

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Helena – Zweideutigkeit einer Figur“

**Eine Analyse der Darstellung des zweideutigen Charakters der Helena-Figur
anhand ausgewählter Theatertexte**

Verfasserin

Birgit Ehrenhöfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1. Zum Mythosbegriff.....	6
a. Der antike Mythos.....	7
b. Der Mythos heute.....	10
c. Mythos – Wahrheit oder Erfindung.....	13
d. Der Mythos in der Theaterdichtung.....	15
2. Viel Mythos um Helena – Wie sich der Helena-Mythos der Forschung des 21. Jahrhunderts darstellt.....	20
a. Geburt – Leda oder Nemesis?.....	23
b. Kindheit und Jugend – Entführung durch Theseus.....	26
c. Parisurteil.....	29
d. Die Entführung der lasterhaften Helena durch Paris nach Troja	34
e. Der Austausch der tugendhaften Helena nach Ägypten.....	36
3. Antike Autoren, die den Helena-Mythos und den zweideutigen Charakter der Helena-Figur von Grund auf prägten.....	38
a. Homer.....	41
I. „Ilias“.....	42
i. Helena in „Ilias“	44
II. „Odyssee“.....	47
i. Helena in „Odyssee“	48
b. Stesichoros	52
I. „Palinodie auf Helena“	53

c. Herodot	56
I. Helena in Herodots „Historien. 2. Buch“	57
4. Viel Theater um Helena – Analyse des zweideutigen Charakters der Helena-Figur anhand verschiedener Theatertexte	61
a. Euripides	63
I. „Die Troerinnen“	69
i. Helena in „Die Troerinnen“	73
II. „Helena“	83
i. Helena in „Helena“	87
b. Johann Wolfgang von Goethe	92
I. „Faust II.“	94
i. Helena-Akt	99
c. Hugo von Hofmannsthal	108
I. „Die ägyptische Helena“	109
i. Helena bei Hofmannsthal	114
d. Jean Giraudoux	122
I. „La guerre de Troie n’aura pas lieu“	124
i. Helena bei Giraudoux	129
5. Resümee	139
Literaturverzeichnis	150
Anhang	153
Abstract	161
VITA	162

Einleitung

„Bewundert viel und viel gescholten Helena“¹

Johann Wolfgang von Goethe konnte diese Aussage über Helena mit Recht in seinem zweiten Teil vom „Faust“ machen. Denn der Mythos von Helena wurde vielfach bereits von antiken sowie auch modernen Dichtern und Dichterinnen verwendet und interpretiert.

Daraus ergab sich ein Gesamtbild der Helena, welches gegensätzliche Züge aufweist. Trotz ihrer göttergleichen Schönheit wurde Helenas Charakter mal verabscheuenswürdig mal liebenswürdig gezeichnet, je nach Auffassung des Autors oder der Autorin.

Beide Seiten dieser mythologischen Figur fanden aber bereits in der archaischen Ära zu gleichen Teilen Bewunderung und Bearbeitung und zogen weite Kreise durch alle Epochen bis in die heutige Zeit.

Diese Zweiteilung des Charakters der Helena machte es für einige Schriftsteller und Schriftstellerinnen schwierig, sich für eine Seite zu entscheiden, weshalb auch oft beide Seiten bearbeitet wurden. Dabei konnten sich allerdings beide in ein und derselben Figur befinden. Darunter befand sich bereits Homer, der mit seinen beiden Epen „Ilias“ und „Odyssee“ in die Weltliteratur einging.

Einerseits stellt er Helena in der „Ilias“ als Ehebrecherin und Auslöserin des Trojanischen Krieges dar, andererseits aber inszeniert er sie in der „Odyssee“ als brave treue Ehefrau an der Seite ihres rechtmäßigen Gatten Menelaos.

Auch Euripides gehörte zu den Dichtern, die sich nicht auf einen Charakterzug der Heroin beschränken konnten. Als erstes behandelte er Helena in „Die Troerinnen“ als arrogante Egoistin, die ihre Schönheit dazu benutzt, ihre ehrlosen Ziele zu erreichen.

Kurze Zeit später schuf er aber mit „Helena“ eine tragische mitleiderregende Schönheit, die den Göttern und Göttinnen machtlos ausgeliefert zu sein scheint.

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001, S. 112 V. 8488.

Dabei übernimmt er wahrscheinlich die Geschichten von antiken Schriftstellerkollegen, zum Beispiel von dem Historiker Herodot und dem Lyriker Stesichoros.

Da sie maßgeblich zu der Entstehung des zweideutigen Charakterbildes der Helena-Figur beitrugen, habe ich auch diese beiden Schriftsteller in meine Analyse aufgenommen.

Obwohl die Autoren und Autorinnen in einzelnen Stücken versuchen, nur eine Charakteristik zu fokussieren, bleibt Helenas Zweideutigkeit immer Bestandteil ihres Charakters, denn in jedem Stück lassen sich gleichzeitig gute und böse Eigenschaften der Halbgöttin erkennen.

