

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat (außer Juli/August/September) im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 16

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 22. Januar 2008

Das Thema dieses 16. Abends: **„R. Strauss & H.v.Hofmannsthal: „Elektra““**

Wie Gewitter & Sturm...

Es braust gewaltig über die Bühne: Strauss' „Elektra“! Unter „Elektra“ (griechisch: Ηλέκτρα) versteht man Verschiedenerlei: Elektra (Mykene), die Tochter des Agamemnon - Elektra (Strauss), eine Oper von Richard Strauss - Elektra (Software), im Bereich von Linux-Software - Elektra (Comicfigur), eine Comicfigur von Marvel Comics - Elektra (Film) (2004), eine Comicverfilmung - Elektra (1962), ein griechischer Film von Michael Cacoyannis - Elektra



„Elektra“: die Frau, die den Strom erfand? (I)

Records, eine Plattenfirma aus den USA - Elektra (Stern), in den Plejaden gelegenen - Elektra (Asteroid), 1873 von Alphonse-Louis-Nicolas Borrelly entdeckt - Elektrakomplex, in der Psychoanalyse; zur Oper: Musik: Richard Strauss, Libretto: Hugo von Hofmannsthal, Uraufführung: 25. Januar 1909 im („Salome“-)bewährten Dresden, Spieldauer: ca. 1 Stunde und 40 Minuten, Ort und Zeit der Handlung: Mykene, nach dem trojanischen Krieg, Personen: Klytämnestra, Witwe Agamemnons, Herrscherin Mykenes (Mezzosopran) - Elektra, ihre Tochter (Sopran) - Chrysothemis, ihre Tochter (Sopran) - Aegisth,

Klytämnestras neuer Gemahl, (Tenor) - Orest, Elektras Bruder (Bariton) - Der Pfleger des Orest (Bariton) - Die Vertraute (Sopran) - Die Schlepptträgerin (Sopran) - Ein junger Diener (Tenor) - Ein alter Diener (Bass) - Die Aufseherin (Sopran) - Die erste Magd (Alt) - Die zweite Magd (Mezzosopran) - Die dritte Magd (Mezzosopran) - Die vierte Magd (Sopran) - Die fünfte Magd (Sopran) - Diener und Dienerinnen; „Elektra“ (op.58) ist also eine Oper in 1 Aufzug von Richard Strauss. Das Libretto schrieb Hugo von Hofmannsthal, das erste von



„Elektra“: die Frau, die den Strom erfand? (II)

insgesamt 6 Libretti aus der erfolgreichen Zusammenarbeit der beiden Künstler. Elektra gehört wie Salome zur Gattung der sogenannten Symphonieoper, die mit Elektra ihren Höhepunkt fand. Im Mittelpunkt der Oper steht wie in Salome eine mythische Frauenfigur, die sich gegen ihre Familie auflehnt. Gegenüber der Oper Salome ist das Orchester mit 111 Musikern weiter vergrößert, die leitmotivische Arbeit ist zu einer mit dem Ohr kaum mehr wahrnehmbaren Dichte gesteigert, und an vielen Stellen werden die Grenzen der Tonalität gesprengt. Die Uraufführung der Oper fand am 25. Januar 1909 an der Dresdner Hofoper statt. Aufführungsdauer der Oper: ~100 min.; nachdem sie sich 1899 in Berlin-Pankow im Hause des Dichters Richard Dehmel kennengelernt hatten, begegneten sich Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal zu Beginn des neuen Jahrhunderts in Paris. Eine schicksalhafte Begegnung für beide Seiten, welche bis zum Tode Hofmannsthals zu einer der erfolgreichsten Arbeitsgemeinschaften der Operngeschichte werden sollte. Noch im selben Jahr bietet Hofmannsthal Richard Strauss, wie wohl in Paris abgemacht, ein fertig-gestelltes Ballett zur Komposition an („Der Triumph der Zeit“). Strauss kann sich für diesen Ballettentwurf nicht erwärmen, und es kommt noch nicht zu einer Zusammenarbeit. Im Jahre 1903 besucht Richard Strauss die Uraufführung von Hofmannsthals Tragödie „Elektra“ in Berlin: „...als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im „Kleinen Theater“ in Berlin mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext (der es nach meiner Umarbeitung der Orestszene tatsächlich geworden ist) und, wie seinerzeit in Salome die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluß: in „Elektra“ nach der nur mit Musik ganz zu erschöpfenden Erkennungsszene der erlösende Tanz – in „Salome“ nach dem Tanz (als Kernpunkt der Handlung) die grausige Schlussapothese. Anfangs schreckte mich aber der Gedanke, daß beide Stoffe in ihrem psychischen Inhalt viel Ähnlichkeiten hatten, so-daß ich zweifelte, ob ich ein zweites Mal die Steigerungskraft hätte, auch diesen Stoff erschöpfend darzustellen. Jedoch der Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts

Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken und so ist „Elektra“ sogar noch eine Steigerung geworden in der Geschlossenheit des Aufbaus, in der Gewalt der Steigerungen, - und ich möchte fast sagen: sie verhält sich zu „Salome“ wie der vollendete stileinheitlichere „Lohengrin“ zum genialen Erstlingsentwurf des „Tannhäuser“. Beide Opern stehen in meinem Lebenswerk vereinzelt da: ich bin in ihnen bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen...“ (Richard Strauss in seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“). Die anfänglichen Bedenken



Birgit Nilsson als „Elektra“ an der „Metropolitan Opera N.Y.“

von Strauss konnte Hofmannsthal zerstreuen. Die einzigen Ähnlichkeiten der Stoffe sind, so Hofmannsthal, dass beides Einakter sind, die einen Frauennamen haben, im Altertum spielten und beide Stücke in Berlin uraufgeführt wurden. Wünsche von Strauss, einen Stoff aus der Renaissance oder der Französischen Revolution zu verfassen, stießen bei Hofmannsthal auf taube Ohren. Er meinte, dass er in absehbarer Zeit keinen anderen Stoff als den der Elektra hervorbringen könne. Schließlich schrieb Strauss im Juni 1906 an Hofmannsthal: Ich habe mit

der Elektra begonnen, es geht aber noch schwer von der Hand. Von Beginn an herrscht eine düstere Atmosphäre, der permanente Rachedanke Elektras zieht sich wie ein Leitfaden durch die ganze Oper. (Vater! Agamemnon, dein Tag wird kommen. Von den Sternen stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen in dein Grab!) Klytämnestra, Elektras Mutter und Gegenspielerin, ist eine Frau am Rande des Wahnsinns, mit täglichen Alpträumen. (Und dann schlaf ich und träume, träume, dass sich mir das Mark in den Knochen löst...) Die alleinige Lichtgestalt der Oper ist Chrysothemis. Sie ist die einzige Person, die menschliche Züge hat. (Kinder will ich haben...Ich bin ein Weib und will ein Weiberschicksal!) Diverse Wünsche von Strauss nimmt Hofmannsthal auf und ändert das Libretto nach den Wünschen des Komponisten, um die Handlung noch dramatischer zu gestalten. So weitete er die Orest-Szene aus, so dass Strauss ein Zwischenspiel einfügen konnte, während Elektra ihren wieder zurückgekehrten Bruder betrachtet. Dann wiederholt sie Orests Namen noch drei Mal, und versinkt beinahe in Zärtlichkeiten, bevor sie wieder in eine düstere, rachsüchtige Stimmung verfällt. Elektra ist reich instrumentiert. Mit 111 Musikern verlangt es ein noch größeres Orchester als die Salome. Aber die Musik gegenüber der Salome ist härter, herber, dissonanter; sie enthält polytonale Passagen und gewaltige Klangblöcke wie aus Granit. Nach der Elektra konnte die Symphonieoper keine weitere Steigerung erfahren. Am 25. Januar 1909 wurde schließlich die Oper, wie auch die Salome, in Dresden uraufgeführt. Richard Strauss schrieb in seinen Erinnerungen: „...der Erfolg der Premiere war, was ich, wie gewöhnlich, erst nachträglich erfuhr, ein anständiger Achtungserfolg. Angelo Neumann telegrafierte nach Prag sogar „Durchfall“! Jetzt gilt vielen „Elektra“ als Höhepunkt meines Schaffens! Andere stimmen für Die Frau ohne Schatten! Das große Publikum schwört auf den Rosenkavalier Man muß zufrieden sein, als deutscher Komponist es so weit gebracht zu haben...“. Unmittelbar nach der Uraufführung setzte das Werk seinen Siegeszug um den Erdball fort. Nach dem Erscheinen des Rosenkavaliers und nach dem ersten Weltkrieg wurde es etwas ruhiger um das Werk. Heute ist Elektra ein nicht mehr wegzudenkender Bestandteil des Repertoires der Opernhäuser. Die „Story“: nach der Rückkehr Agamemnons aus dem trojanischen Krieg wurde er von seiner Frau Klytämnestra und ihrem Geliebten Aegisth ermordet. Ihre Tochter Elektra brachte daraufhin ihren kleinen Bruder Orest außer Landes in Sicherheit. Dort wird er zum Rächer seines Vaters erzogen. Auf dem Hof in Mykene hält Elektra als einzige die Erinnerung an den Mord ihres Vaters aufrecht und harret des Tages der Vergeltung. Haupthandlung – Hof auf der Rückseite des Palastes: die Mägde am Hofe ereifern sich über Elektra, die trotz gewisser Haßtiraden gegen ihre Mutter immer noch am Hofe geduldet wird. Nur eine Magd hält Fürsprache für Elektra. Sie wird von den anderen ins Haus gejagt und geschlagen. Elektra tritt auf. Um diese Stunde hält sie ihr alltägliches Ritual und gedenkt der Ermordung ihres Vaters Agamemnon. Sie malt sich die blutige Rache gegen die Mörder und der Mitverschwörer ihres Vaters aus. An diesem bestimmten Tage will sie ein blutiges Fest mit Siegestänzen veranstalten. Ihre Schwester Chrysothemis reißt sie aus ihren Träumen. Sie warnt Elektra vor ihrer Mutter und ihrem Gemahl. Aufgrund ihrer Sticheleien soll sie vom Hofe verbannt werden. Dann erklärt sie weiter, daß sie nicht länger auf die Rückkehr ihres Bruders warten kann. Chrysothemis sehnt sich nach Liebe, Mutterschaft und Weiberschicksal. Beide hören, daß die Königin naht. Sie hat wieder einmal schlecht geträumt und will ein Opfer bringen, um die Götter zu versöhnen. Chrysothemis entfernt sich, Elektra jedoch stellt sich der Mutter entgegen. Klytämnestra ist mit Amuletten und Talismanen behangen. Sie kommt mit ihrem Gefolge aus dem Palast. Ihre Vertrauten warnen sie vor den heuchlerischen Äußerungen Elektras. Sie warnen die Königin, daß die Freundlichkeit Elektras nicht ernst gemeint sei. Die Königin jedoch schickt die Dienerinnen weg. Sie will sich alleine mit Elektra unterhalten, hofft von ihrer Tochter zu erfahren, wie man sich von den Alpträumen befreien kann. Allein mit Elektra beschreibt die Königin ihre unerklärliche Krankheit, gegen die sich alle Bräuche und Opfer bisher als wirkungslos erwiesen haben. Elektra behauptet, ein geeignetes Opfertier zu kennen: eine

Frau, deren Namen sie aber zunächst nicht nennen will. Erst ein Drohen der Königin löst Elektras Zunge. Klytämnestra selbst muss sterben, dann erst hören ihre Träume auf. Mit grausiger Lust beschreibt sie in allen Einzelheiten die Jagd und Tötung der Mutter durch den Rächer Orest. Die Königin ist zunächst entsetzt. Dann kommt ihre Vertraute aus dem Palast und flüstert ihr etwas zu. Mit höhnischem Gelächter verschwindet die Königin im Hause und lässt die verduzte Elektra alleine zurück. Chrysothemis kommt jammernd aus dem Haus und erklärt Elektra den Grund für Klytämnestras plötzliche Freude. Orest ist tot. Zwei Fremde haben diese Nachricht soeben gebracht. Ein junger Diener lässt sich ein Pferd satteln und eilt Aegisth entgegen, um ihm diese freudige Nachricht zu überbringen. Elektra versucht nun, Chrysothemis zur Mithilfe ihrer Rachepläne zu gewinnen. Sie verrät ihr, dass sie das Beil, mit dem Agamemnon getötet wurde, im Hof vergraben hat. Sie verspricht Chrysothemis sogar, nach dieser Tat, selbst für ihre Schwester das Hochzeitsbett zu bereiten. Chrysothemis will davon nichts wissen und eilt davon. Elektra will die Tat nun selbst vollbringen. Sie sucht nach dem Beil und gräbt es aus. Derweil ist ein junger Fremder aufgetaucht. Dieser überbringt nochmals die Nachricht von Orests Tod. Als sie ihm ihren Namen nennt, ist der Fremde bestürzt über den jammervollen Anblick der Prinzessin, die so mager und abgezehrt aussieht. Dann gibt er sich als Orest zu erkennen. Mit der Maskerade erhoffte er sich leichteren Zugang zum Palast zu verschaffen um den Vater zu rächen. Elektra ist zunächst überglücklich, ihren Bruder wiederzusehen. Aber zugleich schämt sie sich vor dem Bruder. Sie beschreibt ihre Rachedgedanken der letzten Jahre, und wie sie hierfür alles geopfert hat, ihre Jugend, ihre Schönheit und ihre Selbstachtung. Als sein alter Pfleger auftaucht, gehen beide schnell ins Haus, um die Tat auszuführen. Erst als beide im Haus sind merkt Elektra, daß sie das Beil zurückgelassen haben. Aus dem Haus dringen die Todesschreie der Königin. Als Chrysothemis und die Mägde diese hören, kommen sie schnell herbeigeeilt. Jedoch versperrt ihnen Elektra den Zugang in's Haus. Als sie hören, daß sich Aegisth nähert, verschwinden die Frauen wieder. Mit heuchlerischer Freundlichkeit begrüßt ihn Elektra und leuchtet ihm den Weg in den Palast. Im Palast angekommen, wird er von Orest erschlagen. Im Haus werden die Anhänger der Klytämnestra von Orest und den Getreuen des verstorbenen Agamemnons überwältigt. Chrysothemis kommt jubelnd herbeigelaufen und beschreibt mit eindrucksvollen Bildern den blutigen Sieg ihres Bruders. Elektra ist in ihrem Glück der Wirklichkeit schon entrückt. Sie beginnt zu tanzen und scheint nichts um sie herum mehr wahrzunehmen. Auf dem Höhepunkt ihres ekstatischen Triumphtanzes bricht sie tot zusammen. Chrysothemis und das/der Chor/Corps ruft nach ihrem Bruder: „Orest! Orest!“...

Ton(ik)alität

Man sagt „Strauss geht in der „Elektra“ bis an die Grenzen von „Tonalität““; was ist/heißt das? Tonalität ist ein musikalisches System oder geordnetes Ganzes, in dem bestimmte hierarchische Tonhhenbeziehungen gelten, die auf ein "Zentrum" einer Tonleiter bezogen sind oder - etwas enger gefaßt - auf einen „Zentralklang“ „Tonika“. Der Ausdruck „Tonalität“ (tonalit) rührt von Alexandre Choron (1810) her, und wurde von François-Joseph Ftis 1840 entliehen. Obwohl es Ftis als allgemeine Bezeichnung für die musikalische Ordnung benutzte und eher von Arten der Tonalität sprach, als von einem einzelnen System, wird der Begriff heute meist dazu benutzt, um sich auf die Dur/Moll-Tonalität zu beziehen (die auch die diatonische oder funktionale Tonalität genannt wird), eben dem System musikalischen Aufbaus, das in der Klassik in Gebrauch war und dessen sich weltweit die meiste moderne populäre Musik heute bedient. Tonalität ist deshalb eine Eigenschaft von großen Teilen der abendländisch beeinflussten Musik: tonale Musik bezieht sich innerhalb des vorherrschenden Systems aus 12 Halbtönen auf ein tonales Zentrum. Dieses besteht aus einem bestimmten Ton (dem Grundton bzw. Zielton) und den auf diesem aufbauenden sowie den damit verwandten

Dreiklängen. Jean-Philippe Rameau meinte mit dem engeren Begriff Tonika (centre tonique) auch schon einen Akkord („l'accord tonique“). Er ist deswegen nicht synonym, weil auch eine einstimmige Melodie bereits Tonalität(seindruck) hervorrufen kann. Diese spezielle diatonische oder funktionale Tonalität bringt es mit sich, dass die in einem Musikstück vorkommenden Akkorde nach bestimmten Mustern zusammengesetzt sind und aufeinander folgen. Hierbei werden im Rahmen der Harmonielehre manche Akkorde als auflösungsbedürftige Dissonanzen, andere als in sich ruhende Konsonanzen gewertet. Eine Abweichung vom tonalen Zentrum verursacht einen Spannungsaufbau, eine Rückkehr eine Entspannung. Ebenfalls lassen sich in tonaler Musik die verwendeten Tonarten bestimmen. Genau genommen handelt es sich mit dieser Definition um die in unserem Kulturkreis fast selbstverständliche Dur/Moll-Tonalität. Etwas allgemeiner läßt sich Tonalität fassen, wenn man von einem Tonsystem, also einer Auswahl von Tönen fester Tonhöhe ausgeht. Dort kann es je nach System ein, zwei oder mehrere Töne mit einer größeren Ruhewirkung, Schlußwirkung oder Auflösungswirkung geben. Diese Eigenschaft kann sich schon an einstimmigen Melodien zeigen. Entwickelt sich die Musik von diesen Ruhetönen weg oder baut zu ihnen Spannung auf, so wird die Annäherung an einen Ruheton und Auflösung der Spannungen wieder als Ruhewirkung oder gar als Schlußwirkung empfunden und ein tonales, eventuell nur vorübergehendes Zentrum erreicht. Als Beispiel lassen sich schon die mittelalterlichen Kirchentonleitern anführen, die Melodien hervorgebracht haben, die sich dem Dur-Moll Schema nicht vollständig fügen können, ohne ihre Charakteristik zu verlieren. Aristoxenos' Musiktheorie ist ein frühes Musterbeispiel für angewandte Mathematik aus der klassischen Antike kurz vor Euklid und beschäftigt sich mit Tonsystemen als erstes exakt. Er baute die Musiktheorie strikt auf der Wahrnehmung mit dem Gehör auf und gilt daher als der führende Harmoniker. Er lehnte die akustische Musiktheorie der Pythagoras-Schule ab, die Intervalle über Zahlenverhältnisse definierte, als Abirren auf ein fremdes Gebiet und kritisierte ihre unüberprüfbar Hypothesen (Archytas) und ihre mit Ungenauigkeiten behafteten Flöten- und Saitenexperimente. Euklid, der in seiner Musikschrift Teilung des Kanons eine pythagoreisch-modifizierte Fassung des diatonischen aristoxeneischen Tonsystems bot, bewies gleichzeitig aber eine Reihe von Sätzen gegen die Harmonik des Aristoxenos. Alle späteren antiken Musiktheoretiker im Bereich der Harmonik übernahmen von Aristoxenos die musikalische Terminologie[4]. Aristoxeneer (z.B. Psellos) heißen diejenigen Musiktheoretiker, die sich an der Lehre des Aristoxenos orientierten und sich von der pythagoreischen Richtung fernhielten. Sie entfernten jedoch fälschlicherweise alle Mathematik aus seiner Lehre, das heißt alle Axiome und Beweise und viele Definitionen, ferner auch die ganze experimentelle wahrnehmungsbezogene Fundierung. Das führte zu einer Reihe von Missverständnissen. Vertreter einer aristoxeneisch-pythagoreischen Kompromisslinie waren auch Eratosthenes und vor allem Ptolemaios. Ptolemaios wirkte weiter über Boethius, der den Disput zwischen der Pythagoras- und Aristoxenos-Schule im lateinischen Sprachraum tradierte und wesentlichen Einfluss auf die mittelalterliche und heutige Tonsystemtheorie hatte. In der mittelalterlichen Musik bekamen die aristoxenische Formen der Oktave, die auch als Oktavgattungen bezeichnet werden, eine praktische Bedeutung für die Kirchentonarten. Die tonale Musik löste dann die modale Musik des Mittelalters ab, die auf den Kirchentonarten beruhte, wobei viele der Merkmale von Tonalität schon dort galten. Die authentische Kadenz nimmt in ihr eine zentrale Stellung ein, an ihrem Ende teils sogar eine ausschließliche. Im 18. Jahrhundert waren schließlich nur noch die Tongeschlechter Dur und Moll übrig. Moll bleibt aber als gleichnamiges Moll und paralleles Moll immer noch zweideutig. Es wurden Stufentheorie und die Funktionstheorie als Systeme der musikalischen Analyse entwickelt, jedoch nachträglich als deren Gesetze schon längst wieder außer Kraft gesetzt waren, nämlich Ende des 19. Jhs. vor allem durch Hugo Riemann. Ein Gegner dieser Richtung war Johannes Brahms. Zitat Hermann von Helmholtz: Die Vorherrschaft des Tonalen wirkt als Verbindungsglied für alle Töne eines Stückes. Bei der

Kadenz in der klassischen Musik als Ordnungsprinzip seit 1700 für ca. 200 Jahre handelt es sich um eine harmonische-tonale und gewichtsmäßig-metrische Gruppierung. Die einzelnen Stimmen bewegen sich einem Schluss zu, der als Tonalitätszentrum empfunden wird. Entfernt man sich vom Zentrum wird das als unbetonter, angehobener Schritt empfunden. Ebenso tragen rhythmische Aspekte zum Empfinden der Tonalität bei: ein erster Ton, ein erster Klang wird als Tonalität aufgefaßt. Im 19. Jahrhundert wurden bei Richard Wagner und anderen Komponisten nach und nach die Grenzen der Tonalität erweitert, bis sie im musikalischen Impressionismus (z. B. Claude Debussy) schon nicht mehr stufen- oder funktionsharmonisch betrachtet werden konnte. Die völlige Befreiung von der Beschränkung auf die Tonalität brachte im 20. Jahrhundert der Komponist Arnold Schönberg, dessen atonale Kompositionsweise theoretisch von Theodor W. Adorno in seiner „Philosophie der Neuen Musik“ vertreten wird. Trotzdem sind bis heute nahezu alle Bereiche auch und gerade der populären Musik weiterhin durch eine mehr oder weniger erweiterte Tonalität geprägt. Lediglich Neue Musik ist in den überwiegenden Fällen aton(ik)al.

