits hat das Alterthum für Anachronismen so wenig Sinn, dass einer der bewundertsten Dichter, Vergil, ohne Schaden für seinen Ruhm sich in seinem Hauptwerk ganz und gar in Anachronismen bewegt. Noch gab es keine Kritiker, welche auf solche Verstösse gegen die Local- und Zeitfärbung des Stücks, wie man sie

jetzt verlangt, Jagd machten, und der moderne Leser muss solchen Fragen gegenüber auf den Standpunkt der damaligen unbefangenen Zuhörer, für die das Drama gedichtet wurde, zurückkehren, d. h. das Drama als ein Product seiner Zeit anerkennen. Doch das sind verhältnissmässig unwichtige äusserliche Dinge, welche eine moderne Umarbeitung mit Leichtigkeit beseitigen könnte. Aber nicht zu beseitigen wäre ein anderer Missstand, der geradezu die Frage aufwerfen lässt, ob denn Sophokles bei dem eingeschlagenen Wege überhaupt noch ein Drama schaffen konnte. Dieses Bedenken betrifft den Moment, mit welchem die Handlung dieses Dramas beginnt — uns möchte derselbe eher für die zweite Hälfte eines Schauspiels geeignet scheinen. Orestes tritt uns sofort entgegen fix und fertig mit dem Entschluss den Tod des Vaters zu rächen — das ganze Drama wird sich augenscheinlich nur mit der Ausführung dieses feststehenden Planes beschäftigen. Das sind wir bei unsern Dramatikern anders gewöhnt und wir sind geneigt den Dichter eines Compositionsfehlers zu beschuldigen, einer Verirrung in das Gebiet des Epischen. Hat denn, fragen wir, der Dramatiker nur die Aufgabe darzustellen, wie eine Handlung ausgeführt wurde? Hat Schiller sich damit begnügt, den Act der Ermordung Gesslers, d. h. die Katastrophe vorzuführen? Die wesentliche Aufgabe des tragischen Dichters ist doch die äusserliche That als ein Ergebniss innerlichen Lebens aufzuzeigen — die Motivirung der Handlung aus dem Charakter der handelnden Personen ist uns das Wesentliche — kurz wir wollen sehen, wie der Entschluss des Helden aus seinem Herzen geboren wird. Dieser Orestes aber erscheint uns als ein so gedanken-

loser Mörder, dass sein Entschluss zur That offenbar nicht einmal Resultat einer vorauszusetzenden Reflexion ist. Sonst hätte er an das Orakel die Frage richten müssen, ob er Rache nehmen solle — so aber beschränkt sich sein Zweifel auf das Wie der Ausführung der ein für allemal feststehenden Entschliessung. Ja mit eben dieser Anfrage raubt er sich noch die letzte Möglichkeit individueller Entwicklung, indem er sich gleichsam mittelst eines Zwangspasses die Wege zu seinem Ziele von dem Gotte vorschreiben lässt und nur im Detail der Ausführung freie Hand behält. Und Bedenken über Bedenken! nicht bloss, dass mit den ersten Worten sich Orestes als eine undramatische Figur entpuppt, die statt zu schieben geschoben wird, scheint schon die Moral gegen einen solchen Helden des Dramas Verwahrung einzulegen. Denn sind wir auch vielleicht Fürsprecher der Todesstrafe für qualificirten Mord, so sträubt sich doch — ganz abgesehen davon, dass wir das Theater nicht für einen Schwurgerichtshof halten — unser sittliches Gefühl dagegen, dem Sohne das Gericht über die Mutter zu übertragen und am allerwenigsten finden Schleichwege zu diesem Ziele unsern Beifall.

Es wäre kaum möglich, den Leser zum richtigen Verständniss des vorliegenden Stückes anzuleiten, ohne in ihm diese Zweifel anzuregen und sie theils als begründet theils als irrthümlich zu erweisen.

Mit Recht befremdet uns die Wahl des Ausgangspunktes der dramatischen Handlung. Schon der antike Zuschauer mochte in ihr etwas Auffälliges und eine specifische Eigenthümlichkeit des Sophokles erkennen. Erst vor wenigen Jahren noch hatte Aeschylus in seiner Orestie die Sage von Agamemnons Tod, Klytäm-

nestras Bestrafung und des Orestes Sühnung in ihrem ganzen Umfang behandelt, aber eine so erschöpfende Darstellung einer Kette von Ursachen und Wirkungen war nur möglich, so lange es Sitte war, dass die um den Preis ringenden Dichter in den drei geforderten Tragödien einen innerlich zusammenhängenden Stoff bearbeiteten. Bei Sophokles waren die einzelnen Stücke selbständige Ganze und darum bei der durch äussere Umstände begründeten Unmöglichkeit einer dreifachen Länge des Stückes eine geringere Ausdehnung der Handlung nothwendig. Darum bildet die Schuld, deren Sühnung Gegenstand seines Dramas ist, bei ihm die Voraussetzung der Handlung — diese beginnt bei Sophokles da, wo sie im modernen Drama den Höhepunkt erreicht hat. Euripides wusste sich freilich anders zu helfen — die Personen des Prologs erzählen ausführlich die Ereignisse, welche der Handlung der Tragödie vorausgiengen, und andere berichten wohl am Schlusse, was auf dieselbe bis zur endlichen Lösung der Frage folgte. Gerade des Euripides Elektra ist ein Beispiel für diese Art zu componiren — so ist jedoch der dem Drama nothwendige Causalnexus auf Kosten der dramatischen Kunst hergestellt — das Drama wird zum Rumpfe mit angeleimtem Kopf und Fusse. Wie viel besser dient die Beschränkung des Sophokles, seinem Werke den einheitlichen Kunstcharakter zu wahren! Aber doch, wendet man ein, geschieht dies um den Preis psychologischer Motivirung der dargestellten Handlung. Wir müssten diesen Tadel sophokleischer Methode, soweit sie sich aus dem bisherigen zu ergeben scheint, als giltig anerkennen, wenn dieselbe nicht in der Beschaffenheit des Sujets an sich ihre innere Berechti-

gung erhielte. — Die historische Entwicklung des griechischen Nationaldramas hat dem Dichter in der Wahl seiner Stoffe bestimmte Grenzen gezogen, indem sie ihn im Allgemeinen an die durch das Epos fixirten Gestalten der Sage verwies — willkürliche Veränderung dieser überlieferten Charaktere war ihm nur in beschränktem Masse gestattet und somit bei dem Unfreien, welches den epischen stets unter dem Einfluss nicht individueller Kräfte, sondern höherer dämonischer Gewalten handelnden Charakter kennzeichnet, auch für die Tragödie die psychologische Entwicklung des Charakters gegenüber der Handlung in den Hintergrund gedrängt. Der Grieche betonte also in erster Linie eine gut angelegte Handlung, bei welcher die allgemein bekannte Sage kunstvolle Gestaltung gewann, und empfand darum jenen Mangel der psychologischen Motivirung weniger als Nachtheil. Sophokles blieb daher hinter dem Mass der Anforderungen, welche seine Zeit an die Tragödie stellte, nicht zurück, wenn er nur Katastrophen vorführte; ja die Aufgabe ein Kunstwerk zu schaffen, welches durch das befolgte Gesetz der Einheit der Handlung erfreut, wird durch diese Oekonomie der Kraft wesentlich erleichtert. So wäre es nach griechischen Anschauungen wohl erlaubt gewesen den Rache übenden Orestes trotz aller epischen Beschränktheit seines Willens sogar zum Träger einer dramatischen Handlung zu gestalten — Beweis hiefür sind die Choephoren des Aeschylus —, ja bei den geltenden Vorstellungen über Pflicht der Rache hätte gerade ein über die That reflectirender Sohn das Befremden des Publikums erregt. Orestes ist daher mit dem Beifall der Zuschauer über die Nothwendigkeit der That ohne Bedenken;

dass er sie vollbringt nach der speciellen Anleitung des Gottes, war feststehende Ueberlieferung, welche der Dichter, auch wenn er gewollt hätte, nicht ignoriren konnte und ebenso wenig brauchte er sich zu scheuen, den Orestes auf den Weg der List zu seinem Ziel zu weisen. Denn die homerische Anschauung, dass Tapferkeit auch im Verstecke lauernd sich äussere, ist nicht durch das heroische Zeitalter begränzt, sondern conform dem griechischen Charakter überhaupt. Ja im vorliegenden Falle ist es geradezu ein von der wohlverdienten Busse Untrennbares, dass die Strafe auf demselben Wege der List vollzogen wird, auf dem das zu sühnende Verbrechen begangen wurde, und nicht umsonst hebt darum der Dichter in dem Ausspruch des Gottes den Begriff der List als des anzuwendenden Mittels mit auffälliger Betonung hervor. Der Athener hat also weder vom ästhetischen noch vom moralischen Standpunkt etwas gegen einen solchen Helden zu erinnern. Doch gilt dies nicht von allen Zeitgenossen des Sophokles und es mag uns bedünken, dass dieser selbst sich zu einem grossen Theile seiner Zuhörer in einem gewissen Gegensatze der sittlichen Empfindung fühlte. Denn wenn auch die conservativen Elemente in Athen sich noch zu jener altgriechischen Anschauung von der Pflicht der Blutrache bekannten, so gab es doch freiere Geister, welche Rohheit sahen, wo minder Aufgeklärte nur Recht erblickten. Diesen gilt die durch das ganze Drama wiederkehrende Betonung des schon im Prolog energisch ausgesprochenen Gedankens, dass die That des Orestes Erfüllung eines göttlichen Gebotes sei. Die Tragödie erhält sofort mit vollem Bewusstsein des Dichters den herben Geschmack einer gegen moderne Aufklärung

sich sträubenden Strenge. Eine andere Frage ist es freilich, wie weit sich dieselbe positiv an den alten Volksglauben anschliesst — hierüber wird am Schlusse dieser Schrift gehandelt werden.

Wir finden also als Resultat der bisherigen Auseinandersetzung, dass ein antiker Dichter allerdings es wagen durfte mit diesem auf die Katastrophe beschränkten Stoffe und mit dieser epischen Organisation der Handlung ein Drama zu dichten — bald aber wird der weitere Verlauf des Stückes uns zeigen, dass Sophokles, indem er abweichend von seinen Vorgängern und Nachfolgern den Orestes nicht zum Mittelpunkt des Stückes machte, sich als der Meister bewährte, an dessen Namen sich ein wesentlicher Fortschritt in der Kunst der dramatischen Composition knüpft. Indessen diese Frage bleibt billig späterer Betrachtung aufbehalten — sie mag nur berührt sein, um die Existenz des 12. Verses als nicht bedeutungslos zu bezeichnen. Denn der angehende Leser des Sophokles kann nicht früh genug auf die fast Goethe'sche Sorgfalt hingewiesen werden, mit welcher er den Zettel seines dramatischen Gewebes anzulegen und folgende Scenen vorzubereiten weiss. Wie weit ist die Grandezza des Aeschylus und des Euripides Genialität von solcher liebevollen Art der künstlerischen Thätigkeit entfernt, die auch das Kleine bedenkt! Diese Erwägung lässt uns die Umsicht würdigen, mit der v. 17—19 oder v. 42—43 eingefügt sind. Solche Motivirungen verrathen den sorgfältigen Arbeiter, der jeden Einwand der Unwahrscheinlichkeit einer Handlung von vornherein abzuschneiden sucht — eine an sich an jeden Tragiker zu stellende Forderung, die aber im Alterthum von keinem mit solcher Gewissenhaftigkeit

erfüllt worden ist wie von Sophokles. Auch das bei der ersten Lectüre auffällige »wie er's befahl« im v. 51 — eine um so mehr störende Parenthese, als das Subject »der Gott« sich grammatisch nur mit einer gewissen Härte ergänzen lässt — zeigt sich bald als Ausfluss solcher vorsorglichen Ueberlegung. Müsste es uns nicht ohne Hervorhebung dieses kategorischen göttlichen Befehles als unnatürlich erscheinen, wenn Orestes die bald nach diesen Worten eröffnete Gelegenheit Elektra wiederzusehen versäumte, um ein Opfer darzubringen, das wohl auch den Aufschub weniger Minuten duldete? Darum wird es der Dichter nicht müde noch einmal in den letzten Worten des Pädagogen die sonst befremdende Entfernung des Bruders mit diesem Befehle zu motiviren. Denn die ihm vorschwebende Organisation der Handlung machte es nothwendig die Begegnung der Geschwister, mit welcher Aeschylus sein Stück begann, auf einen späteren Moment zu verschieben. Und was jenen Mangel des Subjects anbelangt, so ist — genauer zugesehen — derselbe ein Zeichen jener feineren psychologischen Charakterisirung, durch welche die Dramen des Sophokles vor denen seiner Zeitgenossen ausgezeichnet sind — Orestes geht so sehr auf in dem Gedanken ein Diener des Gottes zu sein, dass dieses Subject ihm stets gegenwärtig ist.

Die nachfolgenden Scenen werden uns erst die kunstvolle Composition dieses Prologes bezüglich der durch ihn angebahnten organischen Entwicklung der Handlung in vollem Masse erkennen lassen. Hier sei vorläufig nur mehr auf ein doppeltes aufmerksam gemacht. Würde ein moderner Dramatiker wohl es wagen durch eine solche vorgreifende Exposition der

künftigen Handlung diese ihres überraschenden Effects bei dem Zuschauer zu berauben? Wir würden ihn tadeln, weil unser Interesse mehr pathologisch als ästhetisch ist. Aber die antike dramatische Kunst in ihrer Vollendung hat es nicht auf Befriedigung der Neugierde und spannende Unterhaltung abgesehen und verschmäht in feierlicher Würde religiös-sittlichen Zwecken dienend jedes Raffinement der Mittel. Für's zweite aber möchte ich auf eine Eigenthümlichkeit der formalen Behandlung dieser Scene hinweisen, welche dem modernen Leser als ein allgemeines Kunstgesetz des antiken Dramas bekannt sein muss, wenn er sich von ihr nicht manchmal abgestossen fühlen soll. Ich meine die Symmetrie, welche sich innerhalb der Reden des Pädagogen sowohl als auch des Orestes zu erkennen gibt. Wir sind überrascht den Parallelismus, der uns in den lyrischen Theilen des Dramas natürlich scheint, auch auf den Dialog ausgedehnt zu finden. Denn vor allem dem Inhalt des Dramas zugewandt sehen wir mit Angst den Gedanken in ein mathematisches Gesetz gezwängt. Anders urtheilte der für Formen feiner fühlende Grieche über dieses Verhältniss. Indem er sein Interesse in höherem Grade als wir der Kunst der Recitation zuwandte, war ihm dieses Ebenmass willkommen, das in dem Vortrag künstlerische Gestalt gewann. Dieses bewusste Streben nach Symmetrie macht sich je nach Bedürfniss in verschiedener Weise geltend. Es tritt natürlich für Jeden wahrnehmbar im Bau des ganzen Stückes zu Tage — doch wird davon zu reden später unsere Aufgabe sein —; hier äussert es sich darin, dass die einzelnen Gedanken in einem bestimmten mathematischen Verhältniss auf einander folgen. Es

soll mir genügen an dieser Stelle nur den Thatbestand zu constatiren; spätere Stellen werden schlagendere Beweise für diese Art zu componiren liefern. Verlieren wir über diesem verhältnissmässig minder wichtigen Gesichtspunkte nicht das grössere Verdienst des Dichters aus dem Auge, das er sich durch die kunstvolle Organisation der Handlung erworben hat. Um aber diese als künstlerische That zu begreifen, muss der Leser den Dichter noch unmittelbarer, als es bisher geschehen ist, in seiner Werkstätte aufsuchen — er muss an der Anlage des Werkes das Individuelle von dem Nationalen scheiden, d. h. diejenigen Fäden suchen, welche Sophokles selbsterfindend in die überlieferte Textur eingeschossen hat. Eine solche Untersuchung muss bei dem Einflusse, den Homer auf alles Dichten in Griechenland zu allen Zeiten geübt hat, auf diesen zurückgehen — bei Sophokles um so mehr, als er schon im Alterthum nicht bloss wegen seines sprachlichen Ausdruckes, sondern wegen seiner ganzen Art zu dichten als specieller Schüler des Homer gerühmt ward. Wir werden dieses Urtheil durch die Behandlung der Orestessage in besonderem Grade bestätigt finden. Freilich den bisher behandelten Theil unseres Dramas sehen wir bei Homer noch nicht individuell gestaltet — er liefert bloss allgemeine Umrisse der Sage von der Rückkehr des Sohnes und seiner Rachethat, bloss die nackte Thatsache, ohne das Wie der Ausführung zu bestimmen; ja der einzige individualisirende Zug seines Berichts, der den Orestes im achten Jahr nach Agamemnons Ermordung aus Athen heimkehren lässt, leidet an dem Verdacht späterer patriotischer Interpolation und Sophokles machte, so sehr er es sonst liebte, seine Mythen in Beziehung

zu Athen zu setzen, von dieser Ueberlieferung aus künstlerischen Gründen keinen Gebrauch. Gleichwohl ist der Orestes des Sophokles durch die Spontaneität der That eine in ihrem Grundzug homerische Gestalt — mehr als der des Aeschylus, der erst durch den Befehl Apollos zur That veranlasst und durch schreckliche Drohungen desselben Gottes bei ihr erhalten wird. Hat aber die Phantasie unseres Dichters bei der Conception seines Orestes im allgemeinen der Geist Homers befruchtet, so ist andererseits wieder nicht zu bestreiten, dass die individuelle Entwicklung dieses Embryo unter dem Einfluss der lyrischen Dichtung stand. Ihr entlehnte der Dichter den Zug der Rettung des Orestes durch einen Bediensteten des Hauses, aber in freier Weise diese Ueberlieferung umgestaltend. Nicht eine Amme ist es, welche den Knaben rettete — ihre Gestalt war bei dem conservativen Charakter der antiken Poesie seit ihrer erstmaligen Erwähnung ein integrirender Bestandtheil der Sage geworden —; Sophokles lässt sie gänzlich fallen, nachdem schon Aeschylus, der den Orestes bereits vor dem Tode des Agamemnon aus dem väterlichen Hause verbannt sein liess, sie loser mit dem Schicksal des Vertriebenen verknüpft hatte. Er setzt an ihre Stelle in freier und zugleich für die Geschichte des griechischen Theaters neuer Erfindung die Person des Pädagogen, welcher er zugleich eine für die Entwicklung der Handlung wichtige Rolle zuzutheilen gedachte. Es wäre aber ein Irrthum, diese Gestalt für ein Geschöpf der Laune des Dichters zu halten; sie ist vielmehr mit einer gewissen poetischen Nothwendigkeit aus dem Geiste des Sophokles geboren, zu dessen Eigenthümlichkeiten es gehört, die dramatischen Cha-

raktere paarweise zu gruppiren. Jede Person unseres Dramas ist die grössere oder kleinere Hälfte einer in zwei Theile zerfallenden Einheit — die Hauptpersonen des Stückes haben, um mich so auszudrücken, complementäre Gestalten neben sich, Gestalten, die sie ergänzen. Bei dem Plane der Handlung, welcher dem Dichter vorschwebte, bedurfte Orestes eines solchen Secundanten. Pylades schien ihm für diese Rolle nicht geeignet — denn er stand zu wenig in selbständiger Beziehung zu der beabsichtigten That —; doch war er wenigstens als stumme Person durch die Tradition gefordert. So entstand die Person des Pädagogen, dem auch das Werk der Rettung zugeschrieben wurde, um ihn enger mit Orestes, dem Rächer, zu verknüpfen und die Wahrscheinlichkeit seines treibenden Einflusses durch ein moralisches Verhältniss zu erhöhen. Ich will mich über jene dualistisch schaffende Technik des Sophokles nicht hier schon weitläuftiger aussprechen — einstweilen gen üge die Thatsache ihrer Existenz zur Erklärung der Existenz des Pädagogen. Dass er den Orestes rettete, ist also persönliche Erfindung des Sophokles; ebenso ist es eine freierfundene Modification jener That, dass Elektra ihre Seele und der Erzieher nur Werkzeug war. Warum hat Sophokles diesen neuen Zug der Sage einverleibt? Es genüge einstweilen die Antwort: wer die Seele der Rettung war, ward indirect auch die Seele der Rache. Es lag dem Dichter daran, Elektra in einer zu seinem Plan passenden Beleuchtung dem Zuschauer schon vor ihrem Auftreten thätig vorzuführen.

So hat denn bezüglich der Errettung des Orestes Sophokles theils an die Ueberlieferung sich angeschlossen, theils mit Bewusstsein sie verändert. Ebenso ver-

hält es sich mit der Sage, welche über den Aufenthalt des Orestes in der Fremde sich ausgebildet hatte. Seit Pindar ward Krisa als seine Zufluchtsstätte und Strophios als sein Pflegevater angesehen und Sophokles setzt diese Verhältnisse stillschweigend als bekannte Thatsachen voraus — die Nennung des pythischen Orakels und der pythischen Spiele führen den Hörer unwillkürlich in jene Gegend. Doch hielt es der Dichter für nöthig, seinen Orestes zu einer zweiten fürstlichen Person jenes Landes in Beziehung zu setzen, welche sonst nicht im Zusammenhange mit demselben genannt wurde. Noch Aeschylus lässt die Lüge vom Tode des Orestes im Auftrage des Strophios nach Mykenä melden, Sophokles macht zur Quelle dieser Freudenbotschaft für das Ohr der Mutter zunächst den Phanoteus, dem Strophios nur die Bestätigung der Nachricht durch Uebersendung des Aschenkruges vorbehaltend. Es ist auch diese Abänderung des Ueberlieferten ein Beweis der Sorgfalt, mit welcher der Dichter auch Nebensächliches ins Auge fasste. Nachdem Orestes zu Strophios geflüchtet worden, war dieser in feindschaftlichem Verhältniss zu Aegisth zu denken — bei Aeschylus bestand diese Nothwendigkeit nicht — und eine Todesbotschaft von ihm gesendet musste in Mykenä eher Misstrauen als Beruhigung wirken. So muss denn die erste Nachricht von einem Freund der Machthaber des Hauses kommen, der eben deswegen kein Freund des Orestes ist — nur ein solcher Bote konnte die Herzen gläubig stimmen, dass sie in der Gesandtschaft des Strophios willkommene Bestätigung der neuerweckten Hoffnung sahen.

So gestaltet sich unter des Sophokles Hand Alles

individueller im Gegensatz zu seinem Vorgänger Aeschylus, der mit der lakonischesten Fassung der Botschaft vom Tode des Orestes sich begnügte. Sophokles gibt uns schon hier in knapper Form ein grosses Bild, bewunderungswerth durch die psychologische Berechnung in Wahl und Stellung der Worte und die Phantasie des Hörers zu selbstthätigem Weiterbilden zwingend.

Doch betrachten wir nunmehr die zweite Hälfte des Prologes — das Klagelied Elektrens. Schon ehe Orestes mit seinen Begleitern abgetreten, war — eine Seltenheit in der antiken Tragödie — ihr Klageruf hinter der Scene zu hören; nun erscheint sie selbst.

Zweiter Auftritt.

Elektra.

(aus der Mittelthüre des Palastes tretend)

O heiliges Sonnenlicht und Aether, ergossen so weit die Erde reicht, wie hast du oftmals von mir
90 Klagelieder, oftmals Schläge vernommen geführt gegen die blutende Brust, wenn überholt vom Licht des Tages ist die dunkle Nacht; und erst mein nächtlich Wachen! ach es weiss mein kummervolles Bette in dem jammervollen Hause, wie sehr ich beweine mei-
95 nen unglückseligen Vater, den nicht in fremdem Lande der blutige Ares zu Gast geladen, nein: meine Mutter und ihr Buhle Aegisthus spalten, wie Holzhacker eine Eiche, mit mörderischem Beile ihm das Haupt. Und
100 keine Klage wird darum von einer anderen erhoben als von mir, wo du, o Vater, so schmählich und jammervoll gemordet wardst.

Aber nimmer fürwahr will ich aufhören mit Wei-

nen und kummervollen Klagen, so lange ich sehe der 105
Sterne helles Schimmern, sehe hier das Tageslicht —
dass ich nicht ewig gleich einer Nachtigall, die ihre
Kleinen verloren, mich auszuweinen hier vor der
Thüre meines Vaterhauses vor allen laute Klag' er-
hebe. O Haus des Hades und Persephonens, o Her- 110
mes, Führer zur Unterwelt, und heilige Ara [1]) und
ihr, ehrwürdige Töchter der Götter, ihr Erinyen, die
ihr seht auf die ungerecht Gemordeten, kommt, hel- 115
fet, rächet den Tod unseres Vaters und schickt mir
meinen Bruder. Denn allein vermag ich nicht mehr
des Jammers Last im Gleichgewicht zu tragen. 120

Diese Verse vollenden — in specifisch-sophokleischer Weise mit einem wirksamen Contraste — die Exposition des Stückes, indem sie der That, welche sich ausserhalb des Hauses vorbereitet, ein Bild aus dem Innern desselben gegenüberstellen. Die nach Rache schreiende Blutthat des Herrscherpaares aber und ihr übermüthiges Gebaren nach vollbrachtem Morde ist in künstlerischer Weise durch die Reflexe geschildert, in welchen sich diese Verhältnisse in einer jungfräulichen Seele spiegeln. Die objectiven Thatsachen erscheinen umgesetzt in ihre Wirkungen auf das Gemüthsleben einer edeln Tochter. Empfindungen vermitteln uns die Kenntniss des Geschehenen und darum hat der Dichter diesen Theil des Prologes in lyrischer Form behandelt. Noch sind in dem alten Drama die verschiedenen Gattungen der Dichtkunst nicht principiell getrennt und aus der Lyrik erwach-

---

1) Ara, die Göttin des Fluchs — Begleiterin der Erinyen, der Rächerinnen frevelhaft verletzter Pflichten der Pietät.

sen verläugnet das griechische Schauspiel ganz abgesehen von dem Auftreten des Chores auch in seinem dramatischen Theile diesen seinen historischen Ursprung nicht. Diese Folge der geschichtlichen Entwicklung muss der moderne Leser in ihrem Rechte anerkennen, wenn ihn nicht der Wechsel der Klangfarbe, welchen unser modernes Drama immer entschiedener ausschliesst, im Genusse stören soll. Elektra spricht ihren Schmerz in Anapästen aus, einem Versmass, das durch die Möglichkeit gehäufter Längen vor allen zum Ausdruck der grollenden Klage und festen Entschlossenheit geeignet ist, während es andererseits Abänderungen zulässt, welche die Erregung des Gefühls widerspiegeln. Dass der anapästische Rhythmus zugleich für den Einzug des Chores in die Orchestra den hergebrachten Tact angab, mochte wohl in zweiter Linie für die Wahl des Dichters entscheidend sein.

Nur so viel zur Begründung der formalen Seite dieses Gesanges — denn hier wird der Parallelismus, mit dem Elektra in derselben Anzahl von Versen einen Rückblick auf die Vergangenheit wirft und andererseits ihre Entschlüsse und Hoffnungen für die Zukunft äussert, keiner Erklärung oder Rechtfertigung bedürfen. Von grösster Wichtigkeit ist es nun, diesen Abschnitt in seiner Bedeutung für die Entwicklung der Handlung richtig aufzufassen. Denn nach den obigen Bemerkungen könnte es scheinen, als ob Elektra ein vorwiegend lyrischer Charakter wäre. Es wäre dieser Tadel berechtigt, wenn in diesen Versen bloss die Leidenschaft zum Ausdruck käme, welche durch das Erlebte in der Seele der Jungfrau erzeugt worden ist. Der Dichter hat es aber verstanden, diese

leidenschaftliche Bewegung sofort zu einer dramatischen zu gestalten, indem er sie von Anfang an als eine solche erscheinen lässt, die sich in That umzusetzen strebt. Das Verhältniss der Leidenschaft zur Willenskraft ist es ja allein, was den poetischen Charakter zum dramatischen macht. Freilich sind es zunächst noch fremde Kräfte, von denen sie die Rache erwartet — der Bruder, welcher das Gericht der Himmlischen vollstrecken soll; aber diesem hat ihr Schmerz das Schwert in die Hand gedrückt, ihre Hand hat ihn zum Rächer aufgespart, ihr Wort das Bewusstsein der Sohnespflicht in ihm wach erhalten, das in persönlicher Sicherheit so leicht verglimmende Feuer des Hasses geschürt. Darum hat Sophokles bei der ersten Nennung ihres Namens sie als die energische, thätige bezeichnet, welche durch ihren Antheil an der Rettung des Orestes die That der Rache vorbereitete. Ihre Leidenschaft ist hervorgerufen durch die Schuld des königlichen Paares, aber sie entwickelt sich an dem Gedanken der Rache, parallel fortschreitend mit der Entwicklung der von ihr selbst provocirten Handlung. Indem sie ihr Inneres also in Beziehung setzt zu einem Geschehenden, ist Elektra ein durchaus dramatischer Charakter und der Dichter hat die doppelte Gefahr, die mit dem gewählten Stoffe verbunden war, auf das glücklichste vermieden: die Action des Orestes erscheint, erlöst aus dem Banne epischer Willensbeschränkung, als Ausfluss eines Seelenlebens und dieses Seelenleben ist, frei von lyrischer Gebundenheit, ein fortschreitendes, zur That drängendes. Indem nun Sophokles diese Persönlichkeit zum Mittelpunkt des Dramas machte, schuf er ein Schauspiel, das als dramatisches Seelengemälde zu bezeichnen und denjeni-

gen Dramen beizuzählen ist, bei welchen nicht die äussere Handlung das Problem des Dichters war, sondern die Darstellung der Wirkungen, welche diese Handlung auf das Innere eines Menschen äusserte.

Bei dieser eigenthümlichen Aufgabe konnte Sophokles in der Einleitung seines Dramas, welche Elektra ohne Ahnung von der Nähe des Rächers voraussetzt, einstweilen nur den Grundton angeben, in welchem ihr ganzes inneres Leben schwingt: Trauer um den Vater und Verlangen nach Rache. Man möchte diese Charakteristik der Hauptperson des Dramas bei ihrem ersten Auftreten mager nennen — aber diese Einseitigkeit des Charakterisirens ist ein specifischer Zug der klassischen Dramatik und je weiter ein antikes Drama in der Zeit zurückliegt, desto mehr tritt diese herbe Schroffheit der Charaktere zu Tage. Der klassische Dichter setzte seine Gestalten ausschliesslich in Verhältniss zu der beabsichtigten Handlung — einfach wie diese ist der Charakter der Handelnden, in gerader Linie auf jene drängend und sie bedingend. Diesen einen Grundzug stellt auch Sophokles mit aller Entschiedenheit zunächst allein in hellste Beleuchtung, wenn schon seiner entwickelteren Kunst die Beschränkung auf diese Einheit nicht genügte. Aber er verfuhr zugleich mit weiser Mässigung. Denn so nothwendig es ist, die Charaktere sofort klar und scharf auszuprägen, so verlangt doch die Kunst die Möglichkeit einer Bewegung derselben. Der Dichter hat darum den treibenden Charakterzug Elektrens bei aller Bestimmtheit doch so gezeichnet, dass er vieler Stufen der Entwicklung fähig ist: wer vollzieht die Rache, wenn der Bruder nicht kommt? an wem und wie soll für den Tod des Vaters Rache genommen

werden? Noch schlummern viele Fragen ungelöst in ihrer Seele — entschieden ist nur Eines: dass Rache Noth thut. Zu also retardirender Behandlung des Charakters nöthigte den Dichter ausser der Knappheit des Stoffes auch dessen innere Beschaffenheit. Wohl war der Grundzug des Wesens der Elektra günstig für die Motivirung einer rasch sich entwickelnden Handlung, aber ihre äusseren Verhältnisse stellten sie beim Beginn der Handlung unter den Druck einer übermächtigen Gewalt, welche durch die Reaction, zu der sie herausforderte, das noch in vielen Stücken unklare Gefühl erst zu bestimmtem Wollen verhärten sollte. Gerade in solchen Dramen, welche den Helden zunächst als Leidenden und unter dem Einfluss einer fremden Gewalt vorführen, muss derselbe Anfangs in verhältnissmässiger Ruhe erscheinen, damit die Entwicklung des Charakters eine gleichmässig mit der Stärke der Reaction gesteigerte Wirkung zu üben vermöge.

Dritter Auftritt. (Erster Theil.) (Kommos.)

Elektra. Der Chor.

(Jungfrauen aus der Stadt, durch die Thüre rechts vom Zuschauer in die Orchestra einziehend.)

Chor. O Kind, Kind der unseligsten Mutter, Elektra, was verzehrst du dich ewig in also unersättlicher Klage um den längst von der tückischen Mutter gottlos in Netzen des Trugs gefangenen Agamemnon, 125 den mit feiger Hand verrätherisch gemordeten? Tod dem, der dieses schuf! — wenn mir solche Sprache ziemt.

Elekt. Ihr, Töchter edler Häuser, seid gekom-

130 men, mich zu trösten in meinem Leiden. Ich weiss das und versteh' es — nicht verkenne ich's. Aber ich will nicht davon lassen zu klagen um meinen unglückseligen Vater. Und ihr, lasst zum Dank für meine
135 herzliche Liebe also fort mich jammern — ach ich bitte.

Chor. Aber nimmer doch wirst in des Hades allumschliessendem Pfuhle du aufwecken den Vater
140 mit Weinen und Fluchen. Abirrend vom rechten Mass in endlos Klagen gehst du vielmehr zu Grunde mit ewigem Jammern, das doch nicht Erlösung schafft vom Leide. Warum doch suchst du, was nur lästig fällt?

145 Elekt. Ein kindischer Thor, wer vergisst der jammervoll dahingeschiedenen Eltern! Nein, mein Herz hat gewonnen der klagenreiche, um Itys, immer um Itys jammernde geängstete Vogel, des Zeus Bote [1]).
150 O unglückselige Niobe, dich schätze ich als eine Gottheit, die du in deinem Felsengrabe immer weinst! [2])

Chor. Du bist doch nicht, o Tochter, das ein-
155 zige Menschenkind, dem Leid begegnet, so dass du mehr belastet wärest als die Hausgenossen, mit denen

---

1) Als König Tereus, der Gemahl der Prokne, deren Schwester Philomele entführt, geschändet und schrecklich verstümmelt eingesperrt hatte, gab die Misshandelte durch ein Gewebe ihrer Schwester Nachricht. Diese schlachtete aus Rache ihren Sohn Itys und setzte ihn dem Tereus zum Mahle vor. Als nun dieser das Grässliche erkennend an den Schwestern Rache nehmen wollte, verwandelte Zeus die Philomele in eine Nachtigall, die Prokne in eine Schwalbe, den Tereus aber in einen Wiedehopf.

2) Niobe, wegen ihrer Ueberhebung gegen Latona von Apollo und Artemis ihrer Kinder beraubt, ward in ihrem Schmerz zu Stein. Ihre versteinerte Gestalt glaubte man am Sipylus bei Magnesia in Kleinasien (dort war ihr Vater Tantalus König gewesen) an einer fortwährend feuchten Felsenwand zu sehen.

du von gleichem Stamme und durch Geburt verschwistert bist — so lebt Chrysothemis und Iphianassa und in leidgeborgner Jugendkraft der einst gewiss noch glückliche Erlauchte, den sicher noch empfängt Mykenä's 160 herrlich Land, wenn geführt von Zeus frohen Schritts kommt in dieses Land Orestes.

Elekt. Ach eben unermüdlich ihn erwartend leb' ich stets dahin ohne Kind, in Elend, ohne Mann, 165 zerfliessend in Thränen, tragend mein endlos Leidensloos. Er aber vergisst, was er erlitt, was er gehört. Denn welche Botschaft geht von mir an ihn, die nicht das Loos der Täuschung hat? Wohl hat er immer 170 Sehnsucht, trotz alles Sehnens aber will er nicht erscheinen.

Chor. Getrost, getrost, mein Kind! Noch lebt im Himmel der mächtige Zeus, der alles sieht und 175 lenkt. Ihm stell' anheim den schmerzerfüllten Grimm und grolle nicht im Uebermass mit denen, die du hassest, noch vergiss sie. Es ist die Zeit ein Gott, der wirkt mit leichter Hand. Nicht vergisst dein an Krisas 180 rinderweidendem Gestade Agamemnons Sohn noch der Gott, der herrscht am Acheron.

Elekt. Aber mir ist des Lebens grössere Hälfte schon dahingeschwunden ohne Hoffen — nimmer hab' 185 ich Kraft. Ohne Eltern verzehr' ich mich, kein liebender Mann beschützt mich — wie eine Fremde diene ich verachtet in des Vaters Hause, also in unziem- 190 licher Gewandung; an leeren Tischen stehe ich herum.

Chor. Jammervoll war des Volkes Klage bei der Rückkehr, jammervoll, da auf seines Vaters Ruhebette gegen ihn geschwungen worden ehernen Beiles tödt- 195 licher Hieb. List war's, die Rath gab; Lust, die mordete — grässlich ein grässlich Bild erschufen die beiden,

gleichviel war es ein Gott, war es ein Mensch, der dieses that.

Elekt. O jener Tag, mehr als alle doch tiefverhasst mir aufgegangen! — o Nacht, o schrecklicher Graus des entsetzlichen Mahls! — dort fand mein Vater schmählichen Tod durch zweier Mörder Hand — sie haben mein Leben gemordet verrätherisch — sie haben mich vernichtet. Es gebe vergeltend Geschick zu leiden ihnen der grosse Gott im Himmel und nimmer mögen einer Freude sie geniessen, nachdem sie solche That verübt!

Chor. Behüte deine Zunge vor weiteren Reden. Erkennst du nicht, was gegenwärtig dich so schmählich nur in eigenes Leiden stürzt? Ein Uebermass des Elends hast du dir geschaffen, mit deinem grollenden Herzen stets neuen Krieg gebärend. Also zu nahen den Mächtigen ist ein heillos Hadern.

Elekt. Harte Pein drückte mich, harte Pein — ich weiss es: durch meine Leidenschaft — wohl kenn' ich sie. Aber umgeben von Verbrechen will ich kein Ende machen meinen Leiden, so lang ich lebe. Von wem denn, liebe Töchter, darf ich hoffen, ein Wort zu hören, das mir frommte — von wem, der richtig denkt? Lasst mich, lasst mich, ihr Trösterinnen! nie wird es heissen, dass meines Klagens ein Ende sei, und nimmer werde ich befreit von meinen Leiden in also ungemessenem Jammer.

Chor. Je nun wohlmeinend red' ich, wie eine treue Mutter: du sollst nicht Leid zum Leide schaffen.

Elekt. Ach welches Mass gibt es in meinem Elend? Sag' an, wie ziemte sich Gleichmuth, wo es sich handelt um Gemordete! In wessen Menschen Herz ist solcher Sinn gepflanzt? Nicht will ich in

Ehren stehen hier bei den Bürgern, noch irgend ein 240
Glück, das ich besitze, in Ruhe geniessen, wenn je
ich hemme den Flug lauter Klage, dass sie nicht ehrte
meinen Vater. Denn wenn der Todte, nur Staub und 245
wesenlos, armselig im Grabe liegt und sie nicht wie-
der büssen für ihren Mord, so wäre es aus bei aller
Welt mit Sittlichkeit und Gottesfurcht. 250

Es ist ein landläufiger Vorwurf, dass Sophokles dem Chor in seiner Elektra eine stiefmütterliche Behandlung habe angedeihen lassen; als Grund hiefür wird angegeben das gegen die Choephoren des Aeschylus gerichtete Bestreben, den Schwerpunkt der Handlung auf die Bühne zu verlegen — so könnte es scheinen, als wäre Sophokles nur in den entgegengesetzten Fehler verfallen. Dem gegenüber möchten wir schon jetzt durch die Betrachtung dieses Kommos die Ueberzeugung begründen, dass der Dichter eben mit dieser scheinbaren Verkümmerung einen Beweis seiner grossen Kunst geliefert hat. Allerdings hören wir aus dem Munde dieser Choreuten keinen jener Sätze, die in den Liedern anderer Dramen uns durch die Tiefe des Gedankens überraschen und die Person des Dichters auch bei der Nachwelt zu einer priesterlich-ehrwürdigen verklärt haben — ja selbst äusserlich erscheint schon hier dieser Chor verkürzt, indem ihm nicht das im antiken Drama übliche selbständige Einzugslied vergönnt ist, sondern er sofort zu Elektra in dialogische Beziehung tritt. Auch im weiteren Verlauf der Handlung werden wir wiederholt den Chor nur in der Form des Kommos oder doch mit der Beschränkung sich äussern hören, dass während seines Liedes Elektra auf der Bühne verbleibt und seine Worte mit ihrem Geberden-

spiel begleitet. Aber die Frage ist nicht: spricht er wie andere Chöre? sondern: spricht er angemessen den Verhältnissen dieses Dramas? Schon die gewöhnliche technische Regel konnte den Dichter veranlassen, den Chor entsprechend dem Geschlechte des Helden seiner Tragödie — und dieses ist Elektra — aus Frauen zu bilden. Damit war wohl für die Chorlieder des Euripides ein Flug ins Reich der Philosophie keine Unmöglichkeit geworden, Sophokles aber behandelt auch diese idealen Existenzen so, dass sie unter den Lebensbedingungen realer Personen denken und handeln. Frauenchöre haben darum bei ihm die Empfindungen von Frauen, nicht die Gedanken von Männern. Aber selbst ohne jene technische Regel nöthigte den Dichter das Gesetz der Wahrscheinlichkeit zu seiner Wahl — denn wie wäre es denkbar gewesen, dass Elektra bei dem Argwohn ihrer Kerkermeister zu Männern der Stadt in Beziehungen gestanden wäre oder dass Männer es gewagt hätten, offen sich zu der Partei des Agamemnon zu bekennen? Hält es ja Sophokles selbst bei dem an sich friedlichen Geschlechtscharakter des Chores für nothwendig, die Möglichkeit eines freieren Zwiegesprächs ausdrücklich in den v. 310 — 313 zu motiviren. Er nahm also die Frauen nicht bloss aus äusserem Zwang oder, wie man oft bei Euripides annehmen muss, aus Liebhaberei, sondern aus einem in der Natur der Sache liegenden Grunde. Bei der Behandlung dieses Charakters aber mag er von folgenden Beweggründen geleitet gewesen sein: der Chor hat einerseits die Aufgabe, das allgemein sittliche Bewusstsein, gewissermassen das personificirte Gewissen des Zuschauers, darzustellen — damit war diesen Frauen unbedingte Verurtheilung der Ereignisse im

Hause Agamemnons zur Pflicht gemacht; sie mussten die natürlichen Bundesgenossen der Elektra sein, deren sittliche Anschauung die von dem Dichter verlangte ist —; andererseits muss aber auch der Chor ein individuelles sittliches Leben repräsentiren, das (nach den Anschauungen des Alterthums mehr als nach den unsern) auf der physischen Grundlage des Geschlechtes ruht, dieses aber so, dass der Ausdruck dieses Lebens für den typischen der Gattung gelten kann. Diese Erwägung errichtete eine Scheidewand zwischen Elektra und dem Chor. Einig in der Verurtheilung der That an sich sind sie es nicht bezüglich des praktischen Verhaltens gegenüber dieser That. Elektra kann als Einzelwesen die Grenzen der Weiblichkeit in männlicher Consequenz des Hasses überschreiten; ja als Heroin, zumal als Angehörige des durch eine gewisse Herbheit ausgezeichneten Pelopidengeschlechtes, muss sie das und der Dichter hat nur die Aufgabe, übergrosser Verhärtung des Charakters durch Beimischung milderer Farbentöne vorzubeugen. Sophokles genügt dieser Anforderung mit v. 134. 164. 191. 222. Der Chor hingegen als Vertreter der Gesammtheit muss in den allgemeinen Schranken der Weiblichkeit bleiben, nachdem er einmal aus Frauen gebildet ist — an die Stelle des cholerischen Dranges zur That, der Elektren eignet, tritt bei ihm passives Dulden. Dieser Zwiespalt bei principieller Eintracht gibt dem Dichter Gelegenheit, das innere Leben Elektrens in dramatischer Weise an einem Gegensatze zu entwickeln und weil ihm vor allem an dieser Aufgabe lag, singt der Chor statt der Parodos diesen Kommos. Er gehört zu den vorzüglichsten Leistungen sophokleischer Poesie, gleichviel ob man seine Form oder den Inhalt, d. h. den

Fortschritt der Gedanken oder das Wechselverhältniss beider ins Auge fasst.