Stellt sich noch die Frage, warum ausgerechnet die Entführung der Helena in die Weltliteratur einging und für das Theater so interessant ist und nicht eine der unzähligen anderen Raube, die in der griechischen Mythologie begangen wurden.

Die Antwort darauf ist laut Herodot gar nicht so schwer, denn nur um Helena entbrannte ein Krieg, der beinahe die Auslöschung zweier Völker bewirkte. Der Reiz, den Helenas Antlitz bei anderen Menschen entfesselte, musste eine enorme Kraft gehabt haben, um solche Reaktionen auslösen zu können. Dieser Reiz entfachte wohl auch die erstaunliche Rezeptionsgeschichte, die dem Mythos der Helena wiederfuhr.

Das führt mich auch zu den Fragen, warum sich Schriftsteller und Schriftstellerinnen, besonders jene, die für das Theater schreiben, durch alle Jahrhunderte hindurch so heftig mit der griechischen Mythologie auseinandersetzten. Dazu muss vorab geklärt werden, wie sich ein Mythos überhaupt aufbaut und welche Wirkungen er haben kann oder soll. Dieses Thema wird in meinem ersten Kapitel näher erläutert.

Die Magie, die Helenas Mythos ausstrahlt, wirkt bis in die Gegenwart fort und wird noch lange nicht erlöschen. Diesbezüglich ergibt sich die Fragestellung, inwieweit Kunstschaffende von heute, Mythen von damals aufgreifen, diese interpretieren und an die neue Zeit anpassen. Meiner Themenstellung zufolge beschränke ich mich natürlich auf den Mythos der Helena und dessen Umsetzung in der Neuzeit, wobei ich Werke verwende, die einerseits ihren positiven Charakterzug und andererseits ihre negativen Eigenschaften aufgreifen.

Am Ende meiner Diplomarbeit versuche ich die wichtigsten Aspekte meines Themas noch einmal zusammenzufassen und einen Schluss daraus zu ziehen. Die Frage nach Helenas Schuld am Trojanischen Krieg soll dabei nicht außer Acht gelassen werden, wobei Schuld und Unschuld meist mit ihren negativen und positiven Charakterzügen korrelieren. Dabei diskutiere ich auch die Frage, wie es der Figur dabei geht, als Sexsymbol gesehen zu werden, ob sie dieser Rolle gerecht wird, oder ob sie diese Wesenszüge irgendwann ablegt.

Zur Einstimmung in meine Arbeit habe ich im Anhang ein Interview über „Das Verhängnis der Schönheit“ von Kai Michel, der den Homerkenner Joachim Latacz zum Thema Trojanischer Krieg und die schönste Frau der Welt als Auslöser für das Schweizer Wochenmagazin interviewt hat, beigefügt. Dieses bietet einen schönen Überblick über das Thema meiner Arbeit.

ANMERKUNG

Ich verzichte in meiner Diplomarbeit zwar nicht auf genderneutrale Formulierungen, verwende aber des Öfteren nur den männlichen Ausdruck, wobei ich anmerken möchte, dass dabei tatsächlich auch nur männliche Individuen gemeint sind, vor allem wenn von der Antike gesprochen wird.

1. Zum Mythosbegriff

Bereits in der Vergangenheit hat sich eine Definition des Begriffs Mythos als besonders problematisch erwiesen. Im Alltagsgebrauch wird das Wort oft als Synonym für erfundene Geschichten, antike Göttergeschichten oder perfektionierte Wunschträume verwendet. Eine Definition ist deshalb so schwierig, da die Wissenschaft versucht, bei der Bestimmung des Terminus alle Epochen und Kulturen einzubeziehen.

Dies hat den Effekt, dass die Definition entweder zu weit oder zu eng gefasst wird. Zum Beispiel würde ein Vergleich des Mythos mit einer traditionellen Geschichte auch die europäischen Märchen in den Mythosbegriff einschließen. Würde man aber nur die Ursprungssagen als Mythen definieren, so müsste man viele Geschichten aus der griechischen Mythologie, wie zum Beispiel Abenteuer verschiedener Heroen und Heroine, davon ausschließen.²

Den Mythos vom Märchen abzugrenzen, ist beispielsweise besonders schwierig. Bei der Unterscheidung der beiden Gattungen geht Max Lüthi vom Sichtbaren aus. Lüthi stützt sich hierbei zunächst auf die Hauptfigur, die im Mythos nicht menschlich zu sein braucht, sondern auch Götter und Göttinnen in Gestalt von Tieren oder Menschen sein können oder als göttergleiche Heroen und Heroinen auftreten. Im Märchen aber, sowie auch in Sagen und Legenden, werden die Handlungen immer auf einen Menschen bezogen, der, wie es im Märchen meist ist, „von Wundern getragen“ wird.³

