

**Peter Klimpe**

**Die Architektonik der Euripides-Tragödie "Orestes" und die Rolle Apolls**

**Erschienen 2020 auf Propylaeum-DOK**

URN: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeumdok-49289

DOI: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2020/4928>

URL: <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00004928>

Peter Klimpe

Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Orestes“  
und die Rolle Apolls

Inhaltsverzeichnis

I) Die Teile .....	S. 01
1) Der erste Teil.....	S. 01
2) Der zweite Teil.....	S. 05
3) Der dritte Teil.....	S. 08
4) Der vierte Teil.....	S.14
II) Die Einheit der Teile.....	S.18
Anmerkungen.....	S.22
Verzeichnis der zitierten Literatur .....	S.27
Graphik zur Architektonik.....	S.28

In dieser Arbeit (*Eingeklammerte Zahlen in kursiv* verweisen auf den Anmerkungsteil) geht es im Sinne Ludwigs (1) um Formkunst im Spätwerk des Euripides. Es soll untersucht werden, aus wie vielen Teilen das Kunstwerk „Orestes“ besteht (I) und wie Euripides diese Teile zu einer Einheit zusammengefügt hat (II). Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der Rolle Apolls.

#### I) Die Teile des „Orestes“

In dieser Arbeit wird die These vertreten, dass diesem Werk vier klar voneinander abgrenzbare Teile zugrunde liegen. Dabei wird vorausgesetzt, dass zumindest für den späten Euripides Epeisodien und Stasima nicht mehr die allein maßgebenden Einheiten sind.

##### 1) Der erste Teil

Er umfasst die Verse 1-724. Dem Nachweis ihrer Einheit dient die folgende Beschreibung.

Die Verse 1-347 = 1 $\alpha$  bilden eine erste Untereinheit (2). Diese umfasst den Prolog, die Parodos, das 1. Epeisodion und das 1. Stasimon. Der Prolog wiederum besteht aus der Prologrede und dem Helena-Auftritt. Die Prologrede dient mit den V. 1-33 (der auf dem Atridenhaus liegende Fluch), 34-45 (der unter den Eumeniden-Attacken leidende Orest, der, auf einer Liege ausgestreckt, schlafend auf der Bühne anwesend ist) und 46-51 (die am Bühnentag anstehende Entscheidung der Polis über den Antrag auf Steinigung von Orest und Elektra) der Einführung in das Leid der Geschwister.

Auch der Helena- Auftritt rückt zunächst das Leiden der Klytaimnestra- Mörder in den Mittelpunkt (V. 71-93; V. 121), bevor er Aufgaben erfüllt, die auf später wichtig Werdendes vorbereiten (Helena schlechter Ruf, Gang Hermiones zum Grab ihrer Tante).

Die Parodos steht der Auffassung, dass die V. 1-347 eine erste Untereinheit bilden, nicht entgegen. Vielmehr schafft sie einen gleitenden Übergang zwischen dem Prolog und dem 1. Epeisodion, weil sie als Amoibaion zwischen Chor und Elektra ebenso dialogisch gestaltet ist wie die vorangehende und nachfolgende Szene und Elektra als besorgte Hüterin von Orests Schlaf erneut dessen Leiden in den Mittelpunkt rückt, wie schon im Prolog und erst recht im 1. Epeisodion, an dessen Beginn Orest erwacht und in dessen Verlauf er auf der Bühne eine Eumenidenattacke erleidet (V. 251-276). Im 1.

Stasimon (V. 316-347) äußert der Chor darüber sein Mitgefühl und verbindet so sein Lied mit dem 1. Epeisodion. Eine weitere Verbindung dieses Chorlieds mit den vorangehenden Szenen besteht darin, dass Orests dabei in liegender und damit in der gleichen Position auf der Bühne anwesend ist wie schon während des Prologs und der Parodos. Deswegen rechne ich dieses Stasimon der ersten Untereinheit zu, obwohl es natürlich auch die Grenze zwischen dieser und der nächsten Untereinheit markiert. Allerdings ist der Übergang gerade deswegen fließend, weil Orest kontinuierlich auf der Bühne ist. Damit ist die Besprechung von 1 $\alpha$  abgeschlossen.

In ihm steht das von den Eumeniden ausgehende Leid im Vordergrund, doch es wird deutlich, dass nicht dieses, sondern das von der Polis drohende Leid den weiteren Verlauf des Stückes bestimmen wird, denn nur für dessen Abwehr gibt es eine Hoffnung, nämlich Menelaos, der in Nauplion vor Anker gegangen ist (V. 53-56a) und dessen Ankunft in Argos Elektra erwartet (V. 67/8a). Sie ist es, die als erste den Onkel in der Rolle des Lebensretters sieht (V. 52/3; vgl. auch V. 68b-70a), eine Sicht, die Orest übernimmt (V. 243/4), als er durch Elektra von Menelaos' Ankunft erfährt.

Diese Erwartung ist die Brücke, die von 1 $\alpha$  nach 1 $\beta$  führt, der abschließenden Untereinheit des ersten Teils (V. 348-724). Diese ist der Begegnung zwischen Orest und Menelaos gewidmet, darin eingebettet der Tyndareos-Auftritt (V. 456-629). Gleich in der ersten Teilszene (V. 380-455), in der Orest Menelaos in seine Situation einführt, macht er diesen zum Abschluss der Stichomythie (V.448), aber vor allem auch durch die die Stichomythie rahmende Hikesie (V. 380-384 und V. 449-455) mit der Erwartung bekannt, dass dieser sich schützend vor sein, Orests, Leben stellt. Diese Erwartung bringt er auch in seiner Schlussrede an Menelaos nach dem Abgang von Tyndareos zum Ausdruck. Eindrucksvoll betont er an deren Anfang (V. 644/5: ... χρήματ', ἣν ψυχὴν ἐμὴν/ σώσης, ἅπερ μοι φίλτατ' ἐστὶ τῶν ἐμῶν), in deren Mitte (V. 662: ψυχὴν δ' ἐμὴν δός...) und an deren Ende (V. 678/9: ...τὴν σωτηρίαν, θηρῶν ὃ πάντες κοῦκ ἐγὼ ζητῶ μόνος), dass das Leben für ihn der Güter höchstes ist. Dass Menelaos diesem Appell sich verschließt, hat mit der Einschaltung von Tyndareos zu tun, in dem Orest ein mächtiger und letzten Endes siegreicher Widersacher im Ringen um die

Seele des Menelaos erwächst. Wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck von Tyndareos' zweimaliger Aufforderung (V. 536/7 || V. 625/6):

ἔα δ' ὑπ' ἀστῶν καταφονευθῆναι πέτροις,

ἢ μὴ ἰβίβαινε Σπαρτιάτιδος χθονός

entscheidet Menelaos sich für Tyndareos und gegen Orest (3), wie dieser allen Verklausulierungen seines Onkels zum Trotz sehr klar versteht (V. 720/1). Orest markiert das Ende von 1β und damit das Ende des ersten Teils überhaupt, indem er die Summe zieht:

... κούκέτ' εἰσὶν ἐλπίδες... οὗτος γὰρ ἦν μοι καταφυγὴ σωτηρίας (V. 722b/724).

Damit ist die Besprechung des ersten Teils abgeschlossen. Ich fasse diesen zusammen, indem ich damit einen Vergleich mit den „Eumeniden“ des Aischylos verbinde. Dieses Vergleich beruht auf der Tatsache, dass die Leiden des unter den Folgen des Muttermords leidenden Orest das Thema beider Dramen sind. Der Vergleich ebnet den Weg zum Nebenthema dieser Arbeit, der Rolle Apolls. Mit diesem Punkt beginne ich die vergleichende Zusammenfassung des ersten Teils.

In A.Eu. V. 64-84 garantiert Apoll Orest seinen Beistand (l.c.V. 64-66), ermuntert ihn zum Durchhalten (l.c.V. 74 und 78/79a), denn er wird dafür sorgen, dass durch ein Gericht in Athen Orest von der Eumeniden-Qual erlöst wird (l.c.V. 79b-83). Die Verantwortung für den Muttermord liegt nämlich bei ihm (l.c. V. 84). Als Orest sich besorgt zeigt, ob Apoll wirklich tut, was er verspricht (l.c. V. 85-87), beruhigt Apoll ihn (l.c. V. 88). Auf dem Weg von Delphi nach Athen geleitet ihn Hermes (l.c. V. 89-93). Apoll bei Aischylos empfindet also grenzenlose Empathie mit dem Vollstrecker seines Befehls und überschüttet ihn geradezu mit Zuwendung. Nichts davon findet sich bei Euripides. Bei ihm liegt Orest zu Tode erschöpft auf dem Bett, zwar auch mit Empathie überhäuft, aber „nur“ von einem Menschen, seiner Schwester Elektra. Doch zumindest wird bei Euripides an Apoll erinnert. In 1β macht Orest deutlich, dass es für ihn außer seinem Onkel noch einen zweiten Hoffnungsträger gibt. Als er nämlich Menelaos erklärt, dass er an Schwermut (λύπη V. 398) und Panikattacken (μανία V. 400) leide, erkennt dieser die Suizidgefahr, in der ein Mensch in Orests Lage

schwebt. Denn als dieser von einer ἀναφορὰ τῆς συμφορᾶς (V. 414) spricht, meint Menelaos sofort, dass Orest an Selbstmord denkt (μὴ θάνατον εἶπης V. 415). Doch die ἀναφορά, die Orest meint, ist nicht der Selbstmord, sondern der Gott Apoll, der für den Muttermord verantwortlich ist (V. 416). Daher erwartet er, dass dieser ihn vor den Eumeniden schützt. Doch sechs Tage lang schon (V. 422) lässt die Einlösung dieser Erwartung auf sich warten. Orest ist irritiert (V. 420 μέλλει, V. 426 ἀπραξία).