Was die Form dieses Kommos an sich betrifft, so gestattet die Rücksicht auf den für diese Schrift gewünschten weiteren Leserkreis keine eingehende Erörterung des Metrums — sie gehört an sich mehr der grammatischen Erklärung als der hier geübten Art der Exegese an. Diesem Standpunkte werden unsere Bemerkungen gerecht werden durch Darlegung der Congruenz, welche zwischen dem Inhalt und der gewählten Form besteht, so weit die letztere in allgemeinen Umrissen dargestellt werden kann.

Betrachten wir die psychische Entwicklung, welche sich innerhalb des Kommos an den beiden Personen vollzieht. Es ist der wohlwollende Kampf des nüchternen praktischen Verstandes mit der idealen Empfindung, der auf dem Boden gleichen sittlichen Urtheils geführt in specifisch sophokleischer Weise mit dem Siege der letzteren endet. Eine Vergleichung der ersten und der letzten Worte des Chores zeigt denselben in veränderter Stellung zu dem Verhalten der Elektra — die Verurtheilung der unendlichen Klagen, die dem Chor als unnütz, ja gefährlich erscheinen und denen gegenüber er auf das Vorbild der fügsamen Schwestern, die sicher zu erwartende Heimkehr des Orestes, den unfehlbaren Beistand der Götter verweist, hat der Resignation Platz gemacht, welche auf Wiederholung solcher Mahnungen in dem Gefühle verzichtet, dass manche Thaten zu grässlich sind, um an sie den gewöhnlichen Massstab zu legen. Er selber gibt seinen Verstand gefangen gegenüber dem Gefühle, das ihn bei dem Gedanken an die Todesnacht des Agamemnon mit überwältigender Kraft überfällt. An

dieser Erinnerung (v. 194 ff.) stumpfen sich seine Waffen ab — bei seinem letzten Anlauf (v. 213) zurückgewiesen streckt er sie. Freilich führt diese Entwicklung nur zu einem negativen Resultate; aber Sophokles hat in bewusstem Gegensatze zu seinem Vorgänger, in dessen Choephoren geradezu der Chor die Idee des Muttermordes hervorrief, die Freundinnen der Elektra in solcher langsam folgenden Schüchternheit gezeichnet. Es entspricht dies sowohl den individuellen Verhältnissen dieser Personen, die an Jahren hinter der wohl 30jährigen Elektra zurückstehen, als auch der Bestimmung des Chors im Allgemeinen. Auch er soll ja einen Wechsel des innern Lebens zeigen, aber nicht der Entwicklung der Handlung voraneilend und sie leitend, sondern ihr nachfolgend. Nachdem Sophokles abweichend von Aeschylus entschlossen war die Elektra zum Mittelpunkt seiner Tragödie zu machen, musste der Gedanke der Rache in ihr seine Verkörperung finden. Der Chor war dadurch naturgemäss zu einer untergeordneten Rolle herabgedrückt, ja um die Eigenart Elektrens durch den Gegensatz scharf zu beleuchten, musste der Dichter in Uebereinstimmung mit der natürlichen Neigung von Frauen den Zug der Passivität stark ausprägen. Es wäre darum unnatürlich, wenn unser Kommos die psychische Entwicklung des Chores über das oben bezeichnete Ziel hätte hinausführen wollen. Macht ja selbst der vorwärts strebende Charakter Elektrens seine Fortschritte nicht im Fluge, sondern mit künstlerischer Retardation im Schritte. Bei ihr handelt es sich natürlich nicht um eine qualitative Aenderung des Verhaltens, sondern um eine Steigerung der einmal herrschenden Leidenschaft. Und so ist es. Nicht andere Gedanken spre-

chen die Anapästen v. 86 ff. aus als die Epode 236 ff. — aber man sieht, dass sich inzwischen ihr Empfinden zu grösserer Entschiedenheit gefestigt hat. Der Widerspruch gegen ihr unersättliches Weinen hat ihren Entschluss zu klagen, die tröstende Hinweisung auf die Helfer ihr Gefühl der Verlassenheit, die Erinnerung an den Tod des Vaters ihren Hass gegen die Schuldigen, die Warnung vor Masslosigkeit in Hass ihre Ueberzeugung von der Endlosigkeit ihres Jammers verhärtet. Alle diese Gefühle, gleichsam das Facit der Unterredung, finden zusammenfassenden Ausdruck in jener Epode und die Forderung der Rache, vom Chor in weitgehender Theilnahme einen Augenblick gewagt, um sofort als die Grenzen des dem Weibe Erlaubten überschreitend zurückgenommen zu werden, wird von Elektra mit aller Bestimmtheit als in der sittlichen Weltordnung begründet gestellt.

Dieser in der Handlung ausgesprochene Fortschritt der Leidenschaft findet nun seinen angemessenen Ausdruck in der Form des Kommos. Die Absicht der Besänftigung bestimmte zunächst für den Chor die Wahl sanfter und getragener Masse — das daktylische Metrum wurde so der Grundton dieser Lieder —; doch pulsirt von Anfang an rascher erregtes Blut schon in jambischen und trochäischen Ansätzen zum Ausdruck leidenschaftlicherer Bewegung. Je mehr diese im Verlauf des Gesprächs die Uebermacht gewinnt, desto mehr treten die Daktylen hinter den andern Massen zurück — doch nicht in schroffem Wechsel, sondern so, dass die von Elektra am Schluss der ersten Strophe in steigender Erregung gebrauchten Masse den Ton der zweiten Strophe vorwiegend bestimmen. Und ebenso als der Chor überwältigt von

dem Leiden Elektras nicht mehr umhin kann in ihre Klage miteinzustimmen, hören wir aus seinem Munde dieselben Anapästen wieder, in denen schon im ersten Liede die Dulderin ihre eigene Wehmuth und ihren Zorn ausgeschüttet hatte. So ist die Sprache des Chores conform seiner milden Gesinnung und seiner treuen Freundschaft. Und gleiche Liebe spiegeln die Antworten der Elektra. Es liegt ein grosser Theil des Reizes dieses Kommos in dem kunstvollen Ausdruck dieser gegenseitigen Beziehungen. Sonst so schroff in ihrer Verbitterung schliesst sich Elektra nicht unzugänglich dem Trost, der in der Gemeinschaft liegt, innig an, wo sie theilnehmende Herzen findet, und in ihren Worten klingen bei allem Widerspruche die Worte des Chores wieder. Sich mässigend antwortet sie den ersten Anforderungen der Freundinnen im gleichen daktylischen Masse, aber es verräth sich das innere Drängen in dem Anschwellen der Verse und dem kurzabgebrochenen, von Schmerz halberstickten Schlusse. Man hat keinen Grund, dieses daktylische Metrum im Munde der Elektra für den Ausdruck der Klage unpassend zu nennen; Göthe rühmt an dem Schiller'schen Gedichte „des Mädchens Klage", welches in daktylischem Rhythmus geschrieben ist, ausdrücklich, dass es vollkommen den Ton der Klage treffe. Es ist die Klage, welche, wie ein Erklärer bemerkt, schwärmerisch sich an sich selbst erlabt. Dieselbe Schmiegsamkeit zeigen die Antworten Elektrens in der zweiten Strophe. In demselben Tone, in welchem die Worte des Chores ausgeklungen, hebt ihre Entgegnung an und fast jede Zeile ist in metrischer Beziehung ein Widerhall vorausgegangener Töne. Mit Absicht aber verwendete der Dichter zum Ausdruck des hoffnungs-

losen Schmerzes auch hier das daktylische Mass in grösserer Ausdehnung, als es bei den anregenden Worten des Chors geschehen war — denn dieser ist von mannigfacheren Gefühlen bewegt, Elektra kennt nur einen Gedanken, einsame Klage. Diese Vertiefung des Schmerzes, welche den formalen Ausdruck minder reich erscheinen lässt, wird von einem Ausbruch leidenschaftlicher Erregung abgelöst, der angeschlossen an die zustimmenden Anapästen des Chores anfänglich diesen conform ist, allmählich aber in mehr stürmischer Weise den im tiefsten Grund des Herzens aufgewühlten Schmerz zum Ausdruck bringt. Dieser Fortschritt im Uebergange von der melancholischen Klage zum energisch ausgesprochenen Wunsch der Vergeltung kommt auch äusserlich zur Anschauung durch den Wechsel des Zahlenverhältnisses, welches zwischen den einzelnen correspondirenden Theilen der Strophen besteht. Während in den ersten beiden Strophen die Unveränderlichkeit der Gesinnung Elektras sich in je zweimal 8 Versen ausspricht, äussert sich in demselben Theile des Kommos die steigende Wärme des Chores in einer Steigerung von zweimal 7 zu zweimal 10 Versen; mit dem Umschwung der Empfindung aber ändert sich dieses Verhältniss, indem je 8 Versen des Chores je 12 der Elektra gegenüberstehen.

Und nachdem Elektra siegreich alle Anläufe des Chores zurückgewiesen, fasst die Epode, nach einigen entschuldigenden gewichtvollen Worten des Chors von ihr allein gesungen, noch einmal wie das Ergebniss der Gedanken, so auch den Reiz der Formen des ganzen Kommos in einem Spiegelbild zusammen. Auch hier tritt jene Congruenz des Inhalts und der Form zu Tage, welche wir als einen der ganzen klassischen

Literatur in eminentem Grade eignenden Vorzug an dem concreten Beispiele dieses Kommos nachzuweisen gedachten.

Dritter Auftritt. (Zweiter Theil.)

Elektra. Der Chor.

Chor. Ich bin gekommen, Tochter, um dein Wohl besorgt und zugleich um das meine. Rede ich nicht richtig, behalte du Recht; wir folgen dir.

Elekt. Ich schäme mich, ihr Frauen, schein' ich euch mit vielen Klagen gar zu ungebärdig — al- 255
lein verzeiht; Gewalt zwingt mich zu solchem Thun. Wie sollte denn ein Weib von edler Art nicht also handeln, sieht es den Jammer, den des Vaters Tod gebracht, den ich bei Tage und bei Nacht stets eher in üppiger Fülle als versiechen sehe? Ist doch für's 260
erste die Mutter, die mich geboren, mir zur schlimmsten Feindin worden — dann lebe ich in meinem eignen Hause zusammen mit den Mördern meines Vaters, bin beherrscht von ihnen und aus ihrer Hand wird Gabe mir wie Darben. Und weiter: was für 265
Tage — denkst du — leb' ich, wenn auf des Vaters Throne ich Aegisthus sitzen sehe, sehe ihn die gleichen Prachtgewänder tragen wie jenen und an dem Herde Spende opfern, wo er jenen mordete — sehe 270
endlich, die Krone ihres Frevels, den, der an uns zum Mörder ward, im Bette meines Vaters bei der unglückseligen Mutter — wenn „Mutter“ man sagen darf von ihr, die schläft bei solchem Manne! — Sie aber ist so keck, dass mit dem fluchbeladenen Unhold 275
sie zusammenlebt, vor keinem Rachegeiste bang; ja

gleichsam spottend ihres Treibens hat sie herausgerechnet jenen Tag, an dem sie damals meinen Vater
280 listig mordete, und lässt an diesem Reigen tanzen und bringt den Göttern der Erlösung monatliche Opfer. Ich Arme aber weine dabei im Hause, verzehre mich und jammere über des Vaters unheilvolles — Mahl,
285 wie man es nannte — ach nur für mich allein; denn nicht einmal so weinen darf ich, wie mein Herz es wünscht. Denn dieses scheinbar edle Weib stösst gegen mich laut aus solche Schmähungen: du gottverhasstes Scheusal, bist du die einzige, deren Vater todt?
290 ist sonst kein Mensch in Trauer? Verflucht! nie mögen aus deinem gegenwärtigen Geheul die Götter des Hades dich befrei'n. So spricht sie keck heraus — nur nicht, wenn sie von Jemand hört, Orestes werde
295 kommen. Dann tritt sie rasend vor mich hin und schreit: Bist du nicht daran Schuld? Ist das nicht dein Werk, da du aus meinen Händen hinterlistig den Orestes diebisch weggeschafft? Doch wisse wohl, du wirst's gebührend büssen. So bellt sie und es
300 hetzt dabei an ihrer Seite stehend sie ihr Mann, der hochberühmte Meister dieser Kunst, der ausgemachte Feigling, der durch und durch Verkommene, der Schlachtenheld im Bund mit Weibern. Ich Arme aber warte immer, Orestes solle kommen als Erlöser aus
305 diesem Elend, und vergehe. Denn immer will er nur was thun und hat so alle meine Hoffnungen vernichtet. Bei solchem Leben, Freundinnen, ist Demuth oder Frömmigkeit nicht möglich — man muss vielmehr bei schlechtem Beispiel eben unfehlbar selber Schlechtes thun.

310 Chor. Ei sage: ist Aegisthus nahe, während du also mit uns redest, oder ist er fort vom Haus?

Elekt. Gewiss. Denk' nur nicht, dass ich hier aussen stünde, wär' er in der Nähe; so aber ist er vor der Stadt.

Chor. So könnte auch ich mit grösserem Vertrauen mich mit dir besprechen, wenn dem wirklich also ist? 315

Elekt. Im festen Glauben, dass er gegenwärtig fort ist, frage, was dir beliebt.

Chor. So frage ich dich denn: was meinst du von dem Bruder? wird er kommen oder bleibt's beim Wollen? das möcht' ich wissen.

Elekt. Er sagt wohl ja; jedoch trotz aller Ja thut er doch nichts von dem Gesagten.

Chor. Gern ist bedächtig ein Mann, der Grosses vorhat. 320

Elekt. Ei! nicht bedächtig hab' ich ihn gerettet.

Chor. Sei nur getrost; er ist von edler Art, so dass er den Seinen helfen wird.

Elekt. Darauf vertrau' ich — denn sonst fürwahr trüg' ich das Leben nicht lange.

Der Leser ist verwundert über diese Scene, welche ihm gegen das Gesetz zu verstossen scheint, dass jeder Theil des Dramas einen Fortschritt der Handlung repräsentiren soll. Und allerdings gehören diese Verse zu denen, welche ein moderner Regisseur als rhetorischen Auswuchs beseitigen dürfte. Denn die Gedanken dieses Abschnitts sind lediglich Wiederholung des im Kommos Gesagten und kaum möchte der Wechsel der Form unserem Gefühl Ersatz bieten für den Mangel selbständigen Inhalts. Nur die wenigen

Verse 310—313 würde wohl ein moderner Bearbeiter irgendwie zu erhalten suchen — denn sie sind von Belang für die Oekonomie des Stückes, indem sie der von Sophokles gewählten Organisation der Handlung die nöthige Wahrscheinlichkeit verschaffen — ; die bisherigen Leiden der Elektra aber und ihre stets getäuschten Hoffnungen auf Orestes kennen wir zur Genüge. Selbst der Einwand, dass Misstrauen gegen die Gerechtigkeit des Urtheils, welches Elektra in leidenschaftlicher Befangenheit über Orestes gefällt hatte, den Chor veranlasst sie in ruhigerer Stimmung über ihre Hoffnungen zu befragen, rettet doch nur die kleinere Hälfte dieses Abschnitts. Allein es gilt an alle Schriftwerke nicht den Massstab einer allgemeinen Regel zu legen, sondern sie von historischem Standpunkt aus zu beurtheilen. Das antike Drama zeigt in seiner Technik manche Eigenthümlichkeiten, welche sich aus dem Einfluss nationaler Neigungen erklären. So ist die Vorliebe der Athener für gerichtliche Verhandlungen für den Bau mancher Scenen bestimmend, und vergleichen wir den Kommos dem Streite zweier Parteien, so mag diese Scene eingeleitet durch das: „behalte du Recht“ für eine resumirende Begründung des von der einen Partei gewählten Rechtsstandpunktes gelten, welche den attischen Hörer mit Behagen erfüllte. Wir werden diese Eigenthümlichkeit an einer andern Stelle unseres Dramas einleuchtender nachzuweisen vermögen — hier macht sie durch den Mangel eines Opponenten auf uns vorwiegend den Eindruck des Gedehnten; aber wir würden sehr irren, wollten wir mit unserm Missfallen einen Rückschluss auf das Urtheil einer früheren Culturperiode begründen. Dass solche durch ihre Form an gerichtliche

Verhandlungen, d. i. die Prosa des Lebens erinnernde Scenen in vielen alten Dramen sich finden, macht auf uns freilich einen befremdenden Eindruck und scheint uns ein Mangel an Erfindungsgabe von Seiten des Dichters. Merkt der moderne Leser noch dazu ein mathematisches Verhältniss im Bau der Rede, sieht er dieselbe in genau zweimal 28 Verse und diese wieder in genau correspondirende einzelne Theile zerfallen (wir wollen bei dieser Stelle uns hierüber kurz fassen), so ist des Erstaunens kein Ende. Dem gegenüber muss dieser Leser festhalten, dass die alten Tragiker in einer durch die historische Entwicklung des Dramas und durch das nationale Leben ihnen aufgedrängten Beschränkung ihre Stücke nach den Regeln einer fixirten Technik schufen. Aus dem Geiste der Nation herausgebildet versetzen sie das alte Drama mit einem specifischen Nebengeschmacke, so gut als in einer späteren Periode der romanische Geist in der Poesie eines Calderon ein speciell spanisches Drama erzeugte.

Wer sich daran erinnert, dass der Dichter vor allem für seine Zeitgenossen arbeitet, wird sich nach diesen Bemerkungen mit dieser Scene ausgesöhnt finden. Zudem enthält sie einzelne Momente, welche zwar nicht den Fortschritt der Handlung fördern, aber doch den Gesichtspunkt, unter welchem dieselbe nach der Absicht des Dichters erfasst werden soll, schärfer bestimmen. Ich will zur Erörterung dieser Frage die oben aufgenommene Darlegung über das Verhältniss der sophokleischen Dichtung zu der vorausgegangenen Sagendichtung fortsetzen und aus praktischen Gründen auch die v. 86 — 251 als ergänzend in den Bereich dieser Betrachtung ziehen.

Auch dieser Abschnitt zeigt uns die oben berührte Neigung des Sophokles sich an Homer anzuschliessen. Der Tod des Agamemnon ist bei diesem nicht wie in der späteren Dichtung mit einer Urschuld in Zusammenhang gesetzt, welche das ganze Geschlecht mit einem Fluch belastete, sondern einfach die Folge der Verführung, welche dem Aegisthus bei Klytämnestra gelungen war — jede andere Begründung ist nachhomerisch —; auch Sophokles führt im Gegensatz zu Aeschylus die That vorwiegend auf dieses Motiv zurück, indem er dem Chor die Worte in den Mund legt: „Lust war's, die mordete," und auch Elektra lässt keinen andern Beweggrund gelten. Auch die äusseren Umstände, unter welchen die That verübt wurde, nimmt Sophokles soweit von Homer herüber, als er den Agamemnon beim Mahl erschlagen lässt, aber er ändert sowohl den Ort der Handlung als auch das Verhältniss der Schuldigen zu der That. Klytämnestra ist in der Tragödie im eigenen Haus geblieben und Agamemnon im eigenen Haus ermordet worden — Homer hatte die Verführte in das Haus des Aegisth versetzt und dieses zum Schauplatz des Mordes gemacht. Und während der epische Dichter der Gemahlin bei der That nur die Rolle einer Helferin zugetheilt hatte, ist Klytämnestra bei Sophokles die Hauptschuldige und Aegisthus steht im Hintergrund. Freilich bot schon das homerische Lied Anhaltspunkte, um die Schuld des Weibes in hellere Beleuchtung zu setzen, aber gerade dieses Buch Homers enthält mannigfache Spuren späterer Bearbeitung. Die grössere Hälfte der Schuld luden erst die lyrischen Dichter auf die Klytämnestra, vor allen Stesichorus und nach ihm Pindar. An diese schloss sich der tragische Dich-

ter in diesem Punkte bei seiner Composition der Handlung an. Welche Gründe leiteten nun den Dichter, in der Hauptsache dem Homer treu zu bleiben, im Einzelnen aber sich die Auffassung der Lyriker anzueignen? Die That erscheint nach der epischen Darstellung als absolut verwerflich, damit die Rache als absolut sittlich erscheine — dieser Charakter musste ihr gewahrt bleiben, wenn die That des Orestes abschliessen und nicht vielmehr, wie bei Aeschylus, neue Verwicklung erzeugen sollte. Darum ignorirt Sophokles, wenigstens innerhalb der Handlung des Stückes, den Fluch, der nach der Sage das Haus der Pelopiden von Unthat zu Unthat führte — allerdings in mancher Beziehung ein Rückschritt gegenüber der tiefsinnigen Auffassung, welche der Mythus bei Aeschylus gefunden hatte, aber ein Vortheil für die Composition der eigenen Dichtung. Denn würde Orestes unter dem Drucke des Geschlechtsfluches Rache üben. so würde dieselbe das Haus Agamemnons nicht von diesem Fluche entlasten, sondern ihn nur auf das Haupt eines neuen Schuldigen übertragen — das Gesetz der tragischen Poesie muss das Drama nicht mit dem Tode der bisher Schuldigen abgeschlossen erklären und die Fortführung der Handlung zu einem befriedigenden Ende verlangen. Dann aber war es nicht mehr möglich, in einem einzelnen Drama ein in sich fertiges Kunstgebilde aufzustellen, es hätte denn der Dichter sich entschliessen können, in Euripideischer Weise durch Vermittlung eines *deus ex machina* die berechtigte Frage nach der weiteren Entwicklung der Handlung mehr episch als dramatisch zu beantworten. So war Sophokles durch ein künstlerisches Gesetz dazu genöthigt, den Tod Agamemnons im Sinne Homers

oder, wenn man will, des alten relativ roheren Mythus zu behandeln. Ebenso waren es künstlerische Erwägungen, welche ihn in andern Punkten je nach Bedürfniss bestimmten dem Homer treu zu bleiben oder von ihm abzuweichen. Hier leitete den Dichter bei seiner Wahl die Rücksicht auf die grössere dramatische Wirkung. Es erhöht die Schuld, wenn Agamemnon am Tisch des Hauses erschlagen wurde: das Bad, in dem er bei Aeschylus überfallen wird, lässt ihn nur wehrlos und die Thäter als feig erscheinen, am Tische aber ist er eine durch Religion und Sitte geheiligte Person und die Mörder sind doppelt ruchlos. Also behielt Sophokles die Erzählung Homers von dem Mahle bei, das er aber in das eigene Haus des Königs verlegte, um das Verbrechen der Schuldigen in möglichst grelles Licht zu setzen. Andererseits ist es ein tragischer Gedanke, dass die Missethat da ihre Strafe findet, wo sie verübt wurde — also musste Aegisthus nach vollbrachtem Morde in das Haus des Erschlagenen ziehen. Und der Zweifel an dem Rechte des Orestes wird um so mehr zurückgedrängt, je augenfälliger die Schuld der Mutter ist. Darum macht Sophokles die Gattin zur Urheberin des Mordes und der auf denselben folgenden Bedrückungen der eigenen Kinder, gleichsam der Fortsetzung des ersten Verbrechens, den Aegisthus dagegen nur zu ihrem Helfer.

Fassen wir nun den bisherigen Inhalt des Dramas aus technischen Gesichtspunkten zusammen, so haben wir ein Doppeltes zu unterscheiden, das zusammen von einem modernen Dichter in dem ersten Act eines Dramas verarbeitet werden müsste: die Einleitung, d. i. die Darlegung der allgemeinen äussern

Verhältnisse, welche die Grundlage der nachmaligen Handlung bilden, und das sogenannte erregende Moment, welches den Beginn der bewegten Handlung vermittelt. Hier ist es bei der Tendenz des Dramas, die Entwicklung einer Gesinnung vorzuführen, der Wunsch nach Rache, der mit steigender Kraft durch eine Reihe von Vorstellungen aus der Seele Elektrens herausgetrieben wird. Sophokles pflegt der Darstellung gerade dieses Momentes besondere Aufmerksamkeit zu widmen, ja er hat es in seiner Elektra (und ebenso im Aias) in fast unverhältnissmässiger Breite doppelt entwickelt.

Nun ist die Richtung der Handlung bestimmt, die Hauptperson charakterisirt und so das Interesse des Zuschauers angeregt.

Zweiter Theil.

v. 324 — 660.

Vierter Auftritt.

Elektra. Der Chor. Chrysothemis.

(Chrysothemis tritt, einen Krug mit Opferspenden in der Hand, aus der Mittelthüre des Palastes.)

Chor. Kein Wort jetzt weiter! denn aus dem Hause seh' ich deine Schwester, desselben Vaters Kind, 325
Chrysothemis, wie auch derselben Mutter, Grabspenden tragen in den Händen, wie sie zu Ehren der Verstorbenen üblich sind.

Chrysothemis. Was führst du wieder aussen an der Halle Ausgang solche Reden, Schwester, und

willst selbst nicht in langer Zeit es lernen, sinnlosem Wunsch nicht eitel nachzuhängen? Freilich — so viel wohl weiss ich — auch mich empört der gegenwärtige Zustand und würde mir die Kraft, so wollt' ich offen zeigen, wie ich gegen sie gesinnt bin. So aber will ich im Elend mit eingezogenem Segel fahren und nicht stets scheinen, als wollte ich was thun und doch nicht schaden. Das wünsch' ich aber auch von dir gethan. Freilich das Recht steht nicht auf Seite meines Rathes, sondern deiner Wahl. Doch wenn ich geziemend einer Freien leben soll, so gilts in allen Stücken den Mächtigen zu gehorchen.

Elektra. Arg ist's, dass du, die Tochter des Vaters, dessen Kind du bist, seiner vergessen hast und an der Mutter hängst. Denn alle deine Mahnungen an mich sind dir von jener eingelernt — du sprichst nicht aus dir selber. Nun wähle eins von beiden — entweder bist du unverständig oder du gedenkst trotz besseren Wissens nicht der Deinen. Du sagst wohl eben: würde dir die Kraft, so wolltest du es zeigen, dass du diese hassest — doch da ich alles thue, Rache zu nehmen für den Vater, hilfst du nicht mit und mahnst mich ab bei meinem Thun. Zeigt das nicht zu dem Elend auch noch Feigheit? Denn sage oder besser hör' von mir: was für Gewinn erwüchse mir, wenn ich von meinen Klagen liesse? Leb' ich denn nicht? Wohl schlecht, ich weiss es — doch mir gut genug. Ich ärgere diese und erweise damit Ehre dem Gemordeten, wenn's überhaupt dort eine Freude gibt. Du aber, vor uns eine Hasserin, du hassest wohl mit Worten, doch in der That hältst du es mit den Mördern deines Vaters. Was mich betrifft, so würde ich mich diesen nimmer fügen, auch wenn mir einer deine

Gnaden entgegenbringen wollte, auf die du jetzt so 360
stolz bist. Es sei dir immerhin ein reicher Tisch bestellt und Ueberfluss zeige dein Leben; mir soll's die einzige Herzensweide sein, nicht mit mir selber unzufrieden sein — doch deiner Ehren zu geniessen verlangt mich nicht. Auch dich nicht, wärest du gesun- 365
den Sinnes. So aber lass dich das Kind der Mutter heissen, da du des allerbesten Vaters Tochter heissen könntest. Denn also wirst du den Meisten schlecht erscheinen, eine Verrätherin an dem ermordeten Vater und den Deinen.

Chor. Nicht leidenschaftlich, bei den Göttern! denn die Worte von euch beiden enthalten Gutes, 370
wolltest du es lernen zu hören auf die ihrigen und diese wieder auf die deinen.

Chrysothemis. Ich, liebe Mädchen, bin so ziemlich gewöhnt an ihre Reden — und hätte nimmermehr ein Wort erwähnt, wenn ich nicht hörte, ein grosses Unheil sei gegen sie im Anzug, das sie in 375
ihren ewigen Klagen hindern soll.

Elekt. Ei nenne denn das Schreckliche. Denn nennst du mir ein Leid, das grösser ist als meines, so will ich nicht mehr widersprechen.

Chrys. Ich will dir alles sagen, was ich weiss. Stellst du nicht dieses Klagen ein, so wollen sie dich dahin schicken, wo du nimmermehr das Licht der 380
Sonne siehst und lebend in überwölbter Kammer fern von diesem Lande deine Klagelieder singen wirst. Darum besinne dich und mache mir nicht später einmal im Unglück einen Vorwurf. Noch steht frei verständig handeln.

Elekt. Ist's wirklich also ihr Beschluss, mir 385
dieses anzuthun?

Chrys. Gewiss, sowie Aegisth nach Hause kommt.

Elekt. O möcht' er darum doch in Bälde kommen.

Chrys. Was für ein Wunsch, den du da aussprichst, Unglückselige!

Elekt. Ja er soll kommen, wenn er solches zu thun gedenkt.

390 Chrys. Welch Schicksal willst du erfahren? wo denkst du hin?

Elekt. Loskommen will ich von euch so weit als möglich.

Chrys. Des Lebens aber, das du jetzt geniessest, gedenkst du nicht?

Elekt. Ei freilich, herrlich ist mein Leben zum Verwundern.

Chrys. Es wäre das, verständest du es klug zu sein.

395 Elekt. Lehr' mich nicht schlecht sein gegen die Meinen.

Chrys. Das lehr' ich nicht — nur der Gewalt sich fügen.

Elekt. So schmeichle du — nicht meine Art ist, was du sagst.

Chrys. Es ist doch zu empfehlen, nicht durch Unbedachtsamkeit zu fallen.

Elekt. Muss es so sein, so will ich fallen, räch' ich nur den Vater.

400 Chrys. Der Vater, weiss ich, hat mit meiner Schwäche Nachsicht.

Elekt. Feigen geziemts in diese Worte einzustimmen.

Chrys. Du aber lässest dich nicht bewegen und stimmst nicht ein mit mir?

Elekt. Mit nichten. Mög' ich nimmer so sehr bar sein des Verstandes.

Chrys. So gehe ich denn also, wohin ich des Wegs gesendet ward.

Elekt. Wo gehst du hin? wem bringst du diese Opfer? 405

Chrys. Die Mutter sendet mich, Weihguss zu opfern dem Vater im Grabe.

Elekt. Wie sagst du? ihrem ärgsten Feinde auf der Welt?

Chrys. Dem von ihr selbst Gemordeten — denn dieses willst du sagen.

Elekt. Von wem im Kreise der Gefreundeten dazu bestimmt? wem däuchte dieser Vorschlag gut?

Chrys. Von einem nächtlichen Schreckbild, wie mir scheint. 410

Elekt. O Götter des Vaterhauses! So helft doch endlich jetzt!

Chrys. Baust irgend welche sichere Hoffnung du auf diesen Schrecken?

Elekt. Ich will dirs sagen, wenn du mir von dem Gesicht erzählst.

Chrys. Je nun, was ich zu sagen weiss, erstreckt sich nur auf Weniges.

Elekt. So sage wenigstens dieses. Oft ja hat ein kurzes Wort schon Menschen zu Fall und in die Höh' gebracht. 415

Chrys. Es heisst, sie sah zum zweitenmale sich in Ehe mit deinem und meinem Vater, der ans Licht des Tages heraufgestiegen; dann habe dieser das Scepter, das er einstens selber trug und das jetzt Aegisthus trägt, am Herd des Hauses eingepflanzt; aus diesem sei ein üppiger Zweig empor gesprosst, von 420

dem das ganze Land Mykenä überschattet ward. —
425 So hört' ich einen erzählen, der Ohrenzeuge war, als sie den Traum dem Helios enthüllte. Doch mehr als dieses weiss ich nicht, nur dass um dieses Schreckens willen sie mich schickt. Nun flehe ich dich bei den Göttern unseres Hauses an: gehorche mir und falle nicht durch Unbesonnenheit; denn wenn du mich zu-
430 rückstösst, wirst du im Elend mich wieder suchen.

Elekt. Nun, Liebe, bringe von diesen Gaben, die du in deinen Händen trägst, nichts auf das Grab. Es ist nicht Recht für dich noch auch geziemend, aus einer Feindin Hand dem Vater Todtengaben hinzu-
435 stellen und Weihguss ihm zu bringen. Nein, übergib den Winden diese Opfer oder vergrabe sie in tiefem Sand, wo nimmer etwas von ihnen zum Ruhebett des Vaters dringen wird — es finde vielmehr nach ihrem Tode in diesen Gaben sich ihr ein Schatz im Schoss der Erde aufbewahrt. Sie brächte überhaupt dem
440 Manne, den sie gemordet, nimmer diese Spende einer Feindin, wäre sie nicht das allerkeckste Weib. Denn siehe, glaubst du, es werde ihr gnädig entgegennehmen diese Gaben der Todte in dem Grabe, dem Weibe gnädig, von dem schmachvoll gemordet er wie ein
445 Feind verstümmelt ward und das zu seiner Sühnung an seinem Haupt abwischte die Befleckung? *) Du bist doch nicht der Meinung, die Opfer darzubringen ihr zur Sühnung von ihrem Morde? Nicht möglich. Lass vielmehr diese Gaben und schneide du von deines

---

*) Der Mörder band nach dem Aberglauben der alten Zeit dem Erschlagenen die abgeschnittenen Extremitäten unter die Achselhöhlen, um ihm die Rache unmöglich zu machen, und wischte das blutige Schwert am Haupte des Gemordeten ab, um die Blutschuld von sich auf diesen zu übertragen.

Hauptes Haaren einiger Locken Ende ab und bring
ihm auch von mir der Armen hier dieses Wenige 450
— doch aber, was ich habe — hier diese freilich nicht
zum Opfer passende Locke und meinen Gürtel, nicht
mit Schmuck verziert. Und bete das Grab umfangend,
er möge aus der Erde Schoss ein gnädiger Helfer
kommen gegen seine Feinde und sein Sohn Orestes 455
möge mit überlegener Kraft seinen Fuss gerettet auf
seine Feinde setzen, damit wir in Zukunft ihn mit
reicheren Händen ehren als wir ihn jetzt beschenken.
Ja, ja ich glaube, glaube — auch er ja denkt daran —
er hat ihr dieses schlimme Traumgesicht gesandt. 460
Doch gleichwohl, Schwester, leiste diesen Dienst dir
selbst zum Vortheil, sowie mir und auch dem theuer-
sten von allen Sterblichen, dem Mann im Grabe, dem
Vater von uns beiden.

Chor. Kindlich fromm spricht die Jungfrau, und
du, o Liebe, wirst dies thun, bist du verständig. 465

Chrys. Ich will es; denn wo das Recht ist, ist
es sinnlos zu hadern gegen zwei; es fordert vielmehr
zu beschleunigen die That. Doch wenn ich diese That
versuche, so seid, ihr Lieben, bei den Göttern eurer-
seits verschwiegen. Denn wenn die Mutter das erfährt, 470
so glaube ich, wird der Versuch, den ich da wage,
für mich noch bitter empfindlich sein.

(Ab durch die rechts vom Zuschauer liegende Nebenthüre des Palastes. Elektra bleibt zurück, das Lied des Chores mit stummem Geberdenspiel begleitend.)

Erstes Stasimon.

Chor.

Bin ich nicht irr in meinem Ahnen und verlassen
von weiser Erkenntniss, so kommt im Voraus sich ver- 475

kündigend das Recht, gerechten Sieg in seiner Hand; es kommt, mein Kind, in nicht ferner Zeit. Es schwellt
480 mein Herz froher Muth, da ich vernahm so eben glückverheissenden Traum. Nimmer vergisst ja doch der Vater, der Hellenenfürst, noch auch das alte erzge-
485 schmiedete doppelschneidige Beil, das ihn gemordet in
490 schmählicher Misshandlung.

Es kommt mit tausend Füssen, tausend Armen versteckt in furchtbarem Hinterhalt mit ehernem Schritte die Erinye. Denn ehebrecherische verbuhlte
495 Gier nach blutbefleckter Hochzeit hat angewandelt Unberechtigte. Für solche That traun beseelt mich fester Glaube, kommt uns nimmermehr ein Zeichen, darüber nicht erschräcken Schuldige und Mitschuldige. Oder
500 fürwahr es wird den Menschen keine Offenbarung in schrecklichen Träumen und in Göttersprüchen, treibt nicht der Traum der heutigen Nacht zu gutem Ende.

505 O Fahrt des Pelops einst, an Leiden reich, wie wurdest du das Unglück dieses Lands! Denn seit ins Meer gestürzt Myrtilos zur Ruh gebettet ward, vom
510 goldnen Wagen ganz und gar geschleudert in unseliger Missethat, ist nimmer gewichen aus diesem Hause
515 leidensvolle Schuld *).

---

*) Pelops hatte als Freier der Hippodameia, der Tochter des Königs Oenomaus von Pisa, nur durch den Betrug des Myrtilus, des Wagenlenkers jenes Königs, bei der Wettfahrt gesiegt, welche Oenomaus den Freiern seiner Tochter mit Bedrohung ihres Lebens im Falle der Niederlage auferlegte; als aber nach dem Siege Myrtilus seine Ansprüche geltend machte, stürzte er ihn treulos ins Meer. Der Fluch, welchen der Sterbende über Pelops und sein Haus aussprach, erfüllte sich in einer Reihe schrecklicher Unthaten, welche an die Namen der beiden Söhne des Pelops, Atreus und Thyestes, und des Aegisthus, eines Sohnes des letztgenannten, geknüpft sind.

Fünfter Auftritt.

Elektra. Der Chor. Klytämnestra.

(Klytämnestra, begleitet von einer Dienerin, welche einen Korb mit Früchten trägt, tritt durch die Mittelthüre des Palastes.)

Klytämn. Zuchtlos — scheint es — treibst du
dich wiederum umher. Aegisth ist eben nicht daheim,
der dich bisher in Schranken hielt, dass du doch
draussen nicht dem Hause Schande machtest; weil er
nun fort ist, kümmerst du dich nichts um mich —
ja hast des Breiten thatsächlich dich vor vielen aus- 520
gelassen, ich herrsche frech und wider Gebühr, tyran-
nisch niedertretend dich und deine Rechte. Ich aber
übe keine Tyrannei und schelte dich nur, weil ich
gar oft von dir gescholten werde. Der Vater, — 525
nichts anderes ist stets dein Vorwand — sagst du, sei
von mir erschlagen worden. Von mir — ich weiss
es wohl — unmöglich ist mirs dies zu leugnen. Denn
Dike *) wars, die ihn zu Fall gebracht — nicht ich
allein, und dieser müsstest du helfen, wärest du ver-
ständig. Dein Vater, den du stets beweinst, hat es 530
allein von den Hellenen übers Herz gebracht, den
Göttern zu opfern deine leibliche Schwester, obgleich
er nicht mit mir die gleichen Schmerzen fühlte, da
er sie zeugte, wie ich, die sie gebar. Doch gut —
sag mir nun an, wofür und wem zu Lieb er sie ge-
opfert hat. Du sagst: für die Argiver? Doch zur Er- 535
mordung meines Kindes hatten sie kein Recht. Doch
wenn er nun für seinen Bruder Menelaus mein Eigen-
thum gemordet, musst' er mir das nicht büssen? Hatte
denn jener nicht zwei Kinder, die vor dieser sterben 540

*) Dike — die Personification der Gerechtigkeit.

mussten als des Vaters und der Mutter Kinder, denen zu Lieb die ganze Fahrt war? oder empfand der Hades mehr Verlangen nach meinen Kindern als den ihren, sie zu verschlingen? Oder war verflogen bei dem mordlustigen Vater die Liebe zu den von mir
545 geborenen Kindern, doch die zu Menelaus' Kindern treu? Zeigt das nicht einen übelberathenen und schlechtgesinnten Vater? Ich glaub' es, sage ichs auch gegen deine Meinung. Ja sagte auch die Todte, bekäm' sie Stimme. Ich nun bin nicht in Trauer über
550 das Geschehene — doch scheine ich dir zu irren, obgleich gerechtes Urtheil mich leitete, so schmähe fort die Deinen.

Elekt. Heut' wirst du nicht behaupten wollen, ich hätte mit Kränkungen begonnen und darauf erst aus deinem Munde dieses hören müssen; doch wenn
555 du mir erlaubst, so möchte ich gebührend sprechen für den Todten und zugleich für die Schwester.

Klytämn. Gewiss erlaub ichs; giengest du stets also gegen mich mit Reden vor, so wärest du nicht lästig anzuhören.

Elekt. So wende ich mich denn an dich. Du gibst den Mord am Vater zu. Welch' ein Bekenntniss könnt' es geben, noch schmählicher als dieses,
560 gleichviel ob du mit Recht gemordet oder nicht. Ich will dir aber zeigen, dass du ihn nicht auf Grund des Rechts gemordet — dass dich vielmehr Bethörung aus dem Munde eines schlechten Mannes fortgerissen, mit dem du jetzt in Ehe lebst. Frag' Artemis, die Jägerin, wofür zur Busse sie der Winde Heer bei Aulis
565 hemmte. Oder besser ich wills sagen — unmöglich ist es ja, von jener Auskunft zu erhalten. Mein Vater, hör' ich, jagte einst im Hain der Göttin sich ver-

gnügend mit seinen Tritten einen buntgefleckten Hirsch
mit stattlichem Geweih auf, bei dessen Falle triumphirend er ohne Absicht sich ein Wort entschlüpfen
liess. Hierob erzürnt hielt Leto's Tochter [1]) zurück 570
die Achäer, damit der Vater als Ersatz für jenes
Thier die eigene Tochter opfere. So wars mit ihrer
Opferung — kein anderer Ausweg war vorhanden für
das Heer nach Hause wie nach Ilium. Für diese 575
Schuld hat er gar arg bedrängt nach vielem Widerstreben mit schwerem Herzen sie geopfert, nicht zu
Lieb dem Menelaus. Doch wenn er nun — denn auch
auf deine Meinung will ich eingehn — wenn in der
Absicht jenem zu helfen er das gethan, musst' er um
dessenwillen sterben durch deine Hand? Nach welchem Gesetz? Wenn dieses Gesetz du für die Mensch- 580
heit schaffst, so siehe zu, dass du nicht Leid dir selbst
und Reue schaffst. Denn wenn wir Mord mit Mord
vergelten, so wärst ja du die erste, die sterben müsste,
fändest du dein Recht. Indess bedenke, ob, was du
vorbringst, nicht eine nichtige Ausflucht ist. Denn 585
ist es dir gefällig, sage mir, weswegen begehst du
jetzt die allergrösste Schändlichkeit, da du die Gattin
des Mörders bist, mit dem du vordem meinen Vater
mordetest, und Kinder mit ihm zeugst, die alten rei- 590
nen aber und reiner Ehe entsprossenen dir ferne hältst?
Wie soll ich das entschuldigen? Oder willst du sagen, auch damit nehmest du Rache für die Tochter?
Schamlos, wenn du es auch nur sagst; denn gegen
alle Sitte ist Ehe mit dem Feinde um einer Tochter
willen. Indessen kann man dich ja gar nicht eines 595
Besseren belehren, da du immer schreist, wir läster-

---

1) Artemis

ten die Mutter. Und wirklich sehe ich in dir uns gegenüber eher eine tyrannische Gebieterin als eine Mutter — hab' ich doch ein jämmerliches Leben, durch
600 dich und deinen Gatten stets von vielem Leid umgeben. Der andere aber, mit Noth entronnen deiner Faust, der unglückselige Orestes, schleppt draussen ein elend Leben hin — oft schon hast du mir vorgeworfen, dass ich in ihm dir einen Plagegeist erhalte
605 und wirklich — glaub' es mir, ich thäte dieses, wenn ich könnte. Was das anlangt, so nenne mich vor Allen, wie du willst: schlecht, boshaft oder unverschämt. Denn bin mit meiner Art ich Meisterin in diesen Künsten, so mach' ich doch wohl keine Schande deiner Art.

610 Chor (mit absichtlicher Doppelsinnigkeit). Ich sehe in Wuth sie (Elektra) schnauben; doch ob sie (Elektra) nicht das Recht auf ihrer Seite habe, darauf sehe ich keine Rücksicht mehr (bei der Königin). [Ich sehe in Wuth sie (die Königin) schnauben; doch ob sie (die Königin) das Recht auf ihrer Seite habe, darauf sehe ich keine Rücksicht mehr (bei der Königin).]