Orchestration

Strauss war ein Meister der Orchestration/Instrumentation; was ist das? Als „Instrumentation“ („Instrumentierung“) bezeichnet man die Verteilung der Stimmen einer musikalischen Komposition auf die einzelnen Instrumente. Bei einem Orchesterwerk kann man auch von „Orchestration“ oder „Orchestrierung“ sprechen. Die Theorie der Instrumentation wird Instrumentationslehre genannt. Der deutsche Begriff Instrumentierung findet sich erstmals 1807 im „Kurzgefaßten Handwörterbuch der Musik“ von H.-Chr. Koch (RUDOLSTADT), schon drei Jahre später verwendete ihn E.T.A. Hoffmann in seiner Rezension über Beethovens 5. Sinfonie. Die Definitionen des Begriffs waren damals zum Teil ungenau und reichten von „Begleitung der Hauptstimme“ (A. Heyse, 1829) bis zu „*écrire correctement pour chaque instrument* (korrekt für jedes Instrument Schreiben)“. Streng genommen kann man bei jedem Musikstück, an dem mehr als ein Instrument beteiligt ist, über die Instrumentation sprechen: Auch in einer Violinsonate ist die Entscheidung, ob das Klavier die Hauptstimme spielt und von der Violine begleitet wird, oder umgekehrt, eine Instrumentationsfrage. Richard Strauss hat auf die Wichtigkeit der Kenntnis von Satztechnik und Stimmführung für die Instrumentation angespielt, als er in seinem Vorwort zu Berlioz' Instrumentationslehre schrieb: „Könnte doch jeder, der sich im Orchestersatz versuchen will, gezwungen werden, seine Laufbahn mit der Komposition einiger Streichquartette zu beginnen.“. Heute wird unter Instrumentation auch die Bearbeitung eines Werkes für eine andere Besetzung (zum Beispiel „die Orchestrierung einer Klaviersonate“) verstanden und auch die (Orchester-)Besetzung eines Werks kann als Instrumentation bezeichnet werden. („Gustav Mahlers Symphonien sind größer instrumentiert als jene von Mozart.“). Technik: die Zuordnung einzelner Stimmen zu bestimmten Instrumenten ist oft Teil der musikalischen Inspiration: Das Cellothema am Anfang von Beethovens 3. Sinfonie oder der Till Eulenspiegel-Hornruf bei Richard Strauss sind Einfälle, deren Instrumentation für den Komponisten sicherlich von Beginn an feststand. Dagegen steht andererseits die Praxis der Orchestrierung eines Particells, die mit der wachsenden Orchestergröße des 19. Jahrhunderts immer beliebter wurde. Richard Wagner brauchte für die Komposition seines Parsifal knapp zwei Jahre, die ausgefeilte Instrumentation des Particells nahm aber noch drei Jahre in Anspruch. Die Neukomposition eines Orchesterwerks setzt sich in der Regel aus diesen beiden Komponenten zusammen. Eine Ausnahme bildet die Teamarbeit, die besonders bei der Entstehung von Filmmusik stattfindet: Hier erhält der Arrangeur vom Komponisten ein Particell, in dem mehr oder weniger genau Instrumentationswünsche festgehalten sind und hat allein die Aufgabe, es möglichst korrekt und effektiv zu orchestrieren. Für das Erlernen der

Instrumentation ist es neben genauer Kenntnis der Instrumentenkunde wichtig, ein gutes Gehör für die einzelnen Klangfarben und ihrer Kombinationen zu entwickeln. Als beste Schulung gilt hierbei das genaue Studium der Partituren von Werken, deren Klangbild dem Lernenden gut vertraut ist. Gute Instrumentierer nehmen auch auf die Ausführenden ihrer Werke Rücksicht: So sollten zum Beispiel Bläser immer wieder Pausen haben, um nicht zu schnell zu ermüden, solistische Passagen andererseits sollten nicht nach zu langem Schweigen erfolgen, damit der Musiker gut eingespielt ist, und für den Wechsel zu Nebeninstrumenten sollte dem Musiker genug Zeit gegeben werden. Geschichte der Instrumentation: in der Renaissance wurde nicht oder nur in sehr seltenen Ausnahmen eine Instrumentation vorgesehen. Da die Instrumentenvielfalt riesig war und die Instrumente üblicherweise in Familien gebaut wurden, ließen sich musikalische Werke mit den jeweils vorhandenen Mitteln aufführen. Auch der Austausch von vokalen und instrumentalen Partien war gängige Praxis. Barock: die ältesten Gepflogenheiten der Instrumentation beruhen auf der Zuordnung verschiedener Musikarten zu bestimmten Instrumenten, die aus der Praxis heraus entstanden waren: Jagdmusik wurde von Hörnern gespielt, Schäfermusik von Flöten und Schalmeien (Oboen). In den Partituren der frühen italienischen Opern (wie Claudio Monteverdis L'Orfeo) finden sich nur sporadische Hinweise zur Instrumentation, deutlich ist aber, daß auch hier den Verschiedenen Sphären der Handlung bestimmte Klangfarben zugeordnet werden. Spätere Barockopern, wie jene von Alessandro Scarlatti, haben schon genauere Partituren und eine abwechslungsreiche Orchesterbehandlung. Hier finden sich auch vermehrt typische Effekte wie Tremolo oder Pizzicato in den Streichinstrumenten, um bestimmte Affekte auszudrücken. In Frankreich führte Jean-Baptiste Lully kurzzeitig den fünfstimmigen Streichersatz mit obligaten Bläsern ein und in Deutschland experimentierten Opernkomponisten wie Reinhard Keiser mit außergewöhnlichen Bläserbesetzungen (wie einer Arie mit fünf Fagotten als Begleitung). Johann Sebastian Bach benutzte in seinen Orchesterwerken eine chörige Schreibweise, die wohl von der Registrier-Praxis bei der Orgel beeinflusst ist: Streicher bilden eine Gruppe, Holzbläser die zweite und Trompeten und Pauken die dritte. Diese Chöre werden einander gegenübergestellt und im Tutti auch kombiniert, einzelne Instrumente werden aber (abgesehen von dezidiert solistischen Aufgaben wie dem Oboensolo in der Kreuzstab-Kantate) selten aus ihrem Gruppenklang herausgelöst. Klassik: die klassische Orchesterbesetzung wurde vor allem durch die Mannheimer Schule geprägt. Der vierstimmige Streichersatz von Bach wurde mit paarweise eingesetzten Blasinstrumenten wie Flöten, Oboen und Hörnern, später auch Fagotten und Klarinetten ergänzt, in großen Besetzungen wurden noch Trompeten und Pauken hinzugefügt. In den Symphonien von Joseph Haydn finden sich viele Stellen, deren besonderer Gehalt in erster Linie aus der Instrumentation resultiert: Der berühmte Paukenschlag in der gleichnamigen Symphonie ist auch deshalb eine Überraschung, weil Pauken und Trompeten in einem klassischen langsamen Satz kaum verwendet wurden. Haydn schrieb in seinen Memoiren, der kleine und dichte Betrieb in Eszterháza habe ihm ermöglicht, verschiedene musikalische Dinge auszuprobieren, und diese Äußerung ist bestimmt auch auf die Kunst der Instrumentation zu beziehen, deren meisterhafte Beherrschung er in den Londoner Symphonien beweist. Auch Wolfgang Amadeus Mozarts persönliche Art der Instrumentation, besonders seine charakteristische Behandlung der Blasinstrumente macht einen großen Teil des Reizes seiner Musik aus. Sie hatte nicht nur auf Ludwig van Beethoven großen Einfluss, einige Details seiner Kunst, wie die Parallelführung der Holzbläser in Terzen wurden noch von Johannes Brahms imitiert. In der Tradition der klassischen Instrumentation entstanden auch einige Kammermusik-Werke, namentlich Werke für gemischte Besetzung wie das Septett von Beethoven oder Franz Schuberts Oktett. Romantik: die Entstehung der sogenannten modernen Instrumentation wird in der Regel in der Romantik angesiedelt, als Carl Maria von Weber im Freischütz mit der Verwendung unüblicher Register und Kombinationen neuartige Klangeffekte erzielte. Solche Effekte finden sich allerdings auch schon vereinzelt in den Werken der Wiener Klassik, es

sollte also eher von einer Entwicklung als von einer Geburtsstunde gesprochen werden. Zu dieser Zeit wurden auch die ersten großen Instrumentationslehrbücher veröffentlicht und die Möglichkeiten zur Klangbildung wuchsen mit der Entwicklung der Instrumente und ihrer Möglichkeiten und der Orchestergröße. Seit Richard Wagner und Richard Strauss verfügen Komponisten über einen Apparat mit über hundert Musikern, die allerlei Nebeninstrumente zur Verfügung haben und auch die subtilsten Klangkombinationen angemessen wiedergeben können. Moderne: im 20. Jahrhundert entstanden Werke, in denen die Instrumentation völlig im Vordergrund steht: Ravels Boléro lebt allein von der Abwechslung der Klangfarben, ähnlich das Dritte der Fünf Orchesterstücke von Arnold Schönberg, in dem ein Akkord in verschiedenen Kombinationen immer wieder wiederholt wird. Schönberg prägte dazu den Begriff Klangfarbenmelodie. Was die Größe des Klangkörpers betrifft, so kehrten Strauss in Ariadne auf Naxos oder Igor Strawinski in Histoire du soldat zu kleineren Besetzungen zurück, die aber durchaus orchestermäßig instrumentiert waren. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden Musikstücke einerseits für konventionell besetzte Orchester oder Kammermusikgattungen komponiert, andererseits existieren unzählige Werke, die für ganz eine bestimmte, ansonsten selten verwendete, Besetzung konzipiert und ausgeführt sind. Geschichte der Instrumentationslehre: Michael Praetorius gab im „Syntagma musicum“ mit der genauen Aufzählung aller Instrumente seiner Zeit und deren üblichen Verwendungsgebieten wohl den ersten Anstoß, sich bewusst Gedanken über den Einsatz der verschiedenen Klangfarben zu machen, er schrieb aber dennoch eine Instrumentenkunde. Ebenso rein auf die Möglichkeiten der einzelnen Instrumente ausgerichtet waren die ein Jahrhundert später folgenden pädagogischen Werke über einzelne Instrumente (wie der Versuch einer gründlichen Violinschule oder der Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen). Als erstes Lehrwerk für Instrumentation wird bei Ludwig K. Mayer (siehe Lit.) der 1764 von Valentin Roeser in Paris veröffentlichte Essai de l'instruction à l'usage de ceux, qui composent pour la clarinette et le cor (Versuch einer Anleitung für jene, die für Klarinette und Horn komponieren), ein dünnes Büchlein, in dem auf die klanglichen Kombinationsmöglichkeiten in der Bläserkammermusik und die Verwendung der relativ jungen Klarinette eingegangen wird. Die ausführliche theoretische Behandlung der Instrumentationslehre begann erst in der Mitte des 19. Jahrhundert: 1844 veröffentlichte Hector Berlioz seine Grande Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne (Große Abhandlung über die moderne Instrumentation und Orchestration), die das erste Schulwerk dieser Art darstellt und 1904 von Richard Strauss überarbeitet wurde. Sie enthält vor allem eine ausführliche Instrumentenkunde, die Tonumfang, Klang und Charakter der Orchesterinstrumente und ihrer einzelnen Register abhandeln, und behandelt die Problematik unterschiedlicher Besetzungen und der Anzahl der Spieler in den einzelnen Gruppen, die für eine gute dynamische Balance geeignet sind. Einen Schritt weiter ging Nikolai Rimski-Korsakow 1913 in seinen Grundlagen der Instrumentation: Er befasste sich auch mit den Kombinationsmöglichkeiten verschiedener Instrumente und der effizienten Verteilung der Einzelstimmen in einem Orchesterakkord, die Berlioz für „nicht lehrbar“ hielt. Unter neueren Werken der Instrumentationslehre ist besonders die dreizehnbändige Reihe "Die Instrumentation" von Hans Kunitz (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1956ff) zu nennen, die für alle Orchesterinstrumente Geschichte, Tonerzeugung, Klangcharakter, Klangkombinationen und spieltechnische Möglichkeiten mit zahlreichen Beispielen auch aus der Literatur des 20. Jahrhunderts (Orff, Schostakowitsch) beschreibt.

Text & „Szenische Vorschriften“ (1903)

Dramatis Personae:

- Klytämnestra: Mezzosopran

- Elektra und Chrysothemis, Töchter: Sopran
- Ägisth: Tenor
- Orest Bariton
- Der Pfleger des Orest Baß
- Die Vertraute Sopran
- Die Schleppträgerin Sopran
- Ein junger Diener Tenor
- Ein alter Diener Baß
- Die Aufseherin Sopran
- Fünf Mäde I. Alt, II. III. Mezzosopran, IV. V. Sopran
- Dienerinnen und Diener

Schauplatz der Handlung: Mykene (- szenische Vorschriften (1903): Bühne: dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit. Der Maler wird dem Richtigen eher nahekommen – andeutungsweise –, wenn er sich von der Stimmung, die der bevölkerte Hof eines Stadthauses an einem Sommerabend bietet, leiten läßt, als wenn er irgend das Bild jener konventionellen Tempel und Paläste in sich aufkommen läßt. Es ist der Hinterhof des Königspalastes, eingefast von Anbauten, welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume enthalten. Die Hinterwand des königlichen Hauses bietet jenen Anblick, welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht; sie hat sehr wenige und ganz unregelmäßige Fensteröffnungen von den verschiedensten Dimensionen. Das Haus hat eine Tür, die offensteht, aber verschließbar ist. Sie ist um einige Stufen über dem Erdboden erhaben. Links von dieser ist ein niedriges aber sehr breites Fenster. Nach unten links nochmals ein ziemlich großes Fenster, hier scheint im Hause ein Gang zu laufen, den man luftig wünscht. In den höheren Stockwerken sind nur hier und da ein paar verstreute Fensterluken, denen die Kraft des Malers jenes Lauernde, Versteckte des Orients geben wird. Links und rechts sind niedrige Sklavenwohnungen an das Haupthaus angebaut. Rechts ein gedrückter häßlicher Bau mit vier ganz gleichen Türen, wie Zellen nebeneinander, jede mit einem braunen Vorhang geschlossen. An diesen kleinen Bau, der schief von rückwärts nach rechts vorn vorläuft, schließt sich in der Mitte der rechten Seitenwand ein offenes Tor, das in einen anstoßenden Hof führt; von dem Tore bis in die rechte vordere Ecke läuft eine Mauer. Das Gebäude links hat mehrere sehr schmale Fenster, unregelmäßig, und eine einzige große, schwere Tür. Vor diesem Gebäude steht eine Zisterne. Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger, schwerer, gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Tier auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Dach steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von Rot und Schwarz erfüllen von diesem Baum ausgeworfen die ganze Bühne. - Beleuchtung: anfänglich so wie bei Beschreibung des Bühnenbildes angegeben, wobei der große Wipfel des Feigenbaumes rechts das Mittel ist, die Bühne mit Streifen von tiefem Schwarz und Flecken von Rot zu bedecken. Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Tür und Fenster wirken als unheimlich schwarze Höhlen. Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologes der Elektra, und auf der Mauer, auf der Erde scheinen große Flecken von Blut zu glühen. Während der Szene Chrysothemis-Elektra nimmt die Röte ab, der ganze Hof versinkt in Dämmerung. Der Zug, welcher der Klytämnestra im Innern vorangeht, erfüllt zuerst das große Fenster, dann das zweite Fenster links von der Tür mit Wechsel von Fackellicht und schwarzen vorüberhuschenden Gestalten. Klytämnestra erscheint mit ihren zwei Vertrauten im breiten Fenster, ihr fahles Gesicht, ihr prunkendes Gewand grell beleuchtet – fast wie ein Wachsfignurbild – von je einer Fackel links und rechts. Der Hof liegt im Dunkel. Klytämnestra tritt in die Tür, zwei Fackelträger hinter ihr in den dunklen Hof, auf Elektra fällt

flackerndes Licht. Klytämnestra entläßt ihre Begleiterinnen, diese gehen ins Haus, die Fackelträger verschwinden gleichfalls, nur ein sehr schwaches flackerndes Licht fällt aus einem inneren Raum durch den Hausflur in den Hof. Die eine Vertraute kommt wieder, die Fackel hinter ihr, auf Klytämnestras Ruf mehrere Fackelträger, es wird für einen Augenblick ganz hell. Sie gehen ab, nun Dunkel im Hof, der Abendhimmel aber rechts, soweit er sichtbar ist, noch hell in den wechselnden Tönen. Es ist ein Element der Stimmung, daß es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es draußen in der Welt noch hell ist. Der hellste Fleck ist das offene Tor rechts. In diesem offenen Tor erscheint die dunkle Gestalt des Orest. Alles spielt nun bei zunehmender Dunkelheit, die Dauer des Stückes ist genau die Dauer einer langsamen Dämmerung, bis die Vertraute erscheint, um Orest ins Haus zu rufen. Hinter ihr ist eine Sklavin mit einer Fackel, diese Fackel steckt sie in einen Ring links von der Haustür, wo sie steckenbleibt, bis Elektra sie ergreift, um dem Ägisth damit entgegenzusehen. Dann bleibt die Fackel in dem Ring, erleuchtet flackernd den Hof bis zum Schluß. - Kostüme: sie schließen bitte gleichfalls jedes falsche Antikisieren sowie auch jede ethnographische Tendenz aus. Elektra trägt ein verächtliches elendes Gewand, das zu kurz für sie ist. Ihre Beine sind nackt, ebenso ihre Arme. Die Gewänder der Sklavinnen bedürfen keiner Anweisung, als daß sie getragen erscheinen müssen, abgenutzt: es handelt sich um keinen Opernchor. Die Aufseherin der Sklavinnen trägt blaue Glasperlen ins Haar gewunden und eine Art Stirnreif. Sie hat einen kurzen Stock in der Hand. Klytämnestra trägt ein prachtvolles grellrotes Gewand. Es sieht aus, als wäre alles Blut ihres fahlen Gesichtes in dem Gewand. Sie hat den Hals, den Nacken, die Arme bedeckt mit Schmuck. Sie ist behängt mit Talismanen und Edelsteinen. Ihr Haar hat natürliche Farbe. Sie trägt einen mit Edelsteinen besetzten Stab. Ihre Schleppträgerin hat ein hellgelbes Gewand. Sie hat ein bräunliches Gesicht, das schwarze Haar straff zurückgenommen wie die Ägypterinnen, sie ist sehr groß und hat die biegsamen Bewegungen einer aufgerichteten Schlange. Die Vertraute, auf die sich Klytämnestra stützt, hat ein violett oder dunkelgrünes Gewand und gefärbtes Haar mit Goldbändern durchflochten und ein geschminktes Gesicht. Es kommt sehr darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpten Elektra. Orest und der Greis, sein Pfleger, sind als wandernde Kaufleute gekleidet. Daß sie einem fremden Volke angehören, als Fremde wirken, muß deutlich sein. Ihr Kostüm muß sich, ohne zu sehr zu befremden, von den konventionellen, pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben -); der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherinnen unter ihnen.