Auch als es um die Abwehr des Todesurteils geht, ist Apoll Orests Hoffnungsträger (4), wie sich in der Rede gegen Tyndareos zeigt. An deren Ende, gleichsam als Gipfelpunkt seiner Argumentation, lenkt Orest die Aufmerksamkeit auf Apoll (V. 591). Weil er dem Gott in allem vertraut, was dieser sagt (V. 592), hat er dessen Auftrag ausgeführt und die Mutter getötet (V. 593) (5). Es ist also Apoll, der für den Muttermord verantwortlich ist. Daher müssten die Argiver eigentlich ihn bestrafen (V. 595/596). Andererseits: Wenn der Gott verantwortlich ist, muss sein „Agent“ doch erwarten dürfen, dass der Gott zu Hilfe eilt, wenn diesem wegen der Ausführung der Tat der Tod droht (V. 597-599). Zweimal also lässt Euripides Orest davon sprechen, dass dieser den Beistand Apolls vermisst, auf den er wegen seines Gehorsams gegenüber dem Muttermordbefehl Anspruch zu haben glaubt. Damit lässt Euripides seinen Orest ausdrücklich vermissen, was Aischylos diesem im Übermaß zuteil werden lässt. Für die Rezipienten stellt sich die Frage, ob die Zurückhaltung des euripideischen Apoll und damit die Differenz zwischen den beiden Dichtern dauerhaft oder vorübergehend ist. Vergleichend ergibt sich ein weiterer bedeutsamer Unterschied: bei Euripides hat Orest nach dem Muttermord doppelt zu leiden. Nicht nur setzen ihm, wie bei Aischylos, die Eumeniden zu, sondern zusätzlich trachten ihm (und Elektra) seine argivischen Mitbürger nach dem Leben. Noch am Bühnentag droht die Verurteilung zum Tod durch Steinigung. Ohne Apoll bleibt den Geschwistern nur die Hoffnung auf den Beistand des Trojaheimkehrers Menelaos, Doch dieser Beistand wird ihnen nicht, wie von Apoll bei Aischylos, aus freien Stücken gewährt, sondern muss erst erkämpft werden. Als Bittflehender wirbt Orest um die Unterstützung seines Onkels. Doch in diesem Kampf er-

wächst ihm ein Widersacher in Gestalt seines Großvaters Tyndareos, gegen den er schlussendlich den Kampf um die Seele des Menelaos verliert. Doch bevor er an seiner Überlebenschance verzweifelt, tritt mit Pylades eine neue Person auf und lenkt Orests Gedanken in eine neue Richtung. Damit beginnt der zweite Teil der Tragödie.

## 2) Der zweite Teil

Er umfasst die V. 725-1011. Am Ende der einleitenden Regieanweisung (V. 725-728), die noch in iambischen Trimetern verfasst ist, bekennt Orest, dass der Anblick des auftretenden Pylades ihm noch lieber ist als den Seeleuten die Meeresstille nach schwerem Sturm (V. 727/8). Ab V. 729 lösen bis zum nächsten Chorlied trochäische Tetrameter die iambischen Trimeter ab. Der Wechsel des Metrums ist ein deutliches Zeichen dafür, dass ein neuer Teil dieser Tragödie begonnen hat. Zu ihm gehören der Orest-Pylades-Auftritt (V. 725-806), das 2. Stasimon (V. 807-843), der Botenbericht über die Volksversammlung (V. 844-956) und Elektras Monodie im Anschluss daran (V. 960-1011, mit Regieanweisung V. 957-959). Wie sich zeigen wird, besteht auch der zweite Teil aus zwei deutlich unterscheidbaren Szenengruppen ( $2\alpha = \text{V. 725-806}$  und  $2\beta = \text{V. 806-1011}$ ). Am Beginn von  $2\alpha$  führen zuerst Orest (V. 734-762) und dann Pylades (V. 763-773) ihr Gegenüber in die eigene leidvolle Situation ein. Das geschieht in Form einer Ganzversstichomythie. Der Wechsel zur Halbversstichomythie ab V. 774 markiert einen Wechsel der Thematik. Orest meldet bei Pylades Gesprächsbedarf an ( $\epsilon\varsigma \text{ κοινόν λέγειν χρή}$  V. 774a). Wohl getragen von dem Schwung, in den ihn die Ankunft des Freundes versetzt hat, ist ihm nämlich die Idee gekommen, nach der gescheiterten Werbung um Menelaos selbst etwas für den Erhalt seines Lebens zu tun und auf der Versammlung zu erscheinen (V. 775/6a). In seinen Halbversen bestärkt Pylades seinen Freund in diesem Vorhaben (V. 777ff.), bis Orests Entschluss schließlich feststeht ( $\iota\tau\acute{\epsilon}\omicron\nu$  V. 786). Elektra wird nicht eingeweiht (V. 787-789), ihre Fürsorge für den von Angstanfällen bedrohten Orest übernimmt Pylades (V. 791b, 795b). Er stützt den schwächelnden Orest auf seinem Weg zur Versammlung (V. 801/2) und wird dafür von Orest hoch gelobt (V. 804-806). Soweit zu  $2\alpha$ , das im Kern der Entwicklung eines Plans gewidmet

ist.

Dessen Umsetzung bestimmt das Bühnengeschehen in 2β (V. 807-1011), also im 2. Stasimon (V. 807-843), in der Botenszene (V. 844-956) und der abschließenden Szene zwischen dem Chor und Elektra (V. 957-1011). Das zweite Stasimon gehört zu 2β, weil es formal und inhaltlich darauf bezogen ist; formal, weil es die Zeit für die Ereignisse markiert, von denen im anschließenden Botenbericht die Rede ist; und inhaltlich, weil in den Augen des Chors der Mütter mord eine verwerfliche Tat ist, für die er Orest gleichwohl bedauert (V. 819-843) (6). Mit diesem ambivalenten Urteil nimmt der Chor zum einen die Verurteilung Orests durch die Versammlung, andererseits aber auch das Mitgefühl vorweg, das der Berichterstatter, wie gleich zu zeigen sein wird, für Orest empfindet. Unbeschadet dessen markiert das zweite Stasimon auch die Grenze zwischen 2α und 2β, da es bei leerer Bühne vorgetragen wird., ohne freilich trennend zu wirken, denn dafür ist es zu kurz.

Der Bote, der über die Versammlung berichtet, macht von Anfang an klar, dass er auf Seiten der Agamemnonkinder steht. Das erklärt er mit seiner Dankbarkeit gegenüber deren Vater, denn der hatte ihm, dem Mittellosen, zur Sicherung des Lebensunterhalts ein Stück Land zur Verfügung gestellt (V. 869/70). Seine Parteinahme für die Herrscherfamilie (7) veranlasst ihn dazu, die Redner, die er erwähnt, zu bewerten. So findet z.B. der anonym bleibende dritte Redner, der die Steinigung beantragt (V. 914/5a), keine Gnade in seinen Augen: u.a. sei er kein richtiger Argiver (V. 904); er habe das Zeug, die Leute auch zum Schlechten zu überreden (V. 906) und fungiere nur als Sprachrohr des Tyndareos (V. 915/6). Dagegen erfährt der ebenfalls anonym bleibende Redner, der für Orest den Ehrenkranz beantragt (V.923/4), höchstes Lob (V. 918, 921,922, 930). Auch der die Versammlung abschließende Beitrag Orests findet Beifall (εὖ δοκῶν λέγειν V. 943b). Gleichwohl unterliegt Orest bei der Abstimmung, es gewinnt sie ὁ κακὸς ἐν πλῆθει λέγων (V. 944), der die Steinigung beantragt hatte. Aus der von Sympathie geprägten Sicht des Boten verlieren also die Guten gegen die Schlechten: Orest und Elektra geschieht Unrecht, wenn sie wegen des Mütter mordes sterben müssen. Auf Orests Antrag hin wird der Tod durch Steinigung in die Verpflichtung zum

Selbstmord umgewandelt (V.946-949a), die das ganze Ausmaß der Entmutigung zeigt, in die Orest am Ende des zweiten Teils geraten ist, nachdem er den Kampf gegen den Verlust des nackten Lebens und damit des höchsten Gutes, das er hat, für verloren halten muss. An hervorgehobener Stelle, nämlich mit den letzten Worten seiner Rhesis, macht der Bote Apoll dafür verantwortlich:

Πύθιος...Φοῖβος ....ἀπώλεσεν (V. 955/6).

Nach dem Abgang des Boten mit V. 956 ist Elektra mit dem Chor allein auf der Bühne. Ihr fällt die Aufgabe zu, auf die grundstürzende Nachricht des Botenberichts zu reagieren. Dass es Grund zum Wehklagen gibt, war Elektra schon beim Auftritt des Boten klar geworden (V. 855, 859/60). Doch sie wollte zuerst den Bericht hören (V. 861-865). Als die furchtbare Wahrheit offenbar ist, bemerkt der Chor ihr Stummsein (V. 958), immer ein Zeichen äußersten Schmerzes, zu dessen Äußerung der Chor Elektra dann veranlasst (V. 959). Elektra ist offensichtlich um Fassung bemüht, denn in ihrer Monodie (V. 960-1011) kehrt sie singend zu dem Thema zurück, über das sie in der Prologrede bereits gesprochen hatte: Das Leid des Tantalidenhauses, das in ihrem und Orests unmittelbar bevorstehenden Untergang seinen Schlusspunkt findet (V. 1010/11). Doch so sehr die Monodie als Abschluss von Teil 2 zu verstehen ist, ist sie zugleich einem Chorlied äquivalent, das den zweiten vom dritten Teil trennt, der mit der Rückkehr von Orest und Pylades auf die Bühne beginnt (Regieanweisung V. 1012-1017), denn die Monodie markiert die Zeit, die beide für den Weg von der Versammlung zurück zum Palast benötigen; und Elektras Leid bereitet auf den Schmerz vor, von dem Orest bei der Rückkehr auf die Bühne ergriffen ist. Architektonisch gesehen ist die Monodie also ebenso ambivalent wie das 2. Stasimon.

Damit ist die Besprechung des zweiten Teils abgeschlossen. Ich fasse zusammen und beziehe auch hier die „Eumeniden“ ein. Die Ermutigung, die Orest durch das Hinzukommen des Freundes erfährt, äußert sich darin, dass er eine mutige Tat überlegt und zu ihr durch den Zuspruch des Freundes sich auch entschließt: Er will den Kampf um seinen Freispruch ohne Beistand und nur auf sich allein gestellt führen. Elektra wird nicht eingeweiht. Die Rezipienten dürften sehr schnell merken,

dass anders als bei Aischylos, wo der Ausgang des Verfahrens durchaus offen ist, Orest hier ohne Apoll an seiner Seite vor allem wegen des Einflusses von Tyndareos von vornherein vor dem Tribunal keine Chance hat und scheitern muss. Aber selbst bei Aischylos wäre das geschehen, wenn es nur auf die Stimmen von Menschen und nicht auch auf die Stimme Athenes angekommen wäre, dank derer Apoll und sein Schützling doch noch obsiegen. Damit ist beim älteren Autor zumindest für Orest das Stück zu Ende. Apoll führt ihn mit einem Freispruch von der Bühne zurück ins Leben. Bei Euripides dagegen führt Pylades einen zum Suizid Verurteilten zu dessen Vollzug zurück auf die Bühne. Nach Meinung des Boten ist Apoll damit nicht, wie in den „Eumeniden“, der Retter, sondern der Verderber Orests. Bewahrheitet sich diese Meinung? Das ist die Frage, deren Beantwortung die beiden übrigen Teile der Tragödie gewidmet sind.