Klytämn. Was brauch' ich Rücksicht gegen diese, die also frevelte an ihrer Mutter, und das in
615 solchem Alter? Du meinst doch nicht, du dürftest schamlos dich an alles wagen?

Elekt. Sei überzeugt — ich schäme jetzt mich dieses Benehmens, auch wenn es dir nicht scheint; ich fühle, dass mein Thun nicht an der Zeit ist und für mich nicht passend. Indess es zwingt mich eben
620 deine Feindschaft und dein Thun zu diesem Handeln wider meinen Willen. Denn Schlimmes lernt man am Schlimmen.

Klytämn. Schamloses Geschöpf, fürwahr ich

und mein Reden und mein Thun machts möglich, dass du so schamlos sprichst.

Elekt. Du bist es traun, die also spricht, nicht ich. Dein ist das Thun — das Thun zieht aber nach 625 sich Reden.

Klytämn. Bei Artemis der Königin! Du wirst der Strafe für solche Frechheit nicht entgehen, wenn Aegisthus kommt.

Elekt. Siehst du? du lässest dich zum Zorn hinreissen, obwohl du mir gestattet zu sagen, was ich wolle, und bist nicht fähig zuzuhören.

Klytämn. So willst du mich auch nicht mit 630 andachtsvoller Stille opfern lassen, nachdem ich dir gestattet, dass du alles sagtest?

Elekt. Ich lasse, ja ich heisse dichs, bring nur dein Opfer und klag' nicht über meine Zunge — denn nicht mehr will ich weiter reden.

Klytämn. (zu der Dienerin gewendet, die im Verlaufe der Scene den Früchtekorb auf den Boden gestellt hat.) So nimm denn, Mädchen, auf das Früchteopfer, damit ich hier 635 zum Götterfürsten sende Gebete um Erlösung von den Aengsten, die ich jetzt empfinde. (Klytämnestra tritt mit der Dienerin vor das Bild Apollos in der Säulenhalle und hebt die Hände zum Gebet empor. Elektra bleibt von dieser Scene abgewendet auf der Seite.) Hör' nun, o Helfer Phöbus, meine dunkle Rede — denn nicht vor Freunden spreche ich und darf nicht alles enthüllen dem Licht des Tages, 640 da diese hier in meiner Nähe weilt, dass sie nicht mit Gehässigkeit und vielgeschäft'gem Reden thöricht Geschwätze in der ganzen Stadt verbreite. So höre also — denn in dieser Weise muss ich reden —: das doppeldeutige Traumbild, das in heut'ger Nacht ich sah, 645 lass mir, o Fürst des Lichtes, sich erfüllen, wenn

glückbedeutend es erschienen ist; wenn aber feindlich, so kehr' es gegen meine Feinde. Und sinnet wer aus meiner gegenwärtigen Macht mit Listen mich zu
650 drängen, so gestatt' es nicht — lass mich vielmehr des Hauses der Atriden und des königlichen Scepters walten also stets in ungekränktem Dasein und glücklich in Gemeinschaft mit den Theuren, mit denen ich jetzt lebe, und den Kindern, so weit von ihnen mir nicht Feindschaft oder bittere Kränkung wird. Das,
655 Fürst des Lichts, Apollo, gib mit gnädiger Erhörung uns allen, wie wir darum bitten. Das andere aber, mein' ich, musst als Gott du alles wissen, auch wenn ich schweige — denn Zeus' Söhne sehen ja natürlich alles.

(Sie stellt den Fruchtkorb vor das Götterbild.)

Allgemeine Bemerkungen

zu v. 324—660.

Mit der v. 324 beginnenden Scene hebt die bewegte Handlung an. Die nächste Aufgabe des dramatischen Dichters ist es, eine Steigerung des Charakters in der durch den ersten Theil vorgezeichneten Richtung hervorzurufen. Wie jede Entwicklung, ist auch die dramatische durch einen Kampf, ein Gegenstreben bedingt. Also ist auch die dramatische Steigerung an den Gegensatz feindlicher Gewalten gebunden, welche in diesem zweiten Act zu persönlicher Darstellung zu bringen sind. Die Kunst des Dichters hat darauf zu achten, die richtigen Vertreter dieses Gegensatzes zu wählen, sind ihrer mehrere, sie

richtig abgestuft auf einander folgen zu lassen, ihr Eingreifen in die Handlung künstlerisch zu motiviren und sie zu der Hauptperson des Dramas in ein angemessenes Verhältniss zu setzen. Diese Erwägungen bestimmen uns, zwei Scenen vorläufig als ein künstlerisches Ganze zusammenzufassen. Denn trotz des inneren Gegensatzes, der zwischen Chrysothemis und Klytämnestra besteht, nehmen doch die beiden als Gegenspieler zu Elektra dieselbe feindliche Stellung ein. Die Wahl der Klytämnestra als Vertreterin des gegensätzlichen Princips hat der Dichter schon im ersten Theil gerechtfertigt durch die Darlegung ihres hervorragenden Antheils an der zu rächenden That — durch das von Sophokles aufgestellte Motiv derselben ist Aegisthus im Gegensatze zu der Darstellung des Aeschylus, bei dem er als Rächer für die Kinder des Thyestes mitwirkt, principiell von jedem Antheil an diesem Acte ausgeschlossen, da er kein Sonderinteresse neben Klytämnestra zu vertreten hätte; doch wird seine momentane Abwesenheit wiederholt hervorgehoben, einerseits, wie oben bemerkt, um der bisherigen Handlung einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit zu verschaffen, andererseits um eine folgende Scene vorzubereiten. Es scheint gegen diese Aufstellung die Thatsache zu sprechen, dass im Aias des Sophokles Agamemnon und Menelaus als Gegenspieler auftreten; allein ihr Standpunkt ist insofern ein verschiedener, als jener in der Eigenschaft des obersten Heerführers, dieser als Spartaner den Streit mit Teukros aufnimmt. Aber auch das Gegenspiel der Chrysothemis ist dem aufmerksamen Leser nichts Ueberraschendes, wie denn überhaupt Sophokles auf die Entwicklung seiner Handlungen lieber sorgfältig vorbereitet als damit über-

rumpelt. Schon der Chor hat im v. 158 zwischen den beiden Schwestern einen Gegensatz der Haltung angedeutet, dessen plastische Gestaltung uns die erste Scene des 2. Acts vorführt — ein neues Beispiel des Fleisses, mit welchem der Dichter selbst äusserlich so scharf sich von einander abhebende Theile des Dramas doch innerlich zu verbinden strebt. Allein so sehr Jedermann von der Nothwendigkeit des Auftretens der Klytämnestra überzeugt ist, könnte doch das Gegenspiel der Chrysothemis entbehrlich scheinen. Ist sie ja doch nur gleichsam der Schatten ihrer Mutter, ihr Auftreten nur durch diese veranlasst und, was sie sagt, möchte doch drastischer im Munde Klytämnestras wirken. Doch diese Einwände waren für den Dichter nur Gründe, die Scene mit der Schwester dem Auftritt mit der Königin voranzuschicken, damit die Wirkung im Verlauf der Handlung sich folgerichtig steigere, nicht aber auf sie zu verzichten. Im Gegentheile: der specifischen Darstellungsweise des Sophokles war für die Composition der Handlung ein solcher Charakter Bedürfniss und hätte nicht schon die Ueberlieferung von Chrysothemis berichtet, so würde der Dichter wohl im freien Spiel der Phantasie selbst sich eine Schwester Elektra's oder eine ähnliche Figur zum Gegenspiel geschaffen haben. Die specielle Betrachtung dieser Scene wird uns Gelegenheit geben, dieses Verhältniss näher zu erörtern. Gegenwärtig gilt es, das den beiden Scenen Gemeinsame ins Auge zu fassen. — Der Dichter, sagten wir, müsse die richtig gewählten und in richtig abgestuftem Aufbau der Handlung auftretenden Gegenspieler auch mit künstlerischer Motivirung ihres Eingreifens vorführen. Diese ist für beide Scenen in dem Traum der Klytämnestra

gegeben. Er veranlasst die Königin, in aller Frühe schon Chrysothemis mit Opfern zum Grabe Agamemnons zu schicken. Dass Chrysothemis zu diesem Geschäfte bestimmt wird, ist specielle Erfindung des seine Handlungen feiner verzweigenden Sophokles. Aeschylus hatte dieses Amt an Elektra übertragen, die bei ihrer minder feindseligen Stellung wohl auch dazu verwendbar war; nachdem Sophokles aber sie dazu bestimmt hatte, Trägerin des Rachegedankens zu sein, musste er diese Rolle einem innerlich anders gearteten Charakter zutheilen. Darum lässt er die Schwester senden, deren Charakter er bei dem Mangel einer traditionellen Individualität ganz nach dem Bedürfnisse seiner Handlung gestalten konnte. Im Uebrigen stimmt der Gang der Handlung bei beiden Dichtern insofern überein, als in beiden Dramen schliesslich auf Zureden das Opfer in einem andern Sinne als dem ursprünglich beabsichtigten dargebracht wird. — So ist die Begegnung der beiden Schwestern auf das natürlichste eingeleitet — und ebenso natürlich ist das Auftreten der Königin selbst durch den Wunsch motivirt, durch Gebet und Opfer die schlimme Vorbedeutung, die in dem nächtlichen Traume liegen konnte, von sich abzuwenden. Sie musste ins Freie, heraus in den Bereich des Gottes des Lichts, dessen Bildniss gleichsam zum Schutz vor dem Palaste stand.

Der moderne Leser lächelt darüber, etwas so Nichtiges wie einen Traum als Hebel zur Entwicklung der Handlung benützt zu sehen. Er wäre aber selbst bei der modernen Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes ohne Bedenken beizubehalten — denn er erzeugt ja nicht neue Gedanken, sondern veranlasst nur die in ihrem Innern längst ihrer Schuld bewusste Kö-

nigin, aus sich selbst herauszutreten. Vor einem antiken Publikum vollends hat die Anwendung dieses Motivs volle Berechtigung. Denn dem Griechen sind Träume Realitäten, unmittelbare göttliche Offenbarungen, auf deren Stimme er mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit lauschte — die Technik des sophokleischen Dramas, conform den nationalen Anschauungen, brauchte vor der Anwendung dieses Hebels um so weniger zurückzuschrecken, als der Dichter persönlich jenes Glaubens mit Ueberzeugung lebte. Auch die Ueberlieferung der Sage — für den dramatischen Dichter des Alterthums eine Macht von grösstem Einfluss — drängte den Dichter auf diesen Weg der Entwicklung. Seit Stesichorus (600) erzählte die Poesie von dem Traum der Königin — ein grosses Ereigniss musste doch seinen Schatten vor sich herwerfen; er war so ein integrirender Bestandtheil der Sage geworden und nur noch die Gestaltung des Einzelnen dem freien Ermessen des Dichters überlassen. Des Sophokles milderer und humanerer Sinn verschmähte das groteske Bild des Stesichorus, das noch Aeschylus beibehalten hatte — gegenüber dem Klumpen Blutes, den das Ungethüm aus der Brust der Königin saugt, ist der das ganze Land überschattende Baum, der aus dem Scepter Agamemnons entspriesst, eine Idylle, und das aufregende Moment liegt weniger in einem Anblick, der durch Vermittlung des Auges das Herz mit Angst erfüllt, als vielmehr in einer Erscheinung, welche lediglich durch das Gewissen auf die innere Stimmung wirkt. Es ist das bezeichnend für die mehr der Darstellung des Psychischen zugewandte Kunst des Sophokles. Dass er nun gerade dieses Bild wählte, würde ihm heut zu Tage verdacht und als Armselig-

keit der Erfindungsgabe gedeutet werden — denn es ist dasselbe in der Hauptsache geistiges Eigenthum des Herodot, der im ersten Buch seiner Geschichte von Astyages einen ähnlichen, freilich etwas mehr naturalistisch gehaltenen Traum erzählt. Das Alterthum aber urtheilte hierüber anders — am richtigen Platze begrüsste es mit Freuden Reminiscenzen aus den literarischen Werken Anderer. Und Herodot insbesondere ist es, dessen Worte oft bei Sophokles widerklingen, ähnlich wie zwischen dem Wallenstein Schiller's und W. v. Humboldt's Uebersetzung des Aeschyleischen Agamemnon in Gedanken und Form vielfache Beziehungen stattfinden — eine Folge der persönlichen Freundschaft, welche diese beiden Paare vielfach geistig unter einander verwandter Männer verband.

Noch ist zu sprechen von dem Verhältniss, in welches der Dichter die Gegenspieler zu dem Hauptcharakter setzte. Es gilt bei dieser Frage, sich vor allem die Schwierigkeit der zu lösenden Aufgabe klar zu machen. Der Stoff unseres Dramas schrieb dem Dichter im allgemeinen die Methode des Schaffens vor — die Verhältnisse, unter welchen sich die Handlung entwickelt, nöthigten ihn, in dem ersten aufsteigenden Theil des Dramas dem Gegenspieler als dem übermächtigen Theile die vorwiegende Rolle zuzutheilen, andererseits musste aber doch dem Hauptcharakter das vorwiegende Interesse gewahrt und derselbe darum nicht auf ein bloss receptives Verhalten beschränkt bleiben. Es war also nöthig, den leidenden Theil zugleich activ erscheinen zu lassen. Das Bestreben, diesen Gegensatz zu versöhnen, hatte den Dichter veranlasst, bei seiner Elektra von vornherein den Zug der Opposition mit einseitiger Schärfe hervorzuheben und

sie zu einer Persönlichkeit zu gestalten, welche weit entfernt, äusseren Einflüssen zu unterliegen, vielmehr durch den Druck derselben zu energischerer Entfaltung ihres Wesens bestimmt wird. So war es ihm möglich geworden, mit poetischer Wahrscheinlichkeit den scheinbaren Sieg der äusseren Gewalt zu gesteigerter Entwicklung der Leidenschaft der Elektra zu verwerthen und eine Handlung zu erzeugen, welche durch die bestehenden Verhältnisse ausgeschlossen schien. Die Betrachtung der beiden Scenen wird im einzelnen nachzuweisen haben, wie er diese Gegensätze überwand.

Der vierte Auftritt.

v. 324 — 471.

Chrysothemis ist eine von jenen Gestalten, welche speciell den Stempel sophokleischer Poesie an ihrer Stirne tragen. Denn es gehört zu den Eigenthümlichkeiten des Dichters, das Wesen seiner dramatischen Persönlichkeiten durch gegenübergestellte Contraste zu beleuchten, welche um so wirksamer sind, je mehr die Grundbedingungen beider Charaktere zusammenfallen. Es ist das Gefühl eines Mangels, was den Dichter zu dieser Art von Production leitete, mit welcher wieder theilweise die Einführung eines dritten Schauspielers als technische Voraussetzung zusammenhängt — das alte Drama, nicht gewohnt, seine Charaktere in mannigfacher Schattirung der Farben zu malen, vielmehr beflissen, die auf den einen Punkt der Handlung bezügliche eine Eigenschaft energisch auszuprägen, läuft Gefahr, durch eine gewisse Eintönigkeit der Farbe zu

ermüden, und dieses um so mehr, je dunkler der Grund des Gemäldes, d. h. je finsterer der Grundzug der handelnden Person ist. Sophokles, mehr als seine Vorgänger auf Darstellung des Psychischen und Individualisirung seiner Gestalten bedacht, begegnet dieser Einseitigkeit durch Anwendung von Ergänzungsfarben, welche ebenso die Grundfarben mildern als hervorheben. Zugleich dienen aber diese Charaktere auch dem selbständigen dramatischen Zwecke, die psychologische Entwicklung der Hauptperson zu fördern. Der Charakter der Chrysothemis muss daher in steter Beziehung zu dem der Elektra betrachtet werden, auf dessen Verständniss er berechnet ist.

Sophokles hebt an seiner Chrysothemis hauptsächlich diejenigen Eigenschaften hervor, deren Gegentheil Elektra bisher zur Anschauung brachte: die weibliche Schüchternheit und Zurückgezogenheit, welcher der freie Verkehr der Schwester nach Aussen als ungebührliche Emancipation erscheint; die Passivität der Haltung, mit der sie vor der äusseren Gewalt sich beugend das Urtheil des Verstandes und den Wunsch des Herzens unterdrückt und Fügsamkeit für Pflicht und Recht erklärt; die Rücksicht auf die Uebereinstimmung der äusseren Verhältnisse mit dem Berufe der Geburt; die Weichheit der Empfindung, mit der sie selber an der süssen Gewohnheit des Lebens hängend an Tod und Marter der Schwester denkt; die naive Arglosigkeit, mit der sie den Traum und den Befehl der Mutter ohne Reflexion vernimmt; die Zaghaftigkeit, mit der sie der zärtlichen Bitte Elektra's sich fügend sich zum Ungehorsam gegen die Mutter entschliesst. Sind das Fehler? Oder finden wir ihr Verhalten nicht vielmehr übereinstimmend mit gerech-

ten Anforderungen an weibliche moralische Kraft? Dürfen wir zumal bei griechischen Lebensformen mehr von ihr verlangen, ohne Heroismus, den Vorzug Weniger, zu fordern? So ist sie ein Spiegelbild weiblichen Denkens und Empfindens in der normalen Entwicklung der Natur, dazu bestimmt, ein Massstab zu sein für den Heroismus der Schwester. Erst an dieser Folie erkennen wir so recht die männlich angelegte Natur Elektra's, die sich vor allem als Tochter eines grossen Vaters fühlt: den Zug der Selbständigkeit und spontanen Activität, die nichts weiss von Compromissen mit der faktischen Gewalt; die Gleichgültigkeit gegen äussern Glanz, der um den Preis der inneren Zufriedenheit erkauft werden müsste; die Erhabenheit über Todesfurcht, mit der sie ironisch von dem höchsten Gut des Feigen, dem Leben, spricht; die Concentration ihres Geistes, mit der sie alles auf den einen Gedanken ihres Lebens, die Rache, zurückbeziehend in dem Traume der Mutter sofort den Anfang der Erlösung ahnt; den selbstbewussten Trotz, mit dem sie die Mörder des Vaters verfolgt, kurz: die Idealität, mit welcher sie das von der Welt als thöricht Verurtheilte, von ihr aber als Recht Erkannte gegen die Weltklugheit mit ihrer Herz- und Lieblosigkeit vertheidigt.

Aber, haben wir gesagt, der Charakter der Chrysothemis beleuchtet nicht bloss den der Elektra, sondern er entwickelt ihn auch. Die Nachricht von dem beabsichtigten Schritte ihrer Peiniger ist eine praktische Probe für die innere Wahrheit ihres Hasses — der Druck erzeugt in ihr höhere Kraft des Widerstandes, mit der sie ruhig dem Tod ins Auge sieht — die Nachricht von dem Traume der Mutter stärkt ihre

Hoffnung auf Orestes und drängt sie auf den Weg des Handelns. Freilich ist es zunächst eine nur mittelbar geübte Thätigkeit, in der sich ihre Feindschaft praktisch äussert; aber der Dichter musste sich damit begnügen, die feindliche Handlung, zu welcher sich Chrysothemis bereden lässt, auf Elektra zurückzuführen — die persönliche Ausführung des Gedankens war bei dem Misstrauen, das Elektra umgab, von ihr nicht zu erwarten. Es war genug, dass die Stärke der Heldin einstweilen in ihrem bezwingenden Einflusse auf eine schüchterne Natur zur Anschauung gebracht war. Denn so sehr auch das sophokleische Drama in directer Linie einem bestimmten Ziele zueilt, so ist es doch weit entfernt von heftigem Laufen, vielmehr gehört trotz aller fortschreitenden Steigerung eine gewisse Retardation zu den Kennzeichen der speciellen Technik des Sophokles. Es ist die weise Oekonomie der dichterischen Kraft, die wir in dieser Scene bewundern in dem Ziele, zu dem sie die Leidenschaft der Elektra steigert, und den Mitteln, mit welchen sie dieselbe schildert. Denn es ist eine der schwierigsten Aufgaben des dramatischen Dichters, den Streit zweier Frauen ohne Verzerrung darzustellen. Hier ist sie gelöst. Leicht zwar mochte es sein, bei der Chrysothemis die feine Linie des Schönen einzuhalten — denn die Natur gab ihr nur wenig Galle —, aber der Charakter der Elektra birgt ein outrirendes Element in sich, das zumal in diesem ersten Theil des Dramas gedämpfte Farben verlangte. Wie schön hat Sophokles dieser Anforderung durch Aufsetzen einer Gegenfarbe entsprochen — auch eine specielle Virtuosität seiner Technik —, indem er der Unbiegsamen und trotzig Verbitterten zugleich die bewegliche Sprache

herzlicher Innigkeit geliehen. Die Ausstrahlungen dieses milden Lichtes dämpfen das grelle Feuer, in dem die Leidenschaft loderte, ohne dass darum diese verblasste. Und mit welcher Geschicklichkeit und Wahrheit ist diese Farbe aufgetragen! Es ist nicht ein unmotivirter Wechsel des Gefühls, dass sie die Sprache der Leidenschaft mit der der Liebe vertauscht, sondern ein arglos hingeworfenes Wort (v. 410) hat ihren Gedanken eine veränderte Richtung gegeben. So schroff sie eben der Schwester gegenüber gestanden war, ebenso einschmeichelnd wirbt sie jetzt um ihre Bundesgenossenschaft, nachdem die Hoffnung auf Gelingen der Rache sich ihrer Seele mit urplötzlicher Gewalt bemächtigt hat. Wir werden bei einer andern Scene Gelegenheit haben, uns über diese Methode des Schaffens, die unserm Dichter eigenthümlich ist, weitläuftiger auszusprechen — sie wirkt dort drastischer als hier und diese gegenwärtige Aeusserung mag für den Dichter mehr eine Vorbereitung für jene bedeutsame Stelle gewesen sein, um dieser Kehrseite des Charakters seiner Heldin im voraus das Ueberraschende und psychologisch Unwahrscheinliche zu benehmen. Einstweilen genüge es auf die Thatsache aufmerksam zu machen, dass parallel der Entwicklung der Leidenschaft des Hasses eine Entwicklung milder Elemente der Liebe läuft — wurzelt ja doch genau betrachtet selbst ihr Hass in ihrer Liebe! —; man wird so einem Stilgesetz des Sophokles auf die Spur kommen, der nicht zufrieden damit, den Charakter des Helden durch einen ausser ihm bestehenden Gegensatz zu zeichnen, das Wesen des Menschen auch durch einen innerlichen Gegensatz zur Anschauung bringt.

Das erste Stasimon.

v. 472 — 515.

Wir haben die Entwicklung des Chores in den lyrischen Systemen, welche die Parodos ersetzten, bis zu dem Punkte begleitet, auf welchem die zögernde Zustimmung der Freundinnen zu dem Standpunkt der Elektra zu erkennen war. Hiemit war für die Haltung des Chors eine feste Stellung gewonnen. Aus dieser Stimmung fliessen die wenigen Worte, welche in der ersten Phase der Steigerung demselben zugetheilt sind, dort Worte der Vermittlung im Streit der Schwestern, hier Worte der Mahnung an Chrysothemis, das Opfer im Sinne der Elektra darzubringen. Nachdem der erste Grad der Steigerung zum Abschluss gelangt ist, findet der Chor Raum, dem von der Handlung angeregten Gefühle Ausdruck zu geben. Er thut es im Geist der Elektra, aber so, dass er ihre Gedanken formell ins Poetische verklärt und auf allgemeine sittliche Principien zurückführend sie vertieft. Denn das ist sein Beruf, den Geist des Hörers von dem Individuellen emporzuheben zu dem Allgemeinen. Der Grad freilich, in welchem der Chor diese Aufgabe löst, ist von den besonderen Verhältnissen abhängig, in welche ihn der Dichter versetzt. Nach unserer obigen Erläuterung musste sich dieser darauf beschränken, ihm einfache Gedanken in den Mund zu legen, mehr ausgezeichnet durch die Prägnanz des Ausdrucks als durch die Tiefe der Erfindung — zugleich durfte er auch den Charakter des Zögernden nicht so verwischen, dass der Chor in seinem Empfinden jetzt schon identisch mit Elektra schien. Mit einem einzi-

gen Worte hat der Dichter diesen letzten Theil seiner Aufgabe gelöst — dem letzten Worte des Liedes, das mit Grausen die zu erwartende That einreiht in die Kette der Gräuelthaten im Hause des Pelops. Diese Gedanken liegen der Elektra, wie sämmtlichen handelnden Personen des Stückes fern (auch v. 10 ist der Ausdruck „voller Mord“ ohne Beziehung auf einen inneren Zusammenhang der einzelnen Mordthaten gebraucht) — ; wie die That der Klytämnestra ihnen eine vereinzelte ist, so bezieht sich auch die Rache ausschliesslich auf sie — beide zusammen bilden dem Dichter einen in sich abgeschlossenen Complex von Handlungen. Nur so war bei Elektra und Orestes jene uns entsetzliche Sicherheit des Wollens möglich, während der unter dem Zwang der Urschuld und des an sie geknüpften Geschlechtsfluchs handelnde Orestes des Aeschylus mit Zagen und von den Drohungen Apollos getrieben handelt. Aber warum lässt der Dichter allein den Chor von der Urschuld sprechen und so die That plötzlich aus einem von der Auffassung der handelnden Personen wesentlich verschiedenen Gesichtspunkte betrachten, nachdem derselbe vor kurzem die Ermordung Agamemnons selbst nur als ein Werk schnöder Sinnenlust (cf. v. 198) bezeichnet hatte? Oder soll mit diesen Worten trotz v. 506 nicht ein organischer Zusammenhang zwischen dem vergossenen und dem noch zu vergiessenden Blute behauptet werden, sondern die That des Pelops gewissermassen nur chronologisch der Markstein zwischen den guten und den bösen Tagen des Hauses sein? Letztere Auffassung ist mir zu mechanisch — für das oben geltend gemachte Bedenken aber finde ich keine Lösung; es scheinen vielmehr hier sowohl, als in den Schlussworten des Stückes dem

Dichter seine ursprünglichen Voraussetzungen minder deutlich vorgeschwebt zu haben.

Wie das Lied Bewunderung verdient eben durch diese Beschränkung, welche Inhalt und Ton dem Verhältnisse anpasst, in welchem die Redenden zu der Handlung des Stückes stehen, so ist es auch an sich betrachtet ein Beweis hoher Kunst. Ich denke nicht bloss an die Energie der Anschauung und die dichterische Kraft, welche das Abstracte in grossartig angelegte plastische Gestalten zu verwandeln weiss, sondern an den kunstvollen Fortschritt des Gedankens, in welchem sich so schön das Wogen des Gefühls abspiegelt. Es gibt ja auch eine lyrische Handlung, auf welche bei der Erklärung eines lyrischen Gedichtes Bedacht zu nehmen ist — sie besteht in der auf- oder absteigenden Entwicklung eines Gefühls. So sehen wir hier eine allmähliche Steigerung von hoffender Ahnung zu immer festerer Ueberzeugung von dem Nahen der Rache, dann aber in natürlicher Wirkung des Grausens über das hereinbrechende Verhängniss wehmüthige Betrachtung der Schuld, aus deren Schosse alle späteren Leiden entsprungen sind. Es ist dem Dichter meisterhaft gelungen, dieses Empfindungsleben, die bange Erwartung, den Ernst, die sich steigernde Sicherheit der Hoffnung, das Gehaltene des stockend aus der Tiefe der Brust sich losringenden Gedankens, die Festigkeit der Ueberzeugung und endlich die Melancholie auch metrisch zum Ausdruck zu bringen. Doch liegt eine nähere Betrachtung dieses Verhältnisses ausserhalb der Grenzen dieser Abhandlung.

Der fünfte Auftritt.

v. 516 — 660.

Das alte Drama pflegt in den meisten Fällen die einzelnen Stufen der Handlung durch Lieder des Chores auseinanderzuhalten — es wäre aber Täuschung, jedesmal das zwischen zwei Chorliedern liegende Stück der Handlung als Act im modernen Sinne des Wortes bezeichnen zu wollen. Häufig sind zwei eng zusammengehörige Scenen, welche in dem modernen Drama in einem Act vereinigt sein müssten, durch Gesänge des Chors getrennt. So auch hier. Die Scene mit Klytämnestra bildet mit der vorausgegangenen zusammen ein Ganzes, den zweiten Act des Dramas im modernen Sinn des Wortes, die Stufe der Steigerung, doch so, dass die zweite Scene selbst wieder für eine Steigerung der ersten gehalten werden muss.

Das Gegenspiel, von Chrysothemis unsicher begonnen und mit praktischen Gründen motivirt, deren innere Berechtigung das eigene Herz bestreitet, wird in verschärfter Weise fortgesetzt von der Königin. Ihr stehen äussere Mittel zu Gebote, die Trotzende zum Schweigen zu bringen und sie ist entschlossen, von denselben Gebrauch zu machen, wenn es ihr heute nicht gelingt, die Widerspenstige von der Gerechtigkeit ihrer That zu überzeugen und so ihren Widerstand zu brechen. Aber, fragt Jemand, ist es denn wahrscheinlich, dass sie erst heute nach so langer Zeit diesen Beweis antritt, wenn sie so sehr auf das Gewicht ihrer Gründe baute? Diese Frage wäre am Platze, wenn es sich um die Kritik einer historischen Schrift handelte — der antike Dramatiker hat das

Recht, unbekümmert durch solche Erwägungen das was vor Jahren gesagt werden konnte, an der Stelle seines Stückes einzufügen, wo es seinen poetischen Zwecken dient. Sophokles speciell bedient sich jenes Rechtes zu verschiedenen Malen mit Glück — der ganze Prolog des „König Oedipus“ setzt diese Freiheit der idealen Behandlung der Zeitverhältnisse voraus. Der Dichter gewann dadurch die Möglichkeit, Verhältnisse, welche andere Tragiker in epischer Form erzählten, mit dramatischer Lebhaftigkeit vorzuführen.

Man nehme also keinen Anstoss an dieser Verhandlung an sich und ebenso wenig an der Methode ihrer Durchführung. Allerdings die Scene macht auf uns den Eindruck eines zwischen zwei Advokaten geführten Plaidoyers — uns erscheinen die beiderseitigen Reden langathmig und der Leidenschaftlichkeit der beiden Personen widersprechend — dazu drängt sich bei ihnen jene nach einer Art mathematischer Schablone schaffende Technik unserer Wahrnehmung gar zu unmittelbar auf. Jedermann sieht ja, dass durch eine ähnliche Redewendung beide Reden in je zwei gleiche Hälften zerlegt sind — nähere Betrachtung zeigt auch im Einzelnen, zumal in der Rede der Klytämnestra, eine vollkommen symmetrische Anordnung.

Aber es ist dagegen ein doppeltes zu bedenken. Für's erste irrt, wer durch die ersten Zeilen verführt sich die Königin von vornherein in hitziger Erregung denkt. Sie spricht nicht keifend und polternd, sondern entsprechend ihrer äusseren Erscheinung voll Würde an die verletzte Schicklichkeit erinnernd mehr im Tone des Schmerzes, den die Mutter über die unkindliche Art Elektrens empfindet. Natürlich — sie ist ja gekommen, um sich heute ernstlich mit Elektra zu

versöhnen; es liegt ihr viel daran, bei der feindlichen Stimmung, in welcher sie die Bürgerschaft sich und ihrem Gemahl gegenüber weiss, im eigenen Hause Frieden zu stiften und ihrer ewigen geheimen Angst vor Elektren und dem von ihr geretteten Orestes los zu werden. Darum verheimlicht sie die wahre Empfindung des Hasses und spricht voll Bedauerns über die ihr widerfahrende Verkennung. Man denke sich darum ihre Sprache sanft und ihre Haltung ruhig, dictirt von der erheuchelten Ueberzeugung gekränkter Unschuld. So wird auch der Beweis des Rechtes, mit dem sie den Gatten erschlug, von ihr mit sicherer Stimme geführt und die scheinbare Ruhe des guten Gewissens findet in logisch scharfer, wenn auch auf falschen Voraussetzungen beruhender Entwicklung und Sonderung der Verhältnisse ihren Ausdruck. Auch die scheinbar spitzige Bemerkung ihrer Schlussworte muss leidenschaftslos gesprochen werden im Tone der Berufung an die bessere Einsicht Elektrens. Sophokles konnte also ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit die kalte Heuchlerin in durchgeführter Rede zuerst im allgemeinen sich rechtfertigend, sodann zu persönlicher Anklage des Agamemnon fortschreitend sich ergehen lassen. Und eben so wenig hat dieses bei Elektren ein Bedenken. Sie zeigt sich scheinbar versöhnlich, um Gelegenheit zu finden, das von ihr wohldurchschaute Lügengewebe der Mutter zu zerreissen. Auch sie zwingt sich also zur Ruhe, aber ohne die Fähigkeit diese Rolle festzuhalten — bald sprengt der in ihrem Innern kochende Grimm die ihr unnatürliche Fessel. In sich steigernder Hitze verlässt sie den Boden der Widerlegung, um in kaum sich genugthuende Vorwürfe, ja Schmähungen auszu-

brechen. — Man wird nach dem Gesagten auch im Munde Elektrens eine längere Rede begreiflich finden. Die speciell an ein Gerichtsverfahren erinnernde Behandlung der Scene aber wird uns erklärlich sein, wenn wir des schon oben berührten Einflusses gedenken, den das nationale Leben der Alten wie auf alle Kunstbestrebungen, so insbesondere auf die Technik des Dramas übte. Ohne das Bewusstsein dieses innigen Zusammenhangs zwischen Kunst und Leben bleiben uns vielfach die Formen der Tragödie unverständlich. Man muss die Vorliebe des griechischen Volkes für rhapsodische Vorträge kennen, wenn uns die Erzählungen der Boten in ihrer epischen Breite gefallen sollen — Erkennungsscenen zwischen Geschwistern erscheinen unserm Gefühl meist überschwänglich, aber wer weiss, dass die Geschwisterliebe des Alterthums der Leidenschaft der Liebe näher stand als unsere Empfindung für möglich hält, wird diese Scenen, welche an Gluth nicht zurückstehen hinter den Liebesscenen des modernen Dramas, als berechtigt anerkennen — ebenso sind es nationale Empfindungen, welche den Dichter veranlassen, gewisse Vorgänge hinter die Scene zu verlegen, welche der moderne Tragiker dem Auge des Zuhörers nicht entziehen dürfte — die Poesie des Euripides würde uns in vielen Fällen wunderlich dünken, wäre uns nicht der Ruhm bekannt, den zu seiner Zeit die Sophistik genoss — und so ist auch die Form dieser mehr rhetorischen als dramatischen Scene bedingt durch die Freude, welche das athenische Volk damals an den Verhandlungen der Gerichte empfand — eine Freude, die sich bei ihm bis zu der von Aristophanes gegeisselten Leidenschaft für richterliche Thätigkeit entwickelte. Das Volk be-

grüsste auch im Theater die Kunst der Dialektik, die es auf dem Markt bewunderte, auf das freudigste. Und so gehören solche Scenen zu jenen festen Formen, in welchen sich nach der Tradition der schaffende Geist des tragischen Dichters zu bewegen hatte. Man schätze darum die alte Poesie nicht geringer — mögen auch solche überkommene Regeln äusserlicher Technik etwas Bequemes an sich haben, so bedarf es doch eines starken Geistes, um ihnen in jedem einzelnen Falle individuelles Leben einzuhauchen.

Ist so die Gesammtanlage der Scene gegen Bedenken eines modernen Lesers vertheidigt, so wird es bezüglich einzelner Gedanken ferner nöthig sein, denselben an die Nothwendigkeit zu erinnern, Antikes mit antikem Sinn zu lesen. Jungfräulich in unserem Sinn des Wortes spricht Elektra nicht, aber nicht aus Mangel an sittlichem Gefühl, sondern entsprechend der Naivität, welche in der Auffassung des Natürlichen das klassische Alterthum in seinen höchsten Vertretern beherrscht — eine Naivität, welche unendlich keuscher ist als unsere so oft mit Sittlichkeit verwechselte Prüderie.

Nun wird man sich ungestört dem Genusse der meisterhaften psychologischen Behandlung des Stoffes hingeben können. Indem die Rede Klytämnestra's vor allem darauf abzielt, den Agamemnon als einen schlechten Vater zu erweisen, ist sie darauf berechnet, Elektra durch den Gedanken an die geraubte Schwester von ihrem Vater, den sie mit Leidenschaft verehrt, zu trennen — sie ist mit in ihrem Rechte frivol geschädigt ohne genügende Veranlassung und die in ihren Gefühlen beleidigte und mit ihrem vermeintlich ersten Rechte hintangesetzte Mutter der natürliche Anwalt

der Kinder, wenn sie an dem Rabenvater Rache nahm. Elektra sollte daher in ihr ein Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit erkennend dankbar ihre Partei ergreifen — eine Zumuthung, welche sie ihr nach den Anschauungen des Volkes wohl stellen durfte, die aber Sophokles als eine unberechtigte betrachtet wissen will. Geschickt stellt Klytämnestra die Opferung der Iphigenie als eine vereinzelte Thatsache dar, welche durch den Mangel jeder Motivirung den Charakter des Unberechtigten, sich selbst Aufgebenden, Lieblosen an sich trug.

Wie ist nun aber diese Rede aufzufassen? Ist es Ueberzeugung, wenn sie von dem Rechte ihrer That spricht? Ist es Wahrheit, wenn sie behauptet, keine Reue über dieselbe zu empfinden? Letzteres gewiss, doch nicht ersteres — sie befindet sich in dem Seelenzustande eines Verbrechers, welcher seine That mit getheilten Empfindungen betrachtet. Hier besticht die süsse Frucht der Sünde, das Leben mit dem Verführer — von ihm bethört ist sie im Genuss der Gegenwart wirklich zufrieden mit dem Gewonnenen. Dass sie sich aber innerlich schuldig fühlt, wird eben dadurch bewiesen, dass sie die That so zu rechtfertigen sucht. Denn nur das schuldbeladene Gewissen und die Angst vor einem gerechten Rächer konnte sie zu dem Unternehmen bestimmen, mit der sonst Misshandelten also im Tone der eindringlichen Bitte zu verhandeln. Es ist darum mehr die Sprache rhetorischer Berechnung, welche diese erlogene Selbstvertheidigung ins Feld führt, als die des empfindenden Herzens, und der gewählte Standpunkt selbst in sofern unwahr, als die in erster Linie geltend gemachte Verletzung eines Besitztitels wenigstens nach griechischen Begriffen nur

mit falscher Uebertreibung von einer Mutter so hervorgehoben werden konnte. Sophokles hat absichtlich die Begründung der That im Munde der Königin auf den Tod der Tochter beschränkt — so weit war die Sage schon eit Pindar ausgebildet, der zuerst die Opferung Iphigeniens, die Erfindung des nachhomerischen Dichters der Kypria, als Motiv für die Mordthat Klytämnestra's erwähnt. Andere Dichter leihen der Klytämnestra auch das Motiv der von Agamemnon verletzten Treue — für Sophokles war aber, ganz abgesehen von seiner Vorliebe für das Alte überhaupt, gerade die ältere Fassung dieser Sage brauchbar für seinen Zweck, die Königin als unbedingt schuldig hinzustellen. Denn nach seiner Anschauung, die überall von Elektra ausgesprochen wird, berechtigte der Tod Iphigeniens die Mutter durchaus nicht zu solcher Rache — ja die That wurde auch factisch nicht aus diesem Grunde verübt, sondern aus buhlerischer Liebe zu Aegisth. Sophokles lässt also die Königin nur zur Beschönigung dieses Verhältnisses sich auf die Opferung Iphigeniens berufen — der Leser soll dies als bewusste Heuchelei erkennen und die homerische Klytämnestra als die wahre betrachten. Nur in einer Beziehung erlaubte er sich eine Abweichung von der gewöhnlichen Ueberlieferung, indem er dem Menelaus zwei Kinder zuschrieb, um der Dialektik der beraubten Mutter dem Menelaus gegenüber grösseren Anschein der Berechtigung zu verleihen.

Die Rede der Mutter gibt der Tochter Gelegenheit zu einem Angriff von zwei Seiten: der moralischen und der thatsächlichen. Der erstere Gesichtspunkt wird dem ganzen Charakter der Verhandlung entsprechend nur flüchtig erwähnt, weil Elektra sich

ganz auf den von Klytämnestra eingenommenen Boden der Beweisführung stellen will. Auf eine Thatsache hatte Klytämnestra den Beweis ihres Rechts gegründet, freilich durch Verschweigen positiver Verhältnisse und eine erdichtete Begründung sie nach dem eigenen Bedürfniss umgestaltend — eine Thatsache wird ihr, wenn auch mit aller Schonung des schuldigen Theils, entgegengehalten zum Beweise dafür, dass Agamemnon nothgedrungen um seinetwillen, nicht für Menelaus die Tochter opferte (Sophokles schloss sich auch in dieser Darstellung an die obenerwähnten Kypria des Stasinos an, die er nur durch Auslassung solcher Punkte modificirte, welche, wie zum Beispiel die Täuschung der Mutter durch die angebliche Vermählung Iphigeniens mit Achill, zu seinem rhetorischen Plane nicht passten) — ja selbst wenn ihre Fiction angenommen würde, so stünde doch das aus derselben abgeleitete subjective Recht im Widerspruch zu dem thatsächlich geltenden — endlich sind Thatsachen, welche, unmöglich Handlungen der Rache, lediglich die Wirkungen der Untreue und zugleich die Fortsetzung jener blutigen Mordthat sind, der Beweis dafür, dass auch diese That nur einem verbuhlten Sinn entsprungen ist. So weit schreitet die Widerlegung gemessen vorwärts; das in ihr befolgte Gesetz der Zweitheiligkeit für die Haupt- und Nebentheile — eine auch im Kern der Rede der Klytämnestra wahrzunehmende Anordnung — prägt ihr den Stempel der Ruhe und sicherer Selbstbeherrschung auf. Aber die Schilderung des fortdauernden Unwesens lässt den mühsam bisher verhaltenen inneren Brand in heller Lohe aufschlagen. Die Versöhnung ist unmöglich geworden — entschuldigt sich auch

Elektra über die Masslosigkeit ihres gegenwärtigen Betragens und lässt die Mutter zum Beweis ihrer Reue ungestört das beabsichtigte Opfer bringen, so ändert sie doch nichts an ihrer Stellung zu der That, ja der Gegensatz ist durch diese Scene nur verschärft. Denn der Dichter hat auch sie dazu benützt, den Charakter Elektra's zu entwickeln, d. h. den Rachegedanken ihrem Gemüthe allmählich immer tiefer einzuprägen. Zum ersten Male spricht die Tochter von dem Tode der Mutter (v. 582), freilich nur leise an gewisse Voraussetzungen ihn knüpfend, welche sie in ihrem Inhalt nicht anzuerkennen scheint, ja consequenter Weise nicht anerkennen darf, aber doch in einer Form ausspricht, welche eben diesen Voraussetzungen eine reelle Existenz in der Zukunft verheisst. Es ist wichtig den ersten Funken dieser später alles verschlingenden Flamme zu beachten. Noch einmal kehrt in derselben Rede der Gedanke an Rache wieder, aber in einer Form, welche die Ausführung des Wunsches leider für unmöglich erklärt. Aber es ist genug, dass einstweilen diese Idee, wenn auch noch verschleiert, aufdämmere. Noch erschrickt sie selbst vor der Masslosigkeit ihrer Worte — die weibliche Natur macht sich geltend —; auch hier glaubte der Dichter eine mildere Farbe auftragen zu müssen, um nicht in Sprüngen, sondern in stufenweiser Entwicklung den Charakter vorzuführen.

Dritter Theil.

v. 660 — 870.

Sechster Auftritt.

Elektra. Der Chor. Klytämnestra. Pädagog.
(von der Seite zur Linken des Zuschauers auftretend)

Pädag. (zum Chor). Ihr fremden Frauen, möchte 660
gerne mit Bestimmtheit wissen, ob hier der Palast
ist von dem Könige Aegisth.

Chor. Das ist er, Fremdling; du hast selber
recht vermuthet.

Pädag. Und treff' ich auch das Rechte, ver-
muthe ich in dieser seine Gattin? denn herrlich ist sie
anzusehn wie eine Königin.