- Erste Magd (ihr Wassergefäß aufhebend): „Wo bleibt Elektra?“

- Zweite Magd: „Ist doch ihre Stunde, die Stunde, wo sie um den Vater heult, daß alle Wände schallen.“ (Elektra kommt aus der schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht)

- Erste Magd: „Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?“

- Zweite Magd: „Giftig, wie eine wilde Katze.“

- Dritte Magd: „Neulich lag sie da und stöhnte –“

- Erste Magd: „Immer, wenn die Sonne tief steht, liegt sie und stöhnt.“

- Dritte Magd: „Da gingen wir zu zweit und kamen ihr zu nah –“

- Erste Magd: „Sie hält's nicht aus, wenn man sie ansieht.“

- Dritte Magd: „Ja, wir kamen ihr zu nah. Da pfauchte sie wie eine Katze uns an. »Fort, Fliegen!« schrie sie, »fort!«...“

- Vierte Magd: „...»Schmeißfliegen, fort!«...“

- Dritte Magd: „...»Sitzt nicht auf meinen Wunden!« und schlug nach uns mit einem Strohwisch.“

- Vierte Magd: „...»Schmeißfliegen, fort!«...“
- Dritte Magd: „...»Ihr sollt das Süße nicht abweiden von der Qual. Ihr sollt nicht schmatzen nach meiner Krämpfe Schaum.«...“
- Vierte Magd: „...»Geht ab, verkriecht euch«, schrie sie uns nach. »Eßt Fettes und eßt Süßes und kriecht zu Bett mit euren Männern«, schrie sie, und die – “
- Dritte Magd: „Ich war nicht faul – “
- Vierte Magd: „Die gab ihr Antwort!“
- Dritte Magd: „Ja: »Wenn du hungrig bist«, gab ich zur Antwort, »so ißt du auch«, da sprang sie auf und schoß gräßliche Blicke, reckte ihre Finger wie Krallen gegen uns und schrie: »Ich füttere mir einen Geier auf im Leib!«...“
- Zweite Magd: „Und du?“
- Dritte Magd: „...»Drum hockst du immerfort«, gab ich zurück, »wo Aasgeruch dich hält und scharrst nach einer alten Leiche!«...“
- Zweite Magd: „Und was sagte sie da?“
- Dritte Magd: „Sie heulte nur und warf sich in ihren Winkel.“
- Erste Magd: „Daß die Königin solch einen Dämon frei in Haus und Hof sein Wesen treiben läßt!“
- Zweite Magd: „Das eigne Kind!“
- Erste Magd: „Wär sie mein Kind, ich hielte, ich – bei Gott! – sie unter Schloß und Riegel.“
- Vierte Magd: „Sind sie dir nicht hart genug mit ihr? Setzt man ihr nicht den Napf mit Essen zu den Hunden?“ (seufzend) „Hast du den Herrn sie nie schlagen sehn?“
- Fünfte Magd (ganz jung; mit zitternder, erregter Stimme): „Ich will vor ihr mich niederwerfen und die Füße ihr küssen. Ist sie nicht ein Königskind und duldet solche Schmach! Ich will die Füße ihr salben und mit meinem Haar sie trocknen.“
- Aufseherin (stößt sie): „Hinein mit dir!“
- Fünfte Magd: „Es gibt nichts auf der Welt, das königlicher ist als sie. Sie liegt in Lumpen auf der Schwelle, aber niemand, niemand ist hier im Haus, der ihren Blick aushält!“
- Aufseherin (stößt sie in die offene niedere Tür links vorne): „Hinein!“
- Fünfte Magd (in die Tür geklemmt): „Ihr alle seid nicht wert, die Luft zu atmen, die sie atmet! O, könnt' ich euch alle, euch, erhängt am Halse, in einer Scheuer Dunkel hängen sehn um dessen willen, was ihr an Elektra getan!“
- Aufseherin (schlägt die Türe zu): „Hört ihr das? wir, an Elektra! die ihren Napf von unserm Tische stieß, als man mit uns sie essen hieß, die ausspie vor uns und Hündinnen uns nannte.“
- Erste Magd: „Was? Sie sagte: „Keinen Hund kann man erniedern, wozu man uns hat abgerichtet: daß wir mit Wasser und mit immer frischem Wasser das ewige Blut des Mordes von der Diele abspülen!“ – “
- Dritte Magd: „...»Und die Schmach«, so sagte sie, »die Schmach, die sich bei Tag und Nacht erneut, in Winkel fegen...«...“
- Erste Magd: „...»Unser Leib«, so schreit sie, »starrt von dem Unrat, dem wir dienstbar sind!«...“ (die Mägde tragen die Gefäße ins Haus links)
- Aufseherin (- die ihnen die Tür aufgemacht hat): „Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht, so schreit sie: »Nichts kann so verflucht sein, nichts, als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe im Blute glitschernd, hier in diesem Hause empfangen und geboren haben.«; sagt sie das oder nicht?“
- Erste/Zweite/Dritte/Vierte Magd (im Abgehen): „Ja! ja!“
- Aufseherin: „Sagt sie das oder nicht?“ (die Aufseherin geht hinein. Die Tür fällt zu)
- Erste/Zweite/Dritte/Vierte Magd (alle schon drinnen): „Ja! ja!“
- Fünfte Magd (innen): „Sie schlagen mich!“ (Elektra tritt aus dem Hause)
- Elektra: „Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort, hinabgescheucht in seine kalten Klüfte... gegen den Boden. Agamemnon! Agamemnon! Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,

dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?“ (leise) „Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's, die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben, dein Weib und der mit ihr in einem Bette, in deinem königlichen Bette schläft. Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut rann über deine Augen, und das Bad dampfte von deinem Blut. Dann nahm er dich, der Feige, bei den Schultern, zerrte dich hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus, die Beine schleifend hinterher: dein Auge, das starre, offne, sah herein ins Haus. So kommst du wieder, setztest Fuß vor Fuß und stehst auf einmal da, die beiden Augen weit offen, und ein königlicher Reif von Purpur ist um deine Stirn, der speist sich aus des Hauptes offner Wunde. Agamemnon! Vater! Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein! Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind! Vater! Agamemnon! dein Tag wird kommen! Von den Sternen stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab! So wie aus umgeworfnen Krügen wird's aus den gebundnen Mördern fließen, und in einem Schwall, in einem geschwollenen Bach wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen.“ (mit feierlichem Pathos) „Und wir schlachten dir die Rosse, die im Hause sind, wir treiben sie vor dem Grab zusammen, und sie ahnen den Tod und wiehern in die Todesluft und sterben. Und wir schlachten dir die Hunde, die dir die Füße leckten, die mit dir gejagt, denen du die Bissen hinwarfst, darum muß ihr Blut hinab, um dir zu Dienst zu sein, und wir, wir, dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter, wir drei, wenn alles dies vollbracht und Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst des Blutes, den die Sonne nach sich zieht, dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab!“ (in begeistertem Pathos) „Und über Leichen hin werd' ich das Knie hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden so tanzen sehn, ja, die meinen Schatten von weitem nur so werden tanzen sehn, die werden sagen: einem großen König wird hier ein großes Prunkfest angestellt von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist, wer Kinder hat, die um sein hohes Grab so königliche Siegestänze tanzen! Agamemnon! Agamemnon!“

- Chrysothemis (die jüngere Schwester, steht in der Haustüre. Leise): „Elektra!“

- Elektra (fährt zusammen und starrt zuerst, wie aus einem Traum erwachend, auf Chrysothemis): „Ah, das Gesicht!“

- Chrysothemis (steht an die Tür gedrückt): „Ist mein Gesicht dir so verhaßt?“

- Elektra (heftig): „Was willst du? Rede, sprich, ergieße dich, dann geh und laß mich!“ (Chrysothemis hebt wie abwehrend die Hände) „Was hebst du die Hände? So hob der Vater seine beiden Hände, da fuhr das Beil hinab und spaltete sein Fleisch. Was willst du? Tochter meiner Mutter, Tochter Klytämnestras?“

- Chrysothemis: „Sie haben etwas Fürchterliches vor.“

- Elektra: „Die beiden Weiber?“

- Chrysothemis: „Wer?“

- Elektra: „Nun, meine Mutter und jenes andre Weib, die Memme, ei: Ägisth, der tapfere Meuchelmörder, er, der Heldentaten nur im Bett vollführt. Was haben sie denn vor?“

- Chrysothemis: „Sie werfen dich in einen Turm, wo du von Sonn' und Mond das Licht nicht sehen wirst.“ (Elektra lacht) „Sie tun's, ich weiß es, ich hab's gehört!“

- Elektra: „Wie hast denn du es hören können?“

- Chrysothemis (leise): „An der Tür, Elektra.“

- Elektra (ausbrechend): „Mach keine Türen auf in diesem Haus! Gepreßter Atem, pfui! und Röcheln von Erwürgten, nichts andres gibt's in diesen Mauern! Mach keine Türen auf! Schleich nicht herum, sitz an der Tür wie ich und wünsch den Tod und das Gericht herbei auf sie und ihn.“

- Chrysothemis: „Ich kann nicht sitzen und ins Dunkel starren wie du. Ich hab's wie Feuer in der Brust, es treibt mich immerfort herum im Haus, in keiner Kammer leidet's mich, ich muß von einer Schwelle auf die andre, ach! treppauf, treppab, mir ist, als rief es mich, und komm ich hin, so stiert ein leeres Zimmer mich an. Ich habe solche Angst, mir zittern die Knie bei

Tag und Nacht, mir ist die Kehle wie zugeschnürt, ich kann nicht einmal weinen, wie Stein ist alles! Schwester, hab Erbarmen!“

- Elektra: „Mit wem?“

- Chrysothemis: „Du bist es, die mit Eisenklammern mich an den Boden schmiedet. Wärs nicht du, sie ließen uns hinaus. Wärs nicht dein Haß, dein schlafloses unbändiges Gemüt, vor dem sie zittern, ah, so ließen sie uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!“ (leidenschaftlich) „Ich will heraus! Ich will nicht jede Nacht bis an den Tod hier schlafen! Eh' ich sterbe, will ich auch leben!“ (äußerst lebhaft und feurig) „Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt, und wärs ein Bauer, dem sie mich geben, Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie wärmen in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte zusammenschüttelt! Hörst du mich an? Sprich zu mir, Schwester!“

- Elektra: „Armes Geschöpf!“

- Chrysothemis (stets äußerst erregt): „Hab Mitleid mit dir selber und mit mir! Wem frommt denn solche Qual? Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim. Immer sitzen wir auf der Stange wie angehängte Vögel, wenden links und rechts den Kopf und niemand kommt, kein Bruder, kein Bote von dem Bruder, nicht der Bote von einem Boten, nichts! Mit Messern gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht sein Mal und draußen geht die Sonne auf und ab, und Frauen, die ich schlank gekannt hab', sind schwer von Segen, müh'n sich zum Brunnen, heben kaum die Eimer, und auf einmal sind sie entbunden ihrer Last, kommen zum Brunnen wieder und aus ihnen selber quillt süßer Trank und säugend hängt ein Leben an ihnen, und die Kinder werden groß – nein, ich bin ein Weib und will ein Weiberschicksal. Viel lieber tot, als leben und nicht leben!“ (sie bricht in heftiges Weinen aus)

- Elektra: „Was heulst du? Fort! Hinein! Dort ist dein Platz!“ (es geht ein Lärm los; höhnisch:) „Stellen sie vielleicht für dich die Hochzeit an? ich hör sie laufen. Das ganze Haus ist auf. Sie reißen oder sie morden. Wenn es an den Leichen mangelt, d'rauf zu schlafen, müssen sie doch morden!“

- Chrysothemis: „Geh fort, verkriech dich! daß sie dich nicht sieht. Stell dich ihr heut nicht in den Weg: sie schickt Tod aus jedem Blick. Sie hat geträumt.“ (der Lärm von vielen Kommenden drinnen, allmählich näher) „Geh fort von hier. Sie kommen durch die Gänge. Sie kommen hier vorbei. Sie hat geträumt: ich weiß nicht, was, ich hab' es von den Mägden gehört; sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat, daß sie geschrien hat aus ihrem Schlaf, wie einer schreit, den man erwürgt.“ (Fackeln und Gestalten erfüllen den Gang links von der Tür) „Sie kommen schon. Sie treibt die Mägde alle mit Fackeln vor sich her, sie schleppen Tiere und Opferrmesser. Schwester, wenn sie zittert, ist sie am schrecklichsten;“ (dringend) „geh ihr nur heut, nur diese Stunde geh aus ihrem Weg!“

- Elektra: „Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter zu reden wie noch nie!“ (an den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber: es ist ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell ersticktes Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufraffen, ein Weitertaumeln...; in dem breiten Fenster erscheint Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkelviolet gekleidet ist, und auf einen elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmückten Stab. Eine gelbe Gestalt, mit zurückgekämmtem schwarzem Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem Gesicht, einer aufgerichteten Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe. Die Königin ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß, und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten. Elektra richtet sich hoch auf. Klytämnestra öffnet jäh die Augen, zitternd vor Zorn tritt sie ans Fenster und zeigt mit dem Stock auf Elektra...)

- Klytämnestra: „Was willst du? Seht doch, dort! so seht doch das! Wie es sich aufbäumt mit geblähem Hals und nach mir züngelt! und das laß ich frei in meinem Hause laufen!“ (schwer

atmend) „Wenn sie mich mit ihren Blicken töten könnte! O Götter, warum liegt ihr so auf mir? Warum verwüstet ihr mich so? warum muß meine Kraft in mir gelähmt sein? warum bin ich lebendigen Leibes wie ein wüstes Gefild und diese Nessel wächst aus mir heraus, und ich hab' nicht die Kraft zu jäten! Warum geschieht mir das, ihr ewigen Götter?“

- Elektra (ruhig): „Die Götter! bist doch selber eine Göttin, bist, was sie sind.“

- Klytämnestra (zu ihren Begleiterinnen): „Habt ihr gehört? habt ihr verstanden, was sie redet?“

- Die Vertraute: „Daß auch du vom Stamm der Götter bist.“

- Die Schleppträgerin (zischend): „Sie meint es tückisch.“

- Klytämnestra (- indem ihre schweren Lider zufallen, weich): „Das klingt mir so bekannt. Und nur als hätt ich's vergessen, lang und lang. Sie kennt mich gut. Doch weiß man nie, was sie im Schilde führt...“ (die Vertraute und die Schleppträgerin flüstern miteinander)

- Elektra (näht sich langsam Klytämnestra): „Du bist nicht mehr du selber. Das Gewürm hängt immerfort um dich. Was sie ins Ohr dir zischen, trennt dein Denken fort und fort entzwei, so gehst du hin im Taumel, immer bist du, als wie im Traum.“

- Klytämnestra: „Ich will hinunter. Laßt, laßt, ich will mit ihr reden.“ (sie geht vom Fenster weg und erscheint mit ihren Begleiterinnen in der Türe, von der Türschwelle aus; etwas weicher:) „Sie ist heute nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt.“

- Die Vertraute (flüsternd): „Sie redet nicht, wie sie's meint!“

- Die Schleppträgerin: „Ein jedes Wort ist Falschheit!“

- Klytämnestra (auffahrend): „Ich will nichts hören! Was aus euch herauskommt, ist nur der Atem des Ägisth. Und wenn ich nachts euch wecke, redet ihr nicht jede etwas andres? Schreist nicht du, daß meine Augenlider angeschwollen und meine Leber krank ist? Und winselst nicht du ins andre Ohr, daß du Dämonen gesehen hast mit langen spitzen Schnäbeln, die mir das Blut aussaugen? zeigst du nicht die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg' ich dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer und Opfer? Zerrt ihr mich mit euren Reden und Gegenreden nicht zu Tod? Ich will nicht mehr hören: das ist wahr und das ist Lüge.“ (dumpf) „Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus. Wenn sie zu mir redet,“ (immer schwer atmend, stöhnend) „was mich zu hören freut, so will ich horchen, auf was sie redet. Wenn einer etwas Angenehmes sagt,“ (heftig) „und wär' es meine Tochter, wär' es die da, will ich von meiner Seele alle Hüllen abstreifen und das Fächeln sanfter Luft, von wo es kommen mag, einlassen, wie die Kranken tun, wenn sie der kühlen Luft, am Teiche sitzend, abends ihre Beulen und all ihr Eiterndes der kühlen Luft preisgeben abends... und nichts andres denken, als Lindrung zu schaffen. Laßt mich allein mit ihr.“ (ungeduldig weist sie mit dem Stock die Vertraute und die Schleppträgerin ins Haus. Diese verschwinden zögernd in der Tür. Auch die Fackeln verschwinden, und nur aus dem Innern des Hauses fällt ein schwacher Schein durch den Flur auf den Hof und streift hie und da die Gestalten der beiden Frauen; Klytämnestra kommt herab, leise:) „Ich habe keine guten Nächte. Weißt du kein Mittel gegen Träume?“

- Elektra (näher rückend): „Träumst du, Mutter?“

- Klytämnestra: „Wer älter wird, der träumt. Allein, es läßt sich vertreiben. Es gibt Bräuche. Es muß für alles richtige Bräuche geben. Darum bin ich so behängt mit Steinen, denn es wohnt in jedem ganz sicher eine Kraft. Man muß nur wissen, wie man sie nützen kann. Wenn du nur wolltest, du könntest etwas sagen, was mir nützt.“