Karl Kerényi legt den grundsätzlichen Unterschied zwischen Mythologie und Märchen in seinem Aufsatz „Was ist Mythologie“ auf das Verhalten zum Stoff und zur Form der Erzählung. Denn wenn sich das Leben stark von der überlieferten Geschichte beeinflussen lässt, wie zum Beispiel beim Kult oder bei Kriegen, handle es sich um einen Mythos. Wenn aber diese Zeremonien bedeutungsloser geworden sind und die Schilderungen bloß gehört oder sogar ausschließlich gelesen werden, wären sie als Märchen zu kategorisieren. Jedoch hält Kerényi die Tatsache fest, dass es beim Stoff von Mythos und Märchen in großen Teilen Übereinstimmungen gibt. Welche, wäre nur zu klären, vergleiche man jeden einzelnen Fall.⁴

Zu Beginn sollte allerdings geklärt werden, was Mythos in der Antike ursprünglich bedeutet hat.

² Vgl. Stefanie Jahn, *Der Troia-Mythos. Rezeption und Transformation in epischen Geschichtsdarstellungen der Antike*, Köln: Böhlau 2007; S. 5.

³ Max Lüthi/Heinz Rölleke (Hg.), *Märchen*, Stuttgart: Metzler Bd. 16, 10. Aktualisierte Aufl. 2004; S. 11.

⁴ Vgl. Karl Kerényi, „Was ist Mythologie?“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl. 1982, S. 212-233; hier S. 222f.

a. Der antike Mythos

Im Griechischen bedeutet der Begriff „Mythos“ vorerst nur Wort oder Erzählung. Damit waren in der Antike vor allem Erzählungen mit Göttererscheinungen und heiligen Inhalten, wie Ursprungs- oder Gründungsgeschichten von Völkern und Stämmen gemeint. Solche Erzählungen gibt es von fast allen Nationen der Vergangenheit und Gegenwart. Sie reflektieren die Struktur der Gesellschaft und sind ein unvergleichlicher Ausdruck der jeweiligen Lebenshaltungen.⁵

„Der eigentliche Mythos ist immer Göttermythos.“⁶

Walter F. Otto vergleicht den Mythos mit dem Kultus, ohne beide, es das jeweilige andere nicht geben würde. Auf welche Art die beiden das Gleiche sind, müsste allerdings noch erforscht werden. Der Mythos gibt das Denken und Dasein der Welt und ihre Bestimmung vor. Aus ihm entstammen die notwendigen Bedürfnisse und Erfahrungen des Daseins. In Wirklichkeit befindet sich hintergründig überall ein Mythos. Denn alles was geschieht, ist „Nachahmung oder, besser, die Wiederholung und Verwirklichung von dem, was Götter [und Göttinnen] oder „kosmische Gestalten“ bereits einmal gemacht haben.⁷

Der ursprüngliche Mythos tritt in drei Formen auf: in der Steinsetzung, in seiner Erscheinung am Menschen und im Wort.

Ersteres umfasst den Tempelbau, die Bildnisschöpfung usw., welche die direkte Offenbarung vom Göttlichen darstellen.

Die zweite Form meint die Darstellung des Göttlichen als Gestalt, zum Beispiel als Mensch. In kultischen Lebensweisen und deren Ausführungen werden Gesten oder sogar dramatische Handlungen ausgeführt, wodurch sich der Mensch mit dem Göttlichen verbunden fühlt und einigen Zeugnissen zufolge sogar dem Göttlichen gleich wurde. Durch den Kultus steigt der Mensch also ins Göttliche auf.

Als dritten Punkt nennt Otto den Mythos im Wort. In Lobpreisungen, Gebeten oder heiligen Erzählungen offenbart sich die Gottheit als Gestalt. Diese Gestalt ist menschlich, eine Art Inkarnation des Göttlichen im Menschlichen. Als kultische Handlung, als Lebensgestaltung und als Wort macht

⁵ Vgl. Marie-Antoinette Call-Breitenecker, „Jean Giraudoux und die antike Mythologie“. Dipl.Wien 1999, S. 6f.

⁶ Walter F. Otto, „Der ursprüngliche Mythos“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl, 1982, S. 271-278; hier S. 271.