Chor. Gewiss sie ist es, die hier vor dir steht. 665

Pädag. Heil dir, o Königin! Willkommen ist
dir die Botschaft, die ich von einem Freunde bringe,
und zugleich dem Aegisthus.

Klytämn. Es soll dein Wort mir gelten —
doch möchte ich von dir zuvörderst wissen, wer dich
schickte.

Pädag. Phanoteus, der Phoker, mit wichtiger 670
Botschaft.

Klytämn. Mit welcher, Fremdling? sprich. Von
einem Freund gesendet — weiss ich sicher — wirst
du freundschaftliche Botschaft bringen.

Pädag. Todt ist Orestes — kurz gefasst ist
meine Rede.

Elekt. O weh mir Armen! aus ist's mit mir
am heutigen Tag.

Klytämn. Was sagst du, Fremdling? was? 675
hör' nicht auf diese!

Pädag. Todt sei Orestes, sag' ich jetzt wie vorhin.

Elekt. Verloren bin ich Arme — nichts mehr bin ich.

Klytämn. Bekümmere du dich um das Deine; mir aber, Fremdling, sage du die Wahrheit, wie er den Tod gefunden.

680 Pädag. Dazu ward ich geschickt und will das Ganze erzählen. Er war gekommen zu der herrlichen Schaustellung hellenischen Kampfspiels um den Preis von Delphi und als er hörte den lauten Ruf des Herolds, der zum Laufe lud, dem ersten Spiele, über
685 das entschieden wird, so trat er in die Schranken herrlich, Allen dort ein Gegenstand des Staunens; und da er erreicht das Ziel des Laufes an der Schranke, ging er hervor mit ehrenvollem Siegespreis. Und dass ich bei dem reichen Stoffe dir nur wenig sage, ich weiss von keinem Manne solche Leistungen und
690 Siege. Nur eines wisse: bei allen Kämpfen, zu denen die Richter luden, gewann er alle Siegespreise und ward gepriesen, da er ausgerufen wurde als Argiver,
695 Orest mit Namen, Sohn des Agamemnon, der einst das vielberühmte griechische Heer gesammelt. So war es hiemit; doch sinnt ein Gott auf Schaden, so mag auch wohl ein Starker nicht entrinnen. Am andern Tage nämlich, als bei Sonnenaufgang der Wa-
700 gen schnelle Wettfahrt war, da trat er in die Schranke mit vielen Wagenlenkern. Ein Achäer war einer, einer von Sparta, zwei aus Libyen auf zweispännigen Wagen — und jener unter ihnen mit thessalischen Rossen, der fünfte — der sechste aus Aeto-
705 lien mit falben Pferden; der siebente aus dem Magnetenlande — der achte mit weissen Pferden, Aeniane

von Geburt [1]) — der neunte aus der Götterstadt
Athen — und noch ein anderer aus Böotien, voll
machend der Wagen Zehnzahl. Und stehend, wie
sie die bestellten Richter nach dem Loos geordnet 710
und gestellt die Wagen, stürmten sie fort beim Schall
der ehernen Drommete; und laut zurufend den Pfer-
den schüttelten sie dabei die Zügel mit den Armen —
und es ward erfüllt die ganze Rennbahn von dem
Lärm der rasselnden Wagen und Staub ward aufge-
wirbelt und in wirrem Durcheinander sparten alle 715
nicht den Stachel, zu überholen der Vorderen Räder
und der Rosse wild Gebaren. Denn es bewarf zu-
gleich der Pferde Schnauben ihnen den Rücken und
die Wagenräder mit Flocken Schaumes. Doch er 720
hart haltend auf die Säule an dem Ende liess knapp
anstreifen immer die Nabe, und freien Spielraum las-
send dem rechten Leinenpferde hielt er zurück das
Pferd zunächst der Säule. Bisher nun fuhren alle
Wagen sicher — jetzt aber gehen durch des Aenianen 725
hartmäulige Rosse und nach der Wendung im sechsten,
jetzt schon im siebenten Lauf begriffen, stossen die
Köpfe sie an den Wagen von Barke [2]). Und nun
durch Eines Missgeschick zerschmetterte einer den an-
dern; sie stürzten auf einander und mit Wagentrüm-
mern ward bedeckt das ganze Feld von Krisa. Doch 730
der gewandte Wagenlenker von Athen, da er dies
sah, riss seitwärts sein Gespann und legte bei, vor-
überlassend der Wagen wilde Fluth, die in der Mitte
wogte. Zuletzt fuhr — zurück hielt er die Rosse —

---

1) Das Land der Magneten und Aenianen wird zu Thessalien in weiterem Sinne gerechnet.

2) Barke — eine libysche Stadt, cf. v. 702.

735 Orestes, er verliess sich auf das Ende. Als er nun
jenen allein noch übrig sah, liess gellen Ton er durch
die Ohren klingen den schnellen Rossen [1]) und jagte
nach — sie fuhren beide in gleicher Linie mit ihren
740 Pferden — der eine jetzt und jetzt der andere voran
um Kopfeslänge des Gespanns am Wagen. Die an-
dern Fahrten machte alle mit Sicherheit der Arme
aufrechtstehend in aufrecht stehendem Wagen — jetzt
aber lockernd den linken Zügel des Pferdes an der
745 Krümmung stiess unversehens er an der Säule Kante;
und er zersplitterte des Rades Nabe mitten durch und
glitt vom Wagenstuhl herab, und zugleich verwickelt
er sich in das Riemenzeug. Und da er zu Boden fiel,
so liefen die Rosse auseinander mitten in die Renn-
bahn. Wie nun das Volk ihn herabgefallen sieht vom
750 Wagen, da jammerte es um den Jüngling, dass er
nach solchen Heldenthaten finde — ach solch ein Loos,
am Boden bald geschleift und bald gen Himmel die
Füsse reckend, bis Wagenlenker, mit Mühe hemmend
755 der Rosse Lauf, losbanden den mit Blut bedeckten,
so dass wohl keiner von den Freunden, hätt' er das
Jammerbild gesehen, ihn erkannte. Und Männer aus
Phokis haben auf einem Scheiterhaufen ihn verbrannt
und bringen alsobald damit beauftragt in enger Urne
760 den Riesenleib, armselige Asche, damit ein Grab er
finde in vaterländischem Boden. So ist der Vorgang
— schmerzlich schon in der Erzählung, doch für Au-
genzeugen, wie wir es waren, das grösste Leid von
allem, was ich je gesehen.

Chor. Wehe, wehe! So ist denn der ganze

---

1) Mit den Klapperblechen am obern Ende der Geissel.

Stamm des alten Herrscherhauses, scheint es, vernich- 765
tet mit der Wurzel.

Klytämn. Ach Zeus! wie nenn' ich solche Fügung — Glück oder Unglück trotz Gewinns? Schmerzlich ist, dass ich mit eigenem Jammer mein Leben rette.

Pädag. Warum so traurig, Frau, bei meiner gegenwärtigen Botschaft?

Klytämn. Mutter sein ist etwas Uebermäch- 770
tiges; denn selbst durch Feindschaft lernt man nicht hassen, die man geboren.

Pädag. So sind wir also, scheint es, umsonst gekommen.

Klytämn. Nicht doch umsonst! Wie kannst du sagen: umsonst? wenn du mir sichere Beweise brachtest von dem Tode dessen, der ein Stück von 775
meinem Leben, losgerissen von meiner Brust und Pflege, in der Fremde flüchtig weilte — und nie sah er mich wieder, seitdem er dieses Land verlassen, ja drohte mich um des Vaters Tod verklagend mit arger That, so dass mich weder bei Nacht noch auch bei 780
Tage süsser Schlaf umfieng — es liess vielmehr die Zukunft mich immer leben auf den Tod gefasst. Jetzt aber — denn mit dem heut'gen Tag ward ich erlöst aus der Gefahr von ihr und ihm — denn dieses Mädchen war für mich die grössere Plage, die ich zu tragen hatte; sie hat mir stets mein reines Herzblut 785
ausgesogen — jetzt werden wir wohl, was ihre Drohungen betrifft, in Ruhe leben.

Elekt. Wehe, ich Arme! denn jetzt darf ich, Orestes, dein Missgeschick bejammern, da du in solchem Schicksal gehöhnt wirst hier von der Mutter. 790
Ist das recht?

Klytämn. Wohl nicht für dich — mit jenem aber ist es recht, so wie es ist.

Elekt. Hör' es, o Geist der Rache des jüngst Gestorbenen.

Klytämn. Er hat die Rechten erhört und bestens ihr Gebet erfüllt.

Elekt. Ja höhne nur — denn du bist jetzt im Glücke.

795 Klytämn. Und nimmer setzt ihm Orest mit dir ein Ziel.

Elekt. Ein Ziel ist uns gesetzt, geschweige dass wir dir setzen ein Ziel.

Klytämn. Reicher Gabe werth wärst du gekommen, Fremdling, wenn wirklich du ihrem verleumderischen Geschrei ein Ziel gesetzt.

800 Pädag. So könnt' ich also gehen, steht's hier gut.

Klytämn. Mit nichten; denn nicht würdig meiner wärst du so behandelt noch des Freundes, der dich sandte — nein, komm' herein! Die aber lass hier aussen schreien über ihr und ihrer Freunde Missgeschick.

(Klytämnestra geleitet den Pädagogen durch die Mittelthüre in den Palast. Die Dienerin schliesst sich ihnen an. Elektra sieht mit stummem Geberdenspiel den Abtretenden nach.)

Während sonst so oft Chorlieder die Grenzsteine für die einzelnen Phasen der fortschreitenden Handlung sind, reiht sich hier absichtlich der Act des Höhenpunkts unmittelbar an den der Steigerung an. Denn der Dichter erreichte eben mit diesem schroffen Uebergange eine grosse dramatische Wirkung. Wer hat noch nicht gehört von der tragischen Ironie? Ein Meister dieser ironischen Composition ist Sophokles —

dieser Act ein Muster. Seine Neigung Contraste darzustellen lässt ihn mit Vorliebe Scenen eines scheinbaren Triumphes dem Fall seiner Charaktere vorausschicken, um diesen letzteren desto auffälliger zu machen, oder umgekehrt aus demselben Grunde Scenen der Erhebung auf scheinbare Vernichtung folgen. Der Hörer, von Jugend auf mit dem Ziel der Handlung bekannt, musste in beiden Fällen sich erschüttert fühlen von diesem Gegensatz zwischen Schein und Wahrheit, der allein den handelnden Personen verborgen war, ihn aber um so mehr an die Wahrheit erinnerte: der Mensch denkt und Gott lenkt. So gehört gerade die tragische Ironie zu den Mitteln, deren sich der sittlich ernste Dichter zur Erzielung jener sittlichen Reinigung bediente, welche Aristoteles als ethisches Ziel der tragischen Kunst bezeichnet. — Hier war dem Dichter Gelegenheit geboten, diese Ironie zugleich nach zwei entgegengesetzten Seiten zu üben und so das fesselnde Bild contrastirender doppelter Wirkung vorzuführen. Je näher die Gegensätze der Stimmung sich berührten, desto lebendiger war die Wirkung — darum hebt sich der dritte Act nur durch das Auftreten einer neuen Person, des als Boten verkleideten Pädagogen, von dem vorausgehenden zweiten ab. Es ist das eine Eigenthümlichkeit des Sophokles, dass, so sehr Exposition und Katastrophe äusserlich scharf sich abheben, doch das Mittelstück, welches Steigerung, Höhenpunkt und Umkehr enthält, vielfach äusserlich unvermittelte Uebergänge des einen Theils in den andern aufweist. So tritt hier der inneren Angst der Königin, welche der wahre Grund ihrer verschleierten Rede war, und zugleich der neuerweckten Hoffnung Elektrens mit der neuen Nachricht ein Moment des

Umschwungs entgegen, das in jähem Wechsel dort stolze Sicherheit, hier Verzweiflung erregt. Es ist von grossem Interesse die psychologische Wirkung der Botschaft auf die beiden zu verfolgen — denn Sophokles ist ja schon seit ältester Zeit gerade in dieser Beziehung als Meister anerkannt. Zunächst sind es nur wenige Worte, in welchen, wie vom Blitz getroffen, die beiden Betheiligten ihre Empfindungen aussprechen — bei Elektra spricht das Gefühl der Vernichtung, bei Klytämnestra krampfhafte Hast, welche das erwünschte Wort nicht bald genug zum zweiten Male hören kann. Die Wiederholung der Botschaft zeigt Elektra vertieft in ihren Schmerz — sie wiederholt die eben gehauchte Klage, Klytämnestra aber forscht nach der Todesart — wir freuen uns ja ein erwünschtes Resultat in möglichster Ausführlichkeit uns vorgeführt zu hören. Ihrem Begehren wird vom Pädagogen in so eingehender Weise entsprochen, dass wir später über die Berechtigung dieser langen Erzählung innerhalb des Dramas eine kurze Erörterung werden einschalten müssen; für die gegenwärtige Betrachtung aber genüge der Hinweis darauf, dass der Bericht des Boten vor allem die ideale Seite an Orest heraushebt. Klytämnestra kannte ja den Sohn in seiner Entwicklung nicht und ihr Herz war ihm durch den Gedanken an seine Feindschaft entfremdet, ja sie zitterte vor ihm, dass sie in ihrem Gebete an Apollo selbst seinen Namen nicht zu nennen wagte, um nicht das Schicksal herauszufordern. Diesen Bericht verwerthet nun der Dichter (und diese Verwerthung ist die beste Apologie für die hin und wieder als unnöthig bezeichnete Erfindung der Todesnachricht) dazu, das natürliche Muttergefühl an dem Stolz auf einen

solchen Sohn wieder aufleben zu lassen. Und die Natur ist es, die in ungeheucheltem Schmerze für einen Augenblick sich geltend macht — ein feiner Zug der Charakteristik. Es ist ja überhaupt ein Princip der sophokleischen Compositionsweise, keine Person zu schaffen, welche die absolute Schlechtigkeit wäre — solche Charaktere erscheinen ihm als unwahr und in der Kunst als widerliche Verzerrung der Natur. So soll auch Klytämnestra trotz aller Schuld nicht als entmenscht erscheinen — es ist genug, dass sie menschlichen Regungen nur für kurze Augenblicke zugänglich ist. Denn in raschem Wechsel wird das Gefühl der Mutter, die einen solchen Sohn verloren hat, niedergekämpft von dem Gefühl des Feindes, der seinen Widersacher gefallen sieht. Die realistische mit einem bei solchen Rollen für Augenblicke häufig wiederkehrenden leisen Anflug von Humor vorgebrachte Bemerkung des Boten erinnert sie an den gewonnenen Vortheil so drastisch, dass sie sich ganz dem Gefühl des Triumphes überlässt. Um die ehrliche Stimme des Gewissens und der Natur zu übertäuben, zählt sie nun alle Gründe ihres Hasses auf und jubelt von ihrer Furcht erlöst zu sein. — Und Elektra? Es ist bezeichnend, dass sie nach der Erzählung des Boten kein Wort der Klage hat, ja selbst Klytämnestra war im ersten Augenblicke sprachlos durch den Kampf der widersprechenden Gefühle, und mit richtigem Tacte brach das Schweigen der nur in zweiter Linie als Unterthan betheiligte Chor. Jetzt erst bei dem Hohngeschrei der unnatürlichen Mutter ist ihr Schweigen unmöglich — aber während Klytämnestra nur an sich auch bei ihrer Klage gedacht hatte, nimmt sich Elektra zuerst des also verhöhnten Todten an — man

sieht daraus, wie der Gedanke an ihn das Innerste ihres eigenen Selbst ist. Um so auffälliger ist die kalte Herzlosigkeit der Mutter, die jetzt mit einem Worte der Verzweifelten spielen kann — es zeigt das, dass die Berechnung bei ihr gänzlich die Oberhand über die Empfindung gewonnen hat. Das für unser Gefühl auffällig pointirte Wechselgespräch entwickelt diese Härte zu immer grösserer Rücksichtslosigkeit und mit der stolzen Miene einer Siegerin, die jeden Widerstand verschwunden und sich auf dem Höhenpunkt des Glückes sieht — denn der Fortbestand eines glücklichen Besitzes ist dem antiken Gefühl die Summe aller Wünsche —, verlässt die Königin die Bühne, mit grausiger Ironie des Schicksals demjenigen selbst die Thüre des Hauses öffnend, der ihren Sturz vorbereitete. Sie wird nun nicht mehr zurückkehren, aber der Dichter hat trotz aller Mässigung der Zeichnung genug gethan, um für die Königin keine Sympathie aufkommen zu lassen, ja ihren Tod für den sittlich fühlenden Hörer zu einem befriedigenden Gedanken zu machen. Denn da er den Orestes der homerischen Ueberlieferung getreu nicht zum Gegenstande einer Verfolgung durch die Erinnyen zu machen gedachte, musste er bei seinen Hörern auf eine solche Stimmung hinarbeiten, die Mitleid mit den Schuldigen ausschloss.

Das Drama ist nun zu einem Punkte fortgeführt, auf dem es sein Ende erreicht zu haben scheint, und doch ist es nur der Anfang vom Ende, was dieser Act des Höhenpunktes vorführt. Denn eben mit jener an den Boten gerichteten Einladung in das Haus einzutreten beginnt die Reaction — so ist Höhe und Fall hier in einer Spitze vereint. Schon hier mag die Erklärung auf die Kunst aufmerksam machen, mit

welcher der Dichter die Peripetie in die Mitte des Stückes gesetzt hat, wie andererseits wieder diese erste Hälfte des ganzen Stückes in sich in zwei gleiche Theile zerfällt — denn ohne Zweifel bildet v. 410 einen Angelpunkt der Handlung. Der Sinn für Symmetrie schuf so auch äusserlich eine auf- und eine absteigende Hälfte. Es wird am Schlusse dieser Abhandlung unsere Aufgabe sein, ein streng symmetrisches Gesetz für den Bau des ganzen Stückes in allen seinen einzelnen Theilen aufzuzeigen — einstweilen genüge es den Leser auf diese hervorragende Eigenschaft der sophokleischen Kunst aufmerksam gemacht zu haben.

Noch sind wir aber zu dem vorliegenden Acte eine Erläuterung schuldig über die gedehnte Erzählung des Boten, bei der man leicht an der Möglichkeit einer Wirkung auf das besser unterrichtete Publikum zweifeln möchte — eine moderne Bearbeitung des Stückes müsste sie kürzen, wenn nicht das Publikum ganz abgesehen von dem Anachronismus, der solche Kämpfe in die Heroenzeit verlegt, sich über ungebührliche Verzögerung der Handlung beschweren sollte. Aber Sophokles, für den jenes historische Bedenken nicht galt, hatte viele positive Gründe, jene Erzählung in solcher Ausdehnung einzuschalten. Sein Publikum lauschte gerade auf sie mit besonderem Behagen — die Freude an dem Sport des Wettrennens war bei den Athenern gerade damals besonders gross und der Dichter wusste den Genuss der Schilderung noch durch Anregung des Localpatriotismus zu erhöhen. Mit Genugthuung verfolgt der Hörer das Auftreten seines Landsmannes von der ersten lobenden Erwähnung bis zu dem endlichen Siege. Auch war dem Athener

Orestes selber fast ein attischer Heros, von dem er mit gesteigerter Theilnahme erzählen hörte. Und auch der Dichter selbst folgte einer persönlichen Neigung, indem er den Kampf der Rosse bis ins Detail malte — wir sehen aus vielen Stellen seiner Gedichte, dass er für das Pferd eine besondere Vorliebe besass. Aber nicht bloss die Rücksicht auf die Sympathieen der Hörer entschuldigt diese epische Episode, sondern auch die Geschichte der Tragödie selbst verleiht ihr in dem alten Drama eine höhere Berechtigung, als sie in dem entwickelteren modernen Drama beanspruchen dürfte. War ja doch die alte Tragödie auch noch in ihrem zweiten Stadium, als zu den lyrischen Ergüssen des Chors bereits die Erzählung des einen Schauspielers getreten war, nichts weniger als dramatisch, sondern nur eine durch den Stoff lose verbundene Mischung von epischer und lyrischer Poesie. Diese ursprüngliche Selbständigkeit eines epischen Momentes verleugnet sich auch in den späteren Schöpfungen nicht — zu allen Zeiten gehörten solche Berichte zu der Technik des alten Dramas. Und Sophokles hatte hier um so weniger Grund von dieser Tradition abzuweichen, als einerseits seine Schilderung im Inhalt und — trotz aller Geschraubtheit — in der Färbung des Ausdrucks sich an allbekannte Verse des Homer anlehnte und dadurch von vornherein das Wohlgefallen der Hörer erregte und andererseits eben die Ausführlichkeit der Erzählung für ihn einen selbständigen psychologischen Werth besass. Denn mit der Masse des Details wuchs die Glaubwürdigkeit seines Boten in den Augen der Klytämnestra, auf welche der Bericht zunächst berechnet ist. Die einfache Kunst des Aeschylus hatte sich noch mit der Mittheil-

lung der nackten Thatsache begnügt; Sophokles in seiner feiner motivirenden Art sah in der breit angelegten Erzählung ein wirksames Motiv, die Freude der Königin über den Zweifel zu erheben und durch den Gedanken an den beseitigten gefährlichen Gegner zu erhöhen.

Eine andere Frage ist, ob die Sprache des Berichtes der Bildungsstufe des Berichterstatters angemessen sei. Nach seinen gewinnsüchtigen Gedanken, dem sichersten Kennzeichen des gemeinen Mannes nach den Anschauungen des Alterthums, gehört er der niederen Sphäre an — ist aber seine Sprache eine andere als die der Angehörigen des königlichen Hauses? Vielleicht beabsichtigt der Dichter mit der an einigen Stellen auffälligen Schwülstigkeit des Ausdrucks den Gegensatz der beiden Lebenskreise zur Anschauung zu bringen — aber auch in dieser Beziehung gilt im allgemeinen der oben aufgestellte Satz, dass die alte Kunst die Naturwahrheit nicht in derselben Weise, wie das moderne Drama, sucht. Sie erhebt solche Persönlichkeiten, welche für die Entwicklung der Handlung nur subsidiarischen Werth haben, überhaupt nicht zu Individualitäten — dieser Vorzug bleibt auf die Hauptrollen beschränkt, deren Träger stets Persönlichkeiten aus der höchsten Sphäre sind. Ihrer Stellung entsprechend hat sich in der Tragödie eine specifische Sprechweise ausgebildet, welche sich absichtlich von dem Gewöhnlichen abhebt, ebenso wie Homer ein für allemal der epischen Sprache der Griechen ihr traditionelles Gepräge gegeben hat. An diesen Typus der Sprache sind auch die untergeordneten Persönlichkeiten gebunden, für deren Lebensstellung sie uns zu ideal scheint — denn ein Wechsel der Farbe,

hier ein Herabsteigen ins Realistische, schien den Griechen mit der Idealität ihres Dramas nicht vereinbar. Ein moderner Leser wird darum freilich in dieser Sprache die Wahrheit vermissen, aber was wir in dieser Beziehung Wahrheit nennen, erschien den Griechen als Herabwürdigung eines Erhabenen, ich möchte sagen Geistlichen, zu alltäglicher Flachheit.

Siebenter Auftritt.

Elektra. Der Chor.

Elekt. Scheint euch die Unglückselige um den
805 Sohn, der also starb, schmerzlich zu weinen und zu klagen im Gefühle bittern Leids? Nein — höhnend gieng sie fort. Ach weh mir Armen! O theuerster Orestes, wie hast du mich mit deinem Tod vernichtet! Du hast mit deinem Scheiden meinem Herzen geraubt
810 die einzige Hoffnung, welche ich noch hatte, du würdest lebend einst kommen, zu rächen den Vater und mich Arme. Jetzt aber — wohin soll ich fliehen? Denn ich bin einsam — deiner beraubt und auch des Vaters. Nun muss ich wieder dienen unter denen,
815 die mir von allen Menschen die verhasstesten, den Mördern meines Vaters. Hab' ich das verdient? Nein, nimmer will ich in Zukunft mit ihnen leben, will mich selbst aufgebend an diesem Thore einsam hin-
820 schmachten mein Leben. Es tödte mich darum, wem's drinnen lästig ist — denn Liebesdienst ist mir's, wenn er mich mordet, und Jammer, wenn ich weiter leben muss — ich habe nach dem Leben kein Verlangen.

(Kommos.)

Chor. (mit emporgehobenen Armen gen Himmel blickend.)
Wo sind des Zeus Blitze, wo der hellstrahlende Helios, 825
wenn bei solchem Anblick sie schweigend ruhn?

El. (stöhnt.)

Ch. Mein Kind, wozu das Weinen?

El. (stöhnt die Hände ringend.)

Ch. Kein verzweifelt Wort! 830

El. Du bringst mir Tod.

Ch. Wie das?

El. Wenn Hoffnungen du mir erwecken willst auf solche, die augenscheinlich hinabgefahren sind zum Hades, so trittst du nur noch mehr mich nieder in meinem Harme.

Ch. König Amphiaraus[1]), weiss ich, ward ins Grab 835
gestürzt durch goldnes Netz, die Schuld der Frau —
und jetzt im Schoss der Erde —

El. Oh! 840

Ch. — herrscht er in voller Lebenskraft.

El. Wehe!

Ch. Ja freilich wehe! denn die Unselige —

El. — fiel.

Ch. Allerdings. 845

El. Freilich, freilich — es erschien ein Rächer dem in Leid Befangenen; jedoch für mich gibts kei-

---

1) Amphiaraus, Mitkönig von Argos, hatte als Seher die Aufforderung des Polynikes, am Zuge gegen Eteokles in Theben theilzunehmen, abgelehnt, sich jedoch später durch seine Gemahlin Eriphyle, welche durch das Geschenk eines goldenen Halsbandes von Polynikes gewonnen worden war, in seinem Entschlusse umstimmen lassen. Als nun das argivische Heer vor Theben floh, wurde Amphiaraus mit seinem Viergespann von einem Erdspalt verschlungen, den Zeus mit seinem Blitze ihm öffnete, und von diesem lebendig in das Reich der Unterwelt versetzt. Auf das Geheiss des Vaters nahm Rache an der Mutter sein Sohn Alkmäon.

nen mehr — fort ist hinweggerafft, der es bisher noch war.

Ch. Ja, ein armselig Loos hast du Arme.

850 El. Auch ich weiss dieses, weiss es nur zu sehr, in einem Leben, das alle Zeiten viel harte Leiden in seinem Strome mit sich führt.

Ch. Wir haben miterlebt, was du beklagst.

El. So leit' mich jetzt nicht weiter irre dahin,

855 wo nimmer —

Ch. Was meinst du?

El. — nimmer mehr es Stützen gibt für Hoffnungen auf einen edlen Bruder.

860 Ch. Allen Sterblichen ist von Natur bestimmt der Tod.

El. Auch also bei schnellhufiger Rosse Wettfahrt, wie jener Unglückselige, im Riemenwerk sich zu verstricken?

Ch. Ja, unabsehbar ist dein Elend.

865 El. Freilich — wenn er in fremdem Lande ohne meines Armes Beistand —

Ch. Wehe!

El. — begraben, ohne von uns zu finden Be-

870 gräbniss oder Todtenklage.

Elektra mag den in den Palast Eintretenden eine Zeit lang stumm nachgesehen haben — endlich findet sie Kraft, der Entrüstung über die Frivolität, mit welcher die Mutter die natürliche Liebe verleugnet — auch jetzt noch denkt sie zuerst an das ihrem Bruder zugefügte Unrecht — und der Verzweiflung über die eigene Hülflosigkeit Ausdruck zu geben. Da sie mit dem Bruder, dessen Leben allein sie zu dem

Ziel des ihrigen führen konnte, alles verloren sieht, wünscht sie in augenblicklicher Anwandlung gewöhnlicher antiker Lebensanschauung, die das Ende des Lebens dem Leben im Elend vorzieht, sich den Tod als Erlösung. Niemand wird den Dichter darum tadeln, dass er die Heldenjungfrau nicht absolut unzugänglich für gewöhnliches menschliches Empfinden geschaffen. Der Charakter der Elektra bedarf bei der ihm eigenthümlichen Härte solcher Milderung, um poetisch schön, ja auch nur wahrscheinlich zu bleiben; und Sophokles hatte darum auch bisher schon keine Gelegenheit vorübergehen lassen, seiner Heldin humane Gefühle zu leihen. Allein ganz abgesehen von der Bedeutung dieser Scene für die Charakterzeichnung der Elektra ist sie auch von höchster Wichtigkeit für die Entwicklung dieses Charakters. Denn diese Trostlosigkeit ist nur ein Durchgangsstadium zu einer ganz neuen Phase ihres Wollens — Elektra gleicht der Palme, welche der Gärtner belastet, um ihr Wachsthum zu fördern. Gewöhnliche Pflanzen würden unter diesem Drucke verkümmern; die Palme, bestimmt majestätisch alle Bäume zu überragen, wird durch ihn emporgetragen in das Reich der Lüfte. Was eine Chrysothemis zu erhöhter Resignation bestimmen musste, konnte Elektra in ihrem sittlichen Bewusstsein nur vorübergehend beugen, nicht brechen.

In ihr erzeugte sich vielmehr durch den Druck der Noth der Uebergang von dem Wunsch nach Rache, dessen Verwirklichung sie bisher nur indirect gefördert hatte, zu dem Entschlusse, selbstthätig das Werk zu vollbringen. Die nächste Scene wird diese Wandlung näher erkennen lassen — hier genügt es auf den wundervollen Contrast, welchen der Dichter vor-

bereitet, einstweilen hinzuweisen. Solche Scenen sind lehrreiche Beispiele für die individuelle Grösse des Sophokles, der nicht behindert durch die epische Begränzung seines Stoffes innerhalb dieses engen Kreises das dramatisch wirksame Bild einer durch die Handlung bedingten Charakterentwicklung vorzuführen wusste. Aber auch in Bezug auf die Architektonik des Dramas ist diese Scene eine specifisch sophokleische. Sie ist bei der psychologischen Aufgabe, welche sich der Dichter in erster Linie gestellt hatte, zunächst dazu bestimmt die Wirkung darzustellen, welche das ungeheure Ereigniss der Todesbotschaft auf das Gemüth Elektrens äussert. Nichts kann die Bedeutung dieser Nachricht drastischer charakterisiren als die Verzweiflung, welche sie bei einem Geiste wie Elektra hervorzurufen vermag. Indem so diese Scene gleichsam das Facit der bisherigen Entwicklung der Handlung zieht, bringt sie dieselbe äusserlich zum Abschluss — wohl bleibt das alte Gefühl des Hasses, ja es ist auf den höchsten Grad gesteigert durch die Lieblosigkeit, mit der die Mutter des todten Sohnes spottete, aber nachdem der bisher zum Träger der That Bestimmte nicht mehr ist, scheint jede Möglichkeit einer weiteren Handlung abgeschnitten. Aber dieselbe Scene hat neben der Aufgabe, das Vorausgegangene zu concentriren, zugleich den Beruf einen scharf markirten Gegensatz zu dem Nachfolgenden darzustellen. Die Handlung ist factisch auf den Höhenpunkt gelangt — dieser Auftritt bildet die Scheidewand und zugleich die Vermittlung zwischen dem ersten und dem zweiten Theil des ganzen Dramas. Hatte bisher das Gegenspiel triumphirt, so soll von nun an das Spiel siegreich sein — der bisher vorzugs-

weise leidende Theil soll activ werden und die durch Eindrücke von aussen bestimmte Heldin den ihr von Natur innewohnenden cholerischen Drang zu handeln bethätigen. Sophokles liebt es solche Uebergänge in starken Contrasten darzustellen; denn er war sich bewusst, welche dramatische Wirkung durch solche Gegensätze erzielt wird, wenn sie zugleich in dem Verhältniss von Ursache und Wirkung stehen und dadurch innerlich unter sich verbunden sind. Dass aber zwischen der Verzweiflung, welche in dieser Scene sich ausspricht, und dem Drange zu handeln, der in der folgenden Scene sich manifestirt, ein solcher Causalnexus besteht, ist bereits im Obigen dargelegt.

Wenden wir uns zur Betrachtung der Form dieser Scene. Ein moderner Dramatiker würde ohne Zweifel der Elektra dieselben Gedanken in einem Monolog in den Mund gelegt haben; er hätte auch wohl — und das mit vollem Rechte — zur Erhöhung der Wirkung Elektra erschöpft zu Boden sinken lassen. Auch die sophokleische Elektra sehen manche Erklärer auf Grund des von ihnen verschieden erklärten v. 819 zusammenbrechen, werden aber damit wohl kaum die Meinung des Dichters getroffen haben, den eigenes Mass und die Berücksichtigung äusserer Verhältnisse an der Anwendung so drastischer Mittel hinderten. Sophokles dagegen hat das Thema in doppelter Form behandelt: in einer Betrachtung, die zunächst an den Chor gerichtet und somit ursprünglich dialogisch angelegt bald bei dem Aufgehen in dem eigenen Schmerze äussere Beziehungen zurücktreten lässt und so zum Monologe wird, sodann in einem Zwiegespräche mit dem Chor, einem Kommos. Beide Theile dienen dem Zwecke, die Elektra das

Gefühl der Hülflosigkeit aussprechen zu lassen, nur mit dem Unterschiede, dass dieselbe in dem ersten Theil mehr an die Schrecken ihres künftigen Lebens, in dem zweiten aber mehr an den erlittenen Verlust denkt, dessen volle Grösse durch motivirte Zurückweisung jedes Trostes entwickelt wird. Es ist die Frage was den Dichter bestimmt haben mag den einheitlichen Gedanken formell zu theilen? Schon der dritte Auftritt war ein solcher Kommos und wir fanden als Grund dieser Behandlung das Bestreben des Dichters, das innere Leben Elektra's in dramatischer Weise an einem Gegensatze zu entwickeln. Nun würde es an sich wohl möglich sein innerhalb desselben Dramas zwei Scenen auf Grund gleicher Motive gleich gebaut zu denken — oft ist dies sogar dramatisch sehr wirksam; allein hier ist diese Erklärung deshalb nicht statthaft, weil dieser Kommos keine wesentliche Fortentwicklung der Empfindungen Elektra's im Verhältniss zu v. 808 — 12 ausspricht, sondern die trostlose Combination der Verhältnisse mehr colorirend ausführt. Diese Form ist hier vielmehr theils aus dem künstlerischen Grund eines wirksamen Anschlusses des achten Auftritts, theils aus technischen Gründen um des Chores selber willen gewählt. Nachdem die Handlung zu einem gewissen Abschluss geführt war, forderte es die Technik, dem Chor eine Stelle einzuräumen; andererseits aber ist die Stimmung eine so erregte und unerschütterte, dass sie die zusammenhängenden Betrachtungen eines Chorlieds unmöglich macht. Beiden Momenten wird die Form des Kommos gerecht, welche der Dichter benützt, um an dem Trost die Trostlosigkeit nachzuweisen. In der ihm eigenen Weise hat der Dichter den Versuch des Chors zu

trösten schon mit v. 765 in den Worten „wie es scheint“ vorbereitet; er hat also wirklich noch eine leise Hoffnung auf das Walten einer übernatürlichen Macht, die einen Rächer erwecken könnte. Der Vergleich, welchen er zwischen Amphiaraus und Agamemnon zieht, hat zur nothwendigen Voraussetzung den Glauben an ein bewusstes Fortleben Agamemnons und die Möglichkeit einer directen Einwirkung desselben auf Lebende. Dieser Glaube, welcher der tiefsten Verehrung des Chors für seinen ehemaligen König entsprungen auf diesen beschränkt ist, gibt demselben das Recht tröstend einzutreten — ohne ihn möchte uns das ganze Unternehmen als unpassend erscheinen. Elektra, deren kritischer Sinn durch den Schmerz geschärft ist, erkennt sofort die Schwäche dieses Trostes und die Verschiedenheit der beiden Fälle. Die Blutrache ist nach der gewöhnlichen Vorstellung, an der sie bisher noch festhält, an das männliche Geschlecht geknüpft, mit Orestes aber der letzte Mann, der zu ihr berufen werden konnte, geschieden — dort lebte ein Alkmaeon.

Auf die Erkenntniss, dass der Trost des Chors auf einer ernstlichen Ueberzeugung ruht, ist deshalb Gewicht zu legen, weil die übrigen von ihm geäusserten Gedanken den Eindruck des Dürftigen machen. Dem Wortlaut der Frage im v. 828 ist schwer ein befriedigender Sinn abzugewinnen — der Chor kann weder nach dem Grund noch nach dem Zweck des Weinens fragen wollen, doch soll augenscheinlich die Thränenfluth der Elektra gestillt werden; die nächsten Worte (830) sind ebenfalls etwas dunkel — fasst man sie als Warnung vor ungemessenen Worten, so leidet der Zusammenhang mit dem Nachfolgenden;

übersetzt man: keine laute Klage, so ist der Gedanke matt; und endlich ist der im v. 860 gegebene Trost, wenn auch wahr, doch mindestens trivial. Dagegen enthält die Hinweisung auf Amphiaraus in obiger Weise gefasst einen tiefen, wenn auch auf den concreten Fall nicht anwendbaren Gedanken; ja es erhebt sich mit ihr der Chor sogar zu höherem Fluge als sonst, insofern sie das einzige Beispiel einer Beziehung auf andere Mythen in seinem Munde ist. — Indessen sind alle diese Wahrnehmungen nur dazu angethan, uns den Chor, dem, wie wir oben bemerkten, der Dichter aus künstlerischen Gründen eine beschränkte Rolle zugewiesen, in seiner allgemeinen Haltung als consequent behandelt erscheinen zu lassen. Ebenso schliessen sich die hier von ihm geäusserten einzelnen Gedanken an die früheren an — seine Gesinnungen harmoniren mit denen der Elektra. Die Frivolität der Königin findet bei ihm dieselbe entrüstete Verurtheilung, wie bei jener; der wohlmeinend gemachte und durch den Ausdruck des Abscheus gegen die Königin wohlvorbereitete Versuch durch neue Hoffnung die Freundin zu trösten endet mit völliger Anerkennung der Berechtigung ihres Jammers. So löst sich auch hier die Dissonanz in Einklang auf.

Ist so dieser Kommos sachlich von geringer Bedeutung und offenbar mehr das Werk der technischen Regel als einer dramatischen Nothwendigkeit, so verdient um so mehr Bewunderung die rhetorische Behandlung des Stoffes. Richtiges Lesen wird den Kommos in dieser Beziehung am besten erklären. Die hiebei anzuregende Frage, ob jeder Satz des Chores von einem andern Choreuten gesprochen worden sei, ist wohl zu verneinen — wer wird einen

und denselben Satz ohne Noth auf zwei Sprecher vertheilt wissen wollen? Wichtiger ist die Erkenntniss der Entwicklung des Gedankens bis zu der v. 849 ausgesprochenen Anerkennung ihres Schmerzes; sie hängt davon ab, dass die v. 833 — 845 fortgeführte Reihe von Missverständnissen in ihren gegenseitigen Beziehungen richtig verstanden wird. Während Elektra v. 834 an Orestes denkt, versteht der Chor unter dem Todten den Agamemnon, den er darum nun in Parallele mit Amphiaraus setzt. Der Vergleichungspunkt ist im Sinne des Chors Tod durch Weiberschuld und mit Bewusstsein geübte Macht im Reich der Unterwelt — Elektra's dem Finstern zugewandter Sinn wird durch diesen Vergleich zunächst nur zum Jammer über den Tod des Vaters angeregt. Diese Jammerlaute bezieht der Chor auf den Abscheu vor dem Verbrechen der Eriphyle, der Gemahlin des Amphiaraus, und will seine Uebereinstimmung mit diesem Gefühle begründen — Elektra unterbricht ihn mit der ihrem Ideengang entsprechenden Erinnerung an den Tod des Weibes und spricht damit den Differenzpunkt ihrer Gedanken gegenüber denen des Chores aus. Das Moment der Möglichkeit der Rache und ihres Vollzuges fehlt bei Agamemnon, um ihn mit Amphiaraus zu vergleichen. Die zweite Strophe zeigt nur eine sich steigernde Uebereinstimmung des Chores mit Elektra, die, jetzt in ihren Gedanken vorzugsweise mit Orestes beschäftigt, das Ausserordentliche seines Todes und die ihn begleitenden Umstände mit der Wollust trostlosen Schmerzes auseinandersetzt.

Je mehr Elektra ihren Schmerz steigert, desto wirksamer ist der Contrast, der in dem achten Auftritt ihm entgegentritt.

Vierter Theil.

v. 871—1397.

Achter Auftritt.

Elektra. Chor. Chrysothemis. (von der Seite zur Linken des Zuschauers auftretend)

Chrysoth. Die Freude traun jagt mich, o meine Liebe, dass ich die Wohlanständigkeit bei Seite setzend in Eile laufe; denn Wonne bring' ich und Erlösung von dem Elend, das du bisher empfandest und beweintest.

875 El. Wo willst du Hülfe finden für mein Unglück, für das es keine Heilung abzusehen gibt?

Chrys. Orest ist hier bei uns — das wisse aus meinem Munde —, ist hier leibhaftig, wie du mich erblickst.

880 El. O bist du rasend, Arme, und spottest deines Elends und des meinigen?

Chrys. Nein bei dem Herde unseres Hauses! nicht im Uebermuthe rede ich also; nein — ich glaube, er ist wirklich hier bei uns.

El. O Unglückselige! von welchem Menschen hast du vernommen diese Kunde, der du also nur zu sehr glaubst?

885 Chrys. Auf mich und niemand sonst bau' ich bei dieser Kunde — denn deutliche Beweise sah ich.

El. Welche Beweise sahst du, Arme? Worauf fiel dein Blick, dass also du erhitzt bist in verderblichem Fieberwahn?

Chrys. So höre nur bei den Göttern, dass du 890 in Zukunft mich erst verständig oder thöricht heissest, wenn du mich gehört.

El. So rede denn, wenn dich das Reden freut.

Chrys. Nun gut — so sage ich dir alles, was ich sah. Als ich zum altehrwürdigen Grab des Vaters kam, sah oben auf dem Hügel ich frische Güsse 895 Milch und rings umsteckt mit allen möglichen Blumen, die es gibt, die Liegerstatt des Vaters. Bei diesem Anblick fasste mich Erstaunen und ich sehe rings mich um, ob nicht ein Mensch wo in der Nähe ist. Und als in tiefer Stille ich die ganze Stätte sah, da trat ich näher an das Grab — und an dem Rand 900 des Grabmals sah ich eine neuerdings erst abgeschnittene Locke — und wie ich Arme diese sah, tritt alsobald mir vor die Seele ein wohlvertrautes Bild, als sähe ich hier ein Zeichen des theuersten von allen Sterblichen, ein Zeichen des Orestes; und in die 905 Hand sie nehmend stör' ich die heilige Stille nicht, nur füllt mein Auge sich sofort mit Freudenthränen. Und jetzt noch weiss ich so fest wie vorhin, dass diese Zier von keinem andern kam als ihm. Denn wem als mir und dir kommt solches zu? Ich that 910 es nicht — das weiss ich — und auch du nicht — denn wie wär' es möglich? Darfst du ja zu den Göttern dich nicht ungestraft von diesem Haus entfernen. Und was die Mutter angeht, liebt ja ihre Sinnesart nicht solches Thun, auch hätte sie's nicht unbemerkt gethan. Nein, diese Ehrengaben sind von 915 Orestes. Darum, meine Liebe, frischen Muth! Es waltet ja nicht immer über dem Menschen der gleiche Schicksalsgeist — bisher war er uns beiden feindlich, jedoch der heutige Tag ist uns vielleicht entscheidend für grosses Glück.

El. Ach wie bedauere ich dich schon lange in 920 deinem Unverstande.

Chr. Was ist das? Ist dir meine Botschaft nicht willkommen?

El. Du weisst nicht, wo du bist und wo du hindenkst.

Chr. Wie sollte ich nicht wissen, was ich deutlich sah?

925 El. Todt ist er, Unglückselige! Aus ist's mit seinem Rettungswerk — auf ihn sieh nicht mehr.

Chr. Ach weh mir Armen! von welchem Menschen hast du das gehört?

El. Von einem, der zugegen war in nächster Nähe, als er den Tod fand.

Chr. Und wo ist dieser? Verwunderung traun beschleicht mich.