- Elektra: „Ich, Mutter, ich?“

- Klytämnestra (ausbrechend): „Ja du! denn du bist klug. In deinem Kopf ist alles stark. Du könntest vieles sagen, was mir nützt. Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn ein Hauch? und doch kriecht zwischen Tag und Nacht, wenn ich mit offenen Augen lieg', ein Etwas hin über mich. Es ist kein Wort, es ist kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt mich nicht, nichts ist es, nicht einmal ein Alp, und dennoch, es ist so fürchterlich, daß meine Seele sich wünscht, erhängt zu sein, und jedes Glied in mir schreit nach dem Tod, und dabei

leb' ich und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch: seh' ich wie eine Kranke? Kann man denn vergehn, lebend, wie ein faules Aas? Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist? zerfallen wachen Sinnes, wie ein Kleid, zerfressen von den Motten? Und dann schlaf' ich und träume, träume, daß sich mir das Mark in den Knochen löst, und taumle wieder auf, und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr ist abgelaufen, und was unterm Vorhang hereinginst, ist noch nicht der fahle Morgen, nein, immer noch die Fackel vor der Tür, die gräßlich zuckt wie ein Lebendiges und meinen Schlaf belauert. Diese Träume müssen ein Ende haben. Wer sie immer schickt: ein jeder Dämon läßt von uns, sobald das rechte Blut geflossen ist.“

- Elektra: „Ein jeder!“

- Klytämnestra (wild): „Und müßt ich jedes Tier, das kriecht und fliegt, zur Ader lassen und im Dampf des Blutes aufsteh'n und schlafen gehn wie die Völker des letzten Thule im blutroten Nebel: ich will nicht länger träumen.“

- Elektra: „Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du nicht länger!“

- Klytämnestra (sehr hastig): „Also wüßtest du, mit welchem geweihten Tier? –“

- Elektra (geheimnisvoll lächelnd): „Mit einem ungeweihten!“

- Klytämnestra: „Das drin gebunden liegt?“

- Elektra: „Nein! es läuft frei.“

- Klytämnestra (begierig): „Und was für Bräuche?“

- Elektra: „Wunderbare Bräuche, und sehr genau zu üben.“

- Klytämnestra (heftig): „Rede doch!“

- Elektra: „Kannst du mich nicht erraten?“

- Klytämnestra: „Nein, darum frag' ich.“ (Elektra gleichsam feierlich beschwörend) „Den Namen sag des Opfertiers.“

- Elektra: „Ein Weib.“

- Klytämnestra (hastig): „Von meinen Dienerinnen eine, sag! ein Kind? ein jungfräuliches Weib? ein Weib, das schon erkannt vom Manne?“

- Elektra (ruhig): „Ja! erkannt! das ist's!“

- Klytämnestra: „Und wie das Opfer? und welche Stunde? und wo?“

- Elektra (ruhig): „An jedem Ort, zu jeder Stunde des Tags und der Nacht.“

- Klytämnestra: „Die Bräuche sag! Wie brächt' ich's dar? ich selber muß –“

- Elektra: „Nein. Diesmal gehst du nicht auf die Jagd mit Netz und Beil.“

- Klytämnestra: „Wer denn? wer brächt' es dar?“

- Elektra: „Ein Mann.“

- Klytämnestra: „Ägisth?“

- Elektra (lacht): „Ich sagte doch: ein Mann!“

- Klytämnestra: „Wer? gib mir Antwort. Vom Hause jemand? oder muß ein Fremder herbei?“

- Elektra (zu Boden stierend, wie abwesend): „Ja, ja, ein Fremder. Aber freilich ist er vom Haus.“

- Klytämnestra: „Gib mir nicht Rätsel auf. Elektra, hör' mich an. Ich freue mich, daß ich dich heut einmal nicht störrisch finde.“

- Elektra (leise): „Läßt du den Bruder nicht nach Hause, Mutter?“

- Klytämnestra: „Von ihm zu reden hab' ich dir verboten.“

- Elektra: „So hast du Furcht vor ihm?“

- Klytämnestra: „Wer sagt das?“

- Elektra: „Mutter! du zitterst ja!“

- Klytämnestra: „Wer fürchtet sich vor einem Schwachsinnigen?“

- Elektra: „Wie?“

- Klytämnestra: „Es heißt, er stammelt, liegt im Hof bei den Hunden und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden.“

- Elektra: „Das Kind war ganz gesund.“

- Klytämnestra: „Es heißt, sie gaben ihm eine schlechte Wohnung und Tiere des Hofes zur Gesellschaft.“

- Elektra: „Ah!“

- Klytämnestra (mit gesenkten Augenlidern): „Ich schickte viel Gold und wieder Gold, sie sollten ihn gut halten wie ein Königskind.“

- Elektra: „Du lügst! Du schicktest Gold, damit sie ihn erwürgen.“

- Klytämnestra: „Wer sagt dir das?“

- Elektra: „Ich seh's in deinen Augen. Allein an deinem Zittern seh ich auch, daß er noch lebt. Daß du bei Tag und Nacht an nichts denkst als an ihn. Daß dir das Herz verdorrt vor Grauen, weil du weißt: er kommt.“

- Klytämnestra: „Was kümmert mich, wer außer Haus ist. Ich lebe hier und bin die Herrin. Diener hab' ich genug, die Tore zu bewachen, und wenn ich will, laß ich bei Tag und Nacht vor meiner Kammer drei Bewaffnete mit offenen Augen sitzen. Und aus dir bring' ich so oder so das rechte Wort schon an den Tag. Du hast dich schon verraten, daß du das rechte Opfer weißt und auch die Bräuche, die mir nützen. Sagst du's nicht im Freien, wirst du's an der Kette sagen. Sagst du's nicht satt, so sagst du's hungernd. Träume sind etwas, das man los wird. Wer dran leidet und nicht das Mittel findet, sich zu heilen, ist nur ein Narr. Ich finde mir heraus, wer bluten muß, damit ich wieder schlafe.“

- Elektra (mit einem Sprung aus dem Dunkel auf Klytämnestra zu, immer näher an ihr, immer furchtbarer anwachsend): „Was bluten muß? Dein eigenes Genick, wenn dich der Jäger abgefangen hat! Ich hör' ihn durch die Zimmer gehn, ich hör' ihn den Vorhang von dem Bette heben: wer schlachtet ein Opfertier im Schlaf! Er jagt dich auf, er treibt dich durch das Haus! Willst du nach rechts, da steht das Bett! Nach links, da schäumt das Bad wie Blut! Das Dunkel und die Fackeln werfen schwarzrote Todesnetze über dich – “ (Klytämnestra, von sprachlosem Grauen geschüttelt, will ins Haus. Elektra zerrt sie am Gewand nach vorn. Klytämnestra weicht gegen die Mauer zurück. Ihre Augen sind weit aufgerissen, der Stock entfällt ihren zitternden Händen) „Hinab die Treppe durch Gewölbe hin, Gewölbe nach Gewölbe geht die Jagd – Und ich! ich! ich, die ihn dir geschickt, ich bin wie ein Hund an deiner Ferse, willst du in eine Höhle, spring' ich dich von seitwärts an, so treiben wir dich fort – bis eine Mauer alles sperrt und dort im tiefsten Dunkel, doch ich seh' ihn wohl, ein Schatten und doch Glieder und das Weiße von einem Auge doch, da sitzt der Vater: er achtet's nicht und doch muß es geschehn: zu seinen Füßen drücken wir dich hin – Du möchtest schreien, doch die Luft erwürgt den ungeborenen Schrei und läßt ihn lautlos zu Boden fallen. Wie von Sinnen hältst du den Nacken hin, fühlst schon die Schärfe zucken bis in den Sitz des Lebens, doch er hält den Schlag zurück: die Bräuche sind noch nicht erfüllt. Alles schweigt, du hörst dein eignes Herz an deinen Rippen schlagen: Diese Zeit – sie dehnt sich vor dir wie ein finstrier Schlund von Jahren. – Diese Zeit ist dir gegeben, zu ahnen, wie es Scheiternden zumute ist, wenn ihr vergebliches Geschrei die Schwärze der Wolken und des Todes zerfrißt, diese Zeit ist dir gegeben, alle zu beneiden, die angeschmiedet sind an Kerkermauern, die auf dem Grund von Brunnen nach dem Tod als wie nach Erlösung schrei'n – denn du, du liegst in deinem Selbst so eingekerkert, als wär's der glühende Bauch von einem Tier von Erz – und, so wie jetzt kannst du nicht schrein! Da steh' ich vor dir, und nun liest du mit starrem Aug' das ungeheure Wort, das mir in mein Gesicht geschrieben ist: Erhängt ist dir die Seele in der selbst-gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil, und ich steh' da und seh' dich endlich sterben! Dann träumst du nicht mehr, dann brauche ich nicht mehr zu träumen, und wer dann noch lebt, der jauchzt und kann sich seines Lebens freun!“ (sie stehen einander, Elektra in wildester Trunkenheit, Klytämnestra gräßlich atmend vor Angst, Aug' in Aug'. In diesem Augenblick erhellt sich der Hausflur. Die Vertraute kommt hergelaufen. Sie flüstert Klytämnestra etwas ins Ohr. Diese scheint erst nicht recht zu verstehn. Allmählich kommt sie zu sich. Sie winkt: Lichter! Es treten Dienerinnen mit Fackeln heraus und stellen sich hinter Klytämnestra. Klytämnestra winkt: Mehr Lichter! Es kommen immer mehr heraus, stellen

sich hinter Klytämnestra, so daß der Hof voll von Licht wird und rotgelber Schein an die Mauern flutet. Nun verändern sich ihre Züge allmählich, und die Spannung des Grauens weicht einem bösen Triumph. Sie läßt sich die Botschaft abermals zuflüstern und verliert dabei Elektra keinen Augenblick aus dem Auge. Ganz bis an den Hals sich sättigend mit wilder Freude, streckt sie die beiden Hände drohend gegen Elektra. Dann hebt ihr die Vertraute den Stock auf und, auf beide sich stützend, eilig, gierig, an den Stufen ihr Gewand aufraffend, läuft sie ins Haus. Die Dienerinnen mit den Lichtern, wie gejagt, hinter ihr drein) „Was sagen sie ihr denn? sie freut sich ja! Mein Kopf! Mir fällt nichts ein. Worüber freut sich das Weib?“ (Chrysothemis kommt, laufend, zur Hoftür herein, laut heulend wie ein verwundetes Tier) „Chrysothemis! Schnell, schnell, ich brauche Aushilfe. Sag mir etwas auf der Welt, worüber man sich freuen kann!“

- Chrysothemis (schreiend): „Orest! Orest ist tot!“
- Elektra (winkt ihr ab, wie von Sinnen): „Sei still!“
- Chrysothemis: „Orest ist tot!“ (Elektra bewegt die Lippen) „Ich kam hinaus, da wußten sie's schon! Alle standen herum, und alle wußten's schon, nur wir nicht.“
- Elektra (dumpf): „Niemand weiß es.“
- Chrysothemis: „Alle wissen's!“
- Elektra: „Niemand kann's wissen: denn es ist nicht wahr.“ (Chrysothemis wirft sich verzweifelt auf den Boden; Elektra reißt Chrysothemis empor) „Es ist nicht wahr! ich sag dir doch! ich sag' dir doch, es ist nicht wahr!“
- Chrysothemis: „Die Fremden standen an der Wand, die Fremden, die hergeschickt sind, es zu melden: zwei, ein Alter und ein Junger. Allen hatten sie's schon erzählt, im Kreise standen alle um sie herum und alle“ (mit Anstrengung) „alle wußten es schon!“
- Elektra (mit höchster Kraft): „Es ist nicht wahr!“
- Chrysothemis: „An uns denkt niemand. Tot! Elektra, tot! Gestorben in der Fremde! Tot! Gestorben dort in fremdem Land von seinen Pferden erschlagen und geschleift.“ (sie sinkt vor der Schwelle des Hauses an Elektras Seite in wilder Verzweiflung hin)
- Elektra: „Es ist nicht wahr!“
- Chrysothemis: „Nur uns erzählt man's nicht! An uns denkt niemand. Tot! Elektra, tot!“
- Ein junger Diener (kommt eilig aus dem Haus, stolpert über die vor der Schwelle Liegende hinweg): „Platz da! Wer lungert so vor einer Tür? Ah, konnt mir's denken! Heda, Stallung! he!“
- Ein alter Diener (finsteren Gesichts, zeigt sich an der Hoftür): „Was soll's im Stall?“
- Junger Diener: „Gesattelt soll werden, und so rasch als möglich! hörst du? ein Gaul, ein Maultier, oder meinetwegen auch eine Kuh, nur rasch!“
- Alter Diener: „Für wen?“
- Junger Diener: „Für den, der dir's befiehlt. Da glotzt er! Rasch, für mich! Sofort! für mich! Trab, trab! Weil ich hinaus muß aufs Feld, den Herren holen, weil ich ihm Botschaft zu bringen habe, große Botschaft, wichtig genug, um eine eurer Mähren zutod“ (im Abgehen) „zu reiten.“ (auch der alte Diener verschwindet)
- Elektra (vor sich hin, leise und sehr energisch): „Nun muß es hier von uns geschehn.“
- Chrysothemis (verwundert fragend): „Elektra?“
- Elektra (alles in fliegender Hast): „Wir! Wir beide müssen's tun.“
- Chrysothemis: „Was, Elektra?“
- Elektra (leise): „Am besten heut, am besten diese Nacht.“
- Chrysothemis: „Was, Schwester?“
- Elektra: „Was? Das Werk, das nun auf uns gefallen ist,“ (sehr schmerzlich) „weil er nicht kommen kann und ungetan es ja nicht bleiben darf!“
- Chrysothemis: „Was für ein Werk?“
- Elektra: „Nun müssen du und ich hingehen und das Weib und ihren Mann erschlagen.“

- Chrysothemis (leise schauernd): „Schwester, sprichst du von der Mutter?“
- Elektra (wild): „Von ihr. Und auch von ihm. Ganz ohne Zögern muß es geschehn. Schweig still. Zu sprechen ist nichts. Nichts gibt es zu bedenken, als nur: wie? wie wir es tun.“
- Chrysothemis: „Ich?“
- Elektra: „Ja. Du und ich. Wer sonst?“
- Chrysothemis (entsetzt): „Wir? Wir beide sollen hingehn? Wir? wir zwei? mit unsern beiden Händen?“
- Elektra: „Dafür laß du mich nur sorgen.“ (geheimnisvoll) „Das Beil Stärker das Beil, womit der Vater –“
- Chrysothemis: „Du? Entsetzliche, du hast es?“
- Elektra: „Für den Bruder bewahrt' ich es. Nun müssen wir es schwingen.“
- Chrysothemis: „Du? Diese Arme den Ägisth erschlagen?“
- Elektra (wild): „Erst sie, dann ihn; erst ihn, dann sie, gleichviel.“
- Chrysothemis: „Ich fürchte mich!“
- Elektra: „Es schläft niemand in ihrem Vorgemach.“
- Chrysothemis: „Im Schlaf sie morden!“
- Elektra: „Wer schläft, ist ein gebundnes Opfer. Schließen sie nicht zusamm', könnt ich's allein vollbringen. So aber mußt du mit.“
- Chrysothemis (abwehrend): „Elektra!“
- Elektra: „Du! Du! denn du bist stark!“ (dicht an Chrysothemis) „Wie stark du bist! dich haben die jungfräulichen Nächte stark gemacht. Überall ist so viel Kraft in dir! Sehnen hast du wie ein Füllen, schlank sind deine Füße. Wie schlank und biegsam – leicht umschling ich sie, – deine Hüften sind! Du windest dich durch jeden Spalt, du hebst dich durchs Fenster! Laß mich deine Arme fühlen: wie kühl und stark sie sind! Wie du mich abwehrst, fühl' ich, was das für Arme sind. Du könntest erdrücken, was du an dich ziehst. Du könntest mich, oder einen Mann in deinen Armen ersticken! Überall ist so viel Kraft in dir! Sie strömt wie kühles, verhaltne Wasser aus dem Fels. Sie flutet mit deinen Haaren auf die starken Schultern herab! Ich spüre durch die Kühle deiner Haut das warme Blut hindurch, mit meiner Wange spür' ich den Flaum auf deinen jungen Armen: Du bist voller Kraft, du bist schön, du bist wie eine Frucht an der Reife Tag.“
- Chrysothemis: „Laß mich!“
- Elektra: „Nein, ich halte dich! Mit meinen traurigen verdorrten Armen umschling ich deinen Leib, wie du dich sträubst, ziehst du den Knoten nur noch fester, ranken will ich mich rings um dich, versenken meine Wurzeln in dich und mit meinem Willen dir impfen das Blut!“
- Chrysothemis: „Laß mich!“ (sie flüchtet ein paar Schritte)
- Elektra (wild ihr nach, faßt sie am Gewand): „Nein! ich laß dich nicht!“
- Chrysothemis: „Elektra, hör' mich. Du bist so klug, hilf uns aus diesem Haus, hilf uns ins Freie. Elektra, hilf uns, hilf uns ins Freie!“
- Elektra: „Von jetzt an will ich deine Schwester sein, so wie ich niemals deine Schwester war! Getreu will ich mit dir in deiner Kammer sitzen und warten auf den Bräutigam. Für ihn will ich dich salben, und ins duftige Bad sollst du mir tauchen wie der junge Schwan und deinen Kopf an meiner Brust verbergen, bevor er dich, die durch den Schleier glüht wie eine Fackel, in das Hochzeitsbett mit starken Armen zieht.“
- Chrysothemis (schließt die Augen): „Nicht, Schwester, nicht. Sprich nicht ein solches Wort in diesem Haus.“
- Elektra: „O ja! weit mehr als Schwester bin ich dir von diesem Tage an: ich diene dir wie eine Sklavin. Wenn du liegst in Weh'n, steh ich an deinem Bette Tag und Nacht, wehr' dir die Fliegen, schöpfe kühles Wasser, und wenn auf einmal auf dem nackten Schoß dir ein Lebendiges liegt, erschreckend fast, so heb' ich's empor, so hoch, damit sein Lächeln hoch

von oben in die tiefsten, geheimsten Klüfte deiner Seele fällt und dort das letzte, eisig Gräßliche vor dieser Sonne schmilzt und du's in hellen Tränen ausweinen kannst.“

- Chrysothemis: „O bring mich fort! Ich sterb' in diesem Haus!“

- Elektra (an ihren Knien): „Dein Mund ist schön, wenn er sich einmal auftut, um zu zürnen! Aus deinem reinen starken Mund muß furchtbar ein Schrei hervorsprüh'n, furchtbar wie der Schrei der Todesgöttin, wenn man unter dir so daliegt, wie nun ich.“

- Chrysothemis: „Was redest du?“

- Elektra (aufstehend): „Denn eh' du diesem Haus und mir entkommst, mußt du es tun!“ (Chrysothemis will reden; Elektra hält ihr den Mund zu) „Dir führt kein Weg hinaus als der. Ich laß dich nicht, eh du mir Mund auf Mund es zugeschworen, daß du es tun wirst.“

- Chrysothemis (windet sich los): „Laß mich!“

- Elektra (faßt sie wieder): „Schwör, du kommst heut nacht, wenn alles still ist, an den Fuß der Treppe.“

- Chrysothemis: „Laß mich!“

- Elektra (hält sie am Gewand): „Mädchen, sträub' dich nicht! es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften: schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.“

- Chrysothemis: „Laß mich!“

- Elektra (immer dringender): „Sei nicht zu feige! Was du jetzt an Schaudern überwindest, wird vergolten mit Woneschaudern Nacht für Nacht – “

- Chrysothemis: „Ich kann nicht!“

- Elektra: „Sag, daß du kommen wirst!“

- Chrysothemis: „Ich kann nicht!“

- Elektra: „Sieh, ich lieg' vor dir, ich küsse deine Füße!“

- Chrysothemis: „Ich kann nicht!“ (in's Haustor entspringend)