### 3) Der dritte Teil

Er umfasst die Verse 1012-1548. Eine erste Szenenfolge innerhalb des dritten Teils (3α) umfasst das Bühnengeschehen von der Rückkehr des Freundespaars auf die Bühne bis zu ihrem erneuten Abgang (V. 1012-1245). 3α beginnt mit einem Orest-Elektra-Gespräch (V. 1018-1064), an dessen Anfang die Schwester den Bruder in ihre Klage einbeziehen will (V. 1018-1021), doch dieser weigert sich, weil er *ἀνανδρίαν* (V. 1031) fürchtet, also den Verlust der Kontrolle über das Gefühl der Todesangst, und damit das Unvermögen, das der Volksversammlung gegebene Versprechen zur Selbsttötung zu exekutieren (V. 1031/2 und 1035/6). Die Einlösung dieses furchtbaren Versprechens hat für ihn absoluten Vorrang. Orest weigert sich, Elektra zu töten. Daher einigen die Geschwister sich darauf, dass jeder sich selbst den Tod gibt (V. 1037-1041). Elektra will Abschied nehmen (V. 1042). Orest erlaubt ihr das (V. 1043/4) und wird dadurch selbst von Gefühlen ergriffen (V. 1047/48): Die Todgeweihten liegen sich in den Armen (V. 1045/6 und 1049/50). Den bitteren Tod wolle sie *...ὄπωρ γενναῖα ...καὶ Ἀγαμέμνονος...ἀξιότατα* (V.1060/1) erleiden. Als Orest zur Lösung des Begräbnisproblems Pylades ins Gespräch bringt (V. 1065-1067), ist das von ihm nicht als Eröffnung einer Gesprächsrunde mit dem Freund gedacht, sondern als Abschluss seines Gesprächs mit Elektra

und damit der Hinwendung zur Tat, dem Selbstmord. Das zeigt sich daran, dass Orest so kurz wie möglich von Pylades Abschied nimmt (καὶ χαῖρ(ε): V. 1068a) und dann zur Tat gegen sich selbst schreiten will (ἐπ' ἔργον... πορεύομαι. V. 1068b).

Doch anders als von Orest erwartet lässt Pylades den Freund nicht gewähren, sondern gebietet ihm Einhalt (ἐπίσχες. V. 1069) und bewahrt so seinen Freund vor dem unmittelbar bevorstehenden Suizid, indem er ihn in ein Gespräch verwickelt (Orest-Pylades- Dialog V. 1065-1176). In diesem gibt Pylades seinen Entschluss bekannt, mit den Geschwistern zusammen zu sterben (V. 1085-1091). Diesen Entschluss verbindet er mit dem Vorschlag, Menelaos mit in ihr Unglück hineinzuziehen (V. 1098/9). Damit erlöst er nun endgültig Orest vom unmittelbaren Suizidzwang. Denn dieser greift Pylades' Vorschlag begeistert auf (V. 1100-1102). Statt der Selbsttötung ist nun die Bestrafung von Menelaos durch Tötung von Helena das vorrangige Ziel (8). Diese Tat wird in einer Stichomythie geplant (V. 1100-1131), an die sich eine Rhexis des Pylades anschließt, in der er mit der Tötung Helenas schließlich sogar die Hoffnung aufs Überleben verknüpft (V. 1132-1152). Er hat dabei die argivische (Männer-) Öffentlichkeit im Blick, die aus Genugtuung über den Tod Helenas, der bösen Frau schlechthin, die Ermordung Klytaimestras verzeihen wird (V. 1140-1142). Die σωτηρία ist also zumindest als Möglichkeit wieder aufgetaucht, ohne eine sichere Option zu sein. Diese Offenheit fasst Pylades prägnant zusammen :καλῶς θανόντες ἢ καλῶς σεσωσμένοι (V. 1152). Die ἄελλπος...σωτηρία (V. 1173) beflügelt Orest zu einem Loblied auf den Freund (V. 1155-1176). Das von Pylades' Impulsen vorantriebene Gespräch der Männer (V. 1065-1176) ist damit beendet. Doch die Planungen für den weiteren Verlauf des Bühnentages gehen weiter. Sie werden durch einen Elektra-Orest-Dialog ergänzt (V. 1177-1203), in dem die Frau ihren Plan entwickelt, den über die Tötung Helenas aufgebracht Menelaos mit der Androhung der Ermordung seiner zuvor überlisteten Tochter Hermione von der Tötung Orests abzuhalten (V. 1189-1193). Elektras Hoffnung beruht auf ihrer Einschätzung, dass Menelaos feige ist (V. 1201b/2a). Die Planungsgespräche enden damit, dass Orest Pylades in sein Gespräch mit Elektra einbezieht (V. 1207-1210), Die Aufgaben

bei der Durchführung der Tat werden verteilt (V. 1216-1223/4). Das Schlussgebet vor dem Aufbruch zur Tat (V. 1231-1245) ist ein Dreigespräch, in dem Pylades als Motor des Ganzen das Schlusswort spricht (V. 1240-1245) und damit den Planungsteil 3 $\alpha$  abschließt.

Das Tun, das aus der Planung folgt, steht im Zentrum der zweiten und letzten Szenenfolge des dritten Teils (3 $\beta$  = V. 1246-1548). Diese beginnt mit einem halblyrischen Elektra-Chor-Amoibaion (1246-1295), das die Pause zwischen Planung und Handlung markiert und somit wie ein Chorlied fungiert. Da das Amoibaion aber mit der Sicherung eines ungestörten Verlaufs und der Erwartung eines Signals aus dem Haus auf die mit Helenas Schrei in V. 1296 einsetzende Handlung ausgerichtet und überdies sogar selbst schon Umsetzung geplanter Handlung (V. 1216-1221) ist, erscheint es sinnvoll, es als Element des Handlungsteils 3 $\beta$  zu betrachten. In diesem folgt an zweiter Stelle eine Szene (V. 1296- 1310), in der Elektra wenigstens verbal die Aggressivität mitvollzieht, die die Freunde hinterszenisch gegen Helena richten (V. 1299/1300, 1302-1305). In einer weiteren Szene (V. 1311-1352) liefert sie kaltblütig Hermione den hinterszenisch ebenso kaltblütig (V. 1347b/8) agierenden Freunden aus, bevor sie nach V. 1352 die Bühne verlässt (9). Der zweite Handlungsteil (3 $\beta$ ) beginnt also mit drei Szenen, an denen maßgeblich Elektra beteiligt ist. So wie die Frau am Schluss von 3 $\alpha$  sich an der Planung beteiligt, so zu Beginn von 3 $\beta$  am planmäßigen Handeln, bevor die Phryger-Szene (V. 1366-1536) das Handeln der Männer in den Mittelpunkt rückt.

Diese Szene wird von Euripides als geschlossene Einheit markiert, indem er sie in ein Chorstrophengpaar einbettet (V. 1353-1365 || V. 1537- 1548, jeweils bei leerer Bühne). Sie besteht, abgesehen von den erwähnten Chorstrophen und einer Regieanweisung V. 1366-1368 (10), zum größten Teil aus einer Singularität, einem Botenbericht in Form einer Arie, vorgetragen vom phrygischen Diener Helenas (V. 1369-1502), einer weiteren Regieanweisung (V. 1503-1505) und einer Orest-Phryger-Szene (V. 1506-1536). Durch den Boten erfahren die Rezipienten, dass die Schreie Helenas in der zweiten Elektraszene gerade nicht bedeuten, dass Orest und Pylades ihren Plan verwirklicht und Helena getötet haben. Denn angestachelt durch deren Schreie befreien sich die Diener Helenas aus

den Räumen, in denen Pylades sie weggeschlossen hatte (V. 1448-1551), und eilen ihrer Herrin zu Hilfe (V. 1473-1477). Orest, der Helena gerade das Schwert in die Gurgel stoßen will (V. 1472), muss deswegen von ihr ablassen und, von Pylades tatkräftig unterstützt, den Kampf gegen die Diener aufnehmen (eine weitergehende Würdigung dieses Umschwungs findet sich unten auf S. 20). Nach Kampfesende bringen die Freunde Hermione in ihre Gewalt (V. 1490-1493). Danach wollen sie zurückkehren zur Ermordung Helenas (V. 1493/4), doch diese ist unauffindbar (V. 1494/5), was der Bote sich nur mit dem Wirken übernatürlicher Kräfte erklären kann (V. 1497/8). Die Tat, die dem Trio das Weiterleben sichern soll, ist also noch nicht vollbracht.

Dass der Botenbericht die Form einer Arie hat, gibt einen Hinweis darauf, dass Euripides damit mehr beabsichtigt hat als die bloße Information über das hinter szenische Geschehen. Neben den dichterischen Text, der für uns Heutige rezipierbar ist, tritt mindestens gleichwertig die Musik, die das nicht mehr ist. „Der vom Wort abgelöste Rhythmus der neuen Musik wird bei Euripides zum grundlegenden musikalischen Mittel der Darstellung von Stimmungen und Gefühlen der Dramenpersonen...mit einer jenseits des Verbalen liegenden Differenziertheit und Subtilität...“ (Glau S.108). „Ohne Bindung an den Text gibt die... komplexe rhythmische Struktur die aufgeregte Stimmung des Phrygers facettenreich wieder, dessen innerseelische Vorgänge sie damit musikalisch ausdrückt.“ (Glau l.c.) Das Gefühl aber, das die Seele des Phrygers beherrscht, ist die Angst vor dem Tode, der leidenschaftliche Wunsch nach Fortsetzung des Lebens (*II*).

Dieses Gefühl bekommt neue Nahrung, als Orest auf der Suche nach dem Phryger (V. 1506) aus dem Palast eilt (Regieanweisung V. 1503-1505). Damit beginnt die den Phryger-Auftritt abschließende Szene zwischen diesem und Orest (V. 1503-1536). Der Phryger wirft sich, um sein Leben bittend, Orest zu Füßen (V. 1507), stellt diesen über Menelaos (V. 1511), verrät seine Herrin, denn er schwört bei Strafe seines Lebens, dass Orest sie zu Recht tötet (V. 1512-1517). Der Phryger ist also zu allem bereit, nur um am Leben zu bleiben (V. 1509). Orest steht dem Phryger als der gegenüber, der Angst macht, und er scheint das Gefühl der Überlegenheit zu genießen, das der angster-