El. Im Hause, ein willkommener Gast der Mutter — ihr nicht lästig.

930 Chr. Ach weh mir Armen! von welchem Menschen kam denn nun die reiche Gabe an des Vaters Grab?

El. Ich denke eben, es legte einer diese Spenden als Angedenken von Orestes nach seinem Tode nieder.

Chr. Ich Unglückselige — ich eilte mit solcher
935 Botschaft voller Freude, wusste freilich nicht, in welches Elend wir versunken waren — doch jetzt hierher gekommen finde ich den alten Jammer und dazu noch neuen.

El. So steht es hier — doch wenn du meinem Rathe folgst, so machst du ein Ende der Last des gegenwärtigen Unglücks.

940 Chr. Ei, kann ich denn die Todten auferwecken?

El. Das ist es nicht, wovon ich sprach; so sinnlos bin ich nicht.

Chr. Was willst du also, das ich leisten kann?

El. Du sollst es über dich gewinnen zu thun, wozu ich rathe.

Chr. Nun, bringt es Hülfe, weise ich es nicht zurück.

El. Bedenke — ohne Mühe kein Gelingen! 945

Chr. Das thue ich. Beitragen will ich alles, was in meinen Kräften steht.

El. So höre denn, wie ich entschlossen bin zu handeln. Du weisst ja selber wohl, dass keine Hülfe von Freunden es für uns gibt — es hat der Hades sie geraubt und einsam sind wir übrig. So lange 950 ich nun hörte, der Bruder sei am Leben und in üppiger Kraft, hegt' ich noch Hoffnung, er werde einstens kommen als Rächer für des Vaters Tod; jetzt aber, da er nicht mehr lebt, seh' ich nunmehr auf dich, dass den am Tod des Vaters Schuldigen du ohne 955 Zaudern mit deiner Schwester tödtest — ich meine den Aegisthus; denn nichts mehr darf ich dir verhehlen. Denn worauf willst du sorglos warten? auf welche Hoffnung, die noch bestände, dabei richten deinen Blick? Jetzt kannst du ja nur weinen ausgeschlossen vom Besitz des väterlichen Gutes — jetzt 960 nur jammern so lange schon hinsiechend ohne Mann und Ehe. Und hoffe doch nimmer, je dieses Glück zu finden; Aegisthus ist nicht so thöricht, dass er von 965 dir je oder auch von mir aufblühen liesse ein Geschlecht ihm selbst zum sicheren Verderben. Dagegen wenn du meinem Rathe folgst, wirst du für's erste ärndten das Lob der Frömmigkeit vom Vater in dem Schoss der Erde und zugleich vom Bruder; sodann wirst du in Zukunft edel heissen, 970 wie du es von Geburt bist, und eine deiner würdige

Ehe finden; denn jeder sieht ja gerne auf das Tüchtige. Siehst du denn nicht, welch ehrend Lob du dir und mir erwirbst, wenn meinem Rath du folgst? Denn welcher Bürger oder Fremde wird wohl bei unserm Anblick uns nicht mit solchem Lob begrüssen: Seht hier die beiden Schwestern, Freunde, die ihr Vaterhaus gerettet, die ihren Feinden auf des Glückes Höhe nicht sparsam mit dem eigenen Leben schufen Tod; sie müssen alle lieben, sie alle achten, sie müssen alle bei Festen und der Versammlung der Gemeinde ehren für ihren Mannesmuth. Also fürwahr wird jeder von uns beiden sprechen, so dass im Leben und im Tode nicht unser Ruhm erlischt. Drum, Liebe, folge, nimm dich deines Vaters an, hilf deinem Bruder, rette aus dem Elend mich und rette auch dich selber — erkennend, dass fortzuleben in Schande Schande ist für Edelgeborene.

Chor. Bei solchen Gedanken kommt Vorsicht zu gut Redenden und Hörern.

Chrys. Ja, Frauen, wäre diese nicht verkehrten Sinns, so wäre sie schon, ehe sie spräche, vorsichtig, wie sie's nicht ist. Worauf denn richtet sich dein Blick, dass du dich selber waffnest mit solcher Keckheit und von mir Hülfe forderst? Hast du denn keine Augen? Du bist ein Weib und nicht ein Mann und weniger vermag dein Arm als der der Feinde. Und weiter ist das Glück den beiden hold tagtäglich, uns aber zerrinnt es und verfliegt in nichts. Wer wird drum, wenn er solchen Mann zu Fall zu bringen vorhat, ungestraft entrinnen? Sieh zu, dass wir nur nicht in unserem Elend uns grössere Leiden schaffen, wenn jemand diese Worte hört. Denn nichts hilft's uns und zwecklos ist es für ehrenvolles Urtheil

ruhmlos sterben. Denn nicht Sterben ist das Schrecklichste, sondern den Tod sich wünschen und selbst ihn nicht finden können. Nein, bitt' ich, halte nieder deine Leidenschaft, ehe wir ganz und gar im 1010
Elend zu Grunde gehen und das Haus veröden. Und das Gesagte will ich für mich bewahren als nicht gesagt und ohne Folgen — du selber aber nimm doch wenigstens noch endlich einmal Verstand an, dass du in deiner Ohnmacht dich fügst den Mächtigen.

Chor. Lass dich bereden; nicht herrlicheren 1015
Gewinn gibt es für Menschen als Vorsicht und verständigen Sinn.

El. Nicht unerwartet ist, was du gesagt; ich wusste wohl, du würdest verwerfen, was ich vorgeschlagen. So muss ich denn allein mit meiner Hand die That vollbringen; denn nimmer gebe ich sie auf 1020
als leeren Traum.

Chrys. Wie Schade! wärst du doch beim Tode des Vaters also gesinnt gewesen: du hättest alles fertig gebracht.

El. Wohl war ich also angelegt, in meinem Denken aber damals noch zu schwach.

Chr. Befleissige dich also in deinem Denken zu bleiben dein ganzes Leben lang.

El. So meisterst du entschlossen, nicht mitzu- 1025
handeln.

Chr. Wer sich an Schlimmes wagt, dem gehts natürlich schlimm.

El. Bewundernd stehe ich vor deiner Weisheit, doch hass' ich dich mit deiner Feigheit.

Chr. Ich werde noch erleben zu hören, dass du mich lobst.

El. Das hast du wenigstens von mir nie zu befahren.

1030 Chr. Um diese Frage zu entscheiden, ist noch die Zukunft lang genug.

El. Geh' weiter! an dir hat man keine Hülfe.

Chr. O doch — allein bei dir hat keine Stätte die Belehrung.

El. Geh' nur und sag' das alles deiner lieben Mutter.

Chr. Ich hege auch nicht wieder gegen dich solchen Hass.

1035 El. Bedenke doch nur wenigstens, zu welch ehrlosem Handeln du mich bestimmen willst.

Chr. — ehrlosem Handeln? nimmer! nur zur Rücksicht auf dich selbst.

El. So soll ich also deinem Begriff vom Rechten folgen?

Chr. Denkst du verständig, so sollst du unser beider Führerin sein.

El. Ach schrecklich ist es Recht zu haben und doch fehlzugehen.

1040 Chr. Ganz richtig hast du genannt das Uebel, mit dem du behaftet bist.

El. Wie? meinst du, dass ich nicht mit vollem Recht so spreche?

Chr. Schaden bringt hin und wieder auch das Recht.

El. Nach diesen Gesetzen fortzuleben ist nicht mein Wunsch.

Chr. Doch führst du deine Absicht aus, so wirst du mir Recht geben.

1045 El. Gewiss ich thu' es — ohne Furcht vor dir.

Chr. Ach wirklich! wirst du dich nicht anders berathen lassen?

El. Nichts hassenswertheres gibts als feigen Rath.

Chr. Es scheint, du nimmst von allem, was ich sage, nichts zu Herzen.

El. Schon längst ist dieser Entschluss bei mir gefasst und nicht erst eben.

Chr. So gehe ich; denn wie du meine Worte 1050 nicht loben magst, so ich nicht deine Weise.

El. Geh' nur hinein — ich werde dir nie folgen. auch wenn du's dringend wünschest; denn grosse Thorheit zeigts nach eitlem Wahn auch nur zu trachten.

Chr. Nun: hältst du dich für weise, so denke 1055 also; du wirst gutheissen meine Worte, bist du einmal im Elend.

(Chrysothemis geht durch die Mittelthür in den Palast.)

Die Eigenthümlichkeit des Sophokles, die Handlung in scharf markirten Gegensätzen fortzuführen, mag kaum an irgend einer Scene auffälliger sich zu erkennen geben als an dieser. Chrysothemis hatte am Schlusse des vierten Auftritts ängstlich zögernd den Weg zum Grabe des Vaters angetreten, in triumphirender Freude kehrt sie in beflügelter Hast zurück; Elektra war von neuer Zuversicht beseelt zurückgeblieben, nun trifft sie die Schwester von Hoffnungslosigkeit zu Boden gedrückt. Die durch diesen Umschwung bedingten Gegensätze der Stimmung sind so hart als möglich an einander gerückt, um den Eindruck der Verzweiflung der Elektra bei dem Zuschauer zu verschärfen, zugleich auch um ein künstlerisch

abgerundetes Ganze in dieser Scene hervorbringen. Das Ende derselben zeigt uns die Empfindungen der beiden in entgegengesetzter Richtung entwickelt. Chrysothemis ist die resignirende, stumm in die Macht der faktischen Verhältnisse sich fügende; Elektra die durch den Druck der Noth zu gesteigerter Thatkraft erhobene. Hoffnungslosigkeit ist Muth, Muth Hoffnungslosigkeit geworden. Und ein zweiter Contrast bezüglich des persönlichen Verhältnisses zwischen den beiden Schwestern — die Zärtlichkeit, mit der Chrysothemis bei ihrer Freudenbotschaft vor allem an die Erlösung der Schwester dachte, hat sich in schmerzvolle Lossagung von der Elektra, das Vertrauen Elektrens sich in erklärten Hass verwandelt. Die Handlung selbst aber, d. h. die Entwicklung des Charakters der Elektra, hat an der Entwicklung dieser Gegensätze einen mächtigen Schritt vorwärts gethan. Festhaltend an dem Grundzug ihres Wesens, der männlichen Opposition gegen die feindliche Gewalt, die wieder ihren ethischen Grund in dem sittlichen Bewusstsein der Gerechtigkeit ihrer Sache hat, hatte der Dichter in ihr den Gedanken an eigene That sich erzeugen lassen — an dem Conflict mit der Schwester sich erprobend entwickelt sich derselbe zu unwiderruflichem Entschluss. So dient auch hier Chrysothemis dem doppelten Zwecke, einerseits die Grösse der Denkart Elektrens durch einen achtungswerthen Gegensatz zu beleuchten, andererseits die Entwicklung dieses dramatischen Charakters zu fördern. Um das erstere zu erreichen, hebt der Dichter an Chrysothemis einen Zug hervor, der in der vierten Scene zurückgetreten war, ihre Pietät gegen Agamemnon und die schwesterliche Liebe zu Orestes

und Elektra. Natürlich hatte diese Eigenschaft sich dort weniger geltend machen können, weil Chrysothemis als Träger des Gegenspiels und Vorläufer der Klytämnestra eingeführt werden sollte, doch war sie von vornherein als principiell mit Elektra einig gezeichnet worden. Sobald sie für ihre stille Hoffnung eine Stütze gefunden, bekennt sie sich daher in rascher Aufwallung des Gefühls zu den Feinden des Aegisthus. Nichts kann ihren Eifer anschaulicher bezeichnen als die Eile, mit der sie — die von ihr sonst so hochgeachtete Schicklichkeit vergessend — in höchster Erregung auf die Bühne stürzt. Ihre Selbstlosigkeit lässt sie aber in ihrer ersten Freude zunächst nur an die Befreiung Elektrens denken — erst nachdem sie durch ihren Bericht und die an denselben geknüpfte Reflexion mehr zur Ruhe gekommen, nennt sie auch sich selbst als Theilhaberin an dem neuen Glücke. Auch sie hat trotz aller Fügsamkeit diesen Tag innig herbeigesehnt — ihre Gedanken haben sich mit dem Bilde des Orestes täglich beschäftigt, und so ist es ihr ein vertrautes geworden. Wenn auch ihre Schüchternheit noch immer nur verschleiert von der Rache spricht, so ist doch dies Alles nicht möglich ohne den Wunsch, dass der Bruder zurückkehre und den Vater räche. Die Verse 332 — 34, 339 — 40 stehen mit der hier von dem Dichter gegebenen Zeichnung in vollem Einklang. Das Bild dieser sinnigen humanen Liebe, welche durch den mysteriösen Zug prophetischer Ahnung ein Moment der Verklärung erhält, dient dazu, die active heroische Liebe der Elektra in helles Licht zu stellen. Finden wir in jener die Aeusserung zarter Weiblichkeit, so zeigt Elektra's Liebe sich in rücksichtslos vorschreitendem und vernichtendem Hasse.

Das Ausserordentliche dieses Empfindens soll an dem nicht gemeinen Denken der Chrysothemis gemessen als ein Ausserordentliches erkannt werden. Es musste durch diese Aufgabe, welche sich der Dichter gestellt hatte, das Motiv der achten Scene dem der vierten sehr ähnlich werden — es ist in beiden derselbe Gegensatz der durch das Bewusstsein weiblicher Schwäche motivirten Fügsamkeit in die objectiven Verhältnisse, einer Art praktischer Weltklugheit, gegenüber einer idealen, das Unrecht mit Gefahr des Lebens bekämpfenden Gesinnung. Aber dieses wiederkehrende Motiv ist hier wirksamer benützt. Das Drama hat ja den Höhenpunkt überschritten und damit ist an den Dichter die Forderung gestellt auf eine gesteigerte Wirkung hinzuarbeiten. Die Ausführung muss eine imponirendere werden, wenn die Theilnahme des Hörers nicht erkalten soll. Hier ist ein wesentlicher Fortschritt gemacht durch die Verschiedenheit des Objects, an welchem der Gegensatz der beiden Schwestern zur Erscheinung kommt. In der vierten Scene handelte es sich um die Berechtigung einer fortgesetzt feindlich sich äussernden Stimmung und Elektra war der angegriffene Theil gewesen — hier handelt es sich um eine positive und dazu furchtbare That und Elektra ist es, welche dieselbe provocirt. Zwar hatte auch die vierte Scene mit einer That abgeschlossen, aber dieselbe war mehr negativer Art, die Erfüllung eines Auftrags in einem andern als dem von der Königin verlangten Sinne. Hier ist es ein Act offener Feindseligkeit, zu dem die Mitwirkung der Chrysothemis gefordert wird. Die Gegensätze müssen daher in verschärftem Masse einander gegenüber treten. Die Forderung der vierten Scene konnte auch von der schüchternen Natur

zugestanden werden — dieses Verlangen aber überschreitet die Fassungs- und Thatkraft der Chrysothemis so weit, dass sie unfähig ist das Verlangte zu ahnen, noch unfähiger dem entwickelten Plane trotz aller lockenden Verheissungen zuzustimmen. An dem hieraus sich entwickelnden Conflicte, den Elektra mit der ihr eigenthümlichen Herbheit führt, welche erklärte Feindschaft sieht, wo sie nicht Unterstützung findet, befestigt sich ihr Entschluss die That selbst zu vollbringen. Noch aber hat der Dichter es vermieden die Leidenschaft Elektra's bis zum äussersten Grade vorschreiten zu lassen. Auch der zweite Theil der Handlung sollte einen stufenförmigen Fortschritt zeigen. Er beschränkt sich darauf, den Tod des Aegisth als Ziel der Elektra darzustellen. Mit ihm hofft sie das Haus von dem bösen Dämon befreit zu sehen, welcher als der Urheber der Greuelthat und ihrer eigenen Bedrückung zu betrachten war. Gegen die Mutter activ vorzugehen verbietet ihr das immer noch in ihr lebendige Gefühl kindlicher Scheu, das nicht sofort durch den in erhabenem Selbstbewusstsein gefassten Gedanken, die zunächst nur im Mannsstamm sich forterbende Pflicht der Blutrache selbst zu übernehmen, erstickt werden konnte. Die Verwandtschaft mit Aegisthus aber ist eine so entfernte, dass sein Name unter denjenigen, welche das Grab Agamemnons geschmückt haben könnten, gar nicht genannt wird, wie überhaupt innerhalb unseres ganzen Dramas auf Familienbeziehungen zwischen dem Hause des Agamemnon und dem des Aegisthus absichtlich nicht die geringste Rücksicht genommen ist.

Die Unversöhnlichkeit des beiderseits eingenommenen Standpunkts trennt die Schwestern. Elektra

bleibt mit verachtendem Hasse zurück, Chrysothemis geht — auch jetzt noch mehr liebend besorgt als erbittert. Ein moderner Dichter müsste wohl in der letzten Scene die beiden Schwestern noch einmal sich gegenüberstellen — es wäre uns Bedürfniss ihr Verhältniss zu der That mit derselben zu einem gewissen Abschluss gebracht zu sehen. Das Alterthum beschränkt — schon in Folge der Nothwendigkeit mehrere Nebenrollen demselben Schauspieler zuzutheilen — solche abschliessende Ausführung auf den Träger der Hauptrolle; Nebenpersonen finden nur so lange Berücksichtigung, als sie der im Fluss begriffenen Entwicklung der Handlung dienen. Nur Mittel zu dem poetischen Zweck, den starren Charakter der Elektra zur Erscheinung zu bringen, ist Chrysothemis nach vollzogenem Bruche mit der Schwester für den Dichter gleichgültig geworden. Ein Analogon zu diesem Verhältniss der dramatischen Nebenpersonen zu dem Hauptcharakter bieten auf dem Felde der alten Kunst plastische Darstellungen, welche um einen Mittelpunkt gruppirt die einzelnen Gegenstände nur so weit ausgearbeitet zeigen, als ihre Beziehung auf jenes Centrum sie für das Auge des Betrachters hervortreten lässt.

Was die technische Behandlung dieser Scene anlangt, so zerlegt sich dieselbe jedem Leser von selbst in drei durch Veränderung des Tones markirte Theile. Der erste derselben schliesst offenbar mit den vier vv. 934—37, welche eine Palinodie der vier Eingangsverse enthalten. Den Umschwung seelenvoller Freude in schmerzliche Resignation darstellend zeigt dieser Abschnitt in seiner Behandlung etwas Gemässigtes, der Fluss des Dialogs etwas Stilvolles — es

ist sehr leicht hier ein symmetrisches Gesetz zu erkennen. Anfang und Schluss sind gekennzeichnet durch je 4 Verse; das Mittelstück, die Erzählung der Chrysothemis, zerlegt sich folgendermassen: 1 + 4 + (2 + 3 + 3 + 2) + (2 + 4 + 2) + 1 + 4; ihr gehen voraus 4 mal 2 Paare von Versen, abgeschlossen durch einen Vers — es folgen auf sie 2 mal 4 einzelne Verse, getrennt durch ein Paar und abgeschlossen durch 2 Paare von Versen. So ist der Uebergang von freudiger Bewegung zu staunender Enttäuschung auch sinnlich wahrnehmbar dargestellt. Anders ist der Charakter des 2. Theiles dieser Scene, welcher die v. 938 — 1020 umfasst und die beiden Personen ihr Verhältniss zu der neuen Frage darlegen lässt. Diese Aufgabe löste der Dichter nach einigen vorbereitenden Worten, welche die schüchterne Natur der Chrysothemis in ihrer zögernden und stets durch Clauseln sich sichernden Zustimmung veranschaulichen, indem er den beiden Vertretern der entgegengesetzten Principien zusammenhängende Reden in den Mund legt. Allein auch hier zeigt sowohl die Sprache der idealen von dem Gedanken an Unsterblichkeit des Namens genährten Begeisterung als die der praktischen Berechnung ein gewisses arithmetisches Verhältniss der einzelnen Theile, besonders leicht erkennbar in der Rede der Chrysothemis, die abgesehen von den 3 Versen der Einleitung und den 2 Versen, welche das Thema enthalten, die Begründung nach ihrer negativen Seite in 2 mal 6, die positive Schlussfolgerung aber in 1 mal 6 Versen aufstellt. — Der 3. Theil (1021—1057) zeigt entsprechend dem neuen Inhalt eine neue Form. Der Versuch den unerhörten Entschluss der Elektra zu verhindern führt zum Streit.

Das Spitzige der Gedanken findet seinen adaequaten Ausdruck in der Stichomythie, d. h. derjenigen Form der dramatischen Sprache, in welcher Rede und Gegenrede in längerer Reihenfolge in je einer Zeile ihren Abschluss findet. Auch die vorausgegangene Scene mit Chrysothemis — die vierte des ganzen Stücks — zeigte bezüglich der Form dieselben Motive, aber entsprechend dem Inhalte natürlich in anderer Reihenfolge verwendet. Auch im Einzelnen lässt sich zwischen den beiden Auftritten eine Aehnlichkeit in der Composition erkennen, insofern in beiden der Angelpunkt des Gedankens ziemlich in der Mitte — dort v. 410, hier v. 955 — steht.

Neunter Auftritt. (Erster Theil.)

Chor. Elektra.

Zweites Stasimon.

1. Strophe. Was sehen wir bewundernd die
1060 sinnigen Vögel in den Lüften treubesorgt für Pflege
derer, denen das Leben sie verdanken und Nahrung,
und thun nicht das Gleiche? Aber beim Blitze des
1065 Zeus und der himmlischen Gerechtigkeit, nicht lange
bleibt solch Thun verschont von Leid. O Phama [1]),
Bote der Menschen zur Unterwelt, ruf' mir hinab
jammervolle Kunde den Atriden im Grabe, ihnen
kündend traurige Schande:
1070 Antistr. 1. Dass wie bisher ihnen krankt das
Haus, nun noch der beiden Töchter Zwietracht nicht
mehr sich ausgleicht in liebevollem Leben. Verlassen

---

1) Phama — personificirte Botschaft.

treibt allein Elektra, die Arme, in unaufhörlichem
Jammer um den Vater, gleich der klagereichen Nachti- 1075
gall, nicht achtend des Todes und bereit nicht fer-
ner zu leben, wenn sie nur vernichtet das unholde
Paar. Wer lebte, wohl also eine edle Tochter? 1080

Strophe 2. Kein Edler mag mit schimpflichem
Dasein schänden seinen Namen ehrlos; ach Tochter, 1085
Tochter! so hast auch du dir jammervollen Tod ge-
wählt, zum Kampfe rufend das Gemeine, um doppel-
ten Lohn zu ärndten auf einmal: weise zu heissen und
die beste Tochter.

Antistr. 2. Mögest du leben in Zukunft über- 1090
legen an Macht und Glanz deinen Feinden, wie du
jetzt lebst ihnen unterthan. Denn wenn du auch
nicht lebst in glücklichem Loose, seh' ich doch dich
fromm dem Zeus ergeben davontragen den Ehrenpreis 1095
des Gehorsams gegen die heiligsten Gesetze, die ge-
geben sind.

Das der grammatischen Erklärung viele Schwierigkeiten bietende Chorlied gibt für die hier zu übende Art der Interpretation wenig Anlass. Der Gedanke ist klar: der Chor singt das Lob kindlicher Pietät, wie sie Elektra zeigt. Aber es könnte scheinen, als ob dieses Chorlied einen Widerspruch zu den Aeusserungen enthielte, welche der Dichter im Verlauf der vorigen Scene dem Chor in den Mund gelegt hat. Dem in steigender Begeisterung entwickelten Plane der Elektra setzt er in Angst für die Freundin und für sich die Mahnung zur Vorsicht entgegen; er will damit nicht die Chrysothemis veranlassen, den Vorschlag der Elektra nicht ohne Weiteres von der

Hand zu weisen, sondern die Vorsicht ist hier Zurückhaltung. Dieses noch verhüllte negative Verhältniss zu der beabsichtigten That entwickelt sich zu positiver Ablehnung derselben in den Worten, mit welchen der Chor — denn diesem sind die v. 1015—1016 zuzutheilen — nach der Antwort der Chrysothemis in Elektra dringt. Nun nach dem Wortwechsel der beiden Schwestern hören wir in unbedingter Zustimmung Elektrens Wahl gepriesen, das Verhalten der Chrysothemis aber scharf verurtheilt. Ist solcher Widerspruch psychologisch möglich? Allein die Frage ist, ob überhaupt hier ein Widerspruch vorliegt. Nach den oben zum dritten Auftritt gemachten Bemerkungen wird diese wechselnde Stellung zu dem Plane Elektrens leicht verstanden werden. Dass die Mädchen zunächst über diesen männlich trotzigen Gedanken erschrecken und im Bewusstsein ihrer physischen Schwäche zum Verzichte rathen, ist natürlich — es ist diese Verurtheilung Elektrens ein Sieg, den im ersten Anlauf das physische Element über das sittliche Bewusstsein des Chors davonträgt. Das Mächtige des Entschlusses, den die Heroin gefasst hat, erscheint eben in dieser betäubenden Wirkung in einer greifbaren Fassung — die innere Stimmung des Chors spricht zu dem Vorhaben schon längst Ja und Amen. Denn sein individuelles sittliches Bewusstsein hat sich in allmählicher Steigerung mit dem allgemeinen sittlichen Bewusstsein, d. h. nach dem Sinne des Dichters mit dem sittlichen Bewusstsein Elektrens, ins Gleichgewicht gesetzt. Der Hader der Schwestern lässt ihn sich aufraffen zu unbedingter Bewunderung der kindlich frommen That. Freilich beschränkt er sich auf ein sittliches Urtheil und auf Segenswünsche für die

treue Tochter — man könnte dagegen ein Anerbieten der physischen Hülfe erwarten. Diese Entwicklung wäre -- abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit eines von dem furchtsamen Theile angebotenen Bündnisses zu gemeinsamer That — für Sophokles eine viel zu übereilte. Es ist bei dem Verhältniss, in welches der Dichter nach den bisherigen Bemerkungen den Charakter des Chores zu dem der Elektra setzte, genug, wenn derselbe zu solcher sittlichen Unterstützung der Rachethat, wie sie sein Beifall darstellt, sich emporschwingt. Denn vergegenwärtigen wir uns die Stadien seiner Entwicklung. Beginnend mit Verurtheilung der unendlichen Klagen Elektrens verzichtet er — es ist dies das Resultat des ersten Kommos — au Wiederholung solcher Mahnungen, indem er die Berechtigung ihres Schmerzes anerkennt. Bereits ist er soweit mit Elektren einig, um die Chrysothemis zu der von der Schwester geforderten oppositionellen Handlung aufzufordern, und theilt die zuversichtliche Ahnung Elektra's von der Nähe des Rachetages. So weit entwickelt sich sein Empfinden parallel mit dem der Elektra, ja an demselben bis zum ersten Stasimon. Mit Elektren zerschmettert durch die Todesbotschaft und indignirt über die Gefühllosigkeit der Königin fordert er, wie jene es schon zuvor gethan, Rache als Beweis einer göttlichen Weltregierung. Ihr stimmt er endlich auch bei in der Anerkennung verzweifelter Hoffnungslosigkeit, die jeden Gedanken an Hülfe von aussen als Unmöglichkeit zurückweist. Der zweite Kommos hat diese fortschreitende Uebereinstimmung des Denkens zur Anschauung gebracht. Was Wunder, wenn er nunmehr auch den verzweifelten Entschluss der Selbsthülfe lobt? was Wunder aber auch,

wenn dies Angesichts der ungeheuren That nach einigem Schwanken geschieht? Wird ja selbst der Hörer, welcher den Ausgang der tragischen Verwicklung kennt, unwillkürlich von Bangen erfüllt — um wie viel mehr ist dies dem getäuschten Chore verzeihlich, den seine Natur von vornherein mehr der Chrysothemis als der Elektra verwandt gebildet hat.

Neunter Auftritt. (Zweiter Theil).

Chor. Elektra. Orestes und Pylades.

(Sie treten von der Seite zur linken des Zuschauers auf, begleitet von zwei Dienern, deren einer die Todtenurne trägt.)

Or. Haben wir recht gehört, ihr Frauen, und sind wir auf dem rechten Weg zu unserm Ziele?

1100 Chor. Was suchst du und in welcher Absicht bist du hier?

Or. Ich frage schon lange, wo Aegisthus seine Wohnung hat.

Chor. Nun, du bist am rechten Platze und keinen Tadel verdient, wer dich gewiesen.

Or. Wer möchte nun von euch den Leuten drinnen kundthun unser beider erwünschte Ankunft?

1105 Chor. Hier diese, muss die Meldung machen, wer am nächsten steht.

Or. So gehe, Frau, und sage drinnen, dass Männer aus dem Phokerlande nach Aegisthus fragen.

El. O weh mir Armen — doch nicht mit augenscheinlichen Beweisen für die vernommene Botschaft?

1110 Or. Ich kenne deine Botschaft nicht — mir trug der alte Strophios auf, Meldung zu machen von Orestes.

El. Was gibt's, o Fremdling? Ach wie beschleicht mich Furcht!

Or. Wir bringen, wie du siehst, geringe Ueberreste seines Leichnams in enger Urne.

El. O weh mir Armen! Ach das ist's! Schon 1115
seh' ich, scheint es, wirklich in ihren Händen die traurige Last.

Or. Weinst du vielleicht um des Orestes Unglück, so wisse, dass diese Urne seine Asche birgt.

El. So lass denn, Fremdling, bei den Göttern!
wenn diese Urne wirklich ihn umschliesst, sie mich 1120
in meine Arme nehmen, damit ich mich und auch zugleich das ganze Haus mit dieser Asche beweine und bejammere.

Or. Gebt ihr sie, Diener, wer sie immer sei; denn
diese Gunst begehrt sie sichtlich nicht in Feindschaft, 1125
sondern entweder ihm befreundet oder blutsverwandt.

El. O Angedenken, Rest des Lebens des mir theuersten auf Erden, des Orestes, wie empfange ich dich weit entfernt von meinem Hoffen, nicht wie ich hoffend dich fortgesandt. Jetzt hab' ich dich in Händen als ein Nichts, doch aus dem Hause sandte ich 1130
dich fort, ach Kind! in strahlender Fülle. O hätte ich doch eher das Leben verlassen, eh' ich dich listig rettend mit dieser Hand dich in die Fremde sandte und vom Tod erlöste, damit du todt an jenem Tage
gelegen wärest theilhaftig eines Platzes in dem Ahnen- 1135
grab! So aber bist du fern vom Hause und auf fremdem Boden ein Verbannter schlimmen Todes gestorben, ohne deine Schwester; nicht habe ich Arme mit liebender Hand im Bade dich geschmückt noch
von dem allverzehrenden Feuer, wie sich gebührte, 1140
herabgenommen die unselige Bürde. Nein — von

fremder Hand bestattet bist du Armer ein kleines Häuflein hier im engen Aschenkruge. Ich Arme! um-
1145 sonst ist meine einstige Pflege, die ich so oft an dich mit süsser Plage wandte. Denn nie warst du der Mutter mehr zugethan als mir, und nicht die Diener in dem Hause waren deine Pfleger, sondern ich; ich, deine Schwester, ward stets von dir begehrt. Jetzt
1150 ist das alles aus an einem Tage mit deinem Tode. Denn fortraffend alles, wie ein Wirbelwind, bist du dahingegangen. Fort ist der Vater. Todt bin ich. Fort bist du selbst im Tode. Es höhnen die Feinde. Es rast vor Freude die schlechte Mutter, hinter de-
1155 ren Rücken du mir oftmals Botschaft sandtest, du würdest selbst erscheinen als ein Rächer. Dem machte nun ein Ende dein und mein unselig Schicksal, das dich mir also sandte — statt deiner ersehnten Ge-
1160 stalt nur Asche und wesenlosen Schatten! Weh mir, o jammervolles Bild! O jammervollen Weges hergesandt, mein Liebster, wie hast du mich vernichtet!
1165 Ja vernichtet, Bruder! Darum nimm du mich auf in diese deine Behausung, das Nichts zum Nichts, damit ich in Zukunft mit dir im Schoss der Erde wohne. Hatt' ich ja schon, so lange du auf Erden weiltest, mit dir das gleiche Loos — so sehn' ich mich auch jetzt im Tode mich nicht zu trennen von
1170 deinem Grabe! Denn die Todten, sehe ich, sind ohne Jammer.

Chor. Sterblichen Vaters Kind bist du, Elektra — das bedenke! Sterblich war Orestes. Darum jammere nicht zu sehr. Wir haben ja alle diese Schuld zu zahlen.

Or. Wehe, was soll ich sagen? welchen Weg

einschlagen mit meinen Worten rathlos? Denn nicht 1175
mehr vermag ich zu bemeistern meine Zunge.

El. Welch Leid überkam dich, dass du eben also sprachst?

Or. Wie? diese Gestalt hier ist Elektra's vielgerühmte Schönheit?

El. Das ist sie, aber — ach! — in grossem Elend.

Or. O welch ein jammervoll Geschick!

El. Du klagst doch nicht, o Fremdling, so um 1180
mich?

Or. O ehr- und gottvergessene Verkümmerung!

El. Du kannst doch nicht um jemand weiter klagen wollen als um mich, o Fremdling.

Or. O dein Leben ohne Mann und voller Elend!

El. Was jammerst du denn, Fremdling, mit solchem Blick?

Or. Wie wusst' ich doch so gar nichts von mei- 1185
nem eigenen Unglück!

El. Was ward gesprochen, woraus du dies erkanntest?

Or. Ich sehe dich belastet mit grossem Leide.

El. O doch nur wenig siehst du von meinem Leiden.

Or. Wie wäre es denn möglich, noch schlimmeres zu sehen als dieses?

El. — dass ich zusammenlebe mit den Mördern — 1190

Or. Wessen? wer verschuldete dies Leid, das du genannt?

El. — den Mördern meines Vaters. Ferner muss ich diesen dienen wider meinen Willen.

Or. Wer ist's, der dich mit solchem Zwange nöthigt?

El. Mutter heisst sie, doch hat sie nichts gemein mit einer Mutter.

1195 Or. Mit welchen Mitteln? Mit Misshandlung oder des Lebensunterhalts Verkümmerung?

El. Mit Misshandlung und Entbehrungen und allen möglichen Leiden.

Or. Und hast du niemand, der hilft und Einhalt thut?

El. Ach nein! den einzigen, den ich hatte, hast du mir gebracht als Asche.

Or. Du Unglückselige, wie fühle ich schon längst bei deinem Anblick Jammer!

1200 El. Du bist der einzige, wisse, der je mir Mitleid schenkte.

Or. Der einzige bin ich eben, der mit dir das gleiche Leid empfindet.

El. Du kommst doch nicht, in irgend einer Art mit uns verwandt?

Or. Ich will mich dir eröffnen, sind diese Frauen wohlgesinnt.

El. Das sind sie; du wirst vor zuverlässigen Hörern sprechen.

1205 Or. So lass die Urne jetzt aus deinen Händen, damit du alles hörest.

El. Nein, bei den Göttern — thu' mir dieses nicht, o Fremdling!

Or. Gehorche meinen Worten und du wirst nicht fehlgehn.

El. Nein, ich beschwöre dich — nimm mir das Theuerste nicht!

Or. Ich kann es nicht gestatten.

1210 El. Ach was leide ich um dich, Orestes, nimmt man mir dein Begräbniss!

Or. Behüte deine Zunge! du hast kein Recht zu klagen.

El. Wie habe ich kein Recht, den todten Bruder zu beklagen?

Or. Nicht ziemt dir so zu reden.

El. So bin ich unwerth des Verstorbenen?

Or. Niemandes unwerth — doch diese Klage 1215 ziemt dir nicht.

El. Wenn ich die Asche des Orestes hier in Händen habe?

Or. Es ist nicht des Orestes Asche — nur ein Truggebild mit Worten.

El. Wo aber ist das Grab des Armen?

Or. Nirgends — von einem Lebenden gibt es kein Grab.

El. Wie sprichst du, Sohn? 1220

Or. Keine Lüge ist, was ich sage.

El. Ja lebt er denn?

Or. — wenn ich lebendig bin.

El. Bist du denn jener?

Or. Sieh hier an meiner Hand den Siegelring des Vaters und prüfe, ob ich glaubhaft rede.

El. O hochwillkommner Tag!

Or. Ja hochwillkommen, ich bezeuge das.

El. O holder Klang der Stimme! bist du wirk- 1225 lich da?

Or. Frag' nimmer weiter!

El. Halte ich dich in meinen Armen?

Or. — damit du mich behaltest für alle Zeiten.

El. Ach liebe Frauen, Bürgerinnen, seht hier den Orestes — List liess ihn todt, List lässt ihn jetzt gerettet sein.

Chor. Wir sehen es, mein liebes Kind, und 1230

Freudenthränen rinnen mir bei deinem Glücke aus den Augen.

El. Ach Sohn, Sohn des Manns, der mir vor
1235 allen theuer, so bist du endlich jetzt gekommmen, hast gefunden, bist gekommen, hast gesehen, nach denen dich verlangte!

Or. Ja, ich bin hier — doch harre still.

El. Warum das?

Or. Räthlich ist's zu schweigen, damit uns niemand drinnen höre.

El. O bei der Artemis, der ewig jungfräulichen,
1240 nimmer werde ich mich erniedrigen, vor diesem überlästigen Weibertross zu zittern, der ewig nur drinnen sitzt.

Or. Allein bedenke: auch in Weibern lebt ein blutiger Geist; du weisst es wohl aus eigener Erfahrung, dächt' ich.

1245 El. Wehe! Unverhüllt hast eine nie zu süh-
1250 nende, nie zu vergessende Wunde du berührt, wie es die unsere ist.

Or. Ich weiss es, liebes Kind — doch erst, wenn es der Augenblick empfiehlt, darf man gedenken dieser Dinge.

El. O jeder, jeder scheint mir der rechte Augen-
1255 blick, hievon mit Fug zu sprechen. Fand ich doch endlich jetzt Freiheit der Rede.

Or. Ich geb' es zu — darum halt' diese Mahnung fest —

El. Was soll ich thun?

Or. Verzichte auf viele Worte, wo nicht zu ihnen Zeit ist.

1260 El. Wer möchte denn mit Recht, da du erschie-

nen, also Schweigen eintauschen gegen Reden, da ich dich jetzt ungeahnt und unverhofft gesehen!

Or. Du sahst mich, als die Götter mich zur Reise trieben.

El. Noch grössere Wonne kündest du als vor- 1265
hin, wenn ein Gott dich sandte zu unserem Hause —
darin seh' ich wundervolle Fügung. 1270

Or. Ich mache mir Bedenken in deiner Freude dich zu stören, doch fürcht' ich andererseits, du lässest von der Freude dich zu sehr bewältigen.

El. Ach da nach langer Zeit du hochwillkommenen Weges also mir erscheinen mochtest, so wolle 1275
doch mir nicht, da du mich also leidvoll sahst, —

Or. Was soll ich nicht?

El. — mir nicht verwehren die Freude über deinen Anblick, dass ich auf sie verzichten muss.

Or. Auch anderen würde ich ernstlich darob zürnen.

El. So sagst du ja?

Or. Warum denn nicht? 1280

El. Ach Freundinnen, ich hörte eine Kunde, die ich nie auch nur erwartet hätte. Niederhielt ich aber dabei mein Empfinden — hört' sie lautlos ohne Aufschrei trotz meines Unglücks! Jetzt aber habe ich 1285
dich — du bist erschienen, ein vielwillkommener Anblick, den nimmer auch im Leide ich vergessen kann.

Or. Lass nun das überflüssige Reden und sag' mir nicht, wie schlecht die Mutter ist und wie Aegi- 1290
sthus des Hauses altererbtes Besitzthum leert, vergeudet, freventlich verschleudert. Denn Reden möchte dir die rechte Zeit zum Handeln rauben. Dagegen sage, was mich fördert in dem gegenwärtigen Augenblicke, wo wir auftreten oder uns verstecken müssen,

1295 dass wir durch unser jetziges Erscheinen dem Hohn der Feinde steuern. Doch mach' es also, dass die Mutter dich nicht erkennt an deinem freudestrahlenden Gesichte, wenn wir in's Haus getreten. Setz' vielmehr fort das Jammern, als gält' es dem Verhängniss, dem lügenhaft berichteten. Denn ist gelungen
1300 unsere That, alsdann wird Freude am Platze sein und Jubel in Freiheit.

El. Ja, lieber Bruder, also wie es dir genehm ist, so soll's auch mir sein; denn meine Wonne verdanke ich ja dir, nicht mir. Und nimmer möcht'
1305 ich selber selbst grossen Gewinn mir schaffen, müsst' ich dir nur ein wenig wehe thun; denn nicht geziemend würde ich so helfen zur gegenwärtigen Schicksalswendung. Indessen was hier geschehen muss, weisst du sicher, hörst du, dass Aegisthus nicht im Hause, wohl aber die Mutter drinnen ist. Was diese
1310 angeht, fürchte nicht, dass je sie mein Gesicht von Lachen strahlend sehen wird. Denn unvertilgbar eingeprägt ist meinen Zügen der alte Hass und seit ich dich gesehen, werd' ich ohne Ende vor Freude weinen. Denn wie sollte ich ein Ende finden, da ich dich auf
1315 einmal heute todt und lebend sah? Unbegreiflich ist, was du mir angethan — so dass ich, wenn der Vater lebend vor mich träte, dies nicht mehr für ein Wunder hielte und wirklich ihn zu sehen glaubte. Da du nun also zu uns gekommen bist, so gehe selbst
1320 voran, wie's dir genehm ist. Denn allein hätt' ich nur eine Wahl gehabt: ich hätte entweder ruhmvoll mich gerettet oder ruhmvoll den Tod gefunden.

Chor. Zum Schweigen rath' ich — denn an der Thüre höre ich Schritte von einem in dem Hause.

El. (die Mittelthüre des Palastes öffnend) Tretet ein,

ihr Fremdlinge, zumal ihr bringet, was niemand
wohl vom Hause fortweist, nimmt er's auch nicht 1325
gerne.

Dass diese Scene den Beifall der Alten in besonderem Grade genoss, beweisen die mannigfachen plastischen und graphischen Darstellungen aus dem Alterthum, bei welchen augenscheinlich dem Künstler die Dichtung des Sophokles vor Augen stand. Auch wir erkennen in ihr das Werk eines Meisters, aber in der Begründung des gemeinsamen Lobes möchte unsere Anschauung sich von der des Alterthums theilweise trennen.

Der antike Zuschauer freute sich vor allem bei dieser Scene über die glückliche Erfindung; ihm war ja, wie ich oben bemerkte, die Hauptsache eine gut angelegte Handlung, welche die wohlbekannte Thatsache in kunstvoller Gestaltung vorführte. Ein Vergleich dieser Scene mit den Choephoren des Aeschylus liess ihn sofort sich für Sophokles als den kunstvolleren entscheiden. Dort war bald nach dem Beginne des Stückes Orestes vor Elektra getreten, um sich ihr ungesäumt als Bruder zu erkennen zu geben, hier war die Erkennung das Ergebniss einer fein angelegten Verwicklung. Und gerade für Erkennungsscenen hat das antike Publikum besondere Vorliebe; das rührende Moment der Handlung umschliessend nehmen sie in dem klassischen Drama etwa die Stellung unserer Liebesscenen ein und werden von den alten Dichtern vielfach als Motiv benützt — der Charakter der griechischen Heldensage bot ja häufig Anlass zu dieser Erfindung. Allein abgesehen von

dem Vorzug, welchen das Stück durch das Vorhandensein einer solchen Scene gewann, lobte der Zuschauer an derselben speciell ihre künstlerische Verwerthung. Denn es ändert sich hier durch die Erkennung nicht bloss das Verhältniss der Personen zu einander, sondern es wird durch sie zugleich ein Umschwung der Handlung begründet. Die Entdeckung des Bruders bringt in die zweite Hälfte der Handlung in ähnlicher Weise eine Peripetie, wie sie in der ersten Hälfte durch die Erwähnung des Traumes eingeführt worden war (v. 410). Und wie dort, so wird auch hier mit dem klassischen Sinn für Form und Symmetrie diese Wendung der Handlung in die Mitte dieses, d. h. des absteigenden Theiles des Dramas verlegt. So sah durch diese Organisation der antike Zuschauer auch ein aesthetisches Bedürfniss befriedigt. Nicht minder muthete ihn die rhetorische Behandlung der Scene an. Der Dichter hatte in der ihm besonders geläufigen Methode des Schaffens durch die unmittelbar an einander gereihten Contraste des tiefsten Schmerzes und des höchsten Jubels auf ihn eine erschütternde Wirkung geübt und den Gegensatz des Inhalts auch formell in meisterhafter Weise zur Anschauung gebracht. Monolog als Ausdruck des in sich selbst versunkenen Schmerzes, Stichomythie, welche sich wiederholt zur Vertheilung des einen Verses auf Rede und Gegenrede steigert, als Ausdruck lebhafter Frage und Untersuchung, die innerlich erregt immer stürmischer Aufschluss verlangt, Melodram als Ausdruck hochgehender Erregung, die sich im Lied ergiesst — die Vereinigung aller dieser Formen in naturgemässem Wechsel schuf dem Hörer hohen Genuss. Dazu mag dieser Auftritt auch stets von den Schauspielern mit

besonderem Feuer gespielt worden sein. Es gehört wenig Phantasie dazu, sich die geistige Einwirkung zu vergegenwärtigen, welche die Uebereinstimmung dieser Scene mit dem Verlangen des Publikums auf den Schauspieler üben musste. Ist doch an sich kaum eine Rolle des Sophokles so dankbar als die der Elektra, so ganz selbst hochgehenden Ansprüchen eines Protagonisten entgegenkommend. Indem nun der Dichter mit dieser Berücksichtigung des Darstellers die Rücksicht auf die Neigungen des Publikums verband, ohne aber dabei dem Gesetze und der Idealität der Kunst das Geringste zu vergeben, musste nothwendiger Weise bei beiden in gegenseitiger Einwirkung jene Weihe der Empfindung hervorgerufen werden, welche das Ergebniss der Begeisterung ist.