- Elektra (ihr nach): „Sei verflucht!“ (mit wilder Entschlossenheit) „Nun denn: allein!“ (sie fängt an der Wand des Hauses, seitwärts der Türschwelle, eifrig zu graben an, lautlos, wie ein Tier, hält mit Graben inne, sieht sich um, gräbt wieder, sieht sich von neuem um, lauscht, gräbt weiter; Orest steht in der Hoftür, von der letzten Helle sich schwarz abhebend. Er tritt herein. Elektra blickt auf ihn. Er dreht sich langsam um, so daß sein Blick auf sie fällt. Elektra fährt heftig auf)

- Elektra (zitternd): „Was willst du, fremder Mensch? was treibst du dich zur dunklen Stunde hier herum, belauerst, was andre tun! Ich hab hier ein Geschäft. Was kümmert's dich! Laß mich in Ruh'.“

- Orest: „Ich muß hier warten.“

- Elektra: „Warten?“

- Orest: „Doch du bist hier aus dem Haus? bist eine von den Mägden des Hauses?“

- Elektra: „Ja, ich diene hier im Haus. Du aber hast hier nichts zu schaffen. Freu dich und geh.“

- Orest: „Ich sagte dir, ich muß hier warten, bis sie mich rufen.“

- Elektra: „Die da drinnen? Du lügst. Weiß ich doch gut, der Herr ist nicht zu Haus. Und sie, was sollte sie mit dir?“

- Orest: „Ich und noch einer, der mit mir ist, wir haben einen Auftrag hier an die Frau.“ (Elektra schweigt) „Wir sind an sie geschickt, weil wir bezeugen können, daß ihr Sohn Orest gestorben ist vor unsren Augen. Denn ihn erschlugen seine eignen Pferde. Ich war so alt wie er, und sein Gefährte bei Tag und Nacht.“

- Elektra: „Muß ich dich noch seh'n? schleppst du dich hierher in meinen traurigen Winkel, Herold des Unglücks! Kannst du nicht die Botschaft austrompeten dort, wo sie sich freu'n! Dein Aug da starrt mich an und seins ist Gallert. Dein Mund geht auf und zu und seiner ist mit Erde vollgepfropft. Du lebst und er, der besser war als du und edler tausendmal, und tausendmal so wichtig, daß er lebte, er ist hin.“

- Orest (ruhig): „Laß den Orest. Er freute sich zu sehr an seinem Leben. Die Götter droben vertragen nicht zu sehr den allzu hellen Laut der Lust. So mußte er denn sterben.“
- Elektra: „Doch ich! doch ich! da liegen und zu wissen, daß das Kind nie wiederkommt, nie wiederkommt, daß das Kind da drunten in den Klüften des Grausens lungert, daß die da drinnen leben und sich freuen, daß dies Gezücht in seiner Höhle lebt und ißt und trinkt und schläft – und ich hier droben, wie nicht das Tier des Waldes einsam und gräßlich lebt – ich hier droben allein.“
- Orest: „Wer bist denn du?“
- Elektra: „Was kümmert's dich, wer ich bin?“
- Orest: „Du mußt verwandtes Blut zu denen sein, die starben, Agamemnon und Orest.“
- Elektra: „Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon! Elektra heiß' ich.“
- Orest: „Nein!“
- Elektra: „Er leugnet's ab. Er bläst auf mich und nimmt mir meinen Namen.“
- Orest: „Elektra!“
- Elektra: „Weil ich nicht Vater hab'.“
- Orest: „Elektra!“
- Elektra: „Noch Bruder, bin ich der Spott der Buben!“
- Orest: „Elektra! Elektra! So seh' ich sie? ich seh' sie wirklich? du? So haben sie dich darben lassen oder – sie haben dich geschlagen?“
- Elektra: „Laß mein Kleid, wühl nicht mit deinem Blick daran.“
- Orest: „Was haben sie gemacht mit deinen Nächten? Furchtbar sind deine Augen.“
- Elektra: „Laß mich!“
- Orest: „Hohl sind deine Wangen!“
- Elektra: „Geh' ins Haus, drin hab' ich eine Schwester, die bewahrt sich für Freudenfeste auf!“
- Orest: „Elektra, hör mich!“
- Elektra: „Ich will nicht wissen, wer du bist. Ich will niemand sehn!“
- Orest: „Hör mich an, ich hab' nicht Zeit. Hör zu: Leise Orestes lebt!“ (Elektra wirft sich herum) „Wenn du dich regst, verrätst du ihn.“
- Elektra: „So ist er frei? wo ist er?“
- Orest: „Er ist unversehrt wie ich.“
- Elektra: „So rett' ihn doch, bevor sie ihn erwürgen.“
- Orest: „Bei meines Vaters Leichnam! dazu kam ich her!“
- Elektra (von seinem Ton getroffen): „Wer bist denn du?“ (der alte finstre Diener stürzt gefolgt von drei anderen Dienern aus dem Hof lautlos herein, wirft sich vor Orest nieder, küßt seine Füße, die anderen Orests Hände und den Saum seines Gewandes; Elektra ist kaum ihrer selbst mächtig...) „Wer bist du denn? Ich fürchte mich!“
- Orest (sanft): „Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, und meine Schwester nicht?“
- Elektra (aufschreiend): „Orest!“ (ganz leise, bebend) „Orest! Orest! Orest! Es rührt sich niemand! O laß deine Augen mich sehen, Traumbild, mir geschenktes Traumbild, schöner als alle Träume! Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, o bleib bei mir! Lös' nicht in Luft dich auf, vergeh mir nicht, es sei denn, daß ich jetzt gleich sterben muß und du dich anzeigst und mich holen kommst. dann sterbe ich seliger, als ich gelebt! Orest! Orest!“ (Orest neigt sich zu ihr, sie zu umarmen. Elektra heftig:) „Nein, du sollst mich nicht umarmen! Tritt weg, ich schäme mich vor dir. Ich weiß nicht, wie du mich ansiehst. Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester, mein armes Kind. Ich weiß,...“ (leise) „...es schaudert dich vor mir, und war doch eines Königs Tochter! Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe ausblies vor meinem Spiegel, fühlt' ich es mit keuschem Schauer. Ich fühlt' es, wie der dünne Strahl des Mondes in meines Körpers weißer Nacktheit badete, so wie in einem Weiher, und mein Haar war solches Haar, vor dem die Männer zittern, dies Haar, versträht, beschmutzt, erniedrigt.

Verstehst du's, Bruder? Ich habe Alles, was ich war, hingeben müssen. Meine Scham hab' ich geopfert, die Scham, die süßer als Alles ist, die Scham, die wie der Silberdunst, der milchige, des Monds um jedes Weib herum ist und das Gräßliche von ihr und ihrer Seele weghält. Verstehst du's, Bruder? Diese süßen Schauder hab' ich dem Vater opfern müssen. Meinst du, wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen seine Seufzer, drang nicht sein Stöhnen an mein Bette? Düster Eifersüchtig sind die Toten: und er schickte mir den Haß, den hohläugigen Haß als Bräutigam. So bin ich eine Prophetin immerfort gewesen und habe nichts hervorgebracht aus mir und meinem Leib als Flüche und Verzweiflung! Was schaust du ängstlich um dich? sprich zu mir! sprich doch! Du zitterst ja am ganzen Leib?“

- Orestes: „Laß zittern diesen Leib! Er ahnt, welchen Weg ich ihn führe...“

- Elektra: „Du wirst es tun? Allein? Du armes Kind?“

- Orest & Elektra: „...die diese Tat mir auferlegt. Die Götter werden da sein, mir zu helfen. Du wirst es tun! Der ist selig, der tun darf. Ich will es tun, ich will es eilig tun. Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht. - Ich werde es tun! - wie ein Bett von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, - Ich werde es tun! - ein Eiter, eine Flamme!“

- Elektra (sehr schwungvoll): „Der ist selig, der seine Tat zu tun kommt, selig der, der ihn ersehnt, selig, der ihn erschaut. Selig, wer ihn erkennt, selig, wer ihn berührt. Selig, wer ihm das Beil aus der Erde gräbt, selig, wer ihm die Fackel hält, selig, wer ihm öffnet die Tür!“ (der Pfleger Orests steht in der Hoftür, ein starkes Greis mit blitzenden Augen)

- Der Pfleger (hastig auf sie zu): „Seid ihr von Sinnen, daß ihr euren Mund nicht bändigt, wo ein Hauch, ein Laut, ein Nichts uns und das Werk verderben kann?“ (zu Orest in fliegender Eile) „Sie wartet drinnen, ihre Mägde suchen nach dir. Es ist kein Mann im Haus, Orest!“ (Orest reckt sich auf, seinen Schauder bezwingend. Die Tür des Hauses erhellt sich, und es erscheint eine Dienerin mit einer Fackel, hinter ihr die Vertraute. Elektra ist zurückgesprungen, steht im Dunkel. Die Vertraute verneigt sich gegen die beiden Fremden, winkt, ihr hinein zu folgen. Die Dienerin befestigt die Fackel an einem eisernen Ring im Türpfosten. Orest und der Pfleger gehen hinein. Orest schließt einen Augenblick, schwindelnd, die Augen, der Pfleger ist dicht hinter ihm, sie tauschen einen schnellen Blick. Die Tür schließt sich hinter ihnen)

- Elektra (allein, in entsetzlicher Spannung. Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. Plötzlich steht sie still): „Ich habe ihm das Beil nicht geben können! Sie sind gegangen, und ich habe ihm das Beil nicht geben können. Es sind keine Götter im Himmel!“ (abermals ein furchtbares Warten. Von ferne tönt drinnen, gellend, der Schrei Klytämnestras)

- Elektra (schreit auf wie ein Dämon): „Triff noch einmal!“ (von drinnen ein zweiter Schrei. Aus dem Wohngebäude links kommen Chrysothemis und eine Schar Dienerinnen heraus. Elektra steht in der Tür, mit dem Rücken an die Tür gepreßt)

- Chrysothemis: „Es muß etwas geschehen sein.“

- Erste Magd: „Sie schreit so aus dem Schlaf!“

- Zweite Magd: „Es müssen Männer drin sein. Ich habe Männer gehen hören.“

- Dritte Magd: „Alle die Türen sind verriegelt.“

- Vierte Magd (schreiend): „Es sind Mörder! Es sind Mörder im Haus!“

- Erste Magd (schreit auf): „Oh!“

- Alle: „Was ist?“

- Erste Magd: „Seht ihr denn nicht: dort in der Tür steht Einer!“

- Chrysothemis: „Das ist Elektra! das ist ja Elektra!“

- Erste/Zweite Magd: „Elektra! Elektra! Warum spricht sie denn nicht?“

- Chrysothemis: „Elektra! warum sprichst du denn nicht?“

- Vierte Magd: „Ich will hinaus und Männer holen.“ (läuft rechts hinaus)

- Chrysothemis: „Mach uns doch die Tür auf, Elektra!“

- Mehrere Dienerinnen: „Elektra, laß uns in das Haus!“
- Vierte Magd (zurückkommend): „Zurück!“ (Alle erschrecken) „Ägisth! Zurück in unsre Kammern! schnell! Ägisth kommt durch den Hof! Wenn er uns findet und wenn im Hause was geschehen ist, läßt er uns töten!“
- Chrysothemis: „Zurück!“
- Alle: „Zurück! zurück! zurück!“ (sie verschwinden im Hause links)
- Ägisth (tritt rechts durch die Hoftür auf; an der Tür stehen-bleibend): „He! Lichter! Lichter!“ (er ist am Eingang rechts) „Ist niemand da, zu leuchten? Rührt sich keiner von allen diesen Schuften? Kann das Volk keine Zucht annehmen?“ (Elektra nimmt die Fackel aus dem Ring, läuft hinunter, ihm entgegen und neigt sich vor ihm; Ägisthos erschrickt vor der wirren Gestalt im zuckenden Licht, weicht zurück...) „Was ist das für ein unheimliches Weib? Ich hab' verboten, daß ein unbekanntes Gesicht mir in die Nähe kommt!“ (er erkennt sie, zornig) „Was, du? Wer heißt dich, mir entgegenzutreten?“
- Elektra: „Darf ich nicht leuchten?“
- Ägisth: „Nun: dich geht die Neuigkeit ja doch vor Allen an. Wo find ich denn die fremden Männer, die das von Orest uns melden?“
- Elektra: „Drinnen. Eine liebe Wirtin fanden sie vor, und sie ergetzen sich mit ihr.“
- Ägisth: „Und melden also wirklich, daß er gestorben ist, und melden so, daß nicht zu zweifeln ist?“
- Elektra: „O Herr, sie melden's nicht mit Worten bloß, nein, mit leibhaftigen Zeichen, an denen auch kein Zweifel möglich ist.“
- Ägisth: „Was hast du in der Stimme? Und was ist in dich gefahren, daß du nach dem Mund mir redest? Was taumelst du so hin und her mit deinem Licht?“
- Elektra: „Es ist nichts andres, als daß ich endlich klug ward und zu denen mich halte, die die Stärkern sind. Erlaubst du, daß ich voran dir leuchte?“
- Ägisth (etwas zaudernd): „Bis zur Tür. Was tanzest du? Gib Obacht!“
- Elektra (- indem sie ihn, wie in einem unheimlichen Tanz, umkreist, sich plötzlich tief bückend): „Hier! die Stufen, daß du nicht fällst.“
- Ägisth (an der Haustür): „Warum ist hier kein Licht? Wer sind die dort?“
- Elektra: „Die sind's, die in Person dir aufzuwarten wünschen, Herr. Und ich, die so oft durch freche unbescheidne Näh' dich störte, will nun endlich lernen, mich im rechten Augenblick zurückzuziehen.“
- Ägisth (geht ins Haus. Stille. Dann Lärm drinnen. Ägisth erscheint an einem kleinen Fenster, reißt den Vorhang weg schreiend): „Helft! Mörder! helft dem Herren! Mörder, sie morden mich! Hört mich niemand? hört mich niemand?“ (er wird weggezerrt)
- Elektra (reckt sich auf): „Agamemnon hört dich!“ (noch einmal erscheint Ägisths Gesicht am Fenster)
- Ägisth: „Weh mir!“ (er wird fortgerissen. Elektra steht, furchtbar atmend, gegen das Haus gekehrt. Die Frauen kommen wild herausgelaufen, Chrysothemis unter ihnen. Wie besinnungslos laufen sie gegen die Hoftür. Dort machen sie plötzlich halt, wenden sich)
- Chrysothemis: „Elektra! Schwester! komm mit uns! o komm mit uns! es ist der Bruder drin im Haus! es ist Orest, der es getan hat!“ (Getümmel im Hause, Stimmengewirr, aus dem sich ab und zu die Rufe des Chors »Orest« bestimmter abheben) „Komm! Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn, und küssen seine Füße!“ (das Kampfgetöse, der tödliche Kampf zwischen den zu Orest haltenden Sklaven und den Angehörigen des Ägisth, hat sich allmählich in die innern Höfe gezogen, mit denen die Hoftür rechts kommuniziert) „Alle, die Ägisth von Herzen haßten, haben sich geworfen auf die andern, überall in allen Höfen liegen Tote, alle, die leben, sind mit Blut bespritzt und haben selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle umarmen sich und jauchzen, tausend Fackeln – “ (draußen wachsender Lärm, der sich jedoch, wenn Elektra beginnt, mehr und mehr nach den äußeren Höfen rechts und im Hintergrunde verzogen hat.

Die Frauen sind hinausgelaufen, Chrysothemis allein, von draußen fällt Licht herein) „...sind angezündet. Hörst du nicht? So hörst du denn nicht?“

- Elektra (auf der Schwelle kauend): „Ob ich nicht höre? ob ich die Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir. Die Tausende, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen, alle warten auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten, weil ich den Reigen führen muß, und ich kann nicht, der Ozean, der ungeheure, der zwanzigfache Ozean begräbt mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich nicht heben!“

- Chrysothemis (fast schreiend vor Erregung): „Hörst du denn nicht, sie tragen ihn, sie tragen ihn auf ihren Händen!“

- Elektra (springt auf, vor sich hin, ohne Chrysothemis zu achten): „Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden!“ (begeistert) „Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts durch uns, die Götter, aber ihre Herrlichkeit ist nicht zuviel für uns!“

- Chrysothemis: „Allen sind die Gesichter verwandelt, allen schimmern die Augen und die alten Wangen vor Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht?“

- Elektra & Chrysothemis: „Ich habe Finsternis gesät und ernte Lust über Lust. Ich war ein schwarzer Leichnam unter Lebenden, und diese Stunde bin ich das Feuer des Lebens und meine Flamme verbrennt die Finsternis der Welt. Mein Gesicht muß weißer sein als das weißglühende Gesicht des Monds. Gut sind die Götter! Gut! Es fängt ein Leben für dich und mich und alle Menschen an. Wenn einer auf mich sieht, muß er den Tod empfangen oder muß vergehen vor Lust. Seht ihr denn mein Gesicht? Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht? Die überschwenglich guten Götter sind's, die das gegeben haben. Wer hat uns je geliebt? Wer hat uns je geliebt?“

- Chrysothemis: „Nun ist der Bruder da und Liebe fließt über uns wie Öl und Myrrhen, Liebe ist Alles! Wer kann leben ohne Liebe?“

- Elektra (feurig) & Chrysothemis: „Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt!“

- Chrysothemis: „Elektra! Ich muß bei meinem Bruder steh'n!“ (Chrysothemis läuft hinaus; Elektra schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet. Chrysothemis erscheint wieder an der Tür, hinter ihr Fackeln, Gedräng', Gesichter von Männern und Frauen) „Elektra!“

- Elektra (bleibt stehen, sieht starr auf sie hin): „Schweig, und tanze. Alle müssen herbei! hier schließt euch an! Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!!!“ (Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen. Chrysothemis zu ihr. Elektra liegt starr...)

- Chrysothemis (läuft an die Tür des Hauses, schlägt daran): „Orest! Orest!“ - - Stille - - - Vorhang - - -

(„)Die böse Mutter“; s. „Salome“...: „VCV(W)-P-3-42-15“)

Klytämnestra (Κλυταιμνήστρα) ist in der griechischen Mythologie die Tochter des Spartanerkönigs Tyndareos und Leda. Klytämnestra war die Gemahlin Agamemnons, des Königs von Mykene. Außerdem war sie die Zwillingschwester der schönen Helena. Klytämnestra haßt ihren Mann, da dieser bereit ist, ihre gemeinsame Tochter Iphigenie zu opfern, um günstigen Wind für den Kriegszug nach Troja zu bekommen. Den Menschen verborgen, wird Iphigenie aber unmittelbar vor der Opferung von Artemis auf die Insel Tauris entrückt. Klytämnestra plant langfristig an der entsprechenden Rache und ermordet gemeinsam mit ihrem Liebhaber Aigisthos ihren Mann und dessen trojanische Geisel Cassandra, der sie vorwirft, ein Verhältnis mit ihrem Gemahl zu haben, nachdem

Agamemnon vom Trojanischen Krieg zurückgekehrt ist. Elektra bat Orestes um Rache der Tötung ihres Vaters. So befragte er acht Jahre nach der Bluttat das Orakel von Delphi, das ihm zur Rache riet. Er zog nach Mykene und gab sich als Herold des Strophios aus, der den Tod des Orestes verkünden und seine Asche nach Hause bringen soll. Nachdem er eine Locke auf dem Grab seines Vaters niedergelegt hatte, gab er sich seiner Schwester Elektra zu erkennen und tötete Aigisthos und seine Mutter Klytämnestra. Neben Iphigenie in der griechischen Mythologie die älteste Tochter hatte sie noch drei weitere Kinder: Orestes, Elektra und Chrysothemis. In einer anderen Version der Sage war Klytämnestra mit einem Mann verheiratet und hatte einen Sohn, als Agamemnon sie das erste Mal traf. Agamemnon brachte ihren Mann und ihr Kind vor ihren Augen um und vergewaltigte Klytämnestra auch noch, bevor er sie heiratete...