füllte Sklave ihm vermittelt (V. 1518, 1520), ehe er dessen Angst thematisiert (δοῦλος ὄν φοβῆ τὸν Ἄιδην, ὃς σ' ἀπαλλάξει κακῶν; V. 1522). Als der Sklave betont, wie menschlich es sei, am Leben zu hängen (πᾶς ἀνὴρ, κἂν δοῦλος ἦ τις, ἦδεται τὸ φῶς ὀρώων :V. 1523), stimmt Orest ihm zu (12) und schenkt ihm das Leben: εὖ λέγεις, σώζει σε σύνεσις.. ἀλλὰ βαῖν' ἔσω δόμων (V. 1524). Orest ( der Herr, der Grieche, der Mannhafte, der Angstmacher) identifiziert sich also mit dem Phryger (dem Geängstigten, dem Unmännlichen: V. 1528, dem Barbaren, dem Sklaven). Für beide gibt es nichts Schöneres als das Leben und nichts Ängstigeres als den Tod (13), ist die bloße Existenz tausendmal mehr wert als die Nichtexistenz. Orests Identifikation mit dem Phryger erlaubt es den Rezipienten, in dessen von Todesangst geprägter Arie auch den Ausdruck derjenigen Gefühle zu sehen, die Orest selbst spätestens seit dem Todesurteil beseelen (ähnlich Porter S.212/3) (14), die er jedoch anders als der Phryger nie frei fließen lassen kann, weil dies der Erfüllung seiner Aufgaben (Selbsttötung, Tötung Helenas) im Wege gestanden hätte. So ist es auch hier nur ein Augenblick, für den Orest sich einen Blick auf seine Gefühle erlaubt (15). Denn schon in V. 1526a gibt er die Identifikation mit dem Sklave auf und stellt die Hierarchie wieder her, indem er mit einer Sinnesänderung droht, bezogen auf das ἀφεῖσαι in V. 1525. Also sieht der Phryger zu, dass er mit V. 1526b entsprechend Orests Anweisung in V. 1524 im Haus verschwindet. Ab V. 1527 ist Orest allein auf der Bühne. Die V. 1527-1530 ruft er dem entschwundenen Phryger hinterher. Die Rezipienten erfahren, dass Orest sein mit der Verfolgung des Phrygers verfolgtes Ziel erreicht hat. Er hat verhindert, dass dessen Geschrei die Argiver herbeiruft (V. 1529/30) und so seinen Untergang herbeiführt. Doch wenn die Argiver unter Führung des Menelaos doch noch erscheinen sollten, fühlt er sich gewappnet: Mit der Drohung, Frau und Tochter zu töten, will er von Menelaos die Rettung der sonst Todgeweihten erzwingen (V. 1531-1536). Orest glaubt also immer noch daran, dass er Helenas habhaft werden kann, Zugleich bewegt er sich nicht mehr auf der Linie von Pylades' Plan. Demzufolge sollte der durch die Tötung Helenas hervorgerufene Meinungsumschwung der argivischen Öffentlichkeit dem Trio das Leben retten, doch Orest setzt nun auf die Erpressbarkeit von Menela-

os. Damit ist der Grund gelegt für das Geschehen im vierten Teil.

Damit ist die Besprechung von 3β und damit des dritten Teils insgesamt abgeschlossen. Die Beobachtungen zu Teil 3 fasse ich, auch hier mit Einbeziehung des „Eumeniden“-Hintergrundes, wie folgt zusammen: In Teil 3, mit dem die zweite „Hälfte“ des Stückes beginnt, betritt Euripides völlig neues Neuland (16), denn dass Orest zum Selbstmord verurteilt ist, kommt in der Orest-Erzählung des Aischylos nicht vor. In der Einleitung (V. 1012-1068) der ersten Szenengruppe (3α = V. 1012-1245) begegnen die Rezipienten einem Orest, der heroisch an seiner Entschlossenheit keinen Zweifel lässt, sich das Leben und damit das Liebste zu nehmen, das er hat. Soweit es von ihm abhängt, würde Orest nach V. 1068 das Schwert gegen sich selbst richten. Wer ihn in dieser Situation rettet, ist nicht Apoll, sondern Pylades. dessen Eingreifen eine von Elektra abgerundete Planungsszene auslöst. Es ist Pylades, der mit seinem Wunsch mitzusterben, Orest innehalten; der mit seinem Vorschlag, durch Tötung Helenas Menelaos zu strafen, ihn sich einem neuen Ziel zuwenden; der mit der Überlegung, diese Tat könnte die Argiver umstimmen, in ihm sogar die Hoffnung auf Erhaltung des geliebten Lebens oder zumindest auf einen ruhmvollen Tod aufkommen lässt (V. 1244/5 || V. 1151/2 ). Das ganze Ausmaß der Veränderung wird deutlich, wenn man das ἐπ' ἔργον von V. 1068 mit dem πρὸς ἔργον von V. 1240 vergleicht. Das ἔργον war damals die Selbsttötung, hier ist es die Tötung Helenas, ergänzt durch eine Geiselnahme und evtl. Brandstiftung. Zumindest also für den Augenblick rettet Pylades Orest das Leben, indem er ihn vom Zwang zur sofortigen Selbsttötung befreit und ihm ein anderes Ziel setzt. Die Rezipienten erkennen zweierlei:

a) Menschen, denen man Angst und Schrecken zufügt, indem man sie zum Sterben zwingt, entwickeln den Wunsch, ihr Schicksal anderen zuzufügen, also als Geängstigte selber Angst und Schrecken zu verbreiten.

Und b): Den Untergang vor Augen, klammern sich Menschen an jede Hoffnung.

So schreitet das Trio in 3β zur Tat. Die Realisierung des Geplanten wird zum Horror für Helena, Hermione und den Phryger. Doch die Rechnung des Trios geht nicht auf: Helena ist ihrem Zugriff

entzogen. Doch Orest glaubt nicht an das endgültige Verschwinden Helenas, sondern möchte mit einem Plan, der eine Modifikation von Pylades' Plan aus 3α darstellt, Menelaos unter Druck setzen, damit dieser sich bei den Argivern für das Leben seines Neffen verwendet. Für den Phryger hingegen ist klar, dass das Verschwinden Helenas auf das Wirken einer nicht-menschlichen Kraft zurückzuführen ist, eine Version, die Orest erst in Teil 4 übernimmt (V. 1580b). Die Rezipienten nehmen wahr, dass zumindest für den Boten aus dem bisher rein innermenschlichen zum Schluss doch noch ein Geschehen geworden ist, in das auch nicht-menschliche Kräfte eingreifen, wie es schon bei Aischylos der Fall war. Apolls Name fällt dabei nicht.

#### d) Der vierte Teil

Er umfasst die Verse 1549-1693 und besteht klar erkennbar aus zwei Teilen, der Orest- Menelaos-Szene (V. 1549-1624 = 4α) und dem Apollon-Auftritt (V. 1625-1693 = 4β). Menelaos erscheint, weil die Kunde vom tödlichen Wirken der beiden Freunde im Palast zu ihm gedrungen ist (V. 1554/55). Er will, dass man ihm die Palasttüren öffnet, weil er dreierlei erreichen möchte: Die Tötung Hermiones verhindern, die Leiche Helenas bergen und ihre Mörder töten (V. 1561-1566). Um genau dies zu verhindern, erscheint Orest mit Pylades und der mit dem Schwert bedrohten Hermione auf dem Dach. Auch Fackelschein ist sichtbar (Regieanweisung V. 1573-75).

Dieses Tableau ist wichtig, denn es macht von vornherein die Unterlegenheit von Menelaos deutlich. Mit der Drohung, einen aus dem Gesimse gelösten schweren Stein Menelaos auf den Kopf zu werfen, hält Orest Menelaos auf Abstand von der Tür. Das Schwert an Hermiones Hals und die Fackeln sind Orests Machtmittel, denn durch die Drohung mit der Ermordung Hermiones (V. 1612) und der Brandstiftung im Palast (V. 1618-1620) will er Menelaos erpressen, damit dieser sich bei den Argivern für das Leben des Trios einsetzt (V. 1611). Orest hat also den Plan vom Ende des dritten Teils noch einmal modifiziert. Anders als dort hat er eingesehen, dass Helena für ihn nicht mehr greifbar ist, er fühlt sich von einem Gott bestohlen (V. 1580). Als Druckmittel gegenüber Menelaos bleibt nur die Tötung Hermiones übrig, ergänzt durch Brandstiftung. Damit bleibt Orest der von Py-

lades eingeschlagenen Linie insofern treu, dass mit einer Gewalttat das Leben des Trios gerettet werden soll. Menelaos wehrt sich verzweifelt, u.a. durch die Wendung an Pylades (V. 1591), doch Orest wehrt die Einschaltung von Pylades ab (V. 1592) (17). Menelaos bezweifelt auch die Berechtigung von Orests Überlebenswunsch (V. 1600), über den er von seiner ersten Begegnung mit Orest her Bescheid weiß. Doch letzten Endes sieht Menelaos ein, dass Orest ihn in der Hand hat (ἔχεις με V. 1617a). Als er trotzdem nicht einlenkt, erhöht Orest noch einmal den Druck, indem er zeigt, dass es ihm mit seinen Drohungen ernst ist: Er befiehlt Elektra und Pylades, Feuer zu legen (V. 1618-20) (18). Doch an dieser Stelle trifft Menelaos eine Entscheidung. Er weigert sich, sich von Orest als Druckmittel gegen die Argiver benutzen zu lassen. Er ruft diese gegen Orest zu Hilfe (V. 1621-24) (19). Vor Orest und den beiden anderen tut sich damit der Abgrund der Vernichtung auf. An dieser Stelle erscheint nun doch Apoll. Es gibt Argumente dafür, dass er Helena mit sich führt (20). Das Bühnengeschehen findet damit auf drei Ebenen statt: ebenerdig (Menelaos), auf dem Dach (Orest und Begleitung) und von der Mechane aus (Apoll).

Der Apoll- Auftritt (V.1625-1693 = 4β) beginnt mit dessen Rede (V. 1625-1665), gerichtet an die Kontrahenten in den unteren Ebenen: Menelaos (V. 1625) und Orest (V. 1628). Die Reaktion der beiden findet sich in den V. 1666-1672 (Orest) und V. 1673-1677 (Menelaos), bevor Apoll ab V. 1678 das Ende des Stückes einläutet. In seiner Rede gebietet er einleitend den beiden Kontrahenten Einhalt (V. 1625-1628). Der nächste Teil seiner Rede ist Helena gewidmet (V. 1629-1642): er selbst habe im Auftrag des Zeus Helena dem Zugriff Orests entzogen (21). Im nächsten Abschnitt (V. 1643-1652) erfährt Orest, dass er nach einjähriger Verbannung von den Eumeniden-Attacken befreit wird, weil dann in der Sache Eumeniden gegen Orest auf dem Areopag in Athen ein Göttergericht zusammentritt, das Orest mit Mehrheit freispricht. Nach der Stiftung zweier Ehen (V. 1653-1659) wird abschließend (V. 1660-1665) Orests Situation in Argos geregelt: Er soll dort König sein, und vor allem:

τὰ πρὸς πόλιν δὲ τῶδ' ἐγὼ θήσω καλῶς,

ὅς νιν φονεῦσαι μητέρ' ἐξηνάγκασα (V. 1664/5).