⁷ Vgl. Ebd. S.271ff.

der Mythos darauf aufmerksam, dass die Menschheit nur wegen ihm existiert, weshalb er eigentlich gar nicht wissenschaftlich gedacht werden soll.⁸

Aristoteles verstand den Mythos in seiner „Poetik“ als Nachahmung von Handlung. Hierunter meint er die Zusammensetzung von Geschehnissen, die das Ziel einer Tragödie ausmachen und deshalb das Wichtigste einer Tragödie sind.⁹

Ähnlich wie Aristoteles vergleicht Otto den ursprünglichen Mythos mit der Dichtung, dem eigentlichen Kunstwerk. Die Dichtung hat mit dem Mythos nämlich gemein, dass sie uns in himmlische Höhe zu erheben vermag, allerdings nur für kurze Augenblicke. Denn die Macht, das Leben von Grund auf zu bestimmen, so wie es der ursprüngliche Mythos kann, hat die Dichtung nicht. Natürlich muss der Mythos im Wort auch irgendwann ein erstes Mal erzählt worden sein. Von jemandem, der das göttliche Wort lauter wahrgenommen hat als andere und es in Geschichten weiter gegeben hat. Selbst über die Entstehung des Mythos gibt es einen Mythos, nämlich den der Musen. Die Musen wurden von Zeus ins Leben gerufen, um die Welt nach deren Erschaffen vollkommen zu machen und um die göttliche Stimme zu verbreiten. Sie sollten die Herrlichkeit und die ganze Größe des Göttlichen verkünden und preisen.¹⁰

Otto benennt also folgende Eigenschaften des ursprünglichen Mythos:

„In der Form der Erzählung von urweltlichem Geschehen Zeitloses, Ewiges zu künden, und es so zu künden, daß [sic!] seine Wahrheit den ganzen Menschen erfaßt [sic!], gestaltet und zu dem macht, was er von Anfang an sein sollte: Bild der Gottheit. Ein Gespräch mit Gott.“¹¹

Allerdings decken die „charakteristischen Formen“ der „Ursprungsmythen“, „kosmogonischen Mythen“ und „Göttermythen“ das Feld nicht ganz ab, so Lüthi.¹²

Dieser Aussage stimmt Kerenyi zu. Er schreibt, dass die griechische Mythologie ein Sammelbegriff für Vieles und Verschiedenes sei und nur „an letzter Stelle die in Götter- und Heldensage umstilisierte Urgeschichte von Hellas“¹³ betreffe. Denn die Göttermythologie hat zwei Bestandteile.

⁸ Vgl. Ebd. S. 274.

⁹ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982, S. 19f.

¹⁰ Vgl. Kerenyi, „Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos.“, S. 274ff.

¹¹ Ebd. S. 278.

¹² Lüthi/Rölleke, *Märchen*, S. 11.

¹³ Kerenyi, „Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos.“, S. 224.

Erstens die Charakteristik, bei der nur die Kraft und Wirkung der Götter und Göttinnen beschrieben wird und zweitens die Lebensgeschichte der Götter und Göttinnen, die eigentlich den Mythos bildet.¹⁴

„Die Mythologie erklärt sich selbst und alles in der Welt. Nicht weil sie zur „Erklärung“ erfunden, sondern weil sie auch diese Eigenschaft besitzt, erklärend zu sein.“¹⁵

Die erklärende Eigenschaft der Mythologie kommt daher, dass sie Weltaspekte enthält die schon vor der Erklärung bestanden und auf dem Glauben beruhen, das alles und jeder göttlich ist. Die Göttlichkeit ist das Selbstverständlichste der Mythologie, denn durch sie erklärt sich den Menschen alles. Dies ist auch eine Tatsache der Religionsgeschichte, sollte die Wissenschaft den Glauben an das Göttliche nicht zugeben wollen. Auch einem modernen Menschen werden diese Auffassungen fremd sein.¹⁶

„Mythos ist eine traditionelle Erzählung, die als Bezeichnung von Wirklichkeit verwendet wird. Mythos ist angewandte Erzählung. Mythos beschreibt bedeutsame, überindividuelle, kollektiv wichtige Wirklichkeit.“¹⁷

Laut Burkert wurde der Mythos nicht konstruiert, sondern ist als eine Art Metapher auf dem Niveau der Erzählung automatisch mit der Zeit gewachsen.¹⁸ Dies konstatiert er bereits zu Beginn seines Aufsatzes „Mythisches Denken“ als er schreibt, dass Mythen nicht gemacht werden, sondern besonders auch in mündlichen Kulturen erhalten und tradiert bleiben. Natürlich wurden auch die Geschichten der Mythen irgendwann zuvor erschaffen, aber jede Geschichte kann zum Mythos werden, wenn sie rezipiert und traditionell wird.¹⁹ Was aber nicht relevant ist für die Identifikation eines Mythos ist der objektive Wahrheitsgehalt einer Geschichte. Verwendet man, gegensätzlich zur Alltagssprache, in der der Mythos meist als Synonym für „Unwahrheit“, „Irrtum“ oder „Fiktion“ verwendet wird, nur eine funktionale Begriffsbestimmung, kann sowohl eine rein fiktive Geschichte als auch ein reales historisches Ereignis zum Mythos werden.²⁰

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 224.

¹⁵ Ebd. S. 230.

¹⁶ Ebd. S. 232f.

¹⁷ Walter Burkert, „Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes“, *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hg. Hans Poser, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1979; S. 16-39, hier S. 29.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 33.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 17f.