Der „Neue“...

Aegisthus wird von Orestes und Pylades ermordet. Aigisthos (altgr. Αίγισθος, Bedeutung nicht genau bekannt, vielleicht „Kraft der Ziege“; lat. Aegisthus) gehört in der griechischen Mythologie zum verrufenen Geschlecht der Tantaliden und ist ein Sohn des Thyestes und dessen Tochter Pelopeia. Thyestes war nach eigener Ansicht durch seinen Bruder Atreus zu Unrecht des Throns von Mykene beraubt worden. Darüber hinaus hatte Thyestes ein Verhältnis mit Atreus' Ehefrau Aerope. Aus Rache tötete Atreus Thyestes Söhne und gab ihm ohne dessen Wissen ihr Fleisch als Mahlzeit. Nachdem er davon gegessen hatte, offenbarte ihm Atreus, was er gerade gegessen hatte. Thyestes floh zu König Thesprotos und fragte ein Orakel, wie er nun Rache nehmen könne. Die Auskunft war, er solle mit seiner eigenen Tochter Pelopeia einen Sohn zeugen, dieser würde Atreus töten. So begab er sich nach Sikyon und zeugte bei Nacht und unerkannt mit seiner Tochter Aigisthos. Hierbei entwendete sie ihm sein Schwert. Thyestes ließ seine Tochter bei Thesprotos zurück und ging nach Lydien. Auf der Suche nach Thyestes kam Atreus zu Thesprotos. Als er Pelopeia sah, verliebte er sich in sie und hielt bei Thesprotos, den er für den Vater hielt, um ihre Hand an und dieser gab sie ihm zur Frau. Nachdem Aigisthos geboren wurde, schämte sich Pelopeia über den unehelichen Sohn und setzte ihn aus. Schafhirten fanden ihn und ließen ihn von einer Ziege säugen (daher sein Name). Atreus, der um die Herkunft des Jungen nicht wußte, ließ ihn suchen, nahm ihn bei sich auf und zog ihn wie einen eigenen Sohn groß. Als Aigisthos erwachsen war, übergab Pelopeia ihm das Schwert seines Vaters. Atreus schickte Aigisthos zu Thyestes, um diesen zu töten. Als er Thyestes mit seinem eigenen Schwert erschlagen wollte, erkannte dieser es wieder. Nachdem er Aigisthos erklärt hatte, daß er sein leiblicher Vater sei, kehrte Aigisthos nach Mykene zurück und tötete Atreus. Aigisthos und Thyestes regierten nun Mykene gemeinsam, und vertrieben Atreus' Söhne Agamemnon und Menelaos ins nahe Sparta, wo König Tyndareos dem ersten seine Tochter Klytämnestra und dem anderen Helena zur Frau gab. Als Tyndareos starb, übergab er Menelaos den Thron von Sparta, welcher seinerseits Agamemnon half, Aigisthos und Thyestes zu überwinden und König von Mykene zu werden. Nach Dictys Cretensis heiratete Aigisthos zuerst eine Tochter des Strophios. Als jedoch Agamemnon Mykene verlassen hatte, um in den zehnjährigen Trojanischen Krieg zu ziehen, verführte Aigisthos dessen Frau Klytämnestra. Mit ihr zeugte er einen Sohn Aletes und eine Tochter Erigone. Aigisthos und Klytämnestra planten, Agamemnon bei seiner Rückkehr zu ermorden, deshalb sandten sie Späher aus, die sie rechtzeitig über seine Rückkehr informieren sollten. So empfingen sie den ahnungslosen Agamemnon in Mykene und töteten ihn, als er gerade sein Gewand wechselte. Nun töteten sie auch Cassandra, ihre beiden Söhne Teledamos und Pelops und den Wagenlenker Eurymedon. Elektra floh mit Orestes und rettete ihn so vor der Ermordung durch Aigisthos. Acht Jahre später kehrte Orestes zusammen mit Pylades nach Mykene zurück. Da Aigisthos gerade

abwesend war, tötete er zuerst seine eigene Mutter. Danach wurde Aigisthos aus einem Hinterhalt angegriffen und getötet. Da Orestes wegen der Ermordung der eigenen Mutter von Tyndareos verbannt wurde, übernahm Aletes die Herrschaft über die Stadt. Aigisthos gilt den griechischen Tragödiendichtern und auch Seneca als Inbegriff des grausamen, aber feigen Verführers.

Die Schwester

Chrysothemis ist ebenso eine „Gestalt“ aus der griechischen Mythologie, die zu den Tantaliden zählt. Sie ist eine Tochter des Agamemnon und der Klytaimnestra. Sie ist die Schwester von Elektra, Iphigeneia und Orestes. Als Elektra vom angeblichen Tod ihres Bruders Orest erfährt, bitte sie sie, ihr bei der Rache für ihren von der Mutter ermordeten Vater zu helfen. Chrysothemis lehnt das ab, weil sie es sich selbst nicht zutraut, die geforderten Morde an Klytaimnestra und Aigisthos auszuführen. Bis zu ihrem Tod bleibt sie unverheiratet. Zu Iphigenie (Iphigeneia/Iphigeneía/Iphigenia/Iphianassa): sie ist in der griechischen Mythologie die älteste Tochter von Agamemnon (dem König von Mykene auf der Peloponnes) und Klytaimnestra und die Schwester von Orestes, Elektra und Chrysothemis. Artemis bestrafte Agamemnon, weil er einen Hirsch in ihrem heiligen Hain getötet und sich gerühmt hatte, er sei – verglichen mit der Göttin – der bessere Jäger: Sie verhinderte zu Beginn des Trojanischen Krieges die Weiterfahrt der Griechenflotte unter Agamemnons Kommando nach Troja, indem sie bei Aulis eine Windstille bewirkte. Der Seher Kalchas weissagte, dass Agamemnon seine Tochter Iphigenie der Göttin zur Sühne opfern müsse, um seine Fahrt fortsetzen zu können. Die Entrückung der Iphigenie während der Opferung einer Version dieser Geschichte folgend tat Agamemnon, wie geheißen, nach einer anderen wurde statt dessen eine Hirschkuh geopfert. Iphigenie jedenfalls wurde von Artemis in das Land der Taurer entrückt (vergl. Abrahams Isaak-Opfer), um ihr dort als Priesterin im Artemistempel zu dienen. Bei Euripides tritt Iphigenie in der Geschichte ihres Bruders Orestes auf. Um der Verfolgung durch die Erinnyen wegen der Ermordung seiner Mutter Klytaimnestra und ihres Liebhabers Aigisthos zu entkommen (also nach dem Ende des Trojanischen Krieges), wurde ihm von Apollon aufgetragen, nach Tauris zu fahren, um die hölzerne Statue der Artemis zu holen, die dort vom Himmel gefallen sei, und sie nach Athen zu bringen. Mit seinem Freund Pylades, dem Sohn des Strophios, reist Orestes zu den Taurern, wo die Einheimischen beide gefangen nehmen, um sie – wie alle Fremden – der Artemis zu opfern. Die Artemis-Priesterin, deren Aufgabe es ist, das Opfer zu vollziehen, ist aber seine Schwester Iphigenie, die Orestes nicht erkennt. Sie bietet ihm an, ihn freizulassen, falls er einen Brief von ihr nach Griechenland bringe. Orestes lehnt ab, er will in Tauris bleiben und sich töten lassen, schlägt aber gleichzeitig vor, Pylades den Botengang zu übertragen. Nach einem Streit zwischen Orestes und Pylades stimmt dieser dem Vorschlag endlich zu. Der Brief enthüllt dann die Verwandtschaft zwischen Orestes und Iphigenie, zu Dritt fliehen sie aus Tauris unter Mitnahme des Artemis-Bildes. Nach seiner Rückkehr nach Griechenland nimmt Orestes Mykene in Besitz, das Königreich seines Vaters Agamemnon, dem er noch Argos und Lakonien hinzufügt. Iphigenie wird Priesterin des Artemis-Heiligtums in Brauron. Iphigenie, die erst spät in der griechischen Mythologie erwähnt wird (erst nachdem die Geschichten von Agamemnon und Klytaimnestra aufgezeichnet worden waren), wurde so sehr mit Artemis verknüpft, dass einige Interpreten glauben, sie sei ursprünglich eine rivalisierende Jagdgöttin gewesen, deren Kult später mit dem der Artemis zusammengefaßt wurde. Hesiod berichtet, aus ihr sei die Göttin Hekate geworden. Iphigenie war und ist - wie viele der Tantaliden - ein beliebtes Motiv in der Dichtkunst. Eine wichtige Version ist die Bearbeitung des Tantalidenmythos von Euripides um 480-406 v. Chr. Bekannte neuzeitliche Verarbeitungen sind Racines Tragödie *Iphigénie*, Goethes Schauspiel

"Iphigenie auf Tauris" sowie Gerhart Hauptmanns "Iphigenie in Aulis"). Moderne Interpretationen: die Gruppe „Goethes Erben“ hatte auf ihrem zweiten Album „Der Traum“ an die Erinnerung ein Lied mit dem Titel "Iphigenie". Die Handlung spielt zwar im Sommer 1943, jedoch sind thematische Parallelen zu dem Mythos zu sehen...

Der „Alte/Tote“...

Agamemnon war nach der griechischen Mythologie König von Mykene. Er war der Sohn des Atreus (der Atride) und der Aerope. Nachdem er den ersten Mann von Klytaimnestra getötet hatte, nahm er diese zur Frau. Mit ihr war er Vater der Iphigenie, der Elektra, des Orestes und der Chrysothemis. Als Oberbefehlshaber der Griechen führte er die griechischen Fürsten gegen Troja. Der mythische Anlaß des Trojanischen Krieges war die Entführung der Frau seines Bruders Menelaos, der schönen Helena, nach Troja durch Paris. Nach der Sammlung des Heeres und der Flotte konnten diese noch nicht aufbrechen, da Artemis Gegenwinde sandte, nachdem Agamemnon in Aulis eine ihrer heiligen Hirschkühe erlegt hatte. Um die Winde zu besänftigen, riet ihm der Seher Kalchas, seine Tochter Iphigenie der Göttin zu opfern. Im letzten Moment aber erbarmte Artemis sich, legte stattdessen eine Hirschkuh auf den Altar und entführte Iphigenie nach Tauris. Agamemnon, den die Ilias als arrogant und häufig egoistisch zeigt, führte die Achaier mit Stärke, aber auch rücksichtslos und eigennützig, auch fehlte ihm der Weitblick. Durch seinen Raub der Kriegstrophäe des Achilles, der Jungfrau Briseis, stürzte er die Achaier in eine Krise, da sich Achilles gekränkt vom Kampf zurückzog. Nach zehnjähriger Belagerung fiel Troja, und Agamemnon kehrte mit der trojanischen Prinzessin Cassandra nach Mykene zurück. Dort wurde er von seiner Frau Klytaimnestra und ihrem Geliebten Aigisthos im Bad erdolcht – als Strafe dafür, dass Agamemnon Iphigenie geopfert hatte; nach einer Version der Sage wurde auch Cassandra ermordet (nach einer anderen verschonte Klytaimnestra Cassandra, und Cassandra ging nach Kolchis). Wegen des Mordes an seinem Vater tötete Agamemnons Sohn Orestes Jahre später seine Mutter. Die Spartaner sahen sich als Nachfahren Agamemnons, womit sie auch ihre Führungsrolle in Griechenland begründeten. Aus diesem Grunde wurden die Gebeine Orestes' nach Sparta überführt. 1876 entdeckte Heinrich Schliemann bei Ausgrabungen in Mykene eine goldene Maske, die Agamemnon gehört haben soll. Nach heutigen Erkenntnissen stammt die Goldmaske des Agamemnon allerdings aus einer früheren Ära. Kinder: Elektra, Iphigeneia, Chrysothemis, Orestes (Orestis), Vorgänger: Thyestes, Nachfolger: Aigisthos

Der Krieg um/von ΤΡΩΙΑΣ

Der Trojanische Krieg ist ein zentrales Ereignis der griechischen Mythologie. Homers Ilias schildert entscheidende Kriegsszenen während der Belagerung der Stadt Troja (Ilion) durch das Heer der Griechen, die in der Ilias Achaier genannt werden. Dabei wird insgesamt allerdings nur von 51 Tagen der zehnjährigen Belagerung berichtet. Mythischer Auslöser des Trojanischen Krieges war die Entführung der Helena, Gattin des Menelaos, durch Paris, den Sohn des trojanischen Königs Priamos (s. Urteil des Paris). Daraufhin zogen die vereinten Griechen gegen Troja, um die Schmach zu rächen. Trotz zehnjähriger Belagerung gelang es jedoch nicht, die stark befestigte Stadt zu erobern. Auf Rat des Odysseus bauten die Griechen endlich ein großes hölzernes Pferd, in dem sich die tapfersten Krieger versteckten. Die Schiffe täuschten die Abfahrt vor. Die Trojaner holten entgegen den Warnungen der Cassandra und des Priesters Laokoon das Pferd in die Stadt. In der Nacht kletterten die Griechen aus ihrem Versteck, öffneten die Tore und konnten so die Trojaner überwinden. Aus dieser Begebenheit heraus entstand der bis heute gängige Begriff des Trojanischen Pferdes. In einer anderen

Version heißt es, dass die Griechen das Pferd so groß gebaut hatten, dass es nicht durch Trojas Tore gepasst hätte. So haben denn die Trojaner die eigenen Mauern eingerissen, um das hölzerne Pferd in die Stadt zu holen. Historie des Krieges: Im griechischen Altertum wurde die Ilias als geschichtlicher Bericht verstanden. Der Krieg, so er denn stattgefunden hat, wird heute auf das 12. oder 13. Jahrhundert v. Chr. datiert. Die Stadt Troja lag bei den Dardanellen. Heinrich Schliemann begann 1871 mit Ausgrabungen am Hügel Hissarlik im Nordwesten der heutigen Türkei und identifizierte die dort von ihm gefundenen Ruinen als das von Homer beschriebene Troja. Der Bezug der damit verbundenen Berichte Homers auf eine einzelne Auseinandersetzung wird von einigen Geschichtsforschern allerdings weiterhin bezweifelt. Sie nehmen an, dass Homers Trojanischer Krieg eine Synthese aus Berichten über verschiedene Auseinandersetzungen zwischen Griechenland und seinen Nachbarn darstellte, deren Anlass die Kontrolle der freien Durchfahrt durch die Dardanellen war. Die herrschende Meinung ist jedoch, dass Homer im Kern einen tatsächlich stattgefundenen Krieg realitätsnah geschildert habe. Die große Schwierigkeit ist dabei seine Datierung: Je weiter er zurückverlegt wird, desto länger werden die dunklen Jahrhunderte, die fund- und quellenlose Zeit, die zwischen ihm und dem durch Hesiod belegten Entstehen des historischen alten Hellas liegen. Verkürzt man sie, so muss wohl eine sich im Unglück der heimkehrenden Griechenkönige widerspiegelnde Revolution interpoliert werden, die aus den mykenischen Adelherrschaften das Griechenland der Poleis (Stadtherrschaften) geformt haben müsste. Inhaltliche Hinweise datieren die Ereignisse auf die Bronzezeit oder die Zeit Mykenes, also auf mindestens zehn Jahrhunderte v. Chr., was auch zu den Ergebnissen der Ausgrabungen am Hügel Hissarlik passen könnte. Dort wurden, neben passenden Spuren von Gewalteinwirkung, Hinweise auf ein lebhaftes Handelszentrum, insbesondere vor der Zeit des Trojanischen Krieges, und reiche historische Schätze gefunden. Es ist allerdings trotz intensiver Grabungen weiterhin unklar, welche der mehrfachen Besiedlungen des Hügels das Troja zur Zeit des Trojanischen Krieges darstellt. Mythos des Trojanischen Krieges: Neben Homers Ilias und Odyssee finden sich weitere antike griechische Quellen, die Homers Darstellung ergänzen. Unter ihnen hervorzuheben sind der epische Zyklus, der die Vor- und Nachgeschichten des Trojanischen Krieges enthält, die Aeneis des Vergil sowie die beiden spätlateinischen Berichterstatter Dictys Cretensis mit seiner Ephemeris belli Trojani (4. Jahrhundert) und Dares Phrygius mit seinen Acta diurna belli Trojani (5. Jahrhundert). Vom Mittelalter bis zu Shakespeare waren die drei letzteren Texte das Fundament aller literarischen Bearbeitungen des Trojanischen Krieges, und noch Goethe griff in seinem Plan für eine Achilleis darauf zurück. Vorspiel: Das Urteil des Paris: Die Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite waren zusammen mit den übrigen olympischen Göttern zur Hochzeit des sterblichen Helden Peleus mit der Göttin Thetis (den Eltern von Achilles) eingeladen. Eris, die Göttin der Zwietracht, war hingegen nicht eingeladen worden. Sie warf daraufhin einen goldenen Apfel in die Runde, mit der Inschrift Kallisti (Der Schönsten), und löste damit einen Streit zwischen Hera, Athene und Aphrodite aus, weil jede der Göttinnen den Apfel für sich beanspruchte. Die drei baten Zeus, zu entscheiden, welche von ihnen die Schönste sei. Dieser wollte es jedoch klugerweise vermeiden, sich diese Wahl aufzubürden, da Aphrodite und Athene seine Töchter und Hera seine Ehefrau und Schwester waren, womit der häusliche Ärger, egal bei welcher Entscheidung, programmiert gewesen wäre. Also ließ er Hermes kommen und trug ihm auf, die Göttinnen zu Paris, dem schönen, wenngleich verstoßenen Königssohn Trojas zu bringen, damit dieser entscheide. Alle drei Göttinnen versuchten Paris' Gunst durch Bestechung zu erlangen: Hera versprach politische Macht und Dominanz in Asien, Athene Weisheit und Kriegskunst. Aphrodite jedoch las Paris' Wünsche am klarsten, indem sie ihm die schönste Frau auf Erden versprach, nämlich Helena. Diese war allerdings bereits die Frau des Königs Menelaos von Sparta. Jedenfalls sprach Paris den „Eris-Apfel“ der Aphrodite zu, womit er sich den Zorn der anderen beiden Göttinnen zuzog. Diese versuchten nun, ihm zu schaden, wo sie konnten. Bei dem nüchternen und um Skepsis und