Apoll übernimmt also die Verantwortung für den Muttermord und wird sich bei den Bürgern von Argos für das Leben Orests und seiner Mitstreiter verwenden. Erst mit den beiden allerletzten Versen seiner Rede spricht Apoll also das erlösende Wort, das dem Trio am Bühnentag das Überleben sichert. Mit diesem Kunstgriff stellt Euripides sicher, dass Orest unmittelbar darauf reagieren kann (V. 1666- 1672). Den ersten Vers (V. 1666) verstehe ich als Seufzer im Rückblick auf das Leid, das die Erfüllung des apollinischen Auftrags Orest gebracht hat (Eumeniden, Todesurteil). Im Seufzer schwingt aber auch die Erleichterung mit angesichts der Erkenntnis, dass das Leiden nun ein Ende hat. Auch die Verse 1667-1669 sind Rückblick auf Leid, diesmal auf das, was das lange Nichterscheinen Apolls bei Orest hervorgerufen hat. Wohl spätestens seit der Verkündung des Todesurteils (22) war er in Sorge (δέϊμα V. 1668), er könnte in dem Glauben, auf Apoll zu hören, in Wirklichkeit die Stimme eines bösen Geistes vernommen haben (V. 1668-1670), der ihn nicht retten, sondern vernichten will. Auch hier ist die Erleichterung spürbar, dass dieser Täuschungsverdacht überwunden ist (23). Ganz in der Gegenwart angekommen ist Orest in V. 1670. Mit nur zwei Worten: εὖ τελεῖται (V. 1670a) bringt er die ganze Tiefe seiner Erleichterung darüber zum Ausdruck, dass er durch die Fürsorge Apolls letztlich doch gerettet wurde.

Deswegen gehorcht er gerne Apoll (V. 1670b), lässt Hermione leben und bittet vom Dach herab den immer noch vor der Tür stehenden Vater um deren Hand (V. 1671/2). Als Menelaos einwilligt (V. 1655-57), läutet Apoll das Ende ein, indem er beide Kontrahenten zum Frieden mahnt (V. 1679a). Beide versichern Apoll ihre Zustimmung (V. 1679b/80a). Bemerkenswert ist Orests Zusatz in V. 1680b/81): „Ich schließe Frieden mit deiner Schwäche, Menelaos, und, Loxias, mit deinem Orakel“. Dass Orest mit Menelaos wegen dessen verweigerter Hilfeleistung gehadert hat, war den Rezipienten bekannt. Hier erfahren sie, dass er auch mit Apoll wegen des Auftrags zum Muttermord und der daraus sich ergebenden Folgen gehadert hat, nun aber wieder mit ihm versöhnt ist. Er geht damit einen Schritt weiter, als der Gott es verlangt hat. Nicht nur versöhnt er sich mit Menelaos, son-

dern auch mit dem Gott selbst (24).

Zusammenfassend bleibt für den vierten Teil, auch hier mit Einbeziehung des „Eumeniden“- Hintergrunds, festzuhalten: Die Antwort auf die Frage, welche nicht-menschliche Macht am Ende des dritten Teils eingegriffen hat, wird durch den Auftritt von Menelaos noch einmal hinausgeschoben. Orest versucht, Menelaos durch Erpressung zu seinem Retter zu machen, scheitert aber. Sein Leben scheint nun endgültig verloren. Da greift erneut eine nicht-menschliche Macht ein, diesmal in aller Offenheit. Apoll tritt in Erscheinung und klärt, dass er der Retter Helenas war, so wie er jetzt der Retter Orests und seiner Gefährten ist. Die Rezipienten erleben, wie Apoll bei Euripides schlussendlich doch noch das tut, was er bei Aischylos von Anfang an getan hat. Er stellt sich schützend vor Orest und bejaht dessen Überlebenswillen (25). Damit bringt er zum Ausdruck, dass er es ist und nicht dieser, der die Verantwortung für den Muttermord trägt, denn nicht anders als bei Aischylos ist Apoll auch bei Euripides nicht verantwortungslos; „Apollo intervenes in order to prevent Orestes from being punished for his piety following the god’s orders.“(26). Es ist hier wie dort jeweils der letzte Vers einer Rhexis, in der Apoll sich zu dieser Verantwortung bekennt (A.Eu.V .84 || E.Or. V. 1665). Er tut dies aber zu einem Zeitpunkt, der sich im Unterschied zu Aischylos nicht empathisch an den Bedürfnissen Orests orientiert (27). Deswegen ist Orests Situation bei Euripides erst einmal viel leidvoller als beim älteren Dichter, weil er eine Zeitlang ohne den Halt auskommen muss, den er im älteren Stück von Apoll gewährt bekommt. Für den euripideischen Orest bedeutet Apoll also sowohl Unglück (1 $\alpha$  bis 4 $\alpha$ ) wie auch Glück (4 $\beta$ ), entsprechend der ambivalenten Natur des Gottes (28) (vgl. die Doppelnatur des Dionysos in den „Bakchai“). Zu Apoll gehören eben zwei Attribute: mit Pfeil und Bogen stiftet er Leid, mit der Leier dagegen Freude. Solweit zum 4. Teil. Die Betrachtung der Teile des „Orestes“ ist damit beendet. Das vorliegende Werk besteht aus vier Teilen, die jeweils aus zwei Szenenfolgen (1 $\alpha$  und 1 $\beta$  usw.) bestehen. Orientiert man sich am Handlungsverlauf, bemerkt man, dass die Teile 1 und 2 sowie 3 und 4 je einen Handlungszusammenhang bilden. In den Teilen 1 und 2 ist es das Ziel Orests und seiner Helfer, die Verhängung, in den Teilen

3 und 4 jedoch, die Vollstreckung des Todesurteils zu verhindern. Das Scheitern des Versuchs, dieses Urteil zu verhindern, markiert die Zäsur (29). Die vier Teile des „Orestes“ gehören also zu zwei, freilich ungleich großen Hälften (V. 1-1011 und V. 1012-1693), die ich A und B nenne. A beginnt und endet mit einer monologischen Partie Elektras (Prologrede; Monodie nach dem Botenbericht). Thema ist beide Male die leidvolle Familiengeschichte der Pelopiden (30). B zeigt zu Beginn den todgeweihten, am Ende den geretteten Orest.

## II) Die Einheit der Teile

Das Ergebnis von I vorausgesetzt, bestand für den Formkünstler Euripides die Aufgabe darin, für den „Orestes“ eine Architektonik zu schaffen, die die vier Teile und die beiden „Hälften“ zu einer Einheit verbindet. Es wird sich zeigen, dass Euripides die beiden Innenteile (also 2 und 3) sowie die beiden Außenteile (also 1 und 4) aufeinander bezogen und auf diese Weise auch A und B miteinander verbunden hat. Ich wende mich zuerst der Verbindung der Teile 2 und 3 zu, also den Teilen an der Nahtstelle zwischen A und B. Aus deren Besprechung in I) ergeben sich die folgenden, architektonisch relevanten Elemente:

Beide Teile bestehen aus zwei Szenengruppen, von denen jeweils die erste (2 $\alpha$  und 3 $\alpha$ ) der Planung einer Tat und die zweite (2 $\beta$  und 3 $\beta$ ) deren Durchführung gewidmet ist. Die Planung beruht hier wie dort auf einer Idee, zu der eine vorbereitende Szene hinführt (in 2: V. 729-773, in 3: V. 1018-1068). In 2 stammt die Idee von Orest selbst, Pylades hilft aber bei ihrer Entwicklung; in 3 stammt sie allein von Pylades, wird aber von Orest übernommen. In 2 schließen die beiden Männer ein Bündnis unter Ausschluss Elektras, in 3 erweitert Elektra dies zu einem Dreibund. In beiden Teilen ist Pylades neben Orest der wichtigste Akteur, weil er Orests Lebensmut wiederaufrichtet, dort durch sein bloßes Erscheinen und sein Wirken als Berater und Begleiter, hier durch die Idee, Menelaos zu bestrafen. Die Durchführung der Tat wird in 2 und in 3 durch einen Botenbericht Bühnenwirksam gemacht. Es verbindet beide Berichte, dass sie von den Gefühlen des Berichterstatters geprägt sind (31). Die Innenteile von A und B weisen also eine ganze Reihe verbindender Elemente auf. Sie wer-

den dadurch analoge Stücke. Diesen Befund mache ich dadurch kenntlich, dass ich dem zweiten Teil den Buchstaben b und dem dritten entsprechend den Buchstaben b' zuordne.

Nun zu den Außenteilen 1 und 4. Wie in 2 und 3 Pylades Orests wichtigster Mitspieler ist, so nehmen hier Menelaos und Apoll diese Rollen ein (32). Ich wende mich zunächst den Orest-Menelaos-Szenen in 1 und 4 zu. Hier wie dort ringt Orest mit Menelaos darum, dass dieser sich bei den Argivern dafür einsetzt, dass er selbst für den Muttermord nicht mit dem Tode bestraft wird. Dort geschieht das mit Worten, also friedlich durch  $\pi\epsilon\iota\theta\acute{\omega}$ , in der Position des Bittflehenden, hier durch Erpressung, also mit der Androhung von Gewalt (Brandstiftung und Ermordung Hermiones), vom Dach herab in der Position des vermeintlich Stärkeren. Hier wie dort verliert Orest den Kampf um Menelaos' Seele und damit dort eine und hier die letzte Hoffnung aufs Überleben.

In 1 macht Orest aber auch deutlich, dass er sein Lebensglück über allen menschlichen Beistand hinaus vom Beistand seines göttlichen Auftraggebers abhängig sieht. Diese Erwartung wird in 1 enttäuscht, in 4 aber im Vollmaß erfüllt. Der dort als abwesend erlebte Gott zeigt hier Präsenz und gewährt Orest den in 1 $\beta$  so schmerzlich vermissten Beistand, sofort gegen die Argiver und nach einem Jahr auch gegen die Eumeniden, denen sein Schützling in 1 $\alpha$  noch schutzlos ausgeliefert war.. Auch die Außenteile von A und B sind also deutlich aufeinander bezogen und damit ebenfalls analoge Stücke. Wegen der Analogie nenne ich den ersten Teil a und den vierten a'.

Euripideische Formkunst verbindet also die „Hälften“ A und B in der Weise, dass die beiden Teile von A mit den beiden Teilen von B nach dem Muster a b b' a' und damit chiasmisch aufeinander bezogen sind. Zugleich ist erkennbar, dass B eine Steigerung von A darstellt, einmal weil in A mit Worten „nur“ gegen das Zustandekommen, in B aber mit Gewalt gegen die Exekution des Todesurteils angekämpft wird, und ferner, weil Apoll in A überhaupt nicht an der Handlung beteiligt ist, in B aber sehr wohl, und zwar nicht nur in 4 $\beta$ , sondern auch schon in 3 $\beta$ . Denn dort beginnt das Wirken Apolls, wie jetzt erkennbar wird, schon mit dem Hervorbrechen der Diener, das die Aufmerksamkeit der Freunde von Helena ablenkt und dem Gott so die Möglichkeit verschafft, Helena unauf-

fällig dem Zugriff der beiden zu entziehen.