²⁰ Jahn, *Der Troia-Mythos*, S. 9.

b. Der Mythos heute

Heutzutage wird der Begriff Mythos meistens dafür verwendet, um etwas Lügen zu strafen, sprich, um eine Gegenposition zur Wahrheit aufzudecken. Damit steht der Begriff im Alltag nicht gerade im besten Licht. Allerdings definiert das Lexikon den Begriff als eine Erklärung für die Entstehung der Gegenwart.²¹

In der Religionsgeschichte sind Mythen Erzählungen von Göttern und Göttinnen oder Heroen und Heroinnen, die berichten, wie die „Gegebenheiten in der Gegenwart in einem Geschehen der Urzeit begründet worden sind“²². Mit solchen Gegebenheiten ist die Entstehung der Götter und Göttinnen, des Kosmos, der Menschen und Völker, bestimmte Riten und Kultplätze gemeint. Auch die endzeitlichen und jenseitigen Geschehen wie zum Beispiel die Apokalypse fallen darunter.²³

„Das Material des Mythos ist das Material unseres Lebens, unseres Körpers und unserer Umwelt und eine lebendige, kraftvolle Mythologie befaßt [sic!] sich damit auf eine Weise, die dem jeweiligen Wissenstand eines Zeitalters angemessen ist.“²⁴

In der modernen Zeit scheint es so, als ob der Mythos die Dinge und Menschen verkleiden würde, hinter jener Verkleidung sie sich verstecken könnten, sei es aus freien Stücken oder nicht. Menschen oder Objekte können heute jederzeit zum Mythos werden, wenn sie durch Abbildung von Grundformen unserer Existenz, die seit Jahrtausenden in unserem Gedächtnis verankert sind, entsprechend stark berühren. Der Mensch scheint grundsätzlich nicht ohne den Mythos leben zu können, da er ständig im Alltag mit ihm konfrontiert wird. Mythische Bedeutung steckt überall drin, sei es in Jeans, Popstars, historischen Ereignissen oder Persönlichkeiten, Filme oder Romane. Ohne Mythos würden zumindest auch Werbung, Politik, Kunst, Medien und sogar die Wirtschaft nicht funktionieren können.²⁵

²¹ Vgl. Rudolf Radler (Hg.) u.a., *Das Bertelsmann Lexikon*, 24 Bände, Verlagshaus Stuttgart GmbH 1996, hier: Band 15 Meer-Nave, S. 6869f.

²² Ebd. S. 6869.

²³ Ebd. S. 6870.

²⁴ Joseph Campbell in: Michael Görden/Hans-Christian Meiser, *Madonna trifft Herkules. Die alltägliche Macht der Mythen*, Frankfurt/Main: Krüger 1994, S. 12.

²⁵ Vgl. Michael Görden/Hans-Christian Meiser, *Madonna trifft Herkules. Die alltägliche Macht der Mythen*, Frankfurt/Main: Krüger 1994, S. 11.

Durch diesen großen Einfluss der Mythen ist es nur logisch, dass sich viele unterschiedliche Fachgebiete mit demselben Thema auseinander setzen.

In der Religionswissenschaft wird zum Beispiel mehr die Wirkung der Mythen untersucht. Sie seien Geschichten, die sich aus geistig-kulturellen Urformeln entwickelt hätten. Einige Religionswissenschaftler und Religionswissenschaftlerinnen neigen dazu, eine konfessionell geprägte Betrachtungsweise zu haben. Um es einfacher zu sagen:²⁶

„Mythen sind immer die Geschichten, in denen andere Kulturen ihre Welterfahrung ausgedrückt haben.“²⁷

Die Ethnologen und Ethnologinnen sehen in den Mythen Erzählungen, die besonders fremden primitiven Kulturen halfen, die Welt zu verstehen.

Mit der Tiefenpsychologie von Carl Gustav Jung haben die Psychologen ein eigenes Schema entwickelt, das die Archetypen in den Mittelpunkt rückt. Diese Archetypen sind mythische Bilder die unsere Psyche beherrschen. Laut Jung gibt es ein gemeinsames und „kollektives Unbewusstes der Menschen, das sich aus den Mythen aller Kulturen zusammensetzt.“²⁸

Mehrere Mythenforscher und Mythenforscherinnen schlossen sich dieser Theorie an und fanden heraus, dass in den verschiedensten Kulturen dieselben Elemente in Mythen Erzählungen vorkommen. Das führte zum Schluss, dass es „gemeinsame Grundmuster für die Mythen der Menschheit gibt, die bis in die fernste Vorzeit zurückreichen müssen.“²⁹

Trotz der Vielzahl an Forschungen über diese „Mythologeme“, wie diese Grundmuster von Göttern und Meisern in ihrer Arbeit genannt werden, ist über ihre Wirkung in der modernen Zeit und besonders im Alltag nur sehr wenig bekannt.³⁰

So wie sich die Wissenschaft im Laufe der Zeit bei der Definition des Begriffs Mythos weiterentwickelt hat, wird auch der Mythos selbst seiner Zeit angepasst. Dies kann durch Änderungen alter oder Erfindung neuer Elemente stattfinden, sei es durch Hervorhebung oder

²⁶ Vgl. Ebd. S. 12.