Entmythologisierung bemühten Dares reduziert sich das Urteil des Paris auf einen motivierenden Traum desselben. Die Flucht von Paris und Helena: Bevor Helena die Gattin des Menelaos geworden war, hatten viele der Griechenkönige, die alle untereinander verfeindet waren, um sie geworben. Um nach der Wahl ihres Bräutigams den Frieden in Griechenland zu erhalten, hatte Odysseus dazu geraten, dass alle Bewerber einen Eid ablegen sollten, Helenas Wahl anzuerkennen und die Ehe Helenas zu verteidigen. Als Paris nun Helena traf, erfüllte Aphrodite ihr Versprechen und sorgte dafür, dass Helena sich in Paris verliebte. Beide flohen gemeinsam nach Troja. Die unter den Griechen von Menelaos aufgerufenen Eidpflichtigen zogen nun unter dem Heerführer Agamemnon, seinem Bruder, König von Mykene, gegen Troja, sehr zur Freude von Hera und Athene. Episoden des Kriegszuges: Achilleus nimmt am Krieg teil: Der Seher Kalchas hatte vorhergesagt, dass die Griechen Troja ohne die Teilnahme des Achilleus am Krieg nicht besiegen würden. Thetis, Achilleus' Mutter, wusste jedoch, dass Achilleus vor Troja fallen würde, und verbarg ihn deshalb, als junges Mädchen verkleidet, am Hof des Lykomedes in Skyros. Dort hatte er ein Verhältnis mit Deidameia, die seinen Sohn Neoptolemos gebar. Odysseus und Diomedes entlarvten seine Verkleidung, indem sie, als Händler auftretend, zum Hof kamen und ihn erkannten, als er ihre feilgebotenen Waffen bewunderte. Eine andere Geschichte berichtet, er habe beim Schall einer Trompete einen Speer zur Verteidigung ergriffen, anstatt zu flüchten. Begleitet von seinem Berater (Erzieher) Phoinix und seinem besten Freund und Liebhaber Patroklos, machte er sich daraufhin auf den Weg nach Troja. Agamemnon und Iphigenie: Artemis bestrafte Agamemnon, weil er eine heilige Hirschkuh in einem ihr geweihten Hain erlegt hatte und sich rühmte, der Göttin bei der Jagd überlegen zu sein. Sie verhinderte die Abfahrt von Agamemnons Flotte bei Aulis in Böotien, indem sie eine Windstille bewirkte. Das Orakel des Priesters Kalchas weissagte, dass Agamemnon seine Tochter Iphigenie der Göttin zur Sühne opfern müsse, um die Fahrt beginnen zu können. Einige Versionen der Geschichte bestätigen, dass er seine Tochter opferte. Andere berichten, dass Artemis sie nach Tauris entrückte und an ihrer statt eine Hindin geopfert wurde. Iphigenie diente dort auf der Krim den Tauriern als Priesterin der Göttin (siehe auch Iphigenie in Aulis (Euripides), Iphigenie auf Tauris). Nach Hesiod wurde Iphigenie die Göttin Hekate. Chryseis und Briseis: Achilleus hatte Briseis entführt und zu seiner Beischläferin gemacht. Als Agamemnon aufgefordert wurde, das Orakel des Kalchas zu befolgen und seine eigene eroberte Bettgefährtin Chryseis, Tochter des Apollon-Priesters Chryses, ihrem Vater zurückzugeben und so den Zorn Apollons (die Pest im Griechenheer) zu besänftigen, bestand er auf Ersatz. Da Kalchas vor der Weissagung Achilleus um Schutz gebeten hatte, weil er wohl wusste, dass Agamemnon über seinen Spruch nicht erfreut sein würde, nahm Agamemnon, voller Hass auf Achilleus, diesem Briseis weg. Daraufhin bat Achilleus wutentbrannt und erfolgreich seine Mutter Thetis, Zeus zu bewegen, die Trojaner so lange in allen Gefechten siegen zu lassen, bis ihm Genugtuung gegeben worden sei, und weigerte sich fortan, am Kampf gegen die Trojaner und deren Verbündete teilzunehmen. Hektors und Patroklos' Tod: Als Achilleus nicht mehr an den Kampfhandlungen teilnahm und die Griechen deswegen in arge Bedrängnis gerieten, legte sein Freund Patroklos Achilleus' Rüstung an und zog in die Schlacht. Hektor erschlug ihn im Zweikampf und erbeutete so die Rüstung des Achilleus. Dieser schwor, den toten Patroklos nicht eher zu bestatten, bevor er Hektor getötet habe. Von seiner Mutter Thetis mit einer neuen, von Hephaistos gefertigten Rüstung ausgestattet (in der Schilderung des Schildschmucks bringt Homer einen Querschnitt griechischen Lebens), trat er zum Zweikampf mit Hektor an. Dieser war schon von Ajax dem Großen verletzt worden; Achilleus jagte ihn dreimal um die Mauern Trojas, stellte und tötete ihn. Dreimal schleifte der Sieger den Leichnam des Getöteten am Streitwagen um Troja, gestattete jedoch, von Mitleid gerührt, dem König Priamos, Hektors Vater, der in der Nacht unter göttlichem Schutz mit einem Wagen voller Lösegewinne zu ihm gekommen war, um dem Leichnam seines Sohnes die letzten Ehren zu erweisen. Für die Zeit der Bestattung und der Leichenfeier wurden elf

Tage Waffenruhe vereinbart. Der Bogen vom unstillbaren Zorn des Achilleus (griechisch *menis*, daher dt. „Manie“) bis zu seiner ersten Regung von Mitleid ist zugleich die Spannweite der Ilias Homers. Achilleus' Tod: Kurz nach Hektors Fall besiegte Achilleus noch Memnon aus Äthiopien, Kyknos aus Kolonai und die Amazonenkönigin Penthesilea, in die er sich noch in ihrem Todeskampf verliebte (nach manchen Versionen eine Liebesbeziehung gehabt hatte; manchmal heißt es gar, Achilleus habe sie nach ihrem Tod noch geschändet). Kurz darauf wurde er von Paris vor dem Skäischen Tor getötet: Dieser schoss ihm mit Hilfe des Apollon einen vergifteten Pfeil in seine Ferse (die Achillesferse war seine einzig verwundbare Stelle, vergl. Thetis). In anderer Version starb er durch einen Messerstich, als er bei einem Waffenstillstand die trojanische Königstochter Polyxena aufsuchte. Seine Gebeine wurden mit denen des Patroklos vereint, und genau wie Ajax hat er, der Legende nach, nach seinem Tode auf der Insel Leuke an der Donaumündung gelebt. Achilleus' Rüstung und der Tod des „Großen“ Ajax: Nach Achilleus' Tod stritten Odysseus und der Große Ajax, der jetzt der erste Held der Griechen war, um Achilleus' Waffen und Rüstung. Odysseus gewann den ausgeschriebenen Wettkampf (mit unfairer Hilfe der Göttin Athena), und Ajax verfiel in Raserei und fiel über eine Herde Schafe her (die er in seinem Wahn für Griechen, den größten Widder für Odysseus, hielt). Als er wieder bei Sinnen war, stürzte er sich, aus Scham über seine Tat, in sein eigenes Schwert. Orakelsprüche: Die Griechen nahmen Helenos, einen Seher und Sohn des Priamos, gefangen, als sie schon seit fast 10 Jahren vor Troja lagen. Sie folterten ihn, bis er ihnen die Bedingungen für die Eroberung Trojas verriet. Die Griechen müßten im Besitz der Pfeile des Herakles sein, die Philoktetes besaß, das trojanische Palladion stehlen, ein heiliges Götterbild der Pallas Athene, und den Sohn des Achilleus, Neoptolemos, in ihren Reihen haben. Die Voraussage eines weiteren Orakels, daß der erste Grieche, der von den Schiffen an Land gehe, auch als erster umkommen werde, wurde durch Protesilaos, den Anführer der Phylaker, erfüllt...; zu Philoktetes: er war Herakles' Freund und Waffenträger gewesen und erhielt nach dessen Tod seine todbringenden Pfeile (- vergiftet mit der Galle der Hydra -) und den Bogen, weil er dessen Scheiterhaufen entzündete, als sich sonst niemand dazu bereit fand. Er segelte als einer der Anführer auf Seiten der Griechen mit sieben Schiffen gen Troja. Auf dem Weg wurde er jedoch auf der Insel Chryse bei einer Rast von einer Schlange, wahrscheinlich einer Natter, gebissen. Da die Griechen seine Schmerzensschreie und die stinkende Wunde, die nicht heilte, nicht länger ertragen wollten, übernahm es Odysseus, ihn auf der Insel Lemnos auszusetzen. Medon übernahm das Kommando über Philoktetes' Mannen; letzterer blieb mit seinen Waffen – sehr ergrimmt – zehn Jahre lang alleine zurück. Als Helenos, der Sohn des Priamos, unter der Folter gestanden hatte, dass die Griechen nur siegen würden, wenn sie Herakles' Pfeile und Bogen auf ihrer Seite hätten (eine nun sehr schwer zu erfüllende Bedingung), holten Odysseus und Neoptolemos ihn zurück. Philoktetes' Wunde wurde von Asklepios oder dessen Sohn Machaon geheilt; Philoktetes verwundete mit seinen Pfeilen den Paris tödlich. Diomedes gelang es beinahe, Aeneas im Kampf zu töten. Aphrodite, dessen Mutter, rettete ihn jedoch, indem sie ihn aus der Schlacht trug. Rasend vor Wut verletzte Diomedes sie dabei am Handgelenk, woraufhin Aphrodite ihren Sohn fallen ließ und weinend auf den Olymp floh, um sich von ihrem Vater Zeus trösten zu lassen. Aeneas wurde dann von Apollon in eine Wolke gehüllt und nach Pergamon gebracht – einem heiligen Ort in Kleinasien. Dort heilte und stärkte Artemis Aeneas übernatürlich. Als sich Diomedes später im Krieg im Zweikampf mit Hektor befand, erblickte er den auf Seiten der Trojaner kämpfenden „Gott des Krieges“, Ares. Diomedes forderte seine Soldaten zum geordneten Rückzug auf. Hera, die Mutter des Ares, sah dessen Einmischung und erbat sich von Zeus die Erlaubnis, ihn mit Hilfe seiner Schwester Athene vom Schlachtfeld zu vertreiben. Dann forderte sie Diomedes auf, Ares direkt anzugreifen. Seinen Speer lenkte Athene und verletzte Ares an der Weiche. Dieser floh darauf das Kampfgeschehen, ließ sich von Aphrodite trösten und pflegte seine Wunde sowie seine verletzte Eitelkeit. Unter dem Wüten des Diomedes wichen die Trojaner, den göttlichen

Beistand vermissend, daraufhin zurück. Diomedes war damit der einzige sterbliche Grieche, dem es jemals gelang, gleich zwei der Olympier zu verwunden. Der Lykier Glaukos, ein Enkel des Bellerophon, und der Tydide Diomedes trafen sich voller Kampfgier auf dem Schlachtfeld. Diomedes wusste nicht, um wen es sich bei seinem Gegner handelte, während Glaukos sehr wohl wusste, mit wem er es zu tun hatte. Also sprach er „Diomedes, bereits mein Großvater Bellerophon, war bei dem Deinen, Öneus zu Gast.“. Diomedes stieß daraufhin seine Lanze in den Boden, erneuerte die Freundschaft zwischen den Geschlechtern und tauschte mit Glaukos dessen goldene Rüstung gegen seine eigene eherne. Die Belagerung der Griechen trat in das 10. Jahr, als Odysseus die kriegsentscheidende List ersann. Scheinbar die Belagerung aufgebend, hinterließen die Griechen ein riesiges Holzpferd, in dessen Bauch einige Griechen unter dem Kommando des Odysseus verborgen waren. Durch allerlei Listen wurden die Trojaner bewogen, das Pferd als ein Geschenk in ihre Stadt zu ziehen, brachen eine Bresche in ihre unerstürmbare Mauer (da das Pferd zu hoch für die Stadttore war) und brachten es in ihre Stadt. Nach der Siegesfeier der Trojaner konnten die im Pferd verborgenen Griechen nachts unbemerkt das Stadttor öffnen und die zurückgekehrte Armee in die Stadt lassen. Troja wurde niedergebrannt, und nur wenige Einwohner konnten entkommen. Nach dem Krieg: Der Geist des Achilleus erschien seinem Sohn Neoptolemos und verlangte, dass seine Geliebte Polyxena vor der Rückkehr dem Achill geopfert werde. Die Griechen trieben sie vor den Altar; dort tötete sie sich. Priamos' Weib Hekuba wurde eine Sklavin. Lykaon war bereits von Achilleus versklavt und bei einem Fluchtversuch getötet worden. Antenor, der Schwager und Ratgeber des Priamos, wurde verschont, da er immer zu Helenas Rückgabe an die Griechen geraten hatte. Cassandra wurde vom „Kleinen“ Ajax vergewaltigt; sie wurde dann eine Konkubine Agamemnons und mit ihm in Mykene ermordet. (Vorausgesagt hatte sie alles, aber niemand glaubte ihr das; gemäß einem Fluche Apollons, dem sie sich verweigert hatte.) Neoptolemos versklavte Andromache, die Witwe des Hektor (und Helenos); später ehelichte er sie. Kreusa wurde bei der Flucht aus Troja getötet. Ihr Gatte Aeneas konnte gemeinsam mit seinem Herold Misenos, seinem Vater Anchises, dem Heiler Iapyx und seinem Söhnchen Askanios (Julius) entkommen. Laut jüngeren römischen Sagen (Epen), insbesondere Vergils Aeneis, landete er nach langen Irrfahrten an der italienischen Küste, wo seine Nachkommen Rom gründeten. Da Aeneas göttlicher Abstammung (Mutter Aphrodite) war, konnte sich noch Gaius Iulius Caesar ihrer rühmen. - Der Trojanische Krieg inspirierte eine Reihe von Werken. Neben Homers Ilias sind Die Troerinnen des Euripides, die Ephemera belli Troiani des Dictys Cretensis, die Acta diurna belli Troiani des Dares Phrygius, Troilus & Criseyde von Geoffrey Chaucer, Les Troyens von Hector Berlioz und Der Trojanische Krieg findet nicht statt von Jean Giraudoux zu nennen. Eines der bekanntesten Werke ist Shakespeares Troilus und Cressida. Es gibt verschiedene Übertragungen dieser Sagenstoffe ins Deutsche, man vergleiche nur Friedrich Schillers großes schwermütiges Gedicht Das Siegesfest. Die bekannteste stammt aus dem 19. Jahrhundert von Gustav Schwab (Schwabs klassische Sagen des Altertums), bis in die 1950er Jahre ein Hausbuch des deutschen Bürgertums - bis dahin setzte man bei jedem Abiturienten die ziemlich genaue Kenntnis des Trojanischen Krieges voraus. Eine speziell für Kinder geschriebene Übertragung stammt von Franz Fühmann (Das Hölzerne Pferd). Im Jahr 2002 veröffentlichte die deutsche Metal-Band Blind Guardian unter dem Titel And Then There Was Silence eine 14-minütige musikalische Nacherzählung des Stoffes. Die Geschichte wurde auch zur Grundlage des gleichnamigen Kinofilms von Wolfgang Petersen aus dem Jahre 2004. Die Handlung des Films weicht jedoch in bemerkenswert vielen Punkten von der antiken Überlieferung ab. Moderne Bearbeitungen stammen oft aus dem Bereich der Fantasy oder der historischen Spekulation, wie in Gisbert Haefs' Umsetzung Troja, die mit einigen sehr eigenwilligen, aber oft auch überzeugenden, realistischen Interpretationen der überlieferten Legenden aufwartet. Der amerikanische Schriftsteller Dan Simmons setzte die

Geschehnisse der Ilias in seinem „Science fiction“-Roman „Ilium“ um. Wichtige Persönlichkeiten aus der „Ilias“:

- auf Seiten der Griechen:

Akamas Sohn des Theseus, Bruder von Demophon

Achilleus (durch Paris' Pfeil umgekommen; in Heinrich von Kleists Penthesilea ist es diese selbst, die ihn tötet)

Agamemnon (Anführer der Griechen, nach seiner Rückkehr von Klytaimnestra und ihrem Liebhaber Aigisthos im Bad ermordet)

Ajax der Große (Aias der Telamonier, er tötet sich selbst)

Ajax der Kleine (Aias der Lokrer, er vergewaltigt Kassandra und ertrinkt auf der Rückfahrt)

Antilochos (fällt durch Memnons Hand)

Automedon, der Wagenlenker des Achilles

Balios ein Pferd des Achilleus

Demophon von Athen, Bruder des Akamas

Diomedes, Sohn von Tydeus und König von Argos, verwundet sowohl Aphrodite wie auch Ares

Epeios, der Erbauer des trojanischen Pferdes

Eteoneus

Eumelos

Eurybatos

Eurypylos (König von Ormenion)

Halaisos

Idomeneus, ein Enkel des Minos, einer der Freier Helenas

Kanopus

Machaon (fällt durch die Hand Penthesileas oder Eurypylos')

Medon (fällt durch Aineias' Hand)

Menelaos (kehrt mit Helena unversehrt zurück und regiert Sparta noch lange)

Neoptolemos, der Sohn des Achilles und der Deidameia.

der greise Nestor (kehrt heil nach Pylos zurück und regiert es noch lange)

Nireus (fällt durch Eurypylos Hand)

Odysseus (der „Listenreiche“, sein Geschick behandelt Homers Odyssee)

Palamedes (wird durch Odysseus' Heimtücke Opfer eines Justizmordes)

Patroklos (fällt durch Euphorbos' und Hektors' Hand)

Philoktetes, war mit Herakles befreundet, dessen Waffenträger und Erbe des Bogens mit den vergifteten Pfeilen

Podarkes Bruder von Protesilaos (fällt durch die Hand Penthesileas)

Polidarios

Polypoetes

Protesilaos älterer Bruder von Podarkes (fällt durch Euphorbos', Hektors oder Aineias' Hand)

Sinon, ein Vetter des Odysseus

Stentor, der Mann mit der lauten Stimme (Stentorstimme)

Sthenelos, Sohn des Kapaneus

Telamon, Vater von Ajax dem Großen

Teukros (Sohn des Telamon)

Thersander (fällt durch Telephos' Hand)

Thersites (erschlagen von Achilleus', nach Sophokles nicht)

Xanthos ein Pferd

- auf Seiten der Trojaner:

Aeneas Sohn des Anchises mit der Göttin Aphrodite und Vetter des Priamos, entkommt aus dem brennenden Troja.

Agenor Sohn von Antenor (fällt durch Neoptolemos' Hand)

Ainia ♀

Akastos (fällt durch die Hand Merioiies/Ajax' des Großen)

Anchises der blinde Vater des Aeneas

Andromache Frau des Hektor, nach dem Fall Trojas die Sklavin des Neoptolemos.

Antiphos (fällt durch Agamemnons Hand)

Asios König von Arisbe (fällt durch Idomeneus' Hand)

Askanios oder Julius, Sohn des Aeneas, mythischer Stammvater der Julier (Caesar)

Astyanax der Sohn des Hektor und seiner Gemahlin Andromache (wird als kleines Kind von Neoptolemos ermordet)

Deiphobos Bruder von Hektor (fällt durch Menelaos' Hand)

Dolon wird von Odysseus und Diomedes gefangen, verhört und getötet.

Euphorbos fällt beim Getümmel um Patroklos' Leichnam durch Menelaos' Hand

Eurypylos (der Mysier fällt durch Neoptolemos' Hand)

Eurytion

Glaukos König der Lykier, Enkel des Bellerophon, tauscht mit Diomedes die Rüstung, wird von Ajax dem Telamonier erschlagen.

Hektor Sohn von Priamos und Hekuba (fällt durch Achilleus' Hand)

Hekuba ♀ Frau des Priamos, Mutter von Hektor, Paris, Deiphobos, Helenos, Troilos, Cassandra, Polydoros

Helenos der Seher, Zwillingsbruder von Cassandra, Bruder von Hektor, von Odysseus gefangen und gefoltert.

Hiketaon

Kassandra ♀ (wird durch Agamemnons Frau Klytaimnestra ermordet)

Kebriones (fällt durch Patroklos' Hand)

Koroibos Ein Bewerber um die Hand Kassandras, von Diomedes getötet.

Kyknos (fällt durch Achilleus' Hand)

Iapyx

Laokoon der Seher (stirbt mit seinen Söhnen qualvoll (s.a. Laokoon-Gruppe))

Memnon, der Äthiopier (fällt durch Achilleus' Hand)

Mygdon

Pandaros (fällt durch Diomedes' Hand)

Paris (= Alexandros), hatte Helena entführt und damit das ganze Theater ausgelöst, fällt durch Philoktetes' Pfeil.