Die vorliegende Untersuchung ist damit abgeschlossen. Sie hatte die Architektonik des „Orestes“ zum Haupt- und die Rolle Apolls zum Nebenthema. Zuerst zum „summary“ für die Hauptfrage: Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Orestes“ beruht auf vier Teilen., die jeweils aus zwei Szenengruppen bestehen. Maßgebendes Kriterium für die Verteilung ist, auf welche Personen Orest sich bezieht, wenn er ums Überleben kämpft. Die vier Teile fasst Euripides zu zwei „Hälften“ zusammen (A und B). Diese werden durch chiasmatische und gleichzeitig steigernde Zuordnung ihrer Teile zur Einheit des Gesamtwerkes „Orestes“ (33) verbunden. Eine graphische Darstellung dieses Ergebnisses findet sich auf S. 28.

Es folgt die Zusammenfassung zur „Nebenfrage“ nach der Rolle Apolls. Grundlage dafür sind die Ausführungen auf S. 17 dieser Arbeit. Demnach ist Apoll also auch bei Euripides Mitspieler im Orest-Drama, nur ist dies beim jüngeren Autor für die Rezipienten und die menschlichen Akteure auf der Bühne nicht von vornherein offenbar (34) Dass gleichwohl Apoll für die „Orestes“-Handlung eine wichtige Rolle spielt, findet seinen Niederschlag darin, dass er auch ein architektonisch bedeutsamer Faktor ist, denn Form und Inhalt sind bei Euripides nicht nur hier (35) derart aufeinander bezogen, dass die Form sich aus der Sache ergibt.

Ausgehend von diesem Verständnis der Rolle Apolls nehme ich abschließend zu einigen Deutungen Stellung, die der „Orestes“ in der Forschung gefunden hat. Die architektonische Relevanz des Apollon-Auftritts macht es Verf. unmöglich mitvollziehen, wenn Biehl (36), Porter (37) und Holzhausen (38) diesen gleichsam abtrennen.- Den Aussagen von Nicolai: „<die 'Rettung' Orests ist das Ziel des Dramas>“ (39) oder Papadimitropoulos: „...Apollo's epiphany is a cornerstone for a correct interpretation of the play“ (40) kann Verf. zustimmen, allerdings mit anderer Begründung (41).- So wichtig für Verf. die Beziehung zu den „Eumeniden“ ist, sieht er im „Orestes“ doch mehr als ein bloßes „juego literario“, das in der Herstellung von Intertextualität mit Aischylos' Orestie als Referenzobjekt besteht (42). Durch den Bezug auf die „Eumeniden“ macht Euripides nämlich deutlich,

dass der Mythos in der von Aischylos überlieferten Form der Bezugsrahmen für das Verständnis gerade auch des Neuartigen im „Orestes“ ist (43).- Es ist also nicht erforderlich, wie es bei Zeitlin geschieht, moderne Sozialpsychologie und Rollentheorie für das Verständnis des „Orestes“ heranzuziehen (44). - Nach Wolff S.356 zeigt das Stück, „how futile human action is“; dem möchte Verf. entgegenhalten, dass das Geschehen im „Orestes“ inhaltlich und architektonisch eben nicht allein und ausschließlich „human action“, sondern Teil einer Apoll-Orest-Interaktion ist, die für Orest auch tragische Aspekte hat. - Porter unterscheidet in seinem forschungsgeschichtlichen Überblick (45) zwischen eher zustimmenden und eher kritischen Würdigungen des „Orestes“. In der deutschsprachigen Forschung mögen für diese beiden Richtungen die Namen Lesky und Reinhardt stehen. Der Grundauffassung Leskys, „nach der wir den Kampf dreier Menschen um ihr Leben aus ihrer Not und Verlassenheit beurteilen sollen“ (46), steht Verf. nahe, vermisst aber, dass die Notwendigkeit für diesen Kampf nicht mit der spezifischen Rolle Apolls in diesem Stück in Verbindung gebracht wird.- Bei Reinhardt dagegen spielen die Götter sehr wohl eine Rolle, wenn er allgemein von der „Sinneskrise bei Euripides“ handelt (47): „Bei den Griechen fällt die Frage nach dem Sinn zusammen mit der Frage nach den Göttern“ (48). Die Sinnfrage stellt sich im „Orestes“ am drängendsten nach dem Todesurteil, also am Ende des 2. Teils. Der Bote stellt sie am Ende seines Berichts („ἀπόλεσεν“ V. 956b), ganz in Übereinstimmung mit Reinhardt (49). Orest selbst spricht erst nach dem Erscheinen Apolls davon, dass ihm der Sinn seines Tuns zwischendurch zweifelhaft geworden ist (V. 1668/9). Doch die Sinnfrage bleibt nicht unbeantwortet. Denn der Auftritt Apolls widerlegt die Deutung des Boten und den Zweifel Orests. Die Rezipienten erkennen, dass eine solche den Sinn in Frage stellende Deutung und der entsprechende Zweifel entstehen, wenn der Gott die Erwartungen von Menschen an ihn nicht zu dem Zeitpunkt erfüllt, an dem diese es für notwendig halten. Wenn aber der Zeitpunkt gekommen ist, an dem aus der Perspektive des Gottes sein Erscheinen notwendig ist, können Orest und mit ihm die Rezipienten erleichtert feststellen, dass es doch sinnvoll war, Apoll zu vertrauen und seinen Auftrag auszuführen. Der Schluss zeigt also, zu-

mindest aus der wohl maßgebenden Perspektive der Titelfigur, dass es tatsächlich so ist, wie es sein sollte (50). Die Rezipienten lernen, dass die Sinnfrage von der Situation des Menschen abhängt, der sie stellt, und so in ihrer Bedeutung zu relativieren ist. Was ohne Sinn scheint, muss es nicht auch sein. Das wäre die durchaus menschenfreundliche Botschaft, die von Euripides' „Orestes“ ausgeht (51).

#### Anmerkungen:

- 01) s. im Verzeichnis der zitierten Literatur unter Ludwig, Walther.
- 02) Den Zusammenhang zumindest der V. 1- 315 betont auch Willink S. 77.
- 03) Auch Porter S. 73 ist der Meinung, dass Menelaos sich den Drohungen von Tyndareos beugt. Gleichwohl athetiert Porter S. 333/4 die Verse 625/6, obwohl es m.E. gerade die Wiederholung der Drohung aus V.536/7 ist, die Menelaos letzten Endes in die Knie zwingt. Dieser Einwand gilt auch gegen Willink, der die V. 536/7 für interpoliert hält (Willink S.163).
- 04) Willink bestreitet, dass Apoll für Orest ein „referral“ oder ein „haven“ ist. Das gelingt aber nur um den Preis von Sonderwegen: „...it seems best...to postulate that *ἀναφορά* could also mean <plea in referral>“ (Willink S.154 zu V.414) und: „*πῆ* or *ποῖ*? We surely want <how?> not <whither?> here“ (l.c. S.181 zu V.598 gegen die Mehrheit der Mss.).
- 05) vgl. Erbse S.459: „Man darf...nicht vergessen, dass der von Apoll befohlene Muttermord zu den unabdingbaren, mit den Gründen der Vernunft nicht erfassbaren Voraussetzungen der Handlung gehört“- Anders als bei Aischylos in den „Choephoren“ wird Orest bei Euripides offenbar nicht von Apoll unter Druck gesetzt, indem dieser ihm ins Gewissen redet und ihn an die Verantwortung für seinen Vater erinnert. Zwar argumentiert Orest, wenn er sich im Verteidigungsmodus befindet, ebenso wie der aischyleische Apoll (V.551-564), aber im Gespräch mit Elektra nach der Eumenidenattacke ist es gerade der Vater, den er zum Zeugen gegen Apoll macht: Agamemnon hätte ihn angefleht, die Mutter nicht zu töten (V.288-293). Für Orest ist der Muttermord ein *ἔργον ἀνοσιώτατον* (V.286), noch bei der Tat hätte er gezögert, wenn Pylades ihm nicht über den Zweifel hinweggeholfen hätte (V.1236).
- 06) Zum zweiten Stasimon und insbes. zu den Versen 819-824 ausführlichst Porter S. 314-326.
- 07) Die Parteinahme des Boten für Orest hebt auch Porter S.75 hervor: „...the messenger's open sympathy towards Orestes...“
- 08) Anders als Holzhausen S.128 („Es ist nicht mehr die Rettung, die die Freunde in erster Linie erstreben, sondern die Rache am Feind“) sehe ich also keine „Veränderung der Gewichtung“ (Holzhausen S. 129), sondern „der den ersten Teil der Tragödie beherrschende Wunsch nach Bewahrung des eigenen Lebens“ (Holzhausen S.128) setzt sich auch in dem Mechanema gegen Helena fort. .
- 09) Zur Kontroverse, ob der ganze Schluss der Hermione-Szene (V.1344-1352) sich vorderszenisch abspielt oder ob zumindest die V. 1347/8 aus dem Off gesprochen werden, vgl. Porter S.342-344 und Willink S.301/2. Für Verf. geht Hermione in der Mitte von V.1345 ab, darauf alarmiert Elektra das Freundespaar (V.1345b/46), V. 1347/8 spielen sich dann hinter der Szene ab, so wie in der Szene davor die Schreie Helenas. So wie dort werden auch hier die hinterszenischen Akteure von Elektra angestachelt (V.1302-1310 || V.1349-1352). Diese Deutung ist in Übereinstimmung mit dem Bericht des Boten in V. 1490-1493.
- 10) Für Verf. eilt der Phryger also aus der Tür und springt nicht vom Dach. Der Dachsprung geht

auf die Notiz eines Scholiasten zurück, der die V. 1371/2 und vor allem die Präposition „ὑπέρ“ (V. 1371) missverstanden hat. Sie bezeichnet bei Verben der Bewegung den von der Bewegung durchmessenden Raum, den der Phryger in sehr komprimierter Form beschreibt. Stationen, die er passiert hat, sind Zimmer (τέραμνα V.1371), erwähnt wird die Vorhalle (παστάδων V. 1371), die den Zimmern im hinteren Gebäudeteil vorgelagert ist; also hat er wohl auch diese Halle passiert und anschließend „dorische Triglyphen“ (V.1372), die zu einem Gebäude mit dorischen Säulen gehören, das der Phryger offenbar ebenfalls durchquert hat.