Auch wir werden in das Lob des Alterthums einstimmen, doch dasselbe theilweise anders begründen. Uns erscheint in Uebereinstimmung mit dem modernen Kunstgesetz gerade das besonders lobenswerth, was auf der specifischen Eigenthümlichkeit des Sophokles beruht. Ich meine zunächst die sorgfältige Vorbereitung der Scene durch v. 759, bez. v. 53 und sodann innerhalb des Auftritts selbst die Vermeidung aller Unwahrscheinlichkeiten. Aeschylus hatte gerade in diesem Theile seines Dramas eine Naivetät entwickelt, welche uns heut zu Tage kindlich scheint, bei dem ehrenfesten Meister aber Ausfluss einer auf das Grosse gerichteten Gesinnung war, welche es verschmäht, das Detail mit ängstlicher Sorgfalt auszufeilen. Elektra hatte bei ihm die Locke auf dem Grabe des Vaters gefunden — sie schliesst zunächst aus dem äusserlichen Moment der Aehnlichkeit dieser Locke mit ihren eigenen Haaren auf Orestes als den

Geber; sodann hatte sie die Spuren und Fusstritte bei dem Grabe wahrgenommen — die Uebereinstimmung dieser Fusstapfen mit den ihrigen ist ihr ein Beweis für die Anwesenheit des Orestes. Für die letztere allerdings grob-realistische Erfindung des Aeschylus wird Homer als Vorbild angeführt. Im vierten Buche der Odyssee erkennt Helena den Telemachus durch Vergleichung seiner körperlichen Erscheinung mit der des Odysseus — aber dort wirken viele Merkmale eines in Person vor ihr stehenden Mannes zu diesem Schlusse zusammen und er hat ebensowenig etwas Auffälliges an sich als wenn wir von einer täuschenden Familienähnlichkeit sprechen. Hier im Drama des Aeschylus aber ist der Schluss gewaltthätig und durch nichts gerechtfertigt. Sophokles in seiner feineren Weise zu componiren verwandte allerdings in der achten Scene die Locke zu demselben dramatischen Zwecke, aber nicht die äusseren Eigenschaften der Haare sind es, welche Chrysothemis zu dem Schlusse auf die Anwesenheit des Orestes führen, sondern eine innere Ideenassociation, welche sich unwillkürlich bei dem Anblick der Locke im Geiste der Chrysothemis entwickelt. So weiss der jüngere Dichter das von dem älteren Meister überkommene Material zu vergeistigen und dadurch Mängel der älteren Bearbeitung zu beseitigen. Ebenso verhält es sich bei der Erkennung selbst. Bei Aeschylus zeigt Orestes der Schwester die kunstvolle Arbeit seines Gewandes, ihrer Hände Werk; Sophokles vermeidet diese Unwahrscheinlichkeit, welche für das Kleid und seinen Träger gleiches Wachsthum beansprucht, und legitimirt seinen Orestes durch den Siegelring des Vaters, den er bei seiner Flucht am Halse getragen haben mochte. Wir loben es, dass Sophokles

in dieser Weise materiell die Erfindung seines Vorgängers abänderte — noch mehr aber bei einem Vergleiche mit Euripides, dass er es in so schonender Form, nicht mit der ätzenden Kritik des letztern gethan. Er bewährt sich dadurch als der ernstere und sittlichere.

Noch mehr aber als durch diese beiden Vorzüge finden wir in der besprochenen Scene uns zu Bewunderung veranlasst durch die Feinheit der psychologischen Charakterisirung — ein Verdienst, welches dem antiken Hörer von geringerer Bedeutung schien.

Der Chor freilich spielt in dieser Scene eine sehr unbedeutende Rolle — aber wo wäre für ihn Platz gewesen im Verhältniss zu dem Antheil an der Handlung, welcher den beiden Hauptpersonen gebührte? Nur zweimal, höchstens dreimal ergreift er das Wort: einmal wo die Handlung zu einem gewissen Abschluss gebracht ist und durch ihn — wenn auch ohne seine Absicht — weitergeführt werden soll. Hier spricht er Worte des Trostes, doch entsprechend seiner Begabung mit Beschränkung auf einen Gemeinplatz, ja sogar mit Wiederholung eines bereits von ihm selbst ausgesprochenen Gedankens. Indessen findet sich ein solcher gnomischer Abschluss eines kleineren Ganzen, zumal im Munde des Chors, fast nach einer technischen Regel häufig; nur hat Sophokles in der ihm eigenen geistigen Art es verstanden, die eben nach dieser Regel eingefügten Worte zu einer für die dramatische Handlung höchst folgenreichen Wirkung zu benützen. Die eingeschobene Anrede „o Elektra“ ist es, welche die Handlung zur Erkennung der Geschwister fortführt. Auch durch die zweite Aeusserung des Chors wird ein Theil der Scene abgeschlossen;

doch ist sie veranlasst durch eine directe Anrede der Elektra. Es sind Worte des Mitgefühls, wie eben überhaupt der Chor in diesem Drama in erster Linie das Amt theilnehmender Liebe übt. Zu weiteren Aeusserungen war dem Chor nach den technischen Regeln höchstens noch v. 1322 f. die Möglichkeit gegeben; und es ist wahrscheinlich, dass Sophokles diese beiden Verse wirklich dem Chore und nicht, wie die meisten Herausgeber behaupten, dem Orestes zugetheilt hat.

Liefert diese Scene zu der Charakterisirung des Chores keinen Beitrag, so gewinnt dafür das Bild des Orestes fester umrissene Gestaltung — freilich nicht in unserm Sinne von individueller Ausprägung, aber doch tritt seine Persönlichkeit neben der göttlichen Mission, als deren Träger er bisher aus künstlerischen Gründen ausschliesslich gezeichnet worden war, in helleres Licht. Die Liebe zur Schwester und die Tugend besonnener Mässigung sind besonders die Eigenschaften, welche der Dichter an ihm zum Ausdruck bringen will — jene zeichnet er durch die Betäubung, von welcher Orestes bei der Gewissheit, hier in der verblühten Gestalt Elektren zu sehen, ergriffen wird, diese durch die Zurückhaltung, welche er gegenüber dem ungemessenen Jubel Elektrens im Gefühl der seiner wartenden Aufgabe sich auferlegt. Eine ausgedehntere Individualisirung schien für die Stellung des Orestes innerhalb des Dramas ungeeignet — denn obwohl die That, welche der Mittelpunkt der Handlung ist, von ihm vollzogen wird, so ist ja doch das Problem des Dichters durchaus nicht die äusserliche Darstellung dieser Katastrophe, sondern die Darstellung des sittlichen Verhältnisses einer heroischen Kampferseele

zu dieser That, welche letztere um so mehr in objectiver, d. h. weniger individualisirter Weise vorgeführt werden konnte, je mehr eine innere Welt ihr Schauplatz sein sollte. Ihm lag vor allem daran, den Charakter der Elektra zu gestalten, und diese Scene bot für diese Aufgabe reiche Gelegenheit. Er benützt sie, um vor allem seiner individuellen Technik gemäss das Wesen seines Helden, das er bisher vorzugsweise durch ausser ihm bestehende Gegensätze gezeichnet hatte, nunmehr auch durch einen innerlichen Gegensatz zur Anschauung zu bringen. Wir haben schon im Obigen wiederholt auf dieses Bestreben bei einzelnen Punkten aufmerksam gemacht und diese Andeutungen als Vorläufer und Vorbereitungen dieser Scene erklärt. Elektra könnte bei ihrem Rachedurst, der bis zum Entschlusse eigener Blutthat sich steigert, zarten weiblichen Gefühlen unzugänglich scheinen — dass ihr Charakter aber nicht in dem Männlichen aufgehe, sobald er Gelegenheit zu freier Entfaltung finde, hatte der Dichter schon in ihren ersten Gesprächen mit dem Chor und mit der Schwester (dem 3. und 4. Auftritt) angedeutet. Niemand ist nun mehr überrascht aus ihrem Munde Worte zu vernehmen, welche der Ausdruck einer feinfühlenden Seele und edelster Weiblichkeit sind. Kein Wort von ihrem persönlichen Entschlusse! — selbst der Gedanke an den verlorenen Rächer tritt nur gleich dem noch hie und da nach dem Verlauf des Gewitters vernehmbaren Rollen des Donners auf. So sehr ist sie ganz vertieft in die Gefühle einer Schwester. Es ist charakteristisch, dass sie in ihrer Klage vor allem die Liebesdienste nennt, die sie nun ihrem Bruder nicht erweisen konnte, und des zärtlichen Verhältnisses gedenkt, in dem Orestes

als Kind zu ihr gestanden. Das sind Gedanken einer Frau, die in den Mühen liebender Sorgfalt eine Quelle dort des Trostes, hier seliger Erinnerung findet — Gedanken, entsprungen dem ausgebildetsten Familiensinne, der sie auch den Verlust eines Platzes im Familiengrab als ein unnennbares Unglück beklagen lässt. Der Dichter hat diese Züge hervorgehoben, um die Isolirung der Elektra als eine nicht von ihr gesuchte, sondern als eine ihr durch die Verhältnisse aufgedrungene und ihrem natürlichen Wesen widersprechende zu bezeichnen.

Auch bei Aeschylus finden wir im Anschluss an den Tod des Orestes eine Klage um die verlorene Mühe seiner Erziehung — Sophokles hat diese Stelle ganz in seiner Weise verändert, wenn überhaupt angenommen werden soll, dass der jüngere Dichter hier in einem beabsichtigten Gegensatz zu seinem Vorgänger stand. Denn der Gedanke an sich lag zu nahe, als dass Sophokles ihn von Aeschylus zu entlehnen brauchte — aber der gleiche Gedanke fand verschiedenen Ausdruck in Folge eines natürlichen Gegensatzes zwischen den beiden Dichtern. Aeschylus legt seine Klage einer treuen Amme in den Mund, durch welche er die Handlung weiter leiten will — bei ihm hat sie nur den Werth einer Episode und könnte bei der Gleichgültigkeit dessen, was diese Frau sagt, entbehrt werden, man müsste denn eine weitläuftige Begründung ihrer Anhänglichkeit durch die Erinnerung an ihre Abenteuer für wesentlich halten. Sophokles, der aus oben erörterten Gründen die Amme in seinen Pädagogen umgeschaffen, macht die Schwester selbst zur Pflegerin und gewinnt dadurch eine Gelegenheit, die Hauptperson des Dramas von einer neuen Seite

zu beleuchten und ihre Charakterisirung durch den dabei zu Tage tretenden Gegensatz gegen ihr gegenwärtiges Verhalten zu vervollständigen. Entsprechend der Verschiedenheit der Personen sind auch die Motive der Klage verschieden. Dort hebt die kilikische Sclavin in einer fast burlesk-drastischen Weise das physische Moment der Kinderpflege hervor, Elektra betont gleich weit entfernt von Sentimentalität und von Realismus ausschliesslich das ethische Verhältniss, das zwischen Kind und Wärterin bestand. So ist auch hier der beiden Dichtern gemeinsame Stoff bei dem jüngeren in geistigerer Weise verwendet.

Welches Grades von Liebe das Herz der Elektra fähig sei, zeigt der Dichter indessen noch deutlicher als durch die wehmüthige Klage um den Todten durch die Freude, welche dieselbe bei der Erkennung ihres Bruders an den Tag legt. Es ist die Schwärmerei der Liebe, welche uns hier entgegentritt und die über ihrer Befriedigung jede Rücksicht auf Verhältnisse vergisst. Man könnte meinen, eine ganz andere Elektra als bisher vor sich zu haben; allein der Gegensatz der beiden Eigenschaften der feurigen Liebe und des feurigen Hasses ist nur ein scheinbarer — sie sind nicht specifisch von einander verschieden, sondern bilden eine innere Einheit. Denn die Anlage zum Hasse bedingt dasselbe Mass der Fähigkeit zu lieben und umgekehrt. Indem der Dichter aber diesen Gegensatz stark ausprägt, hebt er an seiner Elektra den Zug des Milden, Weiblichen hervor, seiner Schöpfung aber verleiht er den Schein des Mannigfaltigen, ohne doch der Fülle die Einheit des Charakters zu opfern.

Dass die Entdeckung der Geschwister für den Fortschritt der äussern Handlung von wesentlicher

Bedeutung ist, bedarf keiner weiteren Erörterung — aber nothwendig ist dabei zu beobachten, welche Entwicklung der Charakter Elektrens durch dieselbe erfährt. Es ist natürlich, dass sie das selbsterwählte Rächeramt an den von der Natur berufenen Bruder abtritt und von ihm die That erwartet — trotz dieses Zurücktretens in passive Haltung ist aber ein Fortschritt in dem Verhältniss Elektrens zu der That der Rache wahrzunehmen. Des Schutzes ihres Bruders nunmehr sicher spricht sie mit gehobenem Selbstgefühl nicht mehr bloss mit Hass von ihren Peinigern, sondern auch mit höhnender Verachtung. Und das Gefühl der Ueberlegenheit, das sich in diesen Worten spiegelt, steigert sich zur Ueberzeugung von der moralischen Nothwendigkeit des Sieges, nachdem sie die göttliche Mission des Bruders erfahren. Es beginnt ihr — vorläufig nur durch Schweigen zu der v. 1295 ausgesprochenen Absicht des Orestes kundgegeben — auch der Gedanke an den Tod der Mutter geläufig zu werden; denn gegen die Weisung der Götter hat sie keinen Widerspruch.

Diese Vorzüge der psychologischen Entwicklung sind es, welche, wie oben bemerkt, moderne Leser in dieser Scene entzücken — freilich finden dieselben wieder manches ungeniessbar, was dem Geschmack der Alten vortrefflich schien.

Die leidenschaftlichen Ergüsse der Freude bei dem Wiederfinden des Bruders erscheinen uns unnatürlich im Munde einer Schwester — so wollen wir eine Liebende den lang ersehnten Geliebten begrüssen hören. Ein neuerer Dichter, welchem daran läge diese Scene in seiner Bearbeitung zu erhalten und sie zugleich mit unserem Geschmack in Einklang zu

bringen, müsste den Bruder in einen Geliebten der Elektra verwandeln, der mit Orestes aus der Verbannung zurückkehrt — es ist aber klar, dass damit eine den Charakter der alten Tragoedie störende Doppelhandlung in das Stück eingeführt würde. Wir müssen eben auch hier uns damit bescheiden anzuerkennen, dass „der Lebende Recht hat“. Die sittlichen Ideen modificiren sich im Lauf der Jahrtausende — die Geschwisterliebe des Alterthums ist bei dem Uebergewicht des Natürlichen so intensiv, dass ihr Ausdruck auf unser Gefühl den Eindruck des Unwahrscheinlichen macht. Daraus ergibt sich aber kein Vorwurf für den Dichter des Alterthums. Ja im Gegentheil: haben wir einmal die historische Berechtigung dieser Composition anerkannt, so werden wir gerade in dieser Scene das Mass des Ausdrucks loben, der bei allem Enthusiasmus doch sich von Ueberschwänglichkeit vorsichtig fern hält.

Das zweite, was uns auffällt, ist das Gedehnte der Handlung, besonders der Erkennung — wir wünschen in dem zweiten Theile eines Dramas, der zur Katastrophe drängt, ein lebhafteres Tempo. Hier aber wird von v. 1174 — 1221 der Hörer, welcher dazu den Sachverhalt längst kennt, durch gedehnte Wechselreden, die immer neue Hindernisse und Missverständnisse schaffen, auf die Folter gespannt. Aber gerade dieser Gegensatz zwischen dem Drängen des Zuschauers und dem langsamen Fortschritt der Handlung sollte nach der Absicht des Dichters ein Mittel sein die Wirkung der Scene zu erhöhen. Es ist ja nicht der Stoff, welcher dem antiken Zuschauer imponiren könnte, sondern die individuelle Behandlung desselben von Seiten des Dichters — das bekannte

Factum in einer besonderen Weise sich gestalten zu sehen übt auf ihn die grössere Hälfte des Reizes. Dazu kommt, dass das Gesetz einer rascheren Entwicklung der absteigenden Hälfte des Dramas sich kaum schon von dem antiken Drama aufstellen lässt. Das Stilvolle dieser Kunstperiode äussert sich eben auch zum Theil in einer gewissen Ebenmässigkeit, die alle Theile in gleicher Weise beherrscht, und so ist der Charakter des kunstvoll Retardirenden, auf den wir in der aufsteigenden Hälfte des Stückes mehrmals aufmerksam gemacht haben, auch in der zweiten Hälfte nicht ausgeschlossen.

Bezüglich der Gleichmässigkeit der Theile, mit welcher die Klagerede der Elektra gebaut ist, indem 17 Versen, welche dem traurigen Todesloose des Orestes gelten, andere 17 Verse gegenüberstehen, welche sich mit dem traurigen Loose der Elektra beschäftigen, bedarf es keiner weiteren Erörterung mehr. Dieser Parallelismus ist im Vorausgegangenen so oft hervorgehoben worden, dass er als ein von unserem Geschmack verschiedenes Kunstgesetz des alten Dramas dem Leser bekannt geworden sein muss. Ebenso werden wir den melodramatischen Charakter der auf die Erkennung folgenden Scene als ein unsern Stilgesetzen widersprechendes Moment erkennen, jedoch dieser Form der Behandlung ihre geschichtliche Berechtigung zugestehen.

Zehnter Auftritt.

v. 1326—1383.

Die Vorigen. Pädagog. (aus der Mittelthüre des Palastes tretend)

Pädag. Wie seid ihr doch so arge Thoren und verstandlos! gilt euch das Leben nichts mehr oder wohnet in euch kein natürlicher Verstand, dass ihr nicht merket, wie ihr nicht nahe, sondern mitten 1330 drinnen in den grössten Gefahren euch befindet? Wenn ich nicht hier an dieser Thüre schon lange Wache hielte, so wäre eure Absicht eher in dem Hause als euer Fuss; so aber trug ich hier vorsichtig Sorge. Und nun macht los euch von dem langen Reden und 1335 diesem unersättlichen Freudentaumel und tretet ein — denn Zögern ist vom Uebel bei solchen Dingen, fertig sein das Nöthige.

Or. Wie steht's denn drinnen für mich, tret' ich ein?

Päd. Vortrefflich; sicher ist, dass niemand dich 1340 erkennt.

Or. So hast du, wie es scheint, mich todt gemeldet?

Päd. Ja wisse, hier giltst du für einen Mann im Hades.

Or. Nun, freuen sie sich dessen? Oder wie spricht man?

Päd. Ich will es sagen nach Vollendung unserer That; wie's jetzt steht, steht bei ihnen alles gut, 1345 auch was nicht gut ist.

El. Wer ist denn dieser, Bruder? Bei den Göttern, sprich!

Or. Begreifst du nicht?

El. Selbst keine Ahnung habe ich.

Or. Weisst nicht, in wessen Hände du mich einstens gabst?

El. In wessen Hände? was meinst du?

Or. Ich meine den Mann, durch dessen Hände
1350 ich Dank deiner Vorsicht gerettet ward ins Land der Phoker.

El. Ist das der Diener, den ich einst von vielen allein beim Tode des Vaters treu erfunden?

Or. Das ist er — frage mich nicht weiter.

El. O hochwillkommener Tag! O einziger Ret-
1355 ter des Hauses Agamemnons, wie kommst du her? So bist du wirklich jener, der diesen und mich aus grosser Noth gerettet? Ihr lieben Hände, Mann, der du hochwillkommenen Dienst mit deinem Gang geleistet, wie konntest du so lange versteckt in meiner
1360 Nähe sein und dich nicht entdecken, mich vielmehr vernichten mit deinen Worten, wo du doch wusstest um ein hocherfreulich Thun! Sei mir gegrüsst, mein Vater! — denn einen Vater glaube ich zu sehen — sei mir gegrüsst! Wisse, dass ich von allen Menschen an einem Tage dich am meisten gehasst und auch geliebt.

1365 Päd. Genug nun, dächt' ich. Viele Nächte und gleich lange Tage bringt ja der Zeiten Kreislauf, um dir, Elektra, genauen Bericht zu liefern von dem inzwischen liegenden. Euch beiden aber, die ihr hier steht, sage ich: es ist nun Zeit zu handeln. Jetzt ist allein die Klytämnestra, jetzt kein Mann im Hause —
1370 doch wenn ihr zögert, so bedenkt, dass ihr mit diesen und dazu mit andern, gewandteren als diesen, in grösserer Masse kämpfen müsst.

Or. So handelt es sich also jetzt für uns, mein Pylades, nicht mehr um lange Reden, sondern Zeit

ist's schleunigst einzutreten — doch wollen wir zuerst
Verehrung zollen des Vaterhauses Götterbildern, die 1375
hier in dieser Halle thronen.

(Orestes und Pylades treten vor das Bild Apollos in der Säulenhalle zu stillem Gebete. Elektra bleibt, die Hände zum Gebet erhebend, ausserhalb derselben.)

El. O König Apollo, höre gnädig ihr Gebet und
mich mit ihnen — oft ja schon trat ich vor dich
mit spendender Hand dir opfernd, was ich hatte.
Doch jetzt, o Fürst des Lichtes, o Apollo, flehe ich
dich an dir bringend, was ich augenblicklich habe;
ich falle vor dir nieder und bete: sei uns ein gnädi- 1380
ger Helfer bei diesem unserem Plane und zeige, wel-
chen Lohn der Gottlosigkeit den Menschen bezahlen
die Götter.

(Nur der Chor bleibt zurück. Die übrigen treten durch die Mittelthüre in den Palast.)

Der Verlauf der Handlung ist durch das Ueberwiegen des Gefühls in die Gefahr des Stockens gerathen — die massvoll ernste Haltung des Orestes lenkt die Gedanken auf die That zurück. Dieselbe in Fluss zu bringen dient das Auftreten des Pädagogen. Seine Anwesenheit im Palaste machte allein schon die vorige Scene möglich — Orestes hätte es ja ohne Verletzung des Gesetzes der Wahrscheinlichkeit nicht wagen dürfen, in der unmittelbarsten Nähe seiner Feinde sich der Elektra zu erkennen zu geben, wenn er sich nicht auf die treue Wachsamkeit des vorausgeschickten Pädagogen hätte verlassen dürfen. Dass aber Elektra an diese Gefahr nicht dachte, muss als eine Folge ihres durch den Anblick des Bruders neuerwachten Gefühls der Sicherheit betrachtet wer-

den, das im Hinblick auf einen solchen Beschützer jede Gefahr verachtete. Beruhte der vorausgegangene Auftritt auf der stillen Wirksamkeit des Pädagogen, so leitet sein persönliches Auftreten nunmehr die Handlung weiter. Dies ist überhaupt sein Beruf in diesem Drama: die Ergänzung zu dem etwas zögernden Charakter des Orestes zu bilden und diesen zu der That in der von dem Gott gewollten Weise zu treiben. Er bringt sichere Kunde aus dem Hause: die Verhältnisse begünstigen die augenblicklich auszuführende That. So führt diese Scene unmittelbar vor die Katastrophe und ist insofern eine wohlangelegte Steigerung des vorausgegangenen Auftritts.

Eben diese Absicht lässt den Dichter gegenüber der breiten Ausführung, welche er der Erkennung der Geschwister widmete, dieses ergänzende Moment in knapper Form behandeln. Dass zwischen Elektra und dem Pädagogen eine Erkennungsscene stattfinden musste, war durch v. 42 bedingt und wird von dem Dichter dazu benützt, die Befähigung der Elektra zu herzlicher Hingebung auch Untergeordneten gegenüber von neuem hervorzuheben. Aber auch eine weitere Entwicklung des Charakters der Elektra wird durch diese Scene hervorgerufen, die auch ihrerseits sich als Steigerung der Wirkung des vorausgegangenen Auftritts darstellt. Das dort schweigend gemachte Zugeständniss, dass auch die Mutter sterben müsse, findet jetzt einen positiven Ausdruck in dem Gebetes mit dem sie Apollo um die Erhörung des Bruders anfleht. Die von demselben zu vollziehende That ist aber indessen von dem Pädagogen auf das allerbestimmteste (1368) bezeichnet worden. Elektra beglei-

tet die Männer in das Haus, mit ihnen einig in dem Gedanken, dass die Mutter zuerst fallen muss.

Nun kann zwischen dem Eintritt des Rächers in den Palast und dem Vollzug der Strafe nur mehr eine kurze Zeit verstreichen — es verlangt das die Natur der Sache und die ungeheure Spannung des Zuschauers. Darum nur ein kurzes Chorlied als Ausdruck der gespannten Erwartung, die ihrer Lösung nahe ist. Der Dichter zeichnet diese Situation dadurch aus, dass er Elektra, die bisher seit ihrem ersten Auftreten auf der Bühne geblieben war, dieselbe verlassen lässt. Denn der Act der Katastrophe, der nun beginnt, soll sich ebenso scharf abheben von dem Act der Umkehr, der die Scenen nach dem zweiten Auftreten der Chrysothemis bis hierher umfasste, als in der ersten Hälfte des Dramas sich die Exposition von dem Act der Steigerung abgehoben hatte. Doch genüge hier einstweilen diese Bemerkung über den technischen Bau des Dramas, um das Abtreten Elektrens zu motiviren, das durch die Entwicklung der Handlung nicht unbedingt gefordert, andererseits aber auch durch dieselbe nicht verwehrt ist.

Das dritte Stasimon.

v. 1384 — 1379. 92

Strophe. Seht, wie dahin schreitet Ares schnau- 1385
bend grimmigen Mord. Eingetreten sind eben unter
des Hauses Dach verfolgend frevelhafte Missethat die
unentrinnbaren Erinyen, so dass nicht lange mehr in
der Schwebe bleiben wird meines Geistes Ahnung. 1390

Antistr. Denn eingeführt wird in's Haus listi-
gen Schritts der Todten Helfer, in des Vaters alt-

herrlich Haus, frischgeschliffenen Mordstahl in der
1395 Hand — und Majas Sohn [1]) führt ihn gerade an zum Ziele in Nacht hüllend seine List und wartet nimmer.

Auch dieses Lied, seinem Inhalt nach wie alle Chorgesänge des Sophokles eng angeschlossen an die vorausgegangene Handlung, gibt für die hier zu übende Art der Erklärung wenig Anlass. Die Entwicklung des Chors als einer individuellen Persönlichkeit, die wir erst zum zweiten Stasimon wiederholt im Zusammenhang betrachtet haben und die nunmehr durch das Erscheinen des Orestes gefestigt zu vollständiger Uebereinstimmung mit den Absichten der Geschwister fortgeschritten ist, sowie sein allgemeiner Beruf, Herold des allgemeinen sittlichen Bewusstseins zu sein, lässt ihn die kommende That mit Genugthuung erwarten, wenn er auch in frommem Schauder das schreckliche Wort ‚Muttermord' vermeidend nur durch die Nennung der Erinyen daran erinnert, dass es einen im Schoss der Familie verübten Frevel zu rächen gilt. Jeder Leser wird zwischen diesem Liede und dem ersten Stasimon mannigfache Beziehungen finden. Dort war die Hoffnung auf das Erscheinen des Orestes angeregt worden — das Persönliche verklärend erwartet der Chor Dike und die Erinys; hier ist Orestes in's Haus getreten — der Chor sieht in gleicher Vergeistigung des Thatsächlichen die Götter des Mords und der Blutrache einziehen und Orest von dem Gotte listiger That geleitet. Der innere Zusammenhang zwischen jener Ahnung und der hier sich vollziehenden Wirklichkeit gibt den beiden Liedern im Princip

---

1) Hermes.

eine gewisse Uebereinstimmung des Gedankens — dass gerade dieser Gedanke gewählt ist, hängt mit der von dem Dichter stets betonten Auffassung zusammen, dass die Rachethat die Erfüllung eines göttlichen Gebotes sei. Indem der Chor in seiner Erregung Götter als Rächer in das Haus einziehen sieht, empfindet er dem Zuschauer das von dem Dichter verlangte ideale Verständniss der folgenden Handlung vor, bei welcher der Tod der Schuldigen nicht Zweck, sondern nur Mittel ist, die gewaltsam gestörte göttliche Rechtsordnung wiederherzustellen. —

Fünfter Theil.

1398 — 1510.

Eilfter Auftritt.

Kommos.

Elektra. Chor.

(Elektra tritt aus der Mittelthüre des Palastes.)

El. Ihr lieben Frauen, augenblicklich werden die Männer die That vollenden — wartet stille!

Chor. Wie steht's? was thun sie jetzt?

El. Sie schmückt die Urne zum Begräbniss und 1400
daneben stehen die beiden.

Chor. Doch du — wozu bist du herausgeeilt?

El. — zu wachen, dass Aegisthus uns nicht überrasche.

Klytämn. (hinter der Scene.) Wehe! ach das Haus
ist ohne Freunde und voller Mörder! 1405

El. Es ruft wer drinnen — habt ihr nichts gehört, ihr Freundinnen?

Chor. Ja, Grausiges hört' ich Arme, dass mir schaudert.

Klyt. Ach weh ich Arme! Aegisth, wo bist du denn?

El. Horch! schon wieder schreit wer.

1410 Klyt. Kind, mein Kind! Erbarmen mit der Mutter!

El. Oh — kein Erbarmen hat er bei dir gefunden noch sein Vater.

Chor. Ach Stadt, ach armes Haus! des heutigen Tages Schicksal wird dir jetzt das Verderben bringen.

Klyt. Weh mir! ich bin getroffen!

1415 El. Noch einen Stoss, wenn du's vermagst.

Klyt. O nochmals wehe!

El. O gält' es doch zugleich auch dem Aegisthus!

Chor. Es vollendet sich der Fluch — es leben die Todten in der Erde Schoss. Denn wieder vergies-
1420 sen im Geheimen das Blut der Mörder die längst Gemordeten. —

(Orestes und Pylades treten durch die Mittelthüre heraus.)

Siehe hier sind sie; es träuft die blutige Hand vom Opfer zu Ehren des Ares und ich habe kein Wort des Tadels.

Zwölfter Auftritt.

Kommos.

Vorige. Orestes und Pylades.

El. Orest, wie steht es?

1425 Or. Im Hause gut, wenn wahr Apoll gesprochen.

El. Ist sie todt, die Unselige?

Or. Fürchte nimmer, dass je dich wieder der Mutter Sinn misshandeln wird.

El. (2 Verse fehlen.)

Or. (1 Vers fehlt.)

Chor. Hört auf! — ich sehe deutlich den Aegisth.

Or. (1 Vers fehlt.)

El. Zurück, ihr Kinder! 1430

Or. Wo seht ihr ihn?

El. Er kommt auf uns zu aus der Vorstadt voller Freude.

Chor. So tretet schleunigst in den Vorsaal, damit ihr jetzt auch dieses wieder wohl vollbringet wie das vorige.

Or. Sei nur getrost — wir machen fertig. 1435

El. So handle nun eilig, wie du denkst.

Or. Schon bin ich drinnen.

(Orestes und Pylades treten in das Haus durch die Mittelthüre.)

El. Was hier zu thun ist, soll meine Sorge sein.

Chor. (leise) Gut wäre es wohl, zum Scheine freundlich ein paar Worte ihm zu Gehör zu reden, dass unversehens er in den Kampf der Rache stürzt. 1440

Die vorliegende eilfte Scene ist anerkanntermassen eine der dramatisch wirksamsten — nicht bloss im Bereich der antiken Tragödie, sondern innerhalb der dramatischen Poesie überhaupt. Es ist darum unsere Aufgabe, diesen Ruhm durch Darlegung der Vorzüge dieses Auftritts als begründet zu erweisen. Es wird in demselben die Ermordung der Klytämnestra dargestellt. Der gewöhnlichen Kunstregel folgend hätte der Dichter durch den Mund des Pädagogen oder eines

s. g. Exangelos (Berichterstatters über Vorgänge im Innern des Hauses) die vollzogene That bis ins Detail schildern lassen können — der Einwand, dass sich auf diesem Wege ein episches Moment in das Drama eindränge, wäre weder vom Dichter noch von dem Publikum als berechtigt anerkannt worden. Denn dass die That nicht vor den Augen der Zuschauer vollzogen werden dürfe, war ein unbezweifeltes Kunstgesetz, das theils in ästhetischen Principien, theils in den Bedürfnissen der Bühne, theils endlich in psychischen Stimmungen, nämlich in der habituellen Todesfurcht der Griechen, seine Begründung findet. Sophokles konnte und wollte sich diesem Gesetze nicht entziehen (der 13. Auftritt wird ein Beispiel von der Macht dieser Regel liefern), aber er wollte sich auch jenes bisher üblichen Auswegs nicht bedienen. Denn diese Erzählung hätte die That an sich zum Mittelpunkte gehabt und wäre dadurch in Widerspruch gestanden mit der Aufgabe, welche sich der Dichter in diesem Drama gestellt hatte, die That in ihrem Verhältniss zum Charakter der Elektra darzustellen. Er konnte darum einem kurzen epischen Berichte, den ihm ja die Technik seiner Zeit nicht verwehrte und der als Uebergang kaum zu entbehren gewesen wäre, die Darlegung dieses Verhältnisses in einem kommatischen Gesange oder Einzelliede folgen lassen. Auch gegen diesen Ausweg hätte trotz des so hervorgerufenen Ueberwiegens eines lyrischen Momentes das antike Kunstgesetz keinen Protest erhoben. Allein unter welcher Voraussetzung konnte dies geschehen? Zum Augenzeugen der That durfte der Dichter Elektren nicht machen — denn was entschuldigte die nutzlose und durch nichts geforderte An-

wesenheit einer Frau bei der Ermordung ihrer Mutter? Sie hat mit Recht für diese That gebetet — derselben ohne Beruf beizuwohnen wäre nicht mehr heroisch, sondern kannibalisch. Also wäre Elektra auf Reflexionen beschränkt gewesen, welche die Nachricht von dem Tode Klytämnestra's oder sonst ein demselben folgendes Moment, z. B. das Heraustreten der Mörder, bei ihr hervorgerufen hätte. Durfte aber der Dichter hoffen, so bei dem Publikum eine Wirkung zu erzielen, welche die der vorausgehenden Scene nicht bloss erreichte, sondern überbot? Sophokles erkannte, dass zu diesem Zwecke die That und ihre Wirkung auf Elektren nicht nach einander, sondern gleichzeitig dargestellt werden müsse. Hievon ausgehend erfand sein genialer Geist eine Situation, welche allen Anforderungen entspricht, ja welche nicht bloss als Ausweg, sondern als einzig richtiger Weg bezeichnet werden muss. Er lässt nämlich die That allerdings im Innern des Palastes vollziehen und entzieht sie dadurch dem Auge des Zuschauers; aber er lässt sie während ihres unsichtbaren Vollzugs durch das Organ des Gehörs auf die Phantasie der Elektra wirken, welche er zu diesem Zwecke mit der Motivirung, dass sie jeder Ueberraschung durch Aegisth wachsam vorzubeugen habe, auf die Bühne zurückbeordert. Dadurch ist der Elektra das Hauptinteresse gesichert — denn nunmehr ist weniger die Frage, was geschieht, sondern wie sich das Geschehende in ihrem Charakter abspiegelt. Aber auch die That selbst wird ergreifender und wirksamer in diesen Reflexen auf die Seele Elektrens dargestellt, als eine die Thatsache objectiv vergegenwärtigende Mordscene es vermocht hätte. Es ist ja nicht ein Plötzliches, durch

die Unmittelbarkeit seines Eintretens blitzartig Wirkendes, was hier vorgeführt wird — mit dem Gedanken an den Tod Klytämnestra's ist der Zuschauer längst vertraut, ja versöhnt — er ist bei der augenblicklichen Ueberlegenheit und sorgfältigen Vorbereitung der Gegner ohne Zweifel zu erwarten. Die That an sich also beschäftigt als ein Selbstverständliches die Phantasie des Zuschauers, welcher dem bisherigen Gang der dramatischen Entwicklung gefolgt ist, weniger als die Frage, welche Stellung Elektra zu dem ungeheuren Ereigniss einnehmen werde, dessen Mittelpunkt sie bisher war. Nun musste natürlich der Dichter, wenn er auf diesem Wege wirken wollte, darauf bedacht sein, ihren Charakter in grösstmöglicher Steigerung vorzuführen — das Ungeheure der Leidenschaft, welche er nunmehr zu Tage treten lässt, zwingt die Phantasie des Zuschauers, das Furchtbare der That sich in entsprechendem Verhältniss vorzustellen. Kommt noch wie hier dazu, dass der Einbildungskraft des Hörers bestimmte äussere Anhaltspunkte gegeben werden, welche sie direct auf das von dem Dichter gewollte Ziel hinleiten, so ist unfehlbar der Effect der verhüllten, aber durch ihre Reflexe wirkenden That grösser als der einer äusserlich dargestellten Handlung; und zwar wird dieses um so mehr der Fall sein, je grossartiger die darzustellende Sache ist. Welche andere Erwägung als diese liess den Künstler auf dem bekannten Bilde der Opferung Iphigeniens den Vater mit verhülltem Antlitz malen?

Die Anlage der Scene wird nach diesen Bemerkungen als eine kunstvolle begriffen sein. Zu ihrem Verständniss im einzelnen gehört lebendige Vergegen-

wärtigung des Spiels. Elektra tritt erregt heraus — in leidenschaftlicher Spannung blickt ihr Auge nach dem Wege, auf dem Aegisth jeden Moment zurückkehren kann, während ihr Ohr nach dem Palaste lauscht, aus dem sie jeden Augenblick den Aufschrei der zum Tod Getroffenen zu hören erwartet. Endlich der ängstliche Ruf der Königin — er steigert die Erregung Elektrens, während er den minder starken Geist des Chors mit Entsetzen erfüllt. Ja dieser findet in seiner Herzensangst kein Wort, als Elektra ihn auf den Hülferuf Klytämnestrens aufmerksam macht; und gegenüber der Härte Elektra's, die Mitleid da für unstatthaft erklärt, wo solches nicht geübt ward, sieht er mit dem heutigen Tage das Haus der Pelopiden vernichtet. Hier also eine steigende Depression — dort sich steigernde Verhärtung, die endlich in der an Orestes gerichteten Aufforderung zu einem zweiten Stosse und dem blutdurstigen Wunsche gipfelt, dass auch Aegisth zugleich getroffen wäre. Endlich lange, tiefe Stille — die Angst des Chors wird übertäubt von der sich durchringenden Gewissheit, dass hier ein Gottesgericht sich vollzogen habe.

Orestes vollbringt im Gegensatz zu der Dichtung des Aeschylus die That schweigend. Wollte der Dichter durch dieses Schweigen jene in sich vollkommen sichere Ruhe andeuten, welche seinen Orestes gegenüber jenem geängstigten beherrscht? Oder war es ihm um einen Gegensatz zur Leidenschaft Elektrens zu thun? Zu beiden Momenten kommt indessen ein dritter technischer Grund. Orestes und Klytämnestra werden von demselben Schauspieler dargestellt — nicht bloss in Folge einer Armuth, wenn auch freilich Sophokles nicht über mehr

als drei Schauspieler zu verfügen hatte, sondern auch einer beabsichtigten Wirkung zu Liebe, die eben durch Vereinigung der Mutter und des Sohnes in einer Rolle erzielt werden sollte. Die beiden sind ja von Natur eins — durch die Wiederherstellung dieser natürlichen Einheit beleuchtet die Kunst mit einem grellen Schlaglicht die Zerrissenheit, welche die Sünde zwischen den beiden hervorgebracht hat. Denn indem dieser Gleichklang der Stimme an die natürliche Gemeinsamkeit erinnert, tritt um so auffälliger der innere Gegensatz vor die Seele des Hörers. Dass einem Sophokles es unmöglich war, beide Rollen hinter der Bühne neben einander spielen zu lassen, ist bei dem erhabenen Charakter der antiken Tragödie selbstverständlich.

Auf die Form dieser Scene werden wir nach der Betrachtung des zwölften Auftritts zurückkommen.

Der zwölfte Auftritt.

v. 1422 — 1441.

Diese Scene schliesst einerseits die vorausgegangene ab, indem durch das Heraustreten des Orestes die That als vollzogen bezeugt wird, andererseits bereitet sie die folgende vor. Wir vermissen unter den Heraustretenden die Person des Pädagogen — allein der Fortschritt der Handlung ist seiner nicht mehr benöthigt und er findet darum eben so wenig weitere Berücksichtigung, als sie nach dem achten Auftritt die Chrysothemis gefunden hat; andererseits nöthigte den Dichter zu dieser Behandlung die Nothwendig-

keit, für die Rolle des Aegisthus einen Schauspieler zu sofortiger Verwendung zu haben. Denn die Scene mit Aegisthus musste unmittelbar sich anschliessen als ein Bruchtheil der rasch sich entwickelnden Katastrophe.

Elektra tritt in dieser Scene etwas zurück — natürlich; denn ihr Charakter ist nach dem vorausgegangenen Auftritt keiner Steigerung mehr fähig. Dagegen ist von Bedeutung, das Benehmen des Orestes nach der That zu beobachten. Abweichend von der Sage und den früheren Dichtungen legt ihm Sophokles kein Wort der Angst vor den Erinyen der Mutter in den Mund — er ist von der Gerechtigkeit des ihm gewordenen göttlichen Auftrags überzeugt und schreibt die Verantwortung desselben in Ruhe dem Gotte zu. Aber indem er das wirkliche Gelingen der That ausschliesslich von Apollo abhängig macht, verräth er für seine Person einen Rest kindlicher Liebe — einen Charakterzug, in dem wir die Kunst des Sophokles in der Farbenmischung von neuem erkennen. Eine ähnliche weiche Stimmung gibt die zweite Aeusserung des Orestes zu erkennen — es sind Trostworte des liebevollen Bruders an die von ihren Misshandlungen erlöste Schwester. Leider fehlt das dritte ihm zugetheilte Wort — Vermuthungen darüber aufzustellen ist müssig.

Im zweiten Theile dieser Scene tritt die Handlung leitend in den Vordergrund der Chor. Man ist überrascht ihn in ähnlicher Weise wie den Pädagogen treibend zu sehen; ja er scheint durch dieses aggressive Auftreten aus seiner Rolle zu fallen. Bisher mit Zögern folgend macht er Vorschläge, wie Aegisthus zu vernichten sei. Allein eben aus der Persönlichkeit,

gegen welche er sich wendet, erklärt sich seine Haltung. Es ist der dem Volke aufgedrungene missliebige König, der beseitigt werden soll — er steht für den Chor in keinem verwandtschaftlichen Verhältniss zu dem angestammten Herrscherhause, für das er warme Sympathieen hegt, und deshalb spricht er von seinem Tode ohne Bewegung. Ja man möchte sagen: der Chor spricht hier als das, was er historisch innerhalb des alten Dramas ist, als Repräsentant des Volkes. An einer Stelle unseres Stückes, v. 1227, ist durch die Anrede: „o ihr Bürgerinnen" den Jungfrauen eine ähnliche Stellung angewiesen. Die Art freilich, wie hier der Chor in durchaus sachgemässer Weise die Handlung weiter leitet, indem er listiges Verstecken und Verstellung anempfiehlt, erinnert an die natürliche Begabung des weiblichen Geschlechtes.