²⁷ Ebd. S. 12.

²⁸ Ebd. S. 12.

²⁹ Ebd. S. 13.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 13.

Umdeutung einzelner Aspekte, die bereits Teil der Erzählung waren. Dabei wird der narrative Gehalt als verbindlich angesehen, doch die Überlieferungsgeschichte lehrt uns, dass es auch da große Unterschiede geben kann. Die mündlich weitergegebenen Erzählungen sagen deshalb auch mehr über die Zeit aus, in der sie erzählt wurden, als über die Zeit in der sie handeln.³¹

Obwohl in vielen verschiedenen Wissenschaften bereits über Mythos geforscht wurde, genießt er heutzutage keinen guten Ruf. Die Frage, wieso das so ist, stellten sich Görden und Meiser. Ihre Antwort darauf lautet Manipulation. Politiker lernten sehr schnell, dass man mit einem gemeinsam beschwörten Mythos eine versammelte Menschenmasse zu einer Gruppe zusammenschweißen und so leichter manipulieren konnte. In Demokratien vertraute man auf die Vernunft der Menschen nicht so viel, um sich allein auf Appelle zu verlassen und in totalitären Staaten misstraute man der Vernunft als Überzeugungsmittel sowieso, weshalb man nach einem verbindenden Gefühl suchte. Der Mythos kam da nur recht. Er wurde zum Mittel der Entmündigung und Instrument der Bevormundung. Heutzutage spricht man von Werbung, wenn in demokratischen Gesellschaften auf „mythische Muster zur Beeinflussung von Kommunikationsprozessen“ zurückgegriffen wird. Somit ist es auch kein Wunder, dass zuerst an Manipulation und Missbrauch gedacht wird, wenn man von der Macht der Mythen hört. Mythos ist eben nur Manipulation, keine Wahrheit.³²

³¹ Vgl. Jahn, *Der Troia-Mythos*, S. 10.

³² Vgl. Görden/Meiser, *Madonna trifft Herkules*, S. 13f.

c. Mythos - Wahrheit oder Erfindung

„Darum hat alle Mythe jene tiefe Bedeutung für die Geschichte; als Naturwerk dem Geiste eingebildet, erscheint sie wie die Grundveste [sic!], auf der alle weitere Entwicklung sich vollenden soll. [...] denn in ihr ist die Himmelsconstellation [sic!] unmittelbar ausgesprochen und dargestellt, in der die Nation empfangen und geboren wurde, und damit das Maaß [sic!] von Genialität und Kraft bezeichnet, das ihr zu Theil [sic!] geworden.“³³

Unsere Kultur ist durch einen gewissen Dualismus geprägt. Einerseits überschwemmt die Wissenschaft seit dem 19. Jahrhundert die Gesellschaft mit ihren Erkenntnissen und „entzaubert“ quasi die Welt. Andererseits steht der Glaube bei vielen Menschen nicht hinten nach. Dinge wie Liebe, Tod, Geburt oder einfach nur die Natur ohne wissenschaftliche Theorien zu erfahren, die ihren Ursprung, sei es bei den Meisten auch nur unbewusst, im Denken der mythischen Vergangenheit haben. Doch wie kann der Mythos auch, wie die Wissenschaft, Wahrheit für sich beanspruchen? Inwiefern sind Götter und Göttinnen und Mythen irrational?

Johann Jakob Bachofen misst dem Mythos ein Stückchen Wahrheit zu, indem er ihn an den Anfang allen Ursprungs stellt. Denn die Geschichtswissenschaft wie wir sie kennen, setzt früheres Dasein einfach voraus. Nirgends gibt es einen Anfang, immer nur Fortsetzung. Um die Dinge verstehen zu können, benötigt es aber einen Anfang, eine Mitte, sprich den Fortgang und ein Ende. Der Anfang jeder Entwicklung liegt im Mythos. Er allein vermag es die Ursprünge zu offenbaren und die Richtung des Fortschritts anzugeben. Das Wissen über die Geschichte könnte ohne die Kenntnis des Ursprungs, also des Mythos, nie zum Abschluss kommen. Deshalb ist es unsinnig den Mythos und die Geschichte auseinander halten zu wollen, denn beide sind unentbehrlich für die Entwicklung der Menschheit.³⁴

In „Die Wahrheit des Mythos“ entfernt sich Raffaele Pettazzoni von einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise des Mythos und führt zurück in eine Welt, wo Mythen als Geschichtsschreibung empfunden wurden. Solche Geschichten wurden erzählt, um Traditionen zu stärken, Kulturen zu erhalten und um die Welt besser verstehen zu können. Denn der Mythos ist älter als jeder Dichter und jede Dichterin und gehört in eine Welt, die noch an Götter und Göttinnen und deren Kraft glaubte.