- 11) „...ist der Phryger von der Rettung des eigenen Lebens völlig besessen“ (Biehl 1965 S.150).
- 12) Eine vergleichbare Würdigung der Stelle bei Parry S. 345/6 und Willink S.330 („merciful decision“), während für Porter Orests Lob des Phrygers nur „sardonic“ (Porter S. 247) ist oder „im Grunde nur Pose“ (Biehl 1965 S. 164). Nach Holzhausen S.161 läßt Orest den Phryger nur entkommen, „weil es ihm plötzlich nützlicher erscheint, dass der Phryger in der Stadt Menelaos und die Bürger informiert“. Ähnlich Willink S. 330. Dagegen sprechen m.E. die V.1529/30).
- 13) Für Zeitlin S. 327 ist der Phryger Orests „alter ego“. Die gleiche Einstellung wie Orest hat auch Iphigenie, als sie sich in Aulis flehentlich an ihren Vater wendet (E. IA V.1249-1252). Ihr letzter Satz ist: κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν (E. IA V.1252b). Anders als Iphigenie bleibt Orest dieser Überzeugung treu, weil er ungleich seiner Schwester seinem Tod keinen Sinn zu geben vermag. Die Verantwortung für den Muttermord liegt eben nicht bei ihm, sondern bei Apoll.
- 14) Diese Gefühle machen Orest auch dafür bereit, wie der Phryger für das nackte Überleben jeden Preis zu zahlen. Das gilt für das Mechanema gegen Helena hier im dritten wie auch für die Erpressung von Menelaos im anschließenden vierten Teil.
- 15) Richtig beobachtet Biehl, dass Orest sehr schnell zur Gefühlskontrolle zurückkehrt, weil er sie „für die Auseinandersetzung mit Menelaos braucht.“ (Biehl 1965 S. 164.)
- 16) vgl Barker S. 278/9
- 17) Von Menelaos' Bedürfnissen her ist die Wendung an Pylades erklärbar. Gleichwohl kann man sich fragen, warum Euripides Menelaos diese Frage überhaupt stellen lässt, da dieser sie nicht beantworten kann, weil der dritte Schauspieler wenig später für die Apollon-Rolle gebraucht wird. So zitiert Wright Wington-Ingrams Deutung als „self-conscious reference to the <three-actor> rule“ (Wright S.124). Der von Wright l.c ebenfalls erwähnte Malcolm Davies, aber auch Nisetich S.53 verstehen die Stelle als intertextuellen Bezug zu A.Ch. V. 899-903. Zu einer weiteren Erklärung, warum Euripides daran gelegen war, dass Pylades stumm bleibt und Orest das Heft in der Hand behält, vgl. diese Arbeit Anm. 32.
- 18) Biehl interpretiert die V.1618-1620 als „Orests Entschluß zur Selbstvernichtung“ (Biehl 1965 S.177), während hier diese Verse als der letzte Versuch Orests zur Selbsterhaltung gedeutet werden,
- 19) Ganz konträr Erbse S.451. Er nennt die eben besprochenen Verse „sachlich bedeutungslos“, unter Berufung auf die V. 1200-1203 (l.c. S. 450), die er offenbar für eine Tatsachenfeststellung hält. M. E. ist Elektras Urteil über Menelaos reines Wunschenken.- Wie Manuwald S.105 sieht auch Verf. im tradierten Text der Orest-Menelaos-Szene eine „psychologische konsequente Entwicklung“ von der Art, wie die beiden Manuwald sie a.a.O. darstellen.
- 20) Ebenso Willink S.351: „Apollo's appearance was managed by the mechane or crane, swinging him and Helen into view above the skene“. Diese Vorstellung hat folgende Vorteile: 1) τῆσδε in V. 1639 bewahrt seinen unmittelbar deiktischen Charakter. 2) Menelaos' Anrede an Helena in V.1673 ist nicht einfach ins Leere gesprochen, sondern hat einen wahrnehmbaren Adressaten. 3) Wenn Apoll in V. 1683b-1685 ankündigt, dass er als nächstes Helena in den Palast des Zeus führen wird, müssen die Rezipienten sich nicht fragen, wo Apoll Helena für diese Reise abholt, sondern der Weg zu Zeus beginnt in dem Moment, in dem nach V. 1690 Apoll in Begleitung Helenas durch das Zurückschwenken der Mechane die Bühne verlässt.- In der Mechane haben zwei Personen Platz (s. die Dioskuren als dei ex machina in der „Elektra“ unseres Autors).
- 21) Apoll bringt also, wenn auch mit anderen Mitteln, Menelaos genau in die Situation, in die auch

das Trio ihn bringen wollte: Er steht ohne Helena da. Bei Apoll soll sich aber eine neue Frau suchen (V.1638). So auch Willink S.XXIX. Anders als Willink vermag Verf. (vgl. diese Arbeit S. 17) darin jedoch nicht „The corner stone of the plot... (Willink S. XXVIII) zu sehen.

- 22) Holzhausen S.152, Anm. 448 verknüpft das δέϊμα mit dem „Anhören der Apollon-Rede“, aber auch mit dem Orakel, weil er diese Stelle im Lichte seiner These von der ungelösten Recht-Rache-Problematik als zentralem Thema dieses Stückes versteht, eine These, der beizutreten Verf. sich nicht im Stande sieht.
- 23) Dies gegen Wright, der „Helena“ und „Orestes“ in eine Reihe stellt und S.128/9 schreibt: „both plays seem to be raising much the same type of unsettling doubts about whether anything in front of us is real or not“.
- 24) Dieser Friedensschluss mit dem Gott nach schwerem, mit dem Wirken Apolls zusammenhängendem Leid hat eine Parallele im „Ion“. Dort ist es Kreusa, die einen solchen Schritt vollzieht (Ion V.1609-1613). Ions Reaktion ist verhaltener (Ion V.1606-1608), denn seine Bilanz ist durchaus gemischt (vgl. Verf. Ion S, 43/4). Menelaos kommt ein Lob des Gottes überhaupt nicht über die Lippen, er gehorcht nur (V.1673-77), denn Apolls Regelungen treffen ihn hart: Nicht nur muss er mit dem Mann Frieden schließen, der ihm Frau und Tochter ermorden wollte, er muss ihn sogar als Schwiegersohn akzeptieren und ihm den Thron in Argos überlassen. Vor allem aber erreicht der Trojaheimkehrer sein Kriegsziel nicht, die glückliche Heimkehr mit Helena nach Sparta. Fast schon am Ziel, verliert er die Frau. Der lange Krieg und die Entbehrungen auf der Heimfahrt waren umsonst (vgl. V.1500-02) Zu einem bei aller Verschiedenheit vergleichbaren „Unglück“ des Menelaos vgl. Verf. Helena S. 6. Verglichen mit dem Füllhorn, das Apoll über Orest ausschüttet, wird Menelaos geradezu abgestraft, als ob der Gott, der auf Seiten der Trojaner stand, noch eine Rechnung mit Menelaos offen hätte.
- 25) Verglichen mit Kreusa im „Ion“, die jahrelang hat warten und leiden müssen, „erlöst“ Apoll Orest bereits am sechsten Tag (vgl. V. 39/40) von der Angst vor den Argivern. Etwas länger (ein weiteres Jahr) dauert es mit der Befreiung von den Panikattacken, aber das Wissen um ihr Ende lässt sie auf jeden Fall leichter ertragen.
- 26) Lefkowitz S.50
- 27) Apoll greift erst zum ersten Mal und noch unerkannt ein, um die Tötung Helenas zu verhindern, weil dies nicht den Plänen von Zeus (V.1635-1637) entsprochen hätte. Danach greift er in aller Offenheit ein, um den Untergang Orests durch Menelaos und die Argiver zu verhindern, weil dies seinen Plänen für die endgültige Rehabilitation Orests durch das Göttergericht in Athen nicht entsprochen hätte. Für Apoll ist der Zeitpunkt zum Eingreifen offensichtlich erst dann gekommen, wenn menschliches Handeln göttliche Pläne zu konterkarieren droht, wie es schon im „Ion“ der Fall war. Interessanterweise erwächst auch hier, wie im „Ion“, dieses Handeln aus dem Leid, das das vorangehende Ausbleiben der erwarteten göttlichen Hilfe hervorgeufen hat (Zum Ion vgl. Verf. Ion, S. 45/6). Anders Papadimitropoulos S.504: Apolls spätes Eingreifen „might indicate that his loyal subject had to pass first through a kind of *rite de passage*, where he would prove his worth.“)
- 28) Ob das eine „theodicy“ (Lefkowitz S. 53) ist, hängt davon ab, was man darunter versteht. Richtig ist auf jeden Fall, dass Euripides bei den Göttern „...their powers, both for good and for evil.“ (Lefkowitz l.c.) im Blick hat. Die Götter können retten und zerstören.
- 29) Von einer Zweiteilung dieser Tragödie sprechen auch Porter S. XI und Encinas Reguero S.120. Für Encinas Reguero beginnt der 2. Teil allerdings erst mit V. 1098 (l.c.S.122). Dieser Auffassung kann Verf. nicht beitreten, da für ihn der Neuanfang bereits bei V.1012 beginnt, als der Zwang zur Vollstreckung des Todesurteils das Bühnengeschehen bestimmt.
- 30) Diese Beziehung ist neben der handschriftlichen Überlieferung ein weiteres Argument gegen Willinks Annahme, die V. 960-970 müssten dem Chor gehören (Willink S.240)
- 31) Die persönliche Färbung beider Botenberichte beobachtet auch Wolff; „only through the eyes of a messenger“, der „partial“ oder geprägt ist von „fear“ (alle Zitate Wolff S.351), nehmen die

Rezipienten die berichteten Ereignisse wahr Die architektonische Relevanz dieser Übereinstimmung ist Wolff nicht bewusst.