Noch ist zusammenfassend über die Gestaltung der letzten beiden Scenen zu sprechen. Sie sind als das wesentlichste Stück der Katastrophe als ein Ganzes und zwar in Folge der Betheiligung des Chores, sowie auch der hocherregten Stimmung in der Form des Kommos behandelt. Dass nun der ersten Scene sämmtliche Strophen, der zweiten dagegen sämmtliche Antistrophen zugewiesen sind, hat seinen Grund darin, dass jede der beiden Scenen eine in sich abgeschlossene Handlung darstellt, deren rasche Entwicklung und Steigerung den Parallelismus der Strophe innerhalb ihrer eigenen Gränzen ausschloss. Wohl aber war es möglich die ganzen Scenen parallel zu bauen; denn die zweite ist eine in gleicher Stärke der Steigerung fortschreitende Fortsetzung des ersten Auftritts.

Nirgends fällt uns der symmetrische Bau des Dramas innerhalb der sich entwickelnden Handlung

mehr auf als an dieser Stelle, welche bei der ausserordentlichen Spannung aller Betheiligten jedes Messen und Zählen principiell auszuschliessen scheint. Allein mit der ernstfeierlichen, weit hinter dem Pathos unserer Bühne zurückstehenden Darstellung, welche das Drama auf dem antiken Theater fand, harmonirt diese ruhige Würde der Dichtung auf das vollkommenste. Um dieselbe aber in ihrer ganzen Ausdehnung zu erkennen, ist es nöthig den Parallelismus der beiden Scenen im einzelnen zu betrachten; man wird Gesetz und Freiheit in glücklichster Weise vereinigt finden. Es scheint mir für diesen Zweck das passendste, ein Schema des Kommos aufzustellen, welches die correspondirenden Theile der Strophe und Antistrophe nach der üblichen Zählung der Verse bezeichnet einander gegenüberstellt.

	Strophe. 1398—1421.	Antistr. 1422—41.
α.	1. 98. 99. Elektra.	22. 23. Chor.
	2. 100. $3\frac{1}{2}$ Versf. Chor. $2\frac{1}{2}$ El.	24. $3\frac{1}{2}$ El. $2\frac{1}{2}$ Or.
	2. 101. El.	25. Orest.
	2. 102. $3\frac{1}{2}$ Chor. $2\frac{1}{2}$ El.	26. $3\frac{1}{2}$ El. $2\frac{1}{2}$ Or.
	2. 103. El.	27. Orest.
	3. 104. 105. Klyt.	2 Verse El. fehlen i. d. Handschrift.
	3. 106. El.	1 Vers Or.
β.	107. Chor.	28. Chor.
	108. Klytämn.	29. Orest. (fehlt)
	110. $3\frac{1}{2}$ El. $2\frac{1}{2}$ Kl.	30. $3\frac{1}{2}$ El. $2\frac{1}{2}$ Or.
	111. $3\frac{1}{2}$ Kl. $2\frac{1}{2}$ El.	31. $1\frac{1}{2}$ Or. $4\frac{1}{2}$ El.
	112. El.	32. El.
	113. 114. Chor.	33. 34. Chor
	115. $2\frac{1}{2}$ Kl. $3\frac{1}{2}$ El.	35. $2\frac{1}{2}$ Or. $3\frac{1}{2}$ El.
	116. $2\frac{1}{2}$ Kl. $3\frac{1}{2}$ El.	36. $2\frac{1}{2}$ Or. $3\frac{1}{2}$ El.
	119—121. Chor.	39—41. Chor.

Dieses Schema bedarf kaum weiterer Erörterung. Man sieht die Symmetrie mit Ausnahme einer einzigen Stelle streng ausgeführt; an dieser aber erklärt

sich die Abweichung aus der grossen Spannung, mit welcher Orestes seine Frage stellt. Ferner ist ersichtlich die Mannigfaltigkeit der Responsorien im Wechsel der Personen, die aber zugleich eine so gesetzmässige ist, dass in den leichterkennbaren Lücken der Handschrift auch die Personen festgestellt werden können, deren Worte verloren sind. Dass die erste Strophe in 3 Abschnitte zerfällt, zeigt der verschiedene Wechsel derselben Person in der Antistrophe und das Eintreten der Rolle der Klytämnestra. Dass aber Elektra die Trägerin der Hauptrolle ist, zeigt der Umstand, dass sie allein mit allen übrigen Personen wechselt und ausserdem ihr allein innerhalb der zweiten Hälfte des Kommos in der Antistrophe die ihren eigenen Worten in der Strophe parallelen Verse zugetheilt sind.

Dreizehnter Auftritt.

Die Vorigen. Aegisthus. (von der Seite zur rechten des Zuschauers auftretend)

Aegisth. Wer weiss von euch, wo denn die Fremden aus dem Phokerlande sind, die, wie es heisst, uns melden, dass Orest das Leben gelassen bei
1445 der Wagen Zertrümmerung? (zu Elektra gewandt) Ei dich, dich frage ich, ja dich, die sonst so kecke — denn, denk' ich, du bekümmerst dich darum am meisten und kannst darum am besten unterrichtet reden.

El. Ich weiss es — warum nicht? Fremd wäre ich ja sonst dem mir so theuern Schicksal meiner Angehörigen.

(Zweite mögliche Deutung des Wortlauts: fremd wäre ich ja sonst dem mir so sehr willkommenen Verderben meiner Mutter.)

Aeg. Wo sind denn nun die Fremden? das sage mir!

El. Drinnen — denn sie trafen eine holde Wirthin.

(— sie trafen eine sie herzlich liebende Helferin.)

Aeg. Und haben sie denn auch wirklich seinen Tod gemeldet?

El. Nicht das allein; sie brachten auch thatsächliche Beweise, nicht bloss Worte.

(O nein; sie haben im Gegentheil thatsächliche Proben abgelegt, sich nicht beschränkt auf Worte.)

Aeg. So ist uns also möglich auch deutliche Beweise zu sehen?

(So ist er also hier bei uns, dass er leibhaftig zu sehen ist?)

El. Ja freilich ist das möglich und unverwehrt 1455
ist dir der Anblick.

(Ja freilich ist er hier und gar nicht zu beneiden bist du um den Anblick.)

Aeg. Fürwahr ganz gegen Gewohnheit verkündest du mir grosse Freude.

(Ei ganz unverhofft kündest du mir Abschied vom Leben an.)

El. Du magst dich freuen, wenn dir das erfreulich ist.

(Ja fahre zur Hölle, wenn dir diese Kunde Vergnügen macht!)

Aeg. Nun schweige, sage ich, und öffne des Hauses Pforte für alle Leute von Mykenae und
von Argos, dass, wenn sich bisher einer von ihnen 1460
mit eitlen Hoffnungen auf diesen Mann bestärkte, er jetzt beim Anblick seines Leichnams meinen Zügel sich gefallen lasse und nicht gezwungen durch meine Züchtigung verständig werde.

El. (die Mittelthüre des Palastes öffnend) Siehe, schon geschieht, was mir obliegt — denn endlich kam ich 1465
zu Verstand, dass ich's nun halte mit den Mächtigen.

(zweite Deutung: . . . mit den Besseren.)

(Aus dem Innern des Palastes wird mittelst einer Maschine die verhüllte Leiche der Königin in den Vordergrund der Bühne herausgerollt, Orestes und Pylades treten durch die geöffnete Thüre und stellen sich neben der Leiche auf.)

Vierzehnter Auftritt.

Die Vorigen. Orestes und Pylades.

Aeg. O Zeus, ich sehe ein Bild — mir zugefallen nicht ohne den Neid der Götter; doch fordern diese stolzen Worte Strafe, so habe ich nichts gesagt. — Nehmt ab die ganze Hülle vor meinen Blicken, dass das Verwandte doch auch von meiner Seite Klage finde.

1470 Or. Fass selber an; es ist nicht meine Sache, sondern deine, dies hier zu sehen und freundlich anzusprechen.

(was hier liegt, bin nicht ich, vielmehr der Deinen eines ist es.)

Aeg. Wohl hast du Recht — ich folge dir. (zu Elektren gewendet) Du aber rufe mir die Klytämnestra, wenn sie im Hause ist.

Or. (zieht die Hülle von der Leiche ab) Sie ist in deiner Nähe — suche nicht mehr weiter.

1475 Aeg. Wehe, was sehe ich!

Or. Vor wem erschrickst du? wen erkennst du nicht?

Aeg. In welcher Männer Netze bin ich denn mitten hinein gefallen, ich Allerärmster!

Or. Merkst du denn nicht schon lange, dass du zu Lebenden redest wie zu Todten?

1480 Aeg. Oh ich verstehe deine Rede — wer mit mir spricht, ist sicherlich Orestes.

Or. Ein so vortrefflicher Seher täuschtest du dich so lange?

Aeg. Verloren bin ich jetzt, ich Armer! Indes gestatte mir nur wenige Worte.

El. Lass ihn nicht weiter sprechen, bei den Göttern, Bruder, und lange Reden spinnen. Was 1485 hätte denn wohl von der Frist ein Mensch, der in Schuld verwickelt dem Tod verfallen ist? Nein — stosse alsobald ihn nieder und wirf ihn dann den Todtengräbern hin, wie er sie finden muss, fern unsern Blicken. Das wäre mir die einzige Sühne für 1490 mein langes Leiden.

Or. (zu Aegisth) Geh' nun hinein geschwind! Es handelt sich jetzt nicht um Worte, sondern um dein Leben.

Aeg. Was schleppst du mich ins Haus hinein? Wenn diese That erlaubt ist, wozu braucht's die Heimlichkeit? warum bist du nicht fertig, schnell zuzustossen?

Or. Nur kein Befehlen! Gehe dahin, wo du 1495 gemordet meinen Vater, damit du an derselben Stelle sterbest.

Aeg. Ist denn ganz unvermeidlich, dass dieses Haus hier alle Leiden der Pelopiden sehe?

Or. Ja wenigstens die deinen — das prophezeie ich dir sicher.

Aeg. Nun — nicht vom Vater ererbt hast du 1500 die Kunst, mit der du eben prahlst.

Or. Du machst viel Worte und der Gang verzögert sich. Nun vorwärts!

Aeg. Mach' du den Führer!

Or. Du hast voranzugehen.

Aeg. Denkst du, dass ich entlaufe?

Or. Du sollst nun einmal nicht nach deinem Willen sterben. Ich muss dir wahren des Todes Bit-

1505. terkeit. Es sollte nur die Strafe, der Tod, sofort die alle treffen, die sich erfrechen gegen das Gesetz zu handeln. Dann gäbe es der Missethaten nicht so viele.

(Nur der Chor bleibt zurück; die übrigen treten durch die Mittelthüre — Aegisth voran, nach ihm Orestes und Pylades, zuletzt Elektra — in den Palast.)

Chor.

O Haus des Atreus, wie hast du nach vielen Leiden mit hartem Kampfe dich zur Freiheit durchgerungen, vom heutigen Sturm ans Ziel geführt.

1510 (Der Chor verlässt durch die Thüre rechts vom Zuschauer die Orchestra.)

Ende.

Der dreizehnte und vierzehnte Auftritt.

v. 1442—1510.

Diese beiden Scenen bilden den in der technischen Sprache exodus genannten Schluss des Dramas. Sie behandeln den Tod des Aegisthus. Nun könnte es bei der untergeordneten Bedeutung, welche Sophokles der Persönlichkeit des Königs gegenüber dem Charakter der Klytämnestra zuerkannte, auffällig erscheinen, dass der Dichter diesen an Interesse und darum an Wirkung hinter der vorausgegangenen Scene zurückstehenden Auftritt auf dieselbe folgen lässt, anstatt durch die umgekehrte Reihenfolge eine Steigerung der Wirkung zu erzielen. Indessen ist leicht einzusehen, dass er bei der von ihm gewählten Organisation der Handlung zu dieser Form der Entwicklung genöthigt war. Absichtlich ist von ihm wiederholt die augenblickliche Abwesenheit des Aegisthus hervorgehoben worden, weil die Wahrscheinlichkeit der ganzen dramatischen Handlung von diesem Ver-

hältniss bedingt war. Das ganze Auftreten der Elektra war ohne diese Voraussetzung unmöglich — sie hätte sonst nicht wagen dürfen, so frei vor dem Hause mit dem Chor, mit Chrysothemis, mit Orestes zu verkehren — die beobachtende Thätigkeit des Pädagogen im Innern des Hauses wäre unwahrscheinlich gewesen — endlich würde niemand an das Gelingen des Handstreichs gegen Klytämnestra glauben, wenn sie nicht eben vereinsamt wäre. Darum opfert Sophokles den Effect der Steigerung dem von ihm hochgeachteten Gesetz der Wahrscheinlichkeit. Also: die Rückkehr des Aegisthus kann erst nach dem Tode der Königin stattfinden. Dass seine Abwesenheit nur momentan ist, war erst vor kurzem noch von dem Pädagogen betont worden — also konnte er jetzt füglich zurückkehren, ohne auf die Zuschauer den komischen Eindruck des lupus in fabula zu machen. Aber mit Recht auffällig ist, dass er ohne Motivirung allein auftritt ohne die Begleitung, die man bei ihm als König, zumal nach den Worten des Pädagogen (1370), voraussetzen durfte. Vielleicht enthielt einer der verloren gegangenen Verse in der Antistrophe eine Begründung dieser an sich unwahrscheinlichen Sache — sonst hätte in diesem Falle Aeschylus durch sorgfältigere Motivirung den jüngern Dichter übertroffen. Denn in den Choephoren wird die Amme von dem Chore bestimmt, dem Könige ausdrücklich die Botschaft zu bestellen: „er möge schleunigst ganz allein erscheinen heitern Herzens. Denn bei einem Boten ist geheimes Gespräch am Orte.“

Das ist das eine, was uns bei diesem Schlusse befremdet — vielleicht noch mehr aber das andere, dass Aegisthus von den beiden ins Haus geführt wird,

um dort den Tod zu finden. Klytämnestra war überrascht worden und dadurch ist es erklärlich, dass keiner von den Hausgenossen — denn ohne alle Dienerschaft kann man doch den Palast nicht denken — ihr gegen die wildfremden Eindringlinge zu Hülfe kam. Diese Voraussetzung kann bei Aegisthus nicht mehr geltend gemacht werden — die Leute im Hause kennen in den beiden die Feinde ihres Herrn und werden ihn vertheidigen. Oder sollten sie ihn alle hassen und Orest von dieser Abneigung unterrichtet von ihnen keine Gefahr befürchten? Man geht irre, wenn man mit solchen Combinationen das Auffällige zu verdecken sucht. Hier ist ein Punkt, wo den Dichter das antike Gesetz, auf der Bühne keine Mordthat sich vollziehen zu lassen, zu einer Unwahrscheinlichkeit verführte, bei der seiner Kunst nur noch das Verdienst einer möglichst geschickten Einführung dieser an sich unwahrscheinlichen Handlung vorbehalten blieb. Je mehr der Dichter die Nöthigung ins Haus einzutreten plausibel zu machen verstand, um so weniger denkt man an die dadurch heraufbeschworene Gefahr und die Wahrscheinlichkeit des Misslingens, welcher die beiden bei solchem Unterfangen sich aussetzten. Sophokles erfand eine im höchsten Grade psychologisch wirksame Begründung: du sollst an derselben Stelle fallen, wo du meinen Vater mordetest. Mit diesem Gedanken sympathisirt jeder sittlich fühlende Mensch und wünscht ihn, ohne dabei an die Verletzung einer technischen Regel der dramatischen Kunst zu denken, verwirklicht zu sehen. Denn er scheint eine wohlverdiente und passende Verschärfung der gerechten Strafe zu enthalten, die wir um so mehr am Platze finden, als für ihr Opfer bei uns nicht das

geringste Mitleid aufzukommen vermag. Denn der Dichter, der schon jede Regung des Mitgefühls für Klytämnestra trotz ihrer königlichen Würde unmöglich gemacht hatte, so dass sie mit ihrem Tode nur ihre Schuld zu bezahlen schien, hat den Aegisthus in jeder Beziehung als eine würdelose und unkönigliche Erscheinung gezeichnet, der gegenüber nur die sinnliche Lust der Königin die Möglichkeit der Verführung begreiflich machte. So dient ihm die Gemeinheit des Königs, um einerseits die Schuld der Königin noch einmal grell zu beleuchten und dadurch auch weiche Gemüther, welche der Vollzug des Muttermords in ihrem Gerechtigkeitsgefühl wankend gemacht hatte, mit dem Geschehenen zu versöhnen, andererseits um gegenüber seinem eigenen Tod, dem Lohne seiner That, jedes Mitleid zur moralischen Unmöglichkeit zu machen. Nun dürfen wir freilich von Sophokles nicht eine jener Spottgeburten erwarten, die heutzutage manchmal als Parodieen auf Könige über die Bretter schreiten — es sind vielmehr, wie ich schon oben bei der Zeichnung des fingirten Boten bemerkte, nur einzelne Gedanken, die den Einblick in eine verkommene sittliche Existenz eröffnen. Etwas widerliches hat an sich die durch kein Gefühl des Mitleids gedämpfte Triumphstimmung, mit welcher er herbeieilt, noch widerlicher gemacht durch den Hohn, mit dem er sich gegen die vermeintlich nun wehrlose Elektra kehrt. Und doch verrathen seine Reden zugleich seine Feigheit — so recht wohl ist ihm erst, als er hört, im Hause liege der Leichnam. Jetzt auf dem Throne befestigt lässt er die Bürgerschaft, die er bisher aus Furcht vor Orestes mit einer gewissen Rücksicht behandelt hatte, in stolzen Worten das volle

Mass seiner Macht empfinden — nun träumt er sich in der bekannten sophokleischen Weise auf der Höhe seiner Existenz und steht das ihm widerfahrene Glück mit einem geheimen Schauder rühmend vor der noch verhüllten Gestalt. Mit diesen Regungen des Gewissens und den Anforderungen der Sitte denkt er sich durch geheuchelte Klagen abzufinden. Nun wäre es nahe gelegen, den Aegisth bei dem grässlichen Erwachen aus diesem Traume in höherem Grade, als es hier der Fall ist, vor dem Tode zitternd zu zeichnen — allein Sophokles vermeidet es, seine an der tragischen Handlung betheiligten Personen lächerlich zu machen, und so fügt sich Aegisthus in die sofort erkannte Nothwendigkeit des Todes. Ist es nicht genug, wenn der Anblick des Rächers ihn sofort entwaffnet? Dass aber dieser Tod doch nicht ein würdevoller werde, lässt ihn der Dichter den Wunsch äussern noch einige Worte zu sprechen. Sie hätten sich wohl zu Anklagen gegen Klytämnestra gestaltet nach der Art der Gemeinen, die ihre Schuld auf andere zu wälzen lieben. Und nachdem ihm diese Bitte abgeschlagen ist, enthüllt er seine Frivolität in dem Hohne auf Agamemnon — er findet in dem hämischen Gedanken, damals den Feind so gelungen überlistet zu haben, einen Trost für seinen gegenwärtigen Tod. Und noch ein Zug darf nicht übersehen werden, durch welchen Aegisth sich als eine gemeine Natur zu erkennen gibt. Hat er ein Wort der Klage für Klytämnestra? Bei dem Anblick ihrer Leiche denkt er in starrem Egoismus nur an sich. Kurz: mit ihm geht eine Person, die bisher gehasst nun auch als verächtlich erscheint. Wir begreifen, warum Elektra nicht zufrieden mit seinem Tode auch seinen Leichnam der Schande preis-

gegeben wissen will — denn ihr Hass ist um so unversöhnlicher, je weiter dieser Mensch von der Majestät ihres Vaters entfernt ist. — Auch sie begleitet die Männer in das Haus — um dem Morde beizuwohnen? Gewiss nicht. Aber was sollte sie noch länger auf der Bühne verweilen? Das von ihr Angestrebte ist erreicht — ihr Leiden hat ein Ende gefunden — das Haus ist erlöst und die Berechtigten ziehen ein. Dieser Gedanke an einen Triumphzug drängt sich dem Hörer weit mächtiger auf als die Vorstellung eines zur Richtstätte wandelnden Verbrechers, und wir können daher Elektren ohne Befremden sich den Eintretenden anschliessen sehen. Der Chor leitet durch seine Schlussbemerkung den Hörer zu dieser Auffassung an — es ist nicht das Strafgericht, auf dessen Vollzug er hinweist, sondern der Gewinn der Freiheit, zu dem endlich das Haus des Atreus durchgedrungen, und ausdrücklich betont er, dass nun der letzte Feind besiegt und ein endgültiger Friede mit dem heutigen Tag besiegelt sei. Das war ja das Problem des Dichters, die That des Orestes als eine in sich abgeschlossene und nicht der Verfolgung der Erinys verfallene darzustellen.

Die Form dieses letzten Theiles ist an vielen Stellen ausgezeichnet durch kunstvollen Doppelsinn, und zwar nicht bloss im Munde der Elektra, bei der beabsichtigte Zweideutigkeit natürlich ist, sondern auch in dem des Aegisthus, der unbewusst die ihm unbekannte Wahrheit ausspricht. Erregen die Worte Elektrens durch das Pointirte der Wendungen ein gewisses ästhetisches Interesse — und die Athener vermochten gewiss solche Redegewandtheit noch mehr als wir zu schätzen —, so übt der Doppelsinn im

Munde des Aegisth mehr eine psychische Wirkung. Es ist die Selbstironie, die uns mit einem Gefühl des Grausens erfüllt — um so mehr, als wir ihn an der Schwelle des Todes wissen. In solchen Momenten kommt ja wohl manchmal über den Menschen eine Erleuchtung und wir lauschen den Worten solcher Personen mit Ehrfurcht — hier aber äfft den Aegisth sein eigener Geist und wir hören schaudernd, wie er sich selbst sein Urtheil spricht, indem er sich seines Glückes freut.

Der architektonische Bau der Elektra.

Der im Vorausgegangenen gemachte Versuch, die einzelnen Scenen des Schauspiels zu zergliedern, konnte sich allerdings nie der Aufgabe entziehen, dieselben als Theile eines organischen Ganzen zu betrachten und sie zu demselben in Beziehung zu setzen; gleichwohl bedarf es nach Abschluss dieser Untersuchungen einer besonderen Betrachtung des Organismus, um die künstlerische That, welche Sophokles mit diesem Drama vollbrachte, in ihrem vollen Umfange zu begreifen. Es gilt, das Kunstwerk als aus einem Guss geformt und einheitlich in seinem Plane und den zu dessen Verwirklichung gewählten Mitteln zu erkennen. Dazu bedarf es, um mich eines Bildes zu bedienen, nach Durchwanderung der einzelnen Räume und der Erklärung ihres speciellen Zweckes eines Einblicks in den Grundriss des Gebäudes und der Darlegung einer das Einzelne im Dienst des Ganzen formirenden Idee. Wie nun bei einem Werke des Architekten die wesentlichste Bedingung für seine Form der Zweck ist, welchem seine Schöpfung als äussere Verwirklichung desselben dienen soll, ebenso ist für jede Production auf dem Gebiete der Literatur das oberste Formgesetz in dem darzustellenden Objecte selbst enthalten. Freilich ist in einzelnen Punkten die Macht äusserlicher Factoren nicht in Abrede zu stellen. So ist für die Organisation der Handlung in unserm Drama der Dichter an das durch die äusseren Verhältnisse

des Theaters, die Geschichte der Tragödie und die nationalen Anschauungen wohlbegründete Gesetz gebunden, dieselbe sich im Bereich der Oeffentlichkeit vollziehen zu lassen. Der Plan der Handlung ist in Folge dieses Brauches so anzulegen, dass ihre Verlegung in die Oeffentlichkeit nicht gegen das Gesetz der Wahrscheinlichkeit verstosse. Dass Sophokles dieser Forderung in vollkommenstem Mass genügte, wird nach den obigen Erläuterungen niemand bezweifeln. Wenn Elektra in ihrer Verlassenheit sich aus dem verhassten Hause an den Busen der Natur flüchtet, um hier ihr Leid auszuschütten, wenn der nächtliche Traum der Klytämnestra in möglichster Eile Opfer am Grabe Agamemnons und vor dem Bilde des Lichtgottes in der äusseren Halle des Palastes fordert, so ist dadurch die Hausgenossenschaft in wohlmotivirter Weise aus der Beschränkung des Hauses herausgehoben und obendrein auch bezüglich des Zeitverhältnisses die schönste Harmonie mit der ersten Scene hergestellt, die ganz abgesehen von der Möglichkeit einer schönen symbolischen Deutung schon in ihrer Wahrscheinlichkeit durch die Annahme der ersten Morgenstunde bedingt ist. Dass endlich mit Aegisthus öffentlich verhandelt werden kann, ist eine naturgemässe Folge jener wohlberechneten Abwesenheit desselben, auf welcher die Möglichkeit der gesammten Handlung, wie sie der Dichter organisirte, beruht. — Ein anderer äusserlicher Factor für die Organisation der Handlung war für den Dichter die Rücksicht auf nationale Vorurtheile, welche dem Publikum die Geltung von Kunstgesetzen hatten — ich erinnere an die für ihn bestehende Nothwendigkeit, den Tod der Königin und ihres Buhlen in das Innere des Hauses zu verlegen.

Ein drittes Mal legte ihm die Zahl der verfügbaren Schauspieler für den Bau seines Stückes eine Beschränkung auf — ja nicht genug, dass keine Scene mehr als drei Spieler fordern durfte, musste er entweder an der Möglichkeit einer farbigeren Darstellung überhaupt verzweifeln oder demselben Schauspieler mehrere Rollen übertragen, wobei wieder die durch den Wechsel der Rolle zeitweilig hervorgerufene Unmöglichkeit der Verwendung eines Schauspielers die Entwicklung der Handlung beeinflusste. Noch mehr: die Praxis legte ihm selbst bei dieser Combination noch besondere Beschränkungen auf, indem sie dieselbe von einer gewissen Zusammengehörigkeit der zu verbindenden Rollen abhängig machte. Sophokles musste fast die Rolle gerade des Orestes und der Klytämnestra demselben Schauspieler zutheilen, wenn einmal eine der beiden mit einer andern combinirt werden sollte. Ebensowenig war ihm freigestellt die Rollen des Orestes und der Chrysothemis zu verbinden; denn es läuft der Praxis zuwider, den Secundanten der Hauptrolle mit einem Gegenspieler zu combiniren, wenn nicht, wie oben bei Klytämnestra, ein anderes künstlerisches (man könnte aber auch sagen: natürliches) Motiv dazu bestimmt. Endlich mochte wohl auf den antiken Dichter bei dem Entwurfe seines Stückes — ganz abgesehen von dem Zwange, welchen die oben oft erwähnte fixirte Technik übte — auch die Rücksicht einwirken, durch den Bau der Handlung naturgemäss zu solchen Einzelscenen zu gelangen, welche theils durch ihr Motiv an sich, theils durch die Möglichkeit einer populären oder auch nationalen künstlerischen Behandlung seinem Werke den Beifall seiner Zeitgenossen verbürgten.

Man wird allen diesen Verhältnissen Einfluss auf die schaffende Thätigkeit des Dichters zugestehen müssen, so wenig sie mit dem zu verarbeitenden Objecte in innerem Zusammenhange stehen. Ich habe sie aber aus dem Grunde ausführlicher erörtert, weil ich hoffe, dass bei meinen Lesern die Bewunderung des Meisters in dem Masse steigen wird, in dem sie die geniale Kunst erkennen, mit welcher er alle diese Beschränkungen nicht durch Ignoriren des zu Recht Bestehenden, sondern durch Vergeistigung des Ueberlieferten zu überwinden wusste. Ihm blieb trotz allem das darzustellende Object allein massgebend für die Form der Behandlung. Allein auch innerhalb desselben galt es, wie oben gezeigt wurde, Hindernisse zu beseitigen, welche die Tradition sowohl bezüglich des Stoffes an sich, als bezüglich der Methode seiner Bearbeitung dem dramatischen Dichter entgegenstellte. Es musste auf den Bau des Dramas von Einfluss sein, dass der Stoff epischen Ursprungs und darum an sich für dramatische Behandlung ungefügig war und dass die Praxis der vorausliegenden Kunstperiode dem jüngeren Dichter bezüglich der Veränderung dieses überlieferten Stoffes gewisse Beschränkungen auferlegte. Sophokles war durch diese Verhältnisse veranlasst worden, von den Sagen nur den zu dramatischer Bearbeitung an sich am meisten tauglichen Theil, die Katastrophe, zu seinem Vorwurf zu machen — in diesem engen Kreise war es ihm eher möglich, der Darstellung des Psychischen, die er als Aufgabe der dramatischen Kunst erkannte, gerecht zu werden. Also eine Versöhnung des Epischen und des Dramatischen strebte er an — die Composition der Handlung musste hiedurch beeinflusst sein. Sie bewegte

sich, was das Thatsächliche betraf, mit Vorliebe auf dem Gebiet der alten und darum einfachsten Ueberlieferung, natürlich nicht, ohne von dem Rechte motivirter Modification Gebrauch zu machen, suchte aber zugleich jenes Aeusserliche in ein Innerliches umzuwandeln. Sollte aber diese Verinnerlichung der Handlung die von der dramatischen Kunst angestrebte sittliche Wirkung üben, so musste der Dichter sich nicht zum Herold des Schicksals, sondern zum Dolmetscher des göttlichen sittlichen Willens machen, welcher die Geschicke der Menschheit nach den Principien absoluter Gerechtigkeit regiert.

Wir sind bisher den Erwägungen gefolgt, in welchen der Dichter bei der Feststellung seines Planes nothwendige gesetzliche Schranken anerkannte. Betrachten wir nunmehr die Gliederung des Kunstwerks, wie sie sich unter dem Einfluss dieser Momente aus dem darzustellenden Objecte selbst ergab. Vergegenwärtigen wir uns vor allem, worin für den Dichter das darzustellende Object bestand. Aeusserlich in der Bestrafung der Klytämnestra und ihres Helfers durch die berufenen Rächer — innerlich in der durch diese Idee hervorgerufenen und genährten Entwicklung eines Charakters. Diese beiden Handlungen sollten nicht die Einheit des Dramas störend neben einander laufen, sondern das Thatsächliche sollte nur gleichsam das Gerüste sein für die Darstellung des Psychischen und war darum in seinen Wurzeln als eine Frucht jenes seelischen Lebens gekennzeichnet, ihm somit untergeordnet. Also musste Elektra der Mittelpunkt der Tragödie und alles Geschehende auf sie und die Entwicklung ihres inneren Lebens bezogen werden. Dieses innere Leben aber war wieder in seinem Um-

fang durch die Handlung als ihr Verhältniss zu der Rache begränzt. Somit wurde es die Aufgabe des Dichters, die progressive Entwicklung des Rachegedankens bis zu seiner Verwirklichung in dem Herzen der Elektra darzustellen. Das durch die Sage vorausbestimmte Ziel der Handlung erhob den Dichter von vornherein über jeden Zweifel bezüglich der Organisation der Handlung im allgemeinen. Indem Elektra als schliesslich zum Sieg sich durchringend dargestellt werden sollte, musste sie Anfangs als die unterdrückte vorgeführt werden. Hiedurch war für das Drama diejenige Form gefordert, welche in der aufsteigenden Hälfte das Vorwiegen des Gegenspiels zeigt, in der fallenden Hälfte dagegen den Helden als die Handlung leitend erscheinen lässt; zwischen diesen beiden Hälften aber musste ein Punkt gefunden werden, der diese Gegensätze so in sich verband, dass er zugleich die Summe der feindlichen Reaction und den Ausgangspunkt der gegen sie gerichteten siegreichen Action in sich enthielt. Sollte aber aus der vollendeten Unterdrückung der Aufschwung zum Siege resultiren, so war damit für den Dichter die Nöthigung gegeben, seine Heldin als einen im höchsten Grad energischen, heroischen Charakter zu zeichnen, der an Kraft des Willens alle Mitspielenden weit hinter sich zurücklassend durch nichts in seinem consequenten Fortschritt aufgehalten werden kann. Damit war zugleich das Verhältniss Elektrens zu den übrigen Personen des Dramas vorausbestimmt, sowohl zu den Gegenspielern, deren Kraft durch Schwäche oder Unsittlichkeit ihr untergeordnet erscheinen musste, als auch zu den Secundanten, welche, wenn auch activ, doch als minder spontan wirkend zu zeichnen waren, wenn

der Hauptperson das Interesse ungetheilt verbleiben sollte. So war dem Dichter sowohl für den Chor als für Orest diejenige Charakterzeichnung geboten, welche wir im Vorausgehenden für beide Rollen festgestellt haben.

Noch aber ist eines weiteren Momentes in seinem Einfluss auf die Organisation der Handlung im allgemeinen zu gedenken, des religiösen. Je nachdem Sophokles die Rache als unbedingt sittlich oder als den Keim einer neuen schuldvollen Verwicklung auffasste, gestaltete sich ihm das Drama zum Schau- oder Trauerspiele. Ich habe in den Erläuterungen die künstlerischen Gründe auseinandergesetzt, welche den Dichter zu der erstgenannten Auffassung führten; die Erörterung der religiösen Ueberzeugung des Sophokles, mit welcher ich diese Abhandlungen zu schliessen gedenke, wird die Uebereinstimmung des Menschen und des Dichters erweisen. — So musste Sophokles die Elektra schuldlos zeichnen, die That durch Orestes ohne Gewissensbedenken vollziehen lassen und sie als Wiederherstellung eines gestörten Rechtszustandes, als absoluten Sieg des Rechtes über das Unrecht feiern — mit einem Worte: das Drama gestaltete sich ihm mit innerer Nothwendigkeit zum Schauspiel. Denn das ist ja das Eigenthümliche dieser Klasse dramatischer Werke, dass in ihnen der Held siegreich aus dem Kampfe hervorgeht. Von diesen Erwägungen denke ich mir den Dichter geleitet, als er den Plan seiner Handlung im Ganzen und Grossen entwarf. Sie zerlegte sich ihm von selbst in jene fünf Theile, aus welchen jedes dramatische Gebilde besteht, wenn sie auch bei dem antiken Drama noch nicht wie in dem modernen durch den Actschluss äusserlich erkennbar

markirt sind. Es bedurfte vor allem der Darlegung der äusseren Verhältnisse sowohl ausserhalb als innerhalb des Hauses, auf deren Grund die Handlung sich aufbaut — in dieselbe war zugleich das Moment, welches für die Fortentwicklung der Handlung von Entscheidung ist, aufzunehmen. So entstand der Act der Exposition. An sie musste sich nach den obigen Auseinandersetzungen der Act der Steigerung in der Weise anschliessen, dass Elektra unter dem Einfluss der Reaction erschien. Dieselbe musste in dem dritten Acte sich vollenden, zugleich aber in ihre Selbstvernichtung übergehen. Je besser es ihm gelang die Peripetie in diesen Act des Höhenpunktes zu verlegen, um so besser war die tragische Handlung organisirt; denn um so organischer schloss sich nun der Act der Umkehr an, in welchem die bisher unter dem Druck der Gegenpartei Leidende als aggressiv thätig und dem sicheren Sieg entgegeneilend vorzuführen war. Die Verwirklichung dieses Sieges hatte der fünfte Act der Katastrophe zu zeigen. — Bei diesem Gange der Handlung aber musste der Dichter darauf achten, den Charakter seines Helden in stetêr Bewegung und Steigerung seiner Wirkungen zu erhalten. Durch diese Erwägung war ihm für jeden einzelnen Act das Tempo vorgeschrieben, in welchem die Leidenschaft der Elektra in richtiger Progression sich zu äussern hatte. Dass die Entwicklung dieser Leidenschaft in richtigem Verhältniss zu der Entwicklung der äusseren Handlung stand und umgekehrt, dass die äussere Handlung die zur Entwicklung dieser Leidenschaft nöthigen Momente bot, musste nun die Sorge des Dichters bei der Detaillirung seines Planes sein. Wir haben bei der Betrachtung der einzelnen Scenen zu viel Gewicht auf

diese psychologische Entwicklung gelegt, als dass es nöthig wäre, die von Sophokles gewählte Abstufung der Handlung noch einmal zu rechtfertigen — in beiden Hälften ergab sich naturgemäss eine Steigerung der Handlung und somit der Wirkung: dort eine Steigerung der Hoffnungslosigkeit durch Klytämnestra's Plan bis zur Verzweiflung, der Folge der verhängnissvollen Todesbotschaft, hier eine Steigerung der Zuversicht vom Entschlusse der eigenen That durch den Anblick des erwarteten Rächers zu Siegesgewissheit und Triumphgeschrei. Zu einem Ganzen aber waren beide Hälften verbunden durch den in seinem Grundzug energisch angelegten Charakter der Heldin, in dem die Fülle des Unglücks höheren Grad der Entschlossenheit erzeugte, und durch die von ihr selbst provocirte äussere Handlung. Ebenso scheint es mir unnöthig, über die Wahl der Personen nach dem Gesagten ein Wort beizufügen; sie ergab sich zum Theil aus dem Sagenstoff in der von Sophokles adoptirten Gestaltung, theils aus den besonderen künstlerischen Erwägungen, auf welche ich aufmerksam gemacht habe.

Vielmehr möchte es nunmehr Zeit sein, auf die künstlerische Gestaltung einzugehen, welche das Drama durch die bisher dargelegte Methode der Behandlung gewann. Ich gedenke nunmehr zunächst als Formprincip der Tragödie das Gesetz der Symmetrie zur Anschauung zu bringen.

Um sie zu erkennen, genügt es nicht, das Drama nach der antiken Technik in seinen Prolog, seine fünf Episodien und die Exodus zu zerlegen — diese Namen sind uns äusserliche Formeln, welche so wenig dazu dienen, die Phasen der Handlung zu markiren,

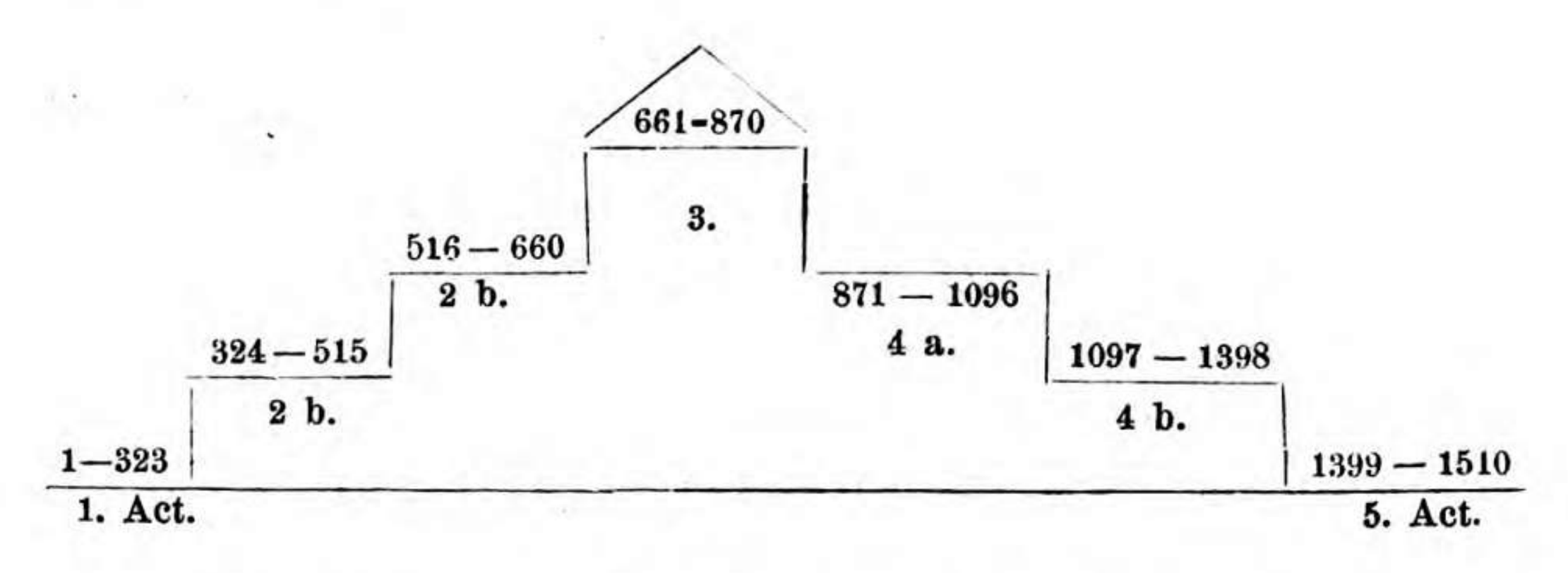
dass selbst dieselbe Scene verschiedenen Episodien angehören kann. Doch mag selbst diese mechanische Zerlegung bezüglich des Auftretens des Chores in der regelmässigen Abwechslung zwischen s. g. Kommoi (Responsorien zwischen Chor und einer agirenden Person) und eigentlichen Chorliedern (d. s. g. Stasima) jenes Gesetz bestätigt finden. Wir werden besser daran thun, das Drama nach Massgabe des inneren Gesetzes jeder dramatischen Dichtung in die modernen fünf Acte zu zerlegen, deren Zahl durch die in der Natur begründeten Phasen jeder Entwicklung bedingt ist. Denn wie jedes Ding, hat auch die tragische Verwicklung Ursprung, Wachsthum, Gipfelpunkt, Verfall und Ende; die dramatische Composition gestaltet diese Phasen zu den Acten der Exposition, der Steigerung, des Höhenpunktes, der Umkehr und der Katastrophe. Indem wir das Drama aus diesem Gesichtspunkte betrachten, zerlegen wir es folgendermassen:

1. Act	1— 323;
2. „	324— 660;
3. „	661— 870;
4. „	871—1398;
5. „	1399—1510.

Eine Vergleichung dieser Acte lässt jeden einzelnen als zweitheilig erkennen — nicht als ob jeder Act formell in zwei Scenen zerfiele (vielmehr umfasst der 1. und 4. drei, der 5. sogar vier Scenen), sondern der Gedanke ist ein zweitheiliger. Die Exposition befasst sich mit den Verhältnissen ausserhalb des Hauses, soweit sie mit der dramatischen Handlung in Zusammenhang stehen, und mit dem Leben innerhalb desselben; ausführlich wird diese Seite im Monologe und im Zwiegespräche ausgeführt, und letzteres sowohl

als Kommos wie in der Form des dramatischen Dialogs behandelt. So mannigfach also die Form ist, so ist der Gedanke doch nur ein doppelter. Ebenso verläuft die Steigerung in zwei sich steigernden Scenen. Der Act des Höhenpunktes zeigt in dem einen seiner beiden Auftritte den Eindruck der Todesbotschaft auf die Königin, der andere beschäftigt sich in gleicher Richtung mit Elektra. Von den drei Scenen des vierten Actes bilden die beiden letzten, wie schon oben bemerkt wurde, ein zusammengehöriges Ganzes: der zehnte Auftritt ist die Ergänzung und der Abschluss der Erkennungsscene. Endlich sind die vier Scenen der Katastrophe durch Inhalt und Form als paarweise zusammengehörig gekennzeichnet, und so ist auch dieser Theil sichtlich dichotomisch gebaut.