³³ Joseph Görres, „Bedeutung der Mythe“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl, 1982, S. 33-34; hier S. 33.

³⁴ Johann Jakob Bachofen, „Der Mythos als Quelle geschichtlicher Erkenntnis“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl, 1982, S. 121f.

Ein Beweis dafür, dass der Mythos eine Historie ist, besteht allein darin, dass er über die Ereignisse berichtet, die die Welt erschufen und deshalb über real vorgefallene Geschehnisse berichten muss. Denn die Welt muss irgendwann einmal erschaffen worden sein oder entstanden sein, und selbst wenn niemand dabei anwesend war, muss es Wahrheit sein. Deshalb ist die Entstehung der Welt auch Grundlage jeder Mythologie. Auf diesen Geschehnissen beruht die gesamte Gesellschaftsstruktur bis heute, alles hängt davon ab.³⁵

„Die im Mythos handelnden göttlichen oder übermenschlichen Gestalten, ihre außergewöhnlichen Unternehmungen, ihre wunderlichen Abenteuer, eine ganze Welt voller Wunder, bilden eine transzendente Wirklichkeit, die nicht in Zweifel gezogen werden kann, denn sie ist die Voraussetzung und unerläßliche [sic!] Bedingung der jetzigen Welt.“³⁶

Das Erzählen diverser Entstehungsmythen pflegt die Tradition und den Kult. Es trägt dazu bei, den Zweck eines Kultes zu verwirklichen, der zur „Erhaltung und Vermehrung des Lebens“ beiträgt. Deshalb können Mythen niemals falsche Geschichten sein, sie sind immer wahre Geschichten.³⁷

„Ihre Wahrheit ist nicht logisch, auch nicht historisch begründet, sie ist in erster Linie religiöser und in speziellerem Sinne magischer Natur. Die Wirkungskraft der Mythe für den Kultus, für die Erhaltung der Welt und des Lebens besteht in der Magie des Wortes, in der verwirklichenden Macht des Wortes, eben des Mythos, [...] als geheimnisvolle und mächtige Kraft.“³⁸

Im weitesten Sinne könnte man den Mythos auch Religion nennen. Denn beide handeln von „Schöpfergestalten der Welt und des Menschengeschlechtes, des Lebens und des Todes“. Allein dieser religiöse Aspekt des Mythos beweist, dass der Mythos Wahrheit sein muss. Die „absolute Wahrheit“ ist eine „Wahrheit des Glaubens“ und das ist die „Wahrheit des Lebens“.³⁹

„Eine Mythologie [kann] ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt [sic!], wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten, oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt [sic!] [nicht bestehen].“⁴⁰

³⁵ Vgl. Raffaele Pettazzoni, „Die Wahrheit des Mythos“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl, 1982, S. 253-261; hier S. 253ff.

³⁶ Ebd. S. 257.

³⁷ Vgl. Ebd. S. 258.

³⁸ Ebd. S. 258.

³⁹ Ebd. S. 261.

⁴⁰ Friedrich Schlegel, „Rede über die Mythologie“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl, 1982, S. 10-11; hier S. 11.

Besonders auch in der griechisch-römischen Antike galten die Personen und Handlungen der Mythen als größtenteils historisch real. Das beweist sogar die Geschichtsschreibung, da in zahlreichen Geschichtsbüchern mythische Erzählungen als historischer Bestandteil der Vergangenheit präsentiert werden. Vor der Thematisierung der Glaubwürdigkeit wird ebenfalls nicht zurück geschreckt. Zu Beginn der schriftlichen Überlieferung wurden sogar die Heroen diverser Mythen genealogisch geordnet und aufgezeichnet. Durch deutliche Belege zweifelte niemand an der Echtheit der Historie in Mythen, allerdings wurden die übernatürlichen Elemente stark kritisiert, die der Dichtung aber zugestanden wurden, teilweise sogar abverlangt wurden.⁴¹

d. Der Mythos in der Theaterdichtung

„Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden: als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.“⁴²

Was die Phantasie trotz ihrer Grenzenlosigkeit ausmacht, ist, dass sie versucht nah an der Wirklichkeit zu bleiben und sich an Zeit und Ort zu binden. Um durch die Nähe zur Wirklichkeit nicht zu verblassen, hängt sie sich an die dunkle Geschichte der Vorzeit, wo Ort und Zeit selber noch nicht so genau bestimmt waren und der Spielraum uneingeschränkt bleibt. Die mythologischen Dichtungen sind also deshalb so wichtig, da sie das Geheimnis zur ältesten verlorengegangenen Geschichte enthalten, und durch ihre Wertschätzung wird verhindert, dass dieser Teil der Historie je verloren geht.