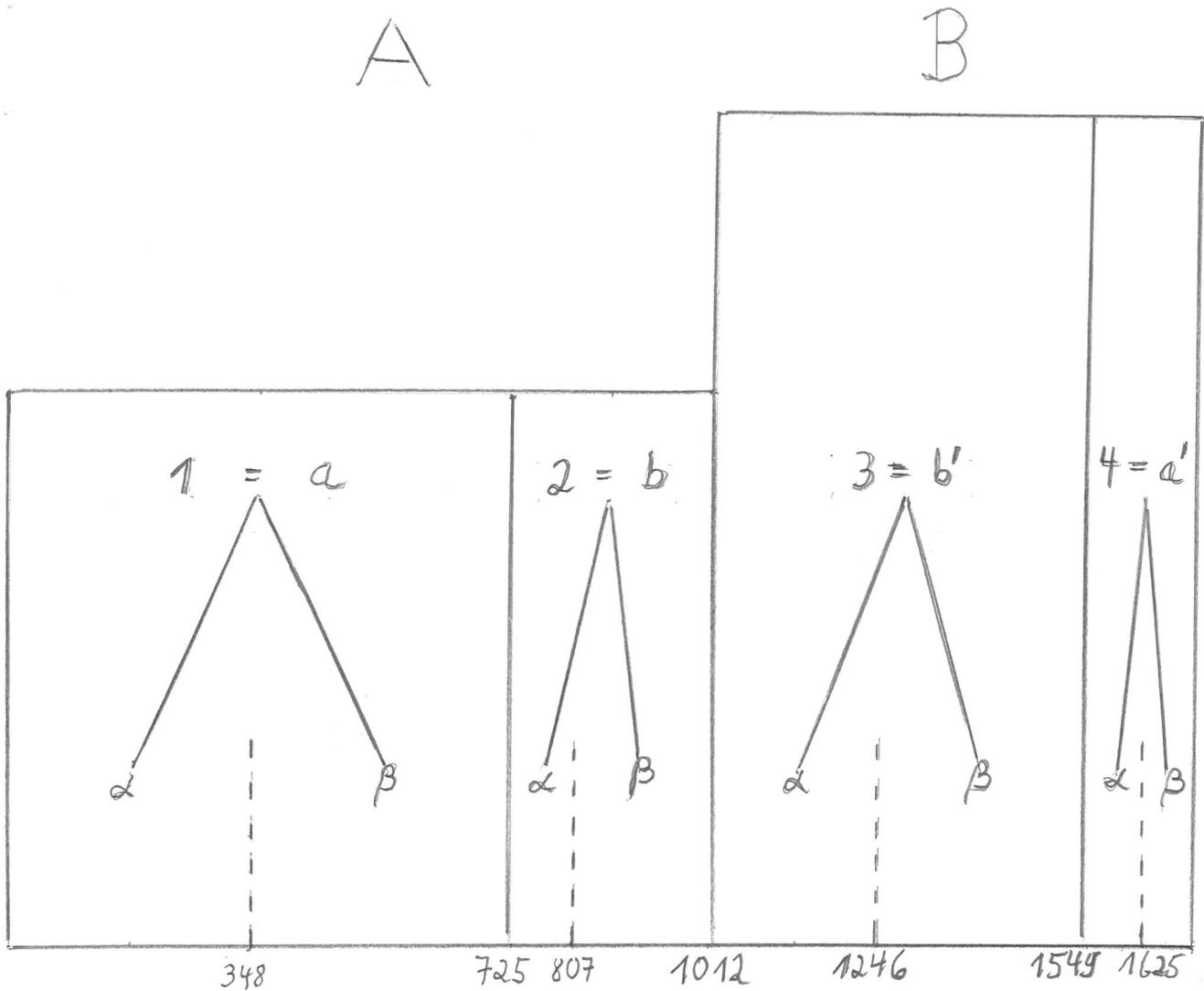
- 32) Das entscheidende Kriterium für die Abgrenzung der vier Teile ist also die Frage, wer für Orest die wichtigste Bezugsperson ist. Das Stummhalten des Pylades in V. 1591/2 ließe sich also als ausdrücklicher Hinweis auf die architektonisch relevante Tatsache verstehen, dass für Orest in Teil 4, anders als in Teil 2 und 3, der Bezug auf den Freund eben nicht mehr im Mittelpunkt steht.
- 33) Nach der Einheit der Teile A und B (s. aber Anm.29) fragt auch Encinas Reguero. Verbindungselemente sind bei ihr zum einen drei Oppositionen (männlich/ weiblich, intern-national-athe-nisch/extern- international- spartanisch, gegenwärtig/vergangen: Encinas Reguero S.122) und zum anderen die Umkehrung der zeitlichen Abfolge in der aischyleischen Orestie (l.c.S.123).
- 34) Nach Arnott verwendet Euripides „three techniques to keep his audience’s attention glued to the events on stage“ (Arnott S.14). Gemäß der Überschrift der genannten Arbeit sind das „Tension, Frustration and Surprise“. Alle drei werden von Arnott S.14/5 näher beschrieben. Was Arnott für einzelne Szenen nachweist, gilt offenbar auch für die Rolle Apolls in diesem Stück.
- 35) vgl. etwa die im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten des Verf. zum „Ion“ (S.43-46) und zur „Helena“ (S.23)
- 36) Biehl 1965, S.177: „...ein lediglich äußeres Arrangement“.
- 37) Porter S.289: „Apollo, it is true, appears at the end to set things right, but the audience departs from *Orestes* with the sense, not of a final reconciliation, but of a resentful and angry grievance against a world in chaos“. Der eigentliche Höhepunkt des Stückes ist für Porter der vorangehende Orest-Menelaos-Auftritt: „...an exciting scene that brings the action to its logical climax by effectively expressing the frustration, outrage, and indignation that have been building since Orestes’ initial confrontation with the Spartan king“ (Porter S.288), denn „the effect on the hero of a series of betrayals and injustices“ ist „the principal theme of the play“ (Porter S. 280).
- 38) Holzhausen S. 156: „Im <Orestes> verdankt Apollon seine Existenz lediglich einem dem Mythos verpflichteten Theater; die Abbildung der Realität endet mit V. 1624...“ Diese Auffassung beruht darauf, dass für Holzhausen die ungelöste Problematik von Recht und Rache das Haupt-thema des Stückes ist.
- 39) Nicolai S.34/5 mit Anm. 90.
- 40) Papadimitropoulos S.502.
- 41) Nicolai S. 37 spricht vom „Placebo-Effekt“. Der Apoll-Auftritt wäre das Placebo, das Euripi-des seinen von der politisch- militärischen Entwicklung deprimierten Mitbürgern zwecks Stim-mungsaufheiterung verabreicht. Diese Deutung verkennt den Ernst, den die Doppelnatur Apolls erfordert. Laut Papadimitropoulos S.502 hat der Text „a binary purpose: Helen’s deification and Orestes’ enthronement“. Verf. rückt Orests tragische und rettende Beziehung zu Apoll in den Mittelpunkt.
- 42) Encinas Reguero S.124. Verf. sieht die Beziehung vor allem zu den „Eumeniden“. Die Intertextualität ist für Euripides nicht artistischer Selbstzweck, sondern Rezeptionshilfe, weil vor dem Hintergrund des anderen die Besonderheit des eigenen Dramas besonders deutlich wird.
- 43) Zeitlin S. 312: „...Aeschylus’ *Oresteia*...is the major model against which the *Orestes* is formul-ated as a reaction“ betont m.E. zu einseitig die Abgrenzung von und zu wenig die Verbindung mit Aischylos.
- 44) Zeitlin S. 336/7: „...a closet of masks for the actors to raid at will, characters in search of an identity, of a part to play.“ „...Orestes’ dilemma is...how to be a man...in a society without fathers“ (Zeitlin S.332).
- 45) Porter S. 1—44.
- 46) Lesky S. 38
- 47) s. im Verzeichnis der zitierten Literatur unter Reinhardt, Karl
- 48) Reinhardt S. 230

- 49) „Auf den Euripideischen Göttern...liegt ein subjektiv menschlicher Nebenakzent:sie betrügen, rächen, verraten, verlassen die Menschen- im Glauben der armen Menschen an die Götter“: Reinhardt S.235. Zur Bedeutung dieses „Nebenakzentes“ für das Textverständnis des Verf. s. die Fortsetzung des Haupttextes.
- 50) Dagegen Reinhardt S. 256: „Der Schluss zeigt, wie es sein sollte-und nicht ist.“
- 51) Anders Reinhardt, der den „Orestes“ nicht „für eine der empfehlenswerten“ Tragödien hält (Reinhardt S. 243); Euripides gehört für ihn unter die „nihilistisch gerichteten Geister und Künstler“ (l.c.S.238).

Verzeichnis der zitierten Literatur

- Arnott, William Geoffrey, Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in some Scenes of Euripides' *Orestes*, in: *Antichthon. Journal of the Australian Society for Classical Studies*, Bd. 17 (1983), S.13-28
- Barker, Elton, *Orestes*, in: Laura K. McClure (Hrg.), *A Companion to Euripides*, Chichester 2017, S. 270-283
- Biehl, Werner, *Euripides Orestes*, Berlin 1965
- Encinas Reguero, Maria del Carmen, La estructura del „Orestes“ y el enigmático relato del frigio, in: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, Bd.21 (2011), S.119-133
- Erbse, Hartmut, Zum „Orestes“ des Euripides, in: *Hermes* Bd. 103 (1975), S.434-459
- Glau, Katherina, Zur ästhetischen Funktion der Musik bei Euripides, in: Kugelmeier, Christoph (Hrsg.), *Translatio humanitatis, Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer= Hermeneutik und Kreativität* Bd. 4, St, Ingbert 2015, S.93-108
- Holzhausen, Jens, *Euripides Politikos. Recht und Rache in „Orestes“ und „Bakchen“ = Beiträge zur Altertumskunde* Bd. 185, München und Leipzig 2003
- Klimpe, Peter, *Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Ion“*:  
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2018/4019>  
*Die Architektonik der Euripides-Tragödie „Helena“: wie „Ion“, aber* 2017/3573
- Lefkowitz, Mary R., *Apollo in the Orestes*, in: *Studi Italiani di Filologia Classica*, 3a ser., 20: 1-2 (2002), S. 46-54
- Lesky, Albin, *Zum Orestes des Euripides*, in: *Wiener Studien* Bd. 53 (1935), S.37-47
- Ludwig, Walther, *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*. Tübingen Diss. Phil.1954
- Manuwald, Anke und Bernd, *Zu Text und Deutung der Schluß-Szenen des Euripideischen „Orestes“*  
In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, N.F. Bd.. 20 (1994/5),S. 91- 113
- Nicolai, Walter, *Euripides' Dramen mit rettendem deus ex machina = Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften Reihe 2 ; N.F., Bd. 83, Heidelberg 1990*
- Nisetich, Frank J.: *The Silencing of Pylades (Orestes 1591-92)*, in: *American Journal of Philology* Bd. 107 (1986), S. 46-54.
- Papadimitropoulos, Loukas, *On Apollo's epiphany in Euripides' Orestes*, in: *Hermes* Bd.139, Heft 4 (2011), S.501-506.
- Parry, Hugh, *Euripides' Orestes. The Quest for Salvation*, in : *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* Bd. 100 (1969), S.337-353
- Porter, John R., *Studies in Euripides' Orestes = Mnemosyne Suppl. Bd.128, Leiden, New York, Köln, 1994*
- Reinhardt, Karl, *Die Sinneskrise bei Euripides*, in: Carl Becker (Hrsg.), *Tradition und Geist, Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen 1960, S. 227-256
- Zeitlin, Froma I., *The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the Orestes of Euripides*, in: Mossman, Judith (Hrsg.), *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford 2003, S.309-341
- Willink, C.W., *Euripides Orestes, with introduction and commentary*, Oxford 1986
- Wolff, Christian, *Orestes*, in: Segal, Erich (Hrsg), *Oxford Readings In Greek Tragedy*, Oxford 1983, S.340-356
- Wright, Matthew, *Euripides: Orestes*, London 2008

Graphik zur Architektonik der Euripides-Tragödie „Orestes“



A: Orest kämpft gegen die Verhängung des Todesurteils

1 = a: Orest leidet unter den Eumeniden ( $\alpha$ ) und sucht bei Menelaos und Apoll nach lebensrettendem Beistand gegen die Argiver ( $\beta$ )

2 = b: Orest findet Beistand bei Pylades in Rat ( $\alpha$ ) und Tat ( $\beta$ ).

B: Orest kämpft gegen die Exekution des Todesurteils

3 = b': Durch den Beistand des Pylades in Rat ( $\alpha$ ) und Tat ( $\beta$ ) lässt Orest vom Suizid ab.

4 = a': Orest sucht den lebensrettenden Beistand des Menelaos ( $\alpha$ ) und bekommt durch Apoll Schutz gegen die Argiver und die Eumeniden ( $\beta$ ).