Penthesilea ♀, die Königin der Amazonen, (fällt durch Achilleus' Hand)

Phorkys (fällt durch die Hand Ajax' des Großen)

Polites (fällt durch Neoptolemos' Hand)

Polydamas

Polyxena (fällt durch Neoptolemos' Hand)

Priamos der Losgekaufte König von Troja, Vater von u.a. Hektor und Paris (erschlagen von Neoptolemos, Achilles Sohn)

Rhesos (fällt durch Diomedes' Hand)

Sarpedon der Sohn des Zeus und der Europa (fällt durch Patroklos' Hand)

Tenes

Troilos Bruder von Hektor und Paris (fällt durch Achilleus' Hand)

Zwei Söhne des Merops (fallen durch Diomedes' Hand)

- Götter auf Seiten der Griechen:

Athene

Hera

vgl. dazu: Eris

Poseidon

Hephaistos

Hermes

Thetis

- Götter auf Seiten der Trojaner:

Aphrodite

Apollon

Ares

Artemis

der Flußgott Skamander

- griechische Verbündete:

Achaier (dies bei Homer der Name für die Griechen überhaupt, das Wort „Hellenen“ benutzte er noch nicht)

Abantes

Aigineten

Aetolia

Arcadia

Athener und Salamis

Argiver und Tiryns

Boebeans (Thessalien)

Boeotia

Dulichium

Elis

Elone (Thessalien)

Enienes

Iolker (Thessalien)

Ithaker

Kreter

Lokrer

Magnesia

Meliboea

Minyans

Mykener und Korinth

Myrmidonen

Oechalia

Ormenion (Thessalien)

Pheraier

Phylacia

Phocia

Pylos

Rhodos

Spartaner

Syme

- trojanische Verbündete:

Aithiopen

Amazonen

Adrasteia

Chalybes (Halizones)

Cicones (Thrakien)

Dardaner

Kolonaier

Lykien

Maeonia

Miletus
 Mysianer (Thrakien)
 Paionier (Illyrien)
 Pelasger (Illyrien)
 Percote (Troas)
 Phryger (Troas)
 Thraker (Thrakien)
 Zeleia (Troas)
 - weitere Beteiligte:
 Meges, Anführer der Epeaner oder Dulichier.
 Mentos, König der Kikonen
 Mentos, König der Taphier

Die Stadt/Burg

Mykene (altgr. Mykēnē oder Μυκῆναι Mykēnai, im Neugriechischen Μυκῆνες Mikines genannt; lat. Mycenae, im Deutschen auch Mykenä, Mycenä oder dichterisch Myzen) war in vorklassischer Zeit eine der bedeutendsten Städte Griechenlands. Die Stadt lag in der Ebene von Argos, am Landweg zwischen südlichem Peloponnes und dem Isthmus, der Landenge (Isthmos von Korinth), die die griech. Halbinsel mit Athen und dem Norden Griechenlands verbindet. 1999 wurde Mykene mit Tiryns ein UNESCO-Weltkulturerbe. Einer griechischen Sage zufolge gründete Perseus die Stadt Mykene. Auf einer Reise erfrischte sich der durstige und müde Held mit Wasser, welches sich im Hut eines Pilzes gesammelt hatte. An diesem Ort gründete er die Stadt, die den Namen des griechischen Wortes für Pilz in sich trägt. Die späte minoische Periode Kretas fällt in den gleichen Zeitraum mit dem Aufstieg der ersten großen Zivilisation der Bronzezeit des griechischen Festlandes, der Mykenischen Kultur (1600–1050 v. Chr.), die ihren Höhepunkt zwischen 1400 und 1200 v. Chr. erreichte. Mykenen gilt auch als Bezeichnung der bei Homer Achaier genannten griechischen Oberschicht von Hellenen, die sich auf dem Festland Griechenlands niedergelassen hatten und viele minoische Kulturanteile vermutlich aus Kreta und der Ägäis mitbrachten. Sie trafen auf dem griechischen Festland eine vorindogermanische (sogenannte mediterrane) Bevölkerung, aber möglicherweise auch bereits indogermanische Stämme (Thraker?), die früher eingewandert waren (Helladische Kultur), an. Diese wurden unterworfen und assimiliert. Möglicherweise im Gegensatz zur minoischen Kultur, in der der Frieden unter einer zentralen Autorität bewahrt wurde, ist die mykenische Zivilisation von unabhängigen Städten wie z. B. Korinth, Pylos, Tiryns, das böotische Theben oder Mykene charakterisiert. Die Städte wurden von monarchischen Herrschern beherrscht (in der Eigenbezeichnung in Linear B „wa-na-ka“, in etwa „Wanax“), die Paläste innerhalb massiver Mauern auf leicht zu verteidigenden Berggipfeln bewohnten (Burgen, Palastwirtschaft). Die eindruckvollsten Zeugnisse der Mykenen sind prachtvolle, von Heinrich Schliemann gefundene Gold-Schmuckteile und Ornamente (darunter die so genannte Goldmaske des Agamemnon), die sich heute überwiegend im Nationalen Archäologischen Museum in Athen befinden und die typisch für die spätbronzezeitliche Kultur sind. Aber auch das Löwentor von Mykene ist berühmt. Die Mykenen schrieben in der Schrift Linear B, deren als Mykenisch bezeichnete Sprache als eine frühe Form des Griechischen entziffert worden ist. Die Schrift stammt von der kretisch-minoischen Schrift „Linear A“ ab. Der Götterkult der Mykenen ist später fester Bestandteil der klassisch-griechischen Mythologie geworden. Als Gründer von Mykene gilt den Griechen des Altertums Perseus. Die frühesten Siedlungsspuren stammen bereits aus dem Neolithikum. Seine größte Blüte hatte Mykene im 14. und 13. Jh. v. Chr. Die Stadt blieb bis ins 5. Jh. ununterbrochen bewohnt. 468 v. Chr. wurde Mykene durch Argos erobert und seine

Bewohner verschleppt. Danach wurde es nur noch kurzzeitig neu besiedelt. Im 3. Jahrhundert v. Chr. wurde Mykene endgültig verlassen. In Homers Epos Ilias wird Mykene als Hauptstadt des Königs Agamemnon, des Heerführers der Griechen, erwähnt. Andere sahen aber Theben als den Hauptort der mykenischen Griechen (Achäer) an. Einflüsse der mykenischen Zivilisation finden sich auf Kreta, dessen Zerstörung der minoischen Paläste um 1450 v. Chr. aufgrund mykenischer Eroberungen erklärt wurde. Jedoch könnte der Übergang von der minoischen zur mykenisch-griechischen Phase auf Kreta auch die Folge von



(die in jedem dieser „100 Vorträge“-Skripte zu findende „blaue Blume der Romantik“ Novalis')

Naturkatastrophen und eines friedlichen Kulturwechsels sein. Mykenische Einflüsse, vor allem Keramik, finden sich auch in Troja, wo die Handelsstraßen zum Schwarzen Meer kontrolliert wurden, in Ägypten, Mesopotamien und Italien. Um 1200 wurden die bisher bekannten mykenischen Zentren des griechischen Festlandes zerstört. Während man früher als Ursache ein gewaltsames Vordringen der Dorer und anderer nordwestgriechischer Stämme (Dorische Wanderung) annahm, werden heute multikausale Zusammenhänge verantwortlich gemacht: Ausfall von Handelspartnern im Osten, dadurch bedingt Wirtschaftskrisen, Kriege der mykenischen Zentren untereinander, Naturkatastrophen (ein Erdbeben in der Argolis ist für diese Zeit nachgewiesen), Aufstände etc. Zwar brach das mykenische Palastsystem zusammen, aber noch 150–200 Jahre lebte die mykenische Kultur weiter (Periode Späthelladikum IIIC) und hatte ab der zweiten Hälfte des 12. Jh. wieder einen Aufschwung, wie u. a. neuere Ausgrabungen in Tiryns bestätigen. Sehenswürdigkeit: Das Löwentor, Eingang zur unterirdischen Zisterne; erhalten sind heute u.A. die Ruinen der mykenischen Oberstadt. Erwähnenswert sind die Reste der zyklischen Ringmauer und das Löwentor. Es wurde benannt nach den zwei Löwen die auf einem Relief über dem Toreingang dargestellt sind und bildete den Hauptzugang zur Burg. Vermutlich wurde es um 1250 v. Chr. gebaut. Ein weiteres, ähnliches aber kleineres und nicht zur Gänze erhaltenes Tor befindet sich im Norden. Die Mauer weist drei Bauphasen auf: die erste datiert ca. 1350 v. Chr. Mitte des 13. Jh. wurden die Verteidigungsanlagen nach Süden und Westen verstärkt. Um 1200 v. Chr. erfolgte eine nochmalige Verstärkung mit Einbeziehung von Zisternen und Vorratsräumen.

Vom mykenischen Palast auf dem höchsten Punkt der Oberstadt sind leider nur spärliche Reste vorhanden, da Teile des Palastes in späterer Zeit intensiv überbaut wurden. Der Thronraum war ein großes Gebäude in Megaron-Form. Zum Palast führte eine steile Rampe empor, die größtenteils erhalten ist und wegen der Steigung (ca. 20 %) nur von Menschen begangen werden konnte. Von großer Bedeutung sind zwei große Grabzirkel (A und B). Beide waren durch Stelen gekennzeichnet. In den Grabzirkeln fanden sich jeweils eine ganze Reihe von Schachtgräbern, mit sehr reichen Grabbeigaben, wie Terrakotten, Tongefäßen, goldenen Masken, Schmuck aus Goldblech usw. In fünf Schachtgräbern waren 17 Gebeine (überwiegend von Männern) zu finden. Grabzirkel A wurde später in die Burgmauer mit einbezogen. Er wurde bereits durch Schliemann entdeckt. Grabzirkel B ist erst Anfang der 50er Jahre ausgegraben worden. In ihm fanden sich z. T. noch ältere Gräber, als in Grabzirkel A. Sie stammen aus dem späten 17. oder frühen 16. Jh. v.Chr. und stehen somit ganz am Anfang der Mykenischen Periode. Die frühesten Gräber des Grabrunds A datieren ungefähr in die Mitte des 16. Jh. v. Chr.; weiterhin wurden bisher neun Kuppelgebäude von bienenkorbähnlicher Form entdeckt, die als Grabkammer dienten (Kuppelgräber). Sie werden bis heute in der Forschung als „Schatzhäuser“ bezeichnet und willkürlich nach mythologischen Figuren, die nach Homer u. a. in Mykene geherrscht haben sollen, genannt (z. B. „Schatzhaus des Atreus“, „Schatzhaus der Klytaimnestra“). Sie besaßen einen überwölbten engen Zugang (Dromos). Überreste Mykenes waren schon seit der wissenschaftlichen Expedition der Franzosen (1822) genauer bekannt. Doch haben erst die seit Schliemann durchgeführten Ausgrabungen genauere Kenntnisse über die alte Königsburg und die zu ihr gehörenden Bauanlagen (Gräber etc.) ermöglicht. Heutzutage weiß man, dass vor allem auch die Minoische Kultur sehr starken Einfluß auf die mykenischen Griechen hatte. Aber auch Einflüsse aus Ägypten sind fassbar, vor allem in der Jenseitsvorstellung, womit z. B. die reichen Grabbeigaben erklärt werden. Bei einer Bestattung konnte eine versuchte Mumifizierung nachgewiesen werden. Mykene besaß eine ausgedehnte Unterstadt, die bisher aber nur wenig erforscht ist. Als einer der Ersten grub der Engländer Lord Elgin 1802 in Mykene aus. 1868 besuchte der deutsche Archäologe und Troja-Entdecker Heinrich Schliemann die Stätte, begann jedoch erst 1876 mit Grabungen. 1884 und 1885 leitete Schliemann mit Wilhelm Dörpfeld eine erneute Ausgrabung. Mythische mykenische Könige: Perseus, Sohn des Zeus und der Danaë - Elektryon, Sohn des Perseus und der Andromeda - Sthenelos, Sohn des Perseus und der Andromeda - Eurystheus, Sohn des Sthenelos und der Nikippe - Atreus, Sohn des Pelops und der Hippodameia - Thyestes, Sohn des Pelops und der Hippodameia - Agamemnon, Sohn des Atreus und der Aerope - Aigisthos, Sohn des Thyestes und der Pelopeia - Orestes, Sohn des Agamemnon und der Klytaimnestra. - In der griechischen Mythologie ist „Mykene“ (auch) die Tochter des Flußgottes Inachos und der Melia. Ihre Geschwister sind somit „Io“, „Aigialeus“ und „Phoroneus“.

Karl Böhm

Dieser österreichische Dirigent (- seine Grabstätte befindet sich auf dem Steinfeldfriedhof in Graz -) wurde am 28. August 1894 in Graz geboren und starb am † 14. August 1981 in Salzburg; er stammt väterlicherseits von Deutschböhmen aus dem Egerland und mütterlicherseits von französischen Elsässern ab. Er studierte zunächst wie sein Vater, ein Rechtsanwalt, die Jurisprudenz und promovierte zum Doktor der Rechte. Sein Ziel war es in seiner frühen Jugend noch, Pianist zu werden, doch änderte sich dieses bald durch seine Erkenntnis, für den Dirigentenberuf geschaffen zu sein. Und so studierte er am Wiener und am Grazer Konservatorium Klavier und Musiktheorie. Seine Dirigentenkarriere begann 1917 in seiner Heimatstadt Graz. Mit der Unterstützung von Bruno Walter berief man ihn 1921 nach München. 1927 wurde er Generalmusikdirektor in Darmstadt, ab 1931 in derselben

Funktion in Hamburg. Mit seiner apolitischen, der NS-Kulturpolitik jedenfalls nicht offen entgegen tretenden Haltung wurde er 1934 Nachfolger des aus politischen Gründen aus dem nationalsozialistischen Deutschland emigrierten Kollegen Fritz Busch an der Dresdner Semperoper. Er blieb an diesem Haus bis 1943; 1943 wurde Böhm das erste Mal Direktor der Wiener Staatsoper. Ende des Zweiten Weltkrieges entfernten ihn die alliierten Besatzungsbehörden wegen zu großer Nähe zum Nazi-Regime aus diesem Amt und belegten



Dr. (- „...ich bin Doktor: Professor ist jedes Arschloch!...“ -) Karl Böhm

ihn mit einem Auftrittsverbot (ähnlich wie es Herbert von Karajan erhielt). Von 1955 (genau nach Ende der Besatzungszeit) bis 1956 wurde er dann ein zweites Mal mit diesem Amt betraut. Vorwürfe, er sei zu wenig in Wien präsent, sowie Protestkundgebungen während von ihm dirigierter Vorstellungen bewogen Böhm schließlich, das Amt niederzulegen. Sein Nachfolger wurde Karajan. Dennoch trat er, vor allem seit den 1960er Jahren, wieder in der Staatsoper als Dirigent auf. Im Juni 1979 leitete er seine letzte Premiere an diesem Haus: Die Entführung aus dem Serail von Wolfgang Amadeus Mozart (Regie Dieter Dorn, Bühnenbild und Kostüme Jürgen Rose; mit Edita Gruberová, Horst Laubenthal und Rolf Boysen als Bassa Selim). 1980 dirigierte er bei einer Staatsopern-Tournee in Japan Ariadne auf Naxos von Richard Strauss, und im Frühjahr 1981 fanden seine letzten Auftritte in der Öffentlichkeit statt, als er in der Staatsoper eine Reihe von Aufführungen von Mozarts *Le nozze di Figaro* leitete. Den Termin für sein ursprünglich geplantes Abschiedskonzert Anfang September anlässlich der Wiedereröffnung der Alten Oper in Frankfurt/Main erlebte er nicht mehr. Wenige Wochen vor seinem Tod dirigierte Böhm noch einmal die Wiener Philharmoniker bei der Einspielung der Tonspur für die Elektra-Verfilmung von Götz Friedrich. Gegenüber progressiven Opernregisseuren zeigte sich der allgemein als schwierig bekannte Böhm – dessen sarkastische oder zynische Bemerkungen legendär sind – bis zuletzt sehr aufgeschlossen. Er konzentrierte sich auf die musikalischen Aspekte einer Inszenierung und vermied es, sich in die Inszenierung einzumischen. So arbeitete er problemlos und wiederholt mit Wieland Wagner, Günther Rennert, Otto Schenk, Jean-Pierre Ponnelle, August Everding oder Dieter Dorn. Seine kongeniale Zusammenarbeit mit Wieland Wagner bei den Richard-Wagner-Festspielen in Bayreuth machte ihn insbesondere in Wagnerianerkreisen als einer der großen Wagnerinterpreten bekannt. Karl Böhm dirigierte zahlreiche berühmte Orchester – vor allem natürlich die Wiener Philharmoniker, machte aber auch unzählige Plattenaufnahmen mit den Berliner Philharmonikern, darunter die berühmte Gesamtaufnahme aller Mozart-Symphonien – sowie an vielen namhaften Opernhäusern in Europa und den USA – etwa an

der Metropolitan Opera in New York City – sowie für viele bedeutende Musikfestspiele (u.a. Bayreuther Festspiele und vor allem Salzburger Festspiele). Besonders eng war seine jahrzehntelange Beziehung zu den Wiener Philharmonikern, mit denen er zahlreiche Plattenaufnahmen realisierte, von denen einige auch als Film erhalten sind. Der Schwerpunkt seines Repertoires lag auf der österreichischen und deutschen Musik der Klassik und Romantik. Ihm wurde eine Vorliebe zur Musik Mozarts – den er, eigener Aussage zufolge, für einen Revolutionär hielt – nachgesagt, zu Richard Strauss unterhielt er seit seiner Zeit in Dresden eine freundschaftliche Beziehung und dirigierte einige Uraufführungen Strauss'scher Werke. In der öffentlichen Wahrnehmung galt Böhm im Kontrast zu seinem mondänen Landsmann Herbert von Karajan als eher bodenständiger Musiker. Karl Böhm war der Vater des Schauspielers und Philanthropen Karlheinz Böhm.

**„Wann auf d'r Bühn' a Mutt'rn derschloag'n wird, kann i ka Violinkonzert spuiln!“
(Strauss, (- zu Recht... -) zum Vorwurf des „„Elektra“-Überriesenorchesters“)**

„Mir hat's g'fall'n!“ meinte klug-,„situationsentkrampfend“ der weltmännische Bayer Richard(-Georg) Strauss nach dem (- verständlicherweise (- immerhin: „Electra“ war die kontrapunktisch/.../instrumentatorisch „dicht-gepacktetste“/.../extremste Partitur der Musikgeschichte bisher... -) etwas „unheimlichen“ -) Schweigen nach der ersten Orchesterdurchlaufprobe; mir gefällt's in seiner Oper: 6 Trompeten, 6 Posaunen, 8 Hörner (incl. Wagnertuben), 8 verschiedene Klarinetten, Schlagwerk, ...: wer das alles überbrüllen kann, kann wohl (laut) singen (- schon nach der „Salome“ meinte eine Zeitung: „...wir finden den Tonkörper dieser neuesten Oper des Herrn Strauss etwas lückenhaft und empfehlen ihm noch dazu 5 auf den „fis-Moll“-Akkord gestimmte Dampflokomotiven und eine Batterie „45 cm“-Haubitzen zur Verstärkung der Paukeneffekte...“)! Von nun an allerdings „speckt“ Strauss das Orchester in seinen künftigen Opern poco-a-poco (leider) ab: die „Schaffensbahn“ des „Meisters“ wird „lichter/.../griechischer/mozartischer“: sein Traum ist die Synthese „Mozart-&-Wagner“...; bis dahin verbleibt, für Ihre geschätzte Aufmerksamkeit dankend und mit herzlichem Gruß sich verabschiedend, Ihr



Wolf-G. Leidel