Bei dem aufstrebenden und niederfallenden Charakter der Tragödie möchte sonach das vorliegende Drama also in seiner architektonischen Gestalt zu versinnlichen sein:



Dieses Schema wird einleuchtender als eine lange Auseinandersetzung das Verhältniss der einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen darlegen. Es stellt augenscheinlich den Aufbau der dramatischen Handlung auf der Grundlage der beiden Acte vor Augen, welche

die ihrer Natur nach mehr epischen Voraussetzungen derselben enthalten. Wie sich hier graphisch die drei mittleren Theile abheben, so ist auch in der dramatischen Composition eine scharfe Trennung der Exposition von der beginnenden Handlung einerseits und der Katastrophe von dem Act der Umkehr andererseits nachgewiesen worden. Freilich kann diese Trennung bei einem Kunstwerk nur eine äusserliche sein und sich nur auf die formale Behandlung beziehen; innerlich dagegen wird jeder Leser die dramatische Handlung auf das engste mit der Exposition verflochten finden. Gibt es ja im ganzen Stücke keine Scene, welche nicht im ersten Theile präformirt wäre. Eine Vergleichung der nun vollendet durchgeführten Handlung mit der Exposition lehrt die letztere als ein Kunstwerk bewundern, das gleich dem noch verschlossenen Kelche einer Pflanze alle Momente einer künftig zu entwickelnden Schönheit in sich beschliesst. Betrachten wir diesen Zusammenhang im Einzelnen. Bestimmen die Verse 36—37 Ziel (d. h. die Katastrophe) und Mittel der Handlung in allgemeiner Weise, so bereiten die v. 100 — 102, 157 und 218 — 220 die Thätigkeit der Gegenspieler in der vierten und fünften Scene, letztere zugleich das Verhalten der Elektra gegen dieselben, v. 17 ff. endlich die äusseren Voraussetzungen vor, unter welchen das Gegenspiel sich vollzieht. Der sechste und damit implicite siebente Auftritt (die graphische Darstellung bezeichnet eben wegen dieser innerlichen Einheit beide Auftritte nur mit einer Linie) ist durch die v. 39 f. und 44—50 umrissen, die achte Scene mit bedingt durch v. 51——53, endlich die neunte Scene mit dem v. 54—58 angekündigt. Die v. 40 ff. vermitteln den zehnten Auf-

tritt, der wieder seinerseits Voraussetzung des eilften ist. Endlich enthalten die v. 310 f. die äussere Bedingung für die letzten Scenen, sowie für die Möglichkeit der von dem Dichter gewählten Entwicklung der Handlung überhaupt. Somit hängt also der vorzugsweise dramatische Theil des Dramas trotz seiner scharfen Trennung von der Exposition doch mit derselben auf das innigste zusammen. Dass dasselbe auch von dem zweiten epischen Theile, der Katastrophe, gilt, bedarf keines Beweises — es wird kaum möglich sein, eine gründlicher vorbereitete Katastrophe in der gesammten dramatischen Literatur zu nennen.

So viel von dem Fundamente des dramatischen Baues und seinem organischen Zusammenhange mit demselben — das dramatische Gebäude selbst aber hat die Gestalt einer Staffelpyramide, welche in derselben Zahl der Stufen emporsteigt und fällt. Wir werden zunächst die beiden correspondirenden Acte der Steigerung und der Umkehr ins Auge fassen. Wie oben bemerkt, bestehen beide aus je zwei sich steigernden Scenen: dies bestimmt ihre graphische Darstellung durch zwei Stufen. Im modernen Drama ist die Zahl der Stufen meist im Act der Steigerung grösser als in der Umkehr. Das Harmoniegefühl des Sophokles strebte auch in dieser Beziehung nach Gleichmässigkeit. Es besteht aber auch zwischen den einzelnen entsprechenden Scenen ein Parallelismus durch die in denselben vorgeführten Personen — die erste Stufe der Handlung ist beidemal durch Elektra und Chrysothemis dargestellt; die zweite Stufe zeigt bei der Steigerung Elektren gegenüber der Königin, bei der Umkehr gegenüber dem Orestes — es sind aber diese beiden Partner bei der Combination ihrer Rollen die-

selbe Person. Endlich ist auch in dem Grössenverhältniss der aufeinanderfolgenden Scenen in beiden Theilen Uebereinstimmung wahrzunehmen. Wie innerhalb der Exposition das epische und das lyrische Moment fast mit mathematischer Genauigkeit im Umfang sich entsprechen, während in der Katastrophe sich zwischen den beiden Theilen das Verhältniss von 2 : 3 ergibt, zeigen die beiden Scenen der Steigerung genau dasselbe Mass der Länge — beide enthalten in ihrem dramatischen Theile 144 Verse —, und ebenso zeigt im Act der Umkehr der Auftritt mit Chrysothemis und die Erkennungsscene die gleiche Zahl von je 187 Versen, wenn in der letzteren der gesungene Theil als lyrische Episode in Abrechnung gebracht wird. Wie weit herrscht hier Berechnung, wie weit Zufall? Wer vermag dies zu entscheiden? Doch möchte vielleicht mancher denken: wenn Sophokles so sehr auf Symmetrie Bedacht nahm, so hätte er noch besser allen vier Scenen die gleiche Länge gegeben. Mir scheinen dagegen die Scenen der Umkehr mit voller Absicht breiter angelegt zu sein. Der rhetorische Stoff der ersten Scene und der Wunsch, die Wirkung der Erkennungsscene durch künstlerische Retardation zu erhöhen, luden zu ausführlicherer Behandlung ein. Auch mag an sich in Dramen, deren aufsteigende Hälfte das Gegenspiel beherrscht, der Act der Umkehr mit Recht breiter ausgeführt sein, da er den Helden in den Vordergrund der Handlung zu rücken hat. So ist die im Verhältniss von 3 : 5 verschiedene Länge dieser Acte in der Natur der Sache begründet, ebenso wie der verschiedene Beruf der Exposition und Katastrophe ein verschiedenes Längenmass der beiden Theile bedingt. Der drängende Charakter der letzteren führt

naturgemäss zu grösserer Kürze, während die Exposition — zumal bei der hier von Sophokles befolgten Methode, das erregende Moment in doppelter Weise zu behandeln — ein ausgeführteres Bild ergibt. In der Elektra wurde dadurch das Verhältniss der beiden Theile als 3 : 1 bestimmt. Andererseits ergibt sich wieder ein gleiches Verhältniss, wenn wir Katastrophe und Prolog einander gegenüber stellen. Aber eben aus diesen mannigfachen Verhältnissen geht wieder Harmonie hervor, wenn wir je die zwei innerlich zusammengehörigen Acte zu einem Ganzen uns verbunden denken. Denn lassen wir einstweilen den Act des Höhenpunktes ausser Ansatz, so ergibt sich für die aufsteigende Hälfte des Dramas fast genau dieselbe Zahl von Versen wie für die fallende. Es macht den Eindruck erhabener Ruhe und Klarheit, mit also ordnendem Sinn den Stoff disponirt zu sehen; die Kunst erscheint hier als die Leidenschaft ihrem Gesetze unterwerfend. Ein solcher Bau erinnert an die Natur, in deren Anschauung die künstlerische Begabung des Atheners sich zu solcher Vollendung entwickelte. Die Berge Attikas zeigen dem Wanderer, der ihr Plateau erstiegen hat, nicht jähen Absturz und über den Leidenschaften, die auf Erden die Menschen quälen, spannt sich nicht der graue nordische Himmel, der bei uns so oft ein Spiegelbild der Zerrissenheit des menschlichen Herzens ist, sondern die himmlische Klarheit des göttlichen Aethers.

Doch betrachten wir nunmehr den Act des Höhenpunktes in seiner architektonischen Bedeutung. Welcher Hälfte des Dramas gehört er an? Man möchte ihn zum Act der Steigerung rechnen — denn die Reaction wird durch ihn zur Vernichtung potenzirt

und es ist darum der dritte Act von Sophokles unmittelbar an den zweiten angeschlossen. Die Verbindung dieser beiden Acte lässt das Mittelstück der Tragödie, d. h. den zweiten bis vierten Act, als ein in zwei gleiche Hälften zerfallendes Ganzes erscheinen. Man möchte aber den dritten Act auch zum Act der Umkehr rechnen — denn er ist der Beginn der siegreichen Action gegen die Gewalthaber und es hat darum der Dichter es unterlassen, ein eigentliches Chorlied zwischen den beiden Acten einzuschalten. So zu beiden gehörig ist er ein Ganzes für sich — bestimmt, die beiden in entgegengesetzter Linie verlaufenden Handlungen zu vermitteln. Den Schnittpunkt dieser beiden Linien, d. h. den Berührungspunkt der beiderseitigen Entwicklung, nennt die Technik das tragische Moment oder die Peripetie: tragisch — wegen der schweren Folgen, welche mit dem Eintritt dieses Moments für den Handelnden verbunden sind; Peripetie — wegen des Umschwungs der Handlung, welcher durch dieses Ereigniss hervorgerufen wird. Die Anforderung, dass dieses Moment ein überraschendes, zugleich aber in dem bisherigen Verlauf der Handlung begründetes sei und als solches von dem Zuschauer erkannt werde, ist von dem Dichter auf das meisterhafteste gelöst. Das Geleit, das Klytämnestra dem in das Haus eintretenden Pädagogen gibt, ist für sie zugleich Triumphzug und Gang zum Tode, für Elektren zugleich Vernichtung und Erhebung — kurz Sinken und Steigen ist hier in wunderbarer Weise vereinigt. Wir werden auf diesen Gegensatz zurückkommen, wenn wir den Bau des Dramas aus einem andern Gesichtspunkte als dem der Symmetrie betrachten — hier ist nur mehr darauf aufmerksam zu machen, wie kunstvoll Sophokles

dieses entscheidende Moment in den Gesammtbau einzufügen verstanden hat. Gleich dem Schlussstein eines Kuppelbaues ist dasselbe an der Scheide zwischen den beiden Scenen des dritten Actes, also in der Mitte des ganzen Dramas angebracht. Freilich darf ‚Mitte' hier nicht in streng arithmetischem Sinne genommen werden — denn aus den oben erörterten Gründen hat die erste Scene des dritten Actes eine weitläuftigere Fassung erhalten, als dass der zweite Auftritt ihr an Länge gleichkommen und so die Peripetie genau in der Mitte des Stückes liegen könnte. Aber bezüglich der Entwicklung der Handlung, wie sie sich in dem Arrangement der Scenen spiegelt, ist der gewählte Moment (v. 804) genau der Mittelpunkt des Dramas. — Wie sich so das Schauspiel im Ganzen in zwei gleiche Hälften zerlegt, wird sich ein ähnliches Gesetz auch in den einzelnen Theilstücken erweisen lassen. Wir haben schon oben auf die dramatische Bedeutung des v. 410 aufmerksam gemacht und ihn als einen Angelpunkt der Handlung der ersten Hälfte bezeichnet — er ist zugleich die Mitte derselben. Ebenso haben wir bei v. 1171 darauf hingewiesen, dass er vom Dichter als Hebel für die den zweiten Theil des Dramas beherrschende Erkennung des Orestes benützt sei — Vers 1171 ist die Mitte dieser zweiten Hälfte. Und wie wir oben das Mittelstück der Tragödie in zwei gleiche Hälften zerfallen sahen, wenn wir, wozu der Gedanke der Handlung berechtigt, den Act der Steigerung mit dem des Höhenpunktes verbinden, so lassen auch Exposition und Katastrophe eine solche Theilung zu, wenn wir in beiden den für die Handlung wichtigsten Gedanken suchen. Dort spricht v. 163 das erregende Moment der Handlung als die Hoffnung

auf Rache durch Orestes mit starker Betonung aus, hier enthält v. 1453 die Verwirklichung dieser Worte ausgesprochen. Beide Verse sind der Mittelpunkt der Abschnitte, zu denen sie gehören.

Aber auch die einzelnen Scenen sind so um ein Centrum gruppirt, dass der entscheidende Gedanke in der Mitte derselben steht. Das Drama enthält drei Erkennungsscenen — die Momente des Erkennens, ausgesprochen in dem v. 1221 der neunten, 1354 der zehnten und 1475 der zu combinirenden dreizehnten und vierzehnten Scene, sind zugleich die Mittelpunkte dieser Auftritte. Ingleichem ist in der ersten Scene der herrschende Gedanke in den v. 36 — 37 in die Mitte gestellt; der für die Entwicklung des Charakters der Elektra so wichtige Vers 583 zerlegt die fünfte Scene in zwei gleiche Hälften; dasselbe geschieht im achten Auftritt durch das entscheidende Wort v. 957; endlich möchten wir auch die sechste Scene nach demselben Gesetze zerlegen. Hier ist es freilich nicht ein einzelnes Wort, welches den Wendepunkt der beiden Hälften markirt, sondern die Gesammtanlage der Scene lässt sie in einen epischen und einen dramatischen Theil zerfallen. Der v. 763 ist die Gränze der beiden gleichen Theile — er umfasst zugleich den Moment der grössten Spannung innerhalb dieses Auftritts und muss durch eine lange Pause von dem Nachfolgenden getrennt gedacht werden.

So ist das in den Werken der Alten so oft nachweisbare Gesetz der Zweitheilung auch in dem Bau der Elektra zur Anwendung gebracht. Dass, um in's Einzelnste einzugehen, die längeren Reden der fünften und neunten Scene ebenfalls nach diesem Princip an-

gelegt sind, ist bereits oben bemerkt worden; ebenso habe ich an vielen Stellen auf gewisse Zahlenverhältnisse hingewiesen, welche die Gliederung der einzelnen Theile des Dramas beherrschen.

Es hat diese Betrachtungsweise einer Kunstschöpfung allerdings den Verdacht gegen sich, dass sie das Werk des Genies als Ergebniss einer rechnenden Klügelei erscheinen lässt, und wenige Leser werden glauben, dass Sophokles eine Ahnung von diesen Verhältnissen hatte, die wir mehr ein — als auslegend bei ihm zu finden scheinen. Aber welche Vorstellung hat man denn von dem Bildungsgange unseres Dichters? Alle seine Poesien legen uns den Schluss nahe, dass er eine tüchtige rhetorische Schulbildung genossen habe — auch sie hat ihren Antheil an seinem Ruhme. Aber die Rhetorik tritt züchtig verhüllt bei Sophokles als Dienerin der Poesie zurück, so dass sie nur dem eingehenderen Studium als wahrnehmbar erscheint. Nunmehr übt sie aber einen klärenden, harmonisirenden Einfluss auf die Poesie — die tiefe, dichterische Natur des Meisters gestattete ihr nicht auf seine Schöpfungen die zersetzende Wirkung zu üben, welche wir von ihr auf die Werke des Euripides geäussert sehen. Wollte jemand bei Sophokles die im Stillen wirkende Macht der Rhetorik bemängeln, welche in der Bildung des Alterthums ein weit wesentlicherer allgemeiner Factor war als sie es in der modernen Cultur ist, so müsste er dem Dichter auch die Anerkennung jener traditionellen technischen Regeln verargen, aus welchen wir den Bau mancher einzelner Scenen zu erklären versuchten. Rhetorik und traditionelle Technik scheinen theils eine Zwangsjacke theils ein Abweg für den Dichter; Sophokles

hat jene in die Tragödie eingeführt, ja so fest in den Bau seiner Dramen eingefügt, dass sie ein unlösbares, fein das Ganze durchziehendes Moment der ganzen dramatischen Leistung ist, diese dagegen hat er in einem Grade vergeistigt, dass das von nationaler Sitte ihm Aufgedrungene als ein mit weiser Ueberlegung Gewähltes erscheint.

Einen Beitrag zu der Erkenntniss, wie sehr das Gesetz der Symmetrie das ganze Drama durchdringe, liefert auch eine Vergleichung der einzelnen Rollen rücksichtlich des Umfangs, welchen der Dichter ihnen mit Bezug auf ihre Stellung zur Handlung angewiesen hat. Denn es ist die Wichtigkeit der einzelnen handelnden Personen nicht bloss im allgemeinen durch grössere oder geringere Ausdehnung ihrer Rollen gekennzeichnet, sondern es finden bestimmte Verhältnisse statt. Die Bedeutung der Elektra ist schon dadurch veranschaulicht, dass ihr allein mehr Verse zugetheilt sind als sämmtlichen übrigen Personen des Dramas zusammengenommen. Es stehen 667 Versen der Elektra 616 der übrigen Spieler gegenüber. Diese 616 Verse sind aber zu vollkommen gleichen Theilen auf die Spielenden vertheilt: 308 Verse werden von den Secundanten gesprochen, nämlich 159 von Orestes und 149 von dem Pädagogen; andere 308 fallen den Gegenspielern zu und zwar dem Gegenstücke des Orestes, der Chrysothemis, ebenfalls 159, von den übrigen 149 in sachentsprechender Vertheilung 115 der Klytämnestra, 34 ihrer Ergänzung, dem Aegisth. — Ueber die weise Beschränkung, welche dem Chor nur eine untergeordnete Bedeutung anwies, ist am gehörigen Orte gesprochen; seine Rolle umfasst nur 227 Verse, von denen nur 184 lyrischen Charakter haben. Be-

trachten wir aber die einzelnen Chorpartien, so zeigen sie grösstentheils fast gleichen Umfang — die Länge des ersten Kommos und die Kürze des dritten Stasimon ist am betreffenden Orte aus der Natur der Sache erklärt worden.

Nachdem wir bisher uns bemüht haben die Composition der Elektra aus dem Gesetze der Symmetrie zu erklären, möchten wir es versuchen das Drama noch aus einem zweiten Gesichtspunkt zu construiren, der als ein specifisch sophokleischer bezeichnet werden darf. Es erscheint nämlich als das den Dichter leitende Princip neben dem der Symmetrie, welches sich mehr auf die äussere Anordnung des Stoffes bezog, das des Gegensatzes, des Contrastes oder, um mich eines neuerdings üblichen Ausdrucks zu bedienen, das Princip der Ironie. Es ist hiebei nicht an die gewöhnliche Ironie zu denken, welche in dem Gegensatze zwischen Gedanken und Worten besteht — freilich finden sich auch in der Elektra Beispiele für diese Form, aber wie könnte sie das ganze Drama beherrschen, ohne ermüdend zu sein? Vielmehr ist die hier gemeinte Ironie eine praktische, wie sie der in der wirklichen Welt durch den Willen Gottes, in der dramatischen Welt durch den Willen des Dichters geordnete Lauf der Begebenheiten gegen die Velleitäten der Menschen übt, indem er schweigend ihre Verwegenheit und Kurzsichtigkeit zurückweist. So besteht diese Ironie in einem nicht vom Willen des Subjectes ausgehenden oder von ihm erkannten Gegensatze zwischen Voraussetzung und Thatbestand, Anschein und Wirklichkeit, Absicht und Ergebniss, Ideellem und Realem. Dieses Princip beherrscht das Drama sowohl in seiner Gesammtanlage als in seinen einzelnen Theilen an

sich und in ihrem gegenseitigen Verhältniss. Der Dichter hatte sich die Aufgabe gestellt, in seinem Drama einen Umschwung der Verhältnisse darzustellen, welcher den ungerecht Unterdrückten zum Herrn, den brutalen Gewalthaber zum machtlosen Opfer machte und das Recht über die Sünde triumphiren liess. Anfang und Ende der Handlung sollten in vollkommenem Gegensatze zu einander stehen, derselbe aber unbewusst durch diejenigen vermittelt werden, welche am wenigsten die Herbeiführung solcher Ereignisse wünschten. Indem Sophokles den Schuldigen die Rolle von Gehülfen des Orestes zuwies, übte er jene praktische Ironie, welche in der Geschichte der Völker sowohl als einzelner Individuen so oft von überaus tragischer Wirkung ist. Aber auch innerhalb der einzelnen Theile des Stückes ist dieses Princip als massgebend zu erkennen — wir haben in der Erklärung wiederholt auf den contrastirenden Charakter zweier auf einander folgender Scenen hingewiesen. — Die Exposition enthält nicht nur den Gegensatz zwischen dem ausserhalb des Hauses sich Vorbereitenden und dem innerhalb desselben Geschehenden, sondern indem der erste Auftritt die Niederlage der Schuldigen als unvermeidlich in Aussicht stellt, erhält die Klage der sich verlassen fühlenden Elektra sowohl als die Schilderung der bei den Schuldigen herrschenden Zuversicht eine ironische Färbung — dem Zuschauer, für welchen durch den ersten Auftritt der zweite und dritte gewissermassen aufgehoben wird, drängt sich sofort der Gedanke an die Täuschung auf, in welcher die handelnden Personen befangen sind. Die nachfolgenden beiden Scenen, freilich zunächst zur Steigerung der Exposition bestimmt, enthalten gleichwohl

in vielfacher Beziehung Momente des Gegensatzes. Chrysothemis erscheint, um ihre Schwester vor fortgesetztem Trotz zu warnen; sie verlässt die Bühne selbst entschlossen, dem Befehle der Mutter ungehorsam zu sein; und indem die Königin auftritt sich zu vertheidigen, während sie bereits verurtheilt ist, erhält ihre Selbstvertheidigung einen Anflug von Selbstverspottung, um so mehr als die Furcht die Triebfeder ihres Handelns ist. In beiden Scenen ist Elektra die äusserlich unterliegende — der Sieg der feindlichen Macht im Hause scheint nicht bezweifelt werden zu können; gleichwohl geht sie moralisch aus beiden Kämpfen als Siegerin hervor. Und wie die beiden Scenen an sich betrachtet jenes Princip der Ironie erkennen lassen, so stehen sie auch zur Exposition in einem Verhältniss des Gegensatzes. Denn sie bringen nicht bloss die Leiden Elektras in intensiverer Weise zur Anschauung, sondern eben das Moment, welches zu energischerem Vorgehen gegen Elektra bestimmt und ihr die Gefahr der Unterdrückung näher rückt, übt auf Elektra die entgegengesetzte Wirkung, indem es in ihrer Seele die Hoffnung auf Hülfe aufleben lässt. Hiedurch stehen aber diese Scenen wieder in einem Gegensatz zum sechsten Auftritt, welcher diese durch Ereignisse innerhalb des Hauses geweckte Hoffnung durch eine von aussen kommende Botschaft vernichtet. Diese Scene ist voll solcher Gegensätze zwischen Schein und Wahrheit, mit denen der Lauf der Begebenheiten Klytämnestra in ihr Verblendung narrt. Ihr Gebet findet die willkommenste Erhörung und dadurch ihre Furcht ein Ende — in dem Augenblicke, da ihre Bestrafung in unmittelbarster Nähe ist. Voll freudiger Dankbarkeit führt

sie den Boten in den Palast als einen Helfer und öffnet damit selbst dem Rächer die Thüre. Und umgekehrt wird Elektra ihrer letzten Hoffnung in dem Augenblicke beraubt, da ihre Befreiung auf dem gehofften Wege beginnt — ihr erscheint der Bundesgenosse als hassenswerther Gegner. Die Ironie beherrscht diese Scene selbst in der Erfindung des Berichtes über den Tod des Orestes. Er muss des jämmerlichsten Todes sterben, da er eben nahe daran war höchsten Ruhm zu ärndten. — Die siebente Scene ist augenscheinlich ein Gegenbild der vorausgehenden, insofern diese letztere vorzüglich sich mit dem Eindruck beschäftigt, welchen die Nachricht auf die Königin hervorbringt, während der siebente Auftritt dem Schmerz und der Hoffnungslosigkeit der Elektra Ausdruck gibt. Zusammen aber stehen sie in ironischem Gegensatze zu der vierten und fünften Scene. Die imaginäre Gefahr hatte Furcht erzeugt, die wirkliche Gefahr erzeugt Sicherheit, und Elektra hatte angefangen zu hoffen auf der Grundlage eines Traumes, verzweifelt aber bei dem leibhaftigen Anblick des Rächers.

Nachdem der Dichter mit virtuoser Handhabung der Ironie die Schuldige selbst zum Werkzeug ihrer eigenen Bestrafung gemacht, beginnen die Scenen sich im Gegensatze zu denen der ersten Hälfte so zu entwickeln, dass jede von ihnen innerhalb ihrer eigenen Gränzen einen Umschwung der Verhältnisse zur Anschauung bringt. Es wirkt ironisch, wenn nun Chrysothemis auftritt als die zuversichtliche und ihre wahre Botschaft als Täuschung zurückgewiesen wird. Hatte in der sechsten Scene sich der Trug als Wahrheit ausgegeben, so wird die Wahrheit hier als Trug gestempelt; und während in der vierten Scene Elektra

von den Hausgenossen bedroht war, ist sie es jetzt, welche die Hausgenossen bedroht. Innerhalb der Scene selbst aber findet der Wechsel statt, dass aus der Zuversichtlichen die Kleinmüthige und aus der Kleinmüthigen die heroisch Entschlossene wird. Dadurch ist diese Scene zugleich in Contrast gesetzt zu dem unmittelbar vorausgehenden Auftritt. Aber auch dieser Entschluss der Selbsthülfe erweckt, weil auf Täuschung beruhend, ein ironisches Interesse. Dieser Gegensatz findet seine Lösung im neunten und zehnten Auftritte, dem Gegenstücke der sechsten Scene. Denn während diese die Aussicht auf die von aussen erwartete Hülfe abgeschnitten hatte, bringen jene die ersehnten Helfer. Dadurch ist aber wieder der Entschluss der Elektra in sich aufgehoben und die neunte Scene wird so zum Gegensatze der achten. An sich aber wird innerhalb dieses Auftritts durch die Erkennung der Geschwister ein Wechsel der Stellung zwischen den Personen hervorgerufen: der Feind wird zum Freunde, der Fremde zum nächsten Angehörigen. Endlich stehen diese beiden Scenen in ironischem Gegensatze zu denen der Katastrophe. Indem die Urne in den Palast getragen wird, steigert sich die Zuversicht der Königin zum höchsten Grade. In dieser Stimmung entdeckt sie die Gewissheit ihres Verderbens und ebenso stürzt Aegisthus aus dem Wahn der Sicherheit in jähem Falle in die Erkenntniss seines sicheren Untergangs. Die Scene mit ihm beginnt mit seinem Triumph und endet mit seiner Vernichtung. Damit ist die Täuschung an dem ihr vorgesteckten Ziele angelangt, der Wahrheit zum Siege zu verhelfen.

10993761

Die sittlich-religiösen Grundlagen der Tragödie.

Es scheint mir unmöglich die Betrachtung eines dramatischen Werkes abzuschliessen, ohne die Aufmerksamkeit des Lesers auf die religiösen Anschauungen des Dichters zu lenken. Natürlich: keine Leistungen auf dem Gebiete der Literatur sind ihrem inneren Charakter zu Folge so sehr von dem Glauben des Schriftstellers bedingt als dramatische Schöpfungen. Indem der Dichter ein mit künstlerischer Freiheit entworfenes Bild der Welt vorführt, in dem er Menschen behandelt und an Menschen sich wendet, muss seine poetische Welt, wenn sie verständlich sein soll, in principieller Uebereinstimmung mit der ideal angeschauten wirklichen Welt sich befinden. Nach demselben Gesetze, welches nach seiner Ansicht die Geschicke der Welt ordnet, müssen sich auch die Schicksale seiner dichterischen Gebilde vollziehen. Darum ist der Charakter seiner Poesie abhängig von seiner Anschauung über die unsichtbare Macht, welche die Ereignisse lenkt, von seiner Theologie. Gilt dies von dramatischer Dichtung überhaupt, so gilt es insbesondere von der antiken Tragödie, deren Aufgabe eine vorzugsweise religiöse war. Sie hatte es als ihren ersten

Beruf erkannt, jene ewigen Gesetze zur Darstellung zu bringen, von denen der Kreislauf des menschlichen Lebens bedingt ist, und das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit in den Geschicken der Sterblichen nachzuweisen — eine Aufgabe, der speciell Sophokles mit seiner Kunst zu genügen strebte. Ja man kann von ihm sagen, dass der Kern jeder dramatischen Handlung bei ihm aus der allgemeinen sittlichen Wahrheit erwächst und die poetische Oekonomie unauflöslich mit der sittlichen Regel verbunden ist. So ist denn auch die künstlerische Organisation der Elektra von einer sittlichen Idee beherrscht, welche durch die Handlung zur Darstellung gebracht werden soll. Es ist die Frage über das Verhältniss von Sünde und Strafe, mit welcher sich diese Tragödie beschäftigt — und insbesondere handelt es sich um die im Schoss der Familie begangene Schuld und die durch dieselbe provocirte Sühnung. Dass jede Schuld als Verletzung der sittlichen Natur Wiedervergeltung heische und dass zwischen Schuld und Strafe völliges Gleichgewicht bestehen müsse, war eine sittliche Ueberzeugung, in der sich Sophokles mit seinem Volke einig wusste. Allein eine andere Frage ist es, wer berufen sei zum Vollzug der Strafe. Der ältere Volksglaube sieht den geborenen Rächer in dem nächsten Angehörigen innerhalb der Familie, so dass in dem vorliegenden Falle die Rache für den von der Gattin verübten Mord unbedingt eine an den Sohn zu stellende sittliche Forderung ist. Dies galt für göttliche Ordnung und das Kind nur als das Werkzeug des als Wahrer des sittlichen Schatzes der Familie gedachten höchsten Gottes. Gleichwohl kam diese Anschauung nicht über das Gefühl hinaus, dass diese Rechtsvollstreckung eine

neue Schuld in sich schliesse, welche neue Strafen bedinge. Dieser innere Widerspruch und die fortschreitende Entwicklung des staatlichen Bewusstseins liessen in der Zeit des Sophokles die Blutrache als ein Unangemessenes erscheinen, das durch die strafende Gerechtigkeit des Staates zu ersetzen sei. Es war dies ein Stück der geistigen Bewegung, welche in Athen die altherkömmlichen Satzungen auf dem Gebiete der Religion und der Politik umzustürzen strebte — ein Unternehmen der jüngeren Generation, das mit der Einseitigkeit des radicalen Fortschritts behaftet conservative Naturen bedenklich machen musste. Sophokles wenigstens, dem als höchstes Ziel die Mässigung erschien und der, nicht abhold dem Fortschritte, doch zugleich mit frommem Sinne an der Ueberlieferung hieng, fühlte sich herausgefordert das Alte gegen jähen Umsturz zu schützen. Aus dieser Stimmung heraus ist die Elektra gedichtet — ein Versuch, sich der Ereignisse des eigenen inneren Lebens poetisch zu entledigen. Es ist also zunächst die Opposition gegen eine moderne Richtung — die ‚Aufklärung' möchten wir sagen —, welche den Dichter leitet, indem er uns in seinem Stücke die Blutrache als ein sittlich berechtigtes vorführt. Aber indem er uns die That in der von ihm organisirten Entwicklung aufzeigt, erweist er sich nicht bloss als einen Verehrer des Alten, sondern auch als dessen Fortbilder und Verklärer. Denn eine Vergleichung seiner Ansicht mit den Anschauungen der Masse lässt trotz aller äussern Aehnlichkeit doch zwischen den beiden einen principiellen Gegensatz erkennen. Die Auffassung des Dichters ist eine das Alte zwar nicht umstürzende, aber reformirende, die Begründung des Althergebrachten eine tiefere —

an die Stelle des mechanischen Princips ist ein geistiges getreten und so das scheinbar Rohe in seiner wahren Bedeutung als ein berechtigtes erwiesen. Es bedarf dies näherer Erläuterung. Die volksthümliche Auffassung der Blutrache ist entsprechend der Zeit, in welcher die religiösen Begriffe des griechischen Volkes bestimmtere Fassung gewannen, eine vorwiegend naturalistische — sie verfolgt nicht ein ethisches Ziel, sondern gilt ausschliesslich der Persönlichkeit, die ihr Verbrechen mit gleichem Leide bezahlen soll. Dazu ist es ausschliesslich das natürliche Verhältniss der Blutsverwandtschaft, welches zur Ausübung der Rache nicht bloss berechtigt, sondern auch verpflichtet, nur dass diese Verpflichtung auf den Mannsstamm beschränkt ist. In dieser Auffassung spricht sich die Denkweise eines Volkes aus, bei dem der Staatsbegriff noch hinter den der Familie zurücktritt und die Justiz in starrem Gesetz nach dem jus talionis im Kreise der Familie geübt wird. Dieser Standpunkt konnte natürlich der des Dichters nicht sein. Seine Humanität vermisste an dem strengen Volksrecht ein wesentliches Element, um es auch für die Neuzeit als ein gültiges anzuerkennen. Diese Neuzeit hatte der allgemeinen den Einzelnen dem Gesetz unterordnenden Tradition schroff das Recht der subjectiven Persönlichkeit, des Individuums, gegenübergestellt, ja in einer philosophischen Richtung der Zeit sogar das ausschliessliche Recht der letzteren behauptet. Ganz bestreiten liess sich das Recht dieser modernen Entwicklung des Bewusstseins nicht, und Sophokles war weit entfernt den griechischen Geist in den Fesseln des Alten befangen wissen zu wollen. Sind ja doch alle seine Tragödien in ihrer auf individualisirende Darstellung des

Psychischen gerichteten Methode Beweise, wie hoch er das Recht des Individuums zu schätzen wusste. Aber ebensowenig war er geneigt, wie ein Sophist die Tradition über Bord zu werfen. Er suchte vielmehr zwischen beiden Gebieten zu vermitteln, indem er das starre Naturgesetz durch Aufnahme eines subjectiven Elementes fortbildete und milderte. In dieser Richtung schien ihm das Volksrecht einer solchen Weiterbildung und Vergeistigung zu bedürfen. Das Recht der Rache schien ihm abhängig von der sittlichen Qualität der Rachethat. Nicht jede That der Blutrache sah er mit dem Volke als rechtlich begründet an, sondern diese Frage war je nach dem Motiv der That zu entscheiden. Sonst wäre ja Klytämnestra mindestens theilweise in ihrem Rechte, wenn sie den Agamemnon für die Opferung der Tochter mordete, und nur das Uebermass der Rache wäre Gegenstand einer wieder an ihr zu vollziehenden Strafe, die mit ihrem Tode für solche Verschuldung zu streng bemessen den Rächer wieder in Schuld und Strafe verstricken müsste. Aber Sophokles lässt uns durch den Mund der Elektra das neue Gesetz verkünden: die Rache ist Schuld, wenn sie geübt wird aus unsittlichen Motiven. Darum betont der Dichter in seinem ganzen Drama und speciell in der fünften Scene auf das Nachdrücklichste die Motivirung der That Klytämnestra's durch ihre sinnliche Lust und ihren Ehebruch. Damit hat sie das Recht verwirkt Tod mit Tod zu bestrafen und ist absolut schuldig. Das einzige erlaubte Motiv der Rache ist Wiederherstellung des getrübten Rechtszustandes durch Sühne des Verbrechens, für welche die Bestrafung der Person des Verbrechers nur den Werth eines äusseren Mittels hat. Dadurch

hebt Sophokles die Rache hinaus über das beschränkte Gebiet persönlicher Leidenschaft und gibt ihr die Richtung auf das Ideelle, Ethische, macht sie gewissermassen zu einem Göttlichen, das sich der Menschen als seiner Helfer bedient. Der Dichter gibt der Uebereinstimmung der in diesem Sinne vollzogenen Rache mit dem göttlichen Gesetze dadurch Ausdruck, dass er die äusserliche That von dem Sohne unter der Anleitung des Apollo, des das Böse enthüllenden und strafenden reinen Gottes des Lichts, vollziehen lässt. Also die Rache muss im Dienste einer reinen Idee geschehen, wenn sie sittlich berechtigt sein soll. Dieses setzt aber bei der handelnden Persönlichkeit im Gegensatz zu der instinktiven, die Person des Verbrechers vernichtenden Rache des Naturrechts ein sittliches Bewusstsein voraus, das in seiner strafenden Thätigkeit auf dasselbe Ziel hinarbeitet, wie der damals gegen die Tradition des Naturrechts ankämpfende Staat. Indem aber Sophokles die That aus dem Banne des dunkeln Naturtriebes befreite und zu einer sittlich bewussten machte, war es ihm Bedürfniss die vorausliegende Sage, welche auf jenem naturalistischen Boden erwachsen war, zu ignoriren und das Schicksal des Agamemnon zur selbständigen Grundlage seiner Tragödie zu machen. Nur an einer Stelle ist in sonderbarem Widerspruch zu der Gesammtauffassung des Stückes jene Urschuld der Sage erwähnt, aus welcher sich in langer Reihe der Fluch im Hause der Atriden entwickelt habe. Elektra, durch deren Mund der Dichter in diesem Stücke seine persönlichen Gedanken auszusprechen pflegt, schildert — weit entfernt, den Vater mit jener Schuld des Pelops verkettet zu nennen — den Agamemnon als einen nur zufällig in

Schuld verstrickten, die er durch harte Busse mehr als hinlänglich bezahlte, im übrigen ist sein Bild rein und fleckenlos. — Obwohl nun aber bei dieser Organisation der Handlung die That der Klytämnestra mehr als in der Volkssage als eine absolut verwerfliche und in keiner Weise entschuldbare erscheint, macht doch der Dichter das Recht der Rache abhängig von jenem idealen Ziele, zweitens aber auch von der sittlichen Reinheit des Rächers selbst. Eben der Mangel dieser sittlichen Reinheit, die Leidenschaft und das Uebermass der Rache, liess in der Volkssage immer neue Schuld durch Vollstreckung einer verdienten Strafe entstehen und so das Geschlecht nicht zur Ruhe kommen. Der neuen Generation erschien eine Gerechtigkeit, die unzertrennbar wäre von Schuld, als Rohheit — Sophokles dagegen weiss von der Möglichkeit einer rein befreienden Blutrache, die heilt, indem sie Wunden schlägt. Sie ist bedingt durch sittliche Reinheit des Rächers. Ein solches Ideal hat er in Elektra verkörpert. Sie ist die in der Liebe zum Vater aufgehende Tochter, der aus dieser Quelle strömende Hass ein frommer, sittlicher, nur der Gerechtigkeit dienender und darum befreit von den Schranken der Tradition, welche Pflicht und Recht der Blutrache an das männliche Geschlecht knüpfte. Elektra ist bereit, selbst die That der Rache zu übernehmen, als sie durch den Tod des Bruders ihre Hoffnungen auf Hülfe vereitelt sieht. Es ist darum ein vergebliches Unternehmen, Elektren, wie es oft geschieht, vertheidigen zu wollen — sie bedarf nach des Dichters Absicht der Rechtfertigung nicht; denn sie ist schuldlos. Vielmehr verrathen jene Versuche nur die Schwierigkeit sich in antikes Denken zurückzuversetzen

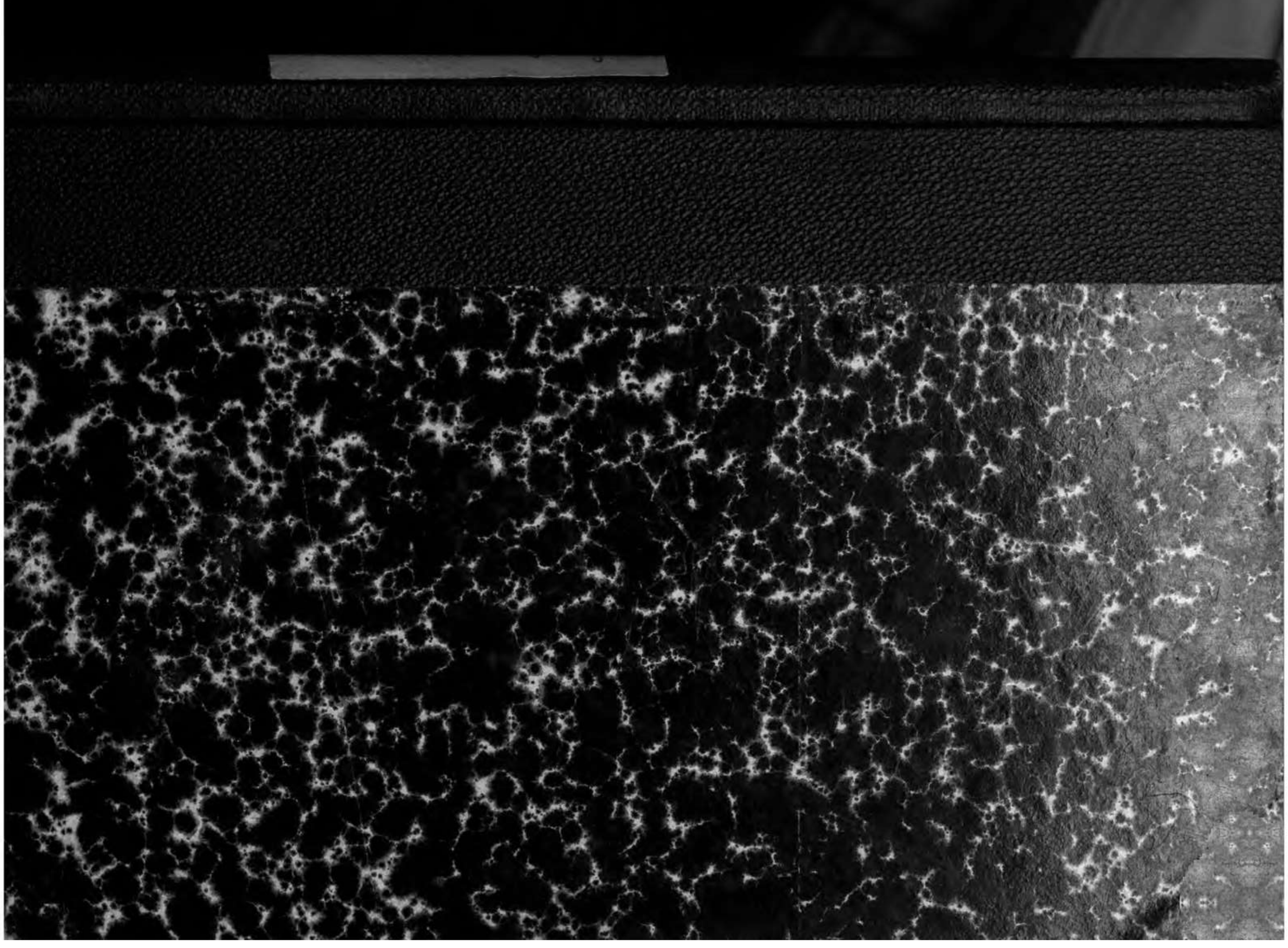
und entspringen in ihrem letzten Grunde einem unser modernes Gefühl abstossenden und durch keine Kunst der Poesie zu versöhnenden Elemente dieses Charakters, dem antiken Heroismus. Es ist wahr: so sehr Sophokles die für unser Gefühl ein für allemal unfassbare Blutrache in der Hauptrolle des Stückes zu einem rein sittlichen Gedanken gemacht und denselben von der äusseren Handlung losgelöst hat, so ist doch die Elektra weit davon entfernt, bei uns je eine populäre Gestalt zu werden, wie sie Antigone geworden ist. Dazu ist sie — ich möchte fast sagen — zu doctrinär gehalten. Eine andere Frage ist, welche Stellung die Zeitgenossen zu dieser Lösung des sittlichen Problems genommen haben mögen. Der Dichter mag wohl mit seinem Stücke denselben Erfolg gehabt haben, wie Aeschylus mit der ihm verwandten Orestie. Der jüngeren Sage folgend hatte dieser die Schuld des Orestes festgehalten, dieselbe aber durch den Spruch des Areopages in dem dritten Stücke, den Eumeniden, sühnen lassen. Also liess ihn die Absicht dichten, mit seiner Kunst einzutreten für den damals von der Partei des Fortschritts bedrohten altehrwürdigen Areopag, aber der conservative Dichter unterlag dem Drängen der Zeit. In gleicher Weise vermochte auch Sophokles mit seiner Elektra wohl nicht die Sympathieen seiner Zeitgenossen für ihren Inhalt zu gewinnen, so sehr sie die psychologische Kunst der dramatischen Zeichnung bewundert haben mögen. Der Staat verhielt sich ablehnend gegen den Idealismus des Dichters, welcher die Menschen mehr gezeichnet hatte, wie sie sein sollen, als wie sie sind. Wenn darum die Elektra hin und wieder als eine psychologische Studie bezeichnet wird, so ist damit wohl ihr Ver-

hältniss zu dem praktischen Erfolge auf das richtigste bezeichnet.

Wir begnügen uns für den Zweck der ästhetischen Auslegung mit diesen Bemerkungen aus dem Gebiete der antiken Theologie, welche sich auf die künstlerische Organisation der Handlung beziehen und in welchen ein wesentlich individueller Gedanke des Dichters zur Anschauung gebracht ist. Mit den übrigen Fragen der Theologie, zu welchen die Elektra Anlass bietet, möchte sich bei dem weniger auffälligen Gegensatze zu der Volksreligion besser die historische Erklärung beschäftigen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

10993761



10993751