Karl Philipp Moritz behauptet, dass Umdeutungen der alten Göttergeschichten zu bloßen Allegorien ein unsinniges Unterfangen sei, genauso unsinnig wie das Vorhaben, in solche Geschichten reale Geschehnisse hinein zu interpretieren.⁴³

„Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nötig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, gerade so zu nehmen, wie sie sind, um soviel wie möglich mit einem Überblick das Ganze zu betrachten, um auch den entfernteren Beziehungen und Verhältnissen zwischen den einzelnen Bruchstücken, die uns noch übrig sind, allmählich auf die Spur zu kommen.“⁴⁴

⁴¹ Vgl. Jahn, *Der Troia-Mythos*, S. 13f.

⁴² Karl Philipp Moritz, „Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen“, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Hg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl, 1982, S. 6-9; hier S. 6.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 6f.

⁴⁴ Ebd. S. 7.

Wenn eine schöne Dichtung nicht verdorben werden soll, muss sie als etwas Ganzes in sich Vollendetes gesehen werden, dass nur wegen der Dichtung selbst da ist und nicht wegen einem anderen Zweck. Die Schönheit der Dichtung liegt in ihr selbst, denn sie „spiegelt in ihrem großen oder kleinen Umfange die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen“ wieder.⁴⁵

Trotz der angeblichen Tatsache, dass Mythologie keinen Wahrheitscharakter hat, forscht die Wissenschaft sehr viel in diese Richtung. Auch weil die Dichter und Dichterinnen meist Wert auf Gegenwartsbezüge in ihren Geschichten legen. Dies kann mit den Mitteln der Ätiologie, der Genealogie und der Prophetie gemacht werden.

Die Prophetie kann sich zwar noch während einer mythologischen Erzählung abschließen, aber auch über das Ende der Geschichte hinausgehen bis in die Zeitgeschichte des Dichters oder der Dichterin. Wenn das der Fall ist, setzen diese Mittel den Mythos und die Historie in einen sinnvollen Zusammenhang, sie stellen sozusagen eine „historische Kontinuität zwischen verschiedenen Zeitebenen her.“⁴⁶

Ein Autor oder eine Autorin kann aber auch indirekt eine Beziehung zwischen mythischer Vergangenheit und jüngerer Geschichte herstellen, wie zum Beispiel mit der Geographie oder Archäologie. Am meisten wird jedoch der Mythos im Kontext zu seiner Entstehungszeit gedeutet. Figuren oder Handlungen aus literarischen Mythen Erzählungen werden hierbei auf eine historische Epoche übertragen und als Beweise für diese heran gezogen.⁴⁷

Wenn Autoren in der Antike historische Stoffe bearbeiteten, mischten sie diese meist mit mythischen Inhalten, da Mythen wandelbarer waren und sich leichter verarbeiten ließen. Ein historisches Ereignis ist nicht verrückbar, es ist einfach gegeben, unveränderbar, und daher für Dramatiker und Dramatikerinnen viel schwieriger, sie für sich zu nutzen. Mythen haben im Gegensatz dazu zwar ein festes Handlungsgerüst, das sogar bei verschiedenen Schriftstellern und Schriftstellerinnen gleich bleibt, aber ihre Interpretation ist offen. Deshalb gibt es in heutiger Zeit auch sehr viele Werke mit dem gleichen Grundthema, aber unterschiedlich in Szene gesetzt.⁴⁸

⁴⁵ Ebd. S. 8.

⁴⁶ Jahn, Der Troia-Mythos, S. 15.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 15f.

⁴⁸ Vgl. Manfred Fuhrmann, „Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts“, *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Hg. Manfred Fuhrmann, München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 121-144; hier: S 121.

Die Mythen Erzählungen interessierten die Schreiber und Schreiberinnen nicht nur in der Antike, sondern auch heute werden noch dieselben antiken Dramen immer wieder aufgegriffen und uminterpretiert. Dieses Prinzip der variierenden Wiederholung galt bereits in der Antike, wo die Wiederholung sogar ein Merkmal der Tragödie war. Manfred Fuhrmann behauptet, dass dieses Prinzip besonders für Werke geeignet ist, die einen Mythos zum Thema haben. Die Neuzeit hat dieses Prinzip aus den Überlieferungen der Antike übernommen, was dadurch bewiesen ist, dass die antike Tragödie und das moderne Mythendrama dieselben Regeln befolgen: „das Gerippe der Handlung gilt als konstant; die Intrige, die Motivation, die Charaktere und die Bedeutung des Ganzen dürfen und sollen abgewandelt werden.“⁴⁹

Das Vorwissen des Zuschauers und der Zuschauerin, das Fuhrmann „rezeptionsästhetisches Moment“ nennt, ist bei der Wiederholung vorhandener Stoffe besonders wichtig. Der Zuschauer und die Zuschauerin können die Handlung und die Schicksale der Figuren bereits kennen, von denen die Figuren selbst noch keine Ahnung haben. Die Grundaussagen dürfen deshalb keineswegs verändert und die Ereignisse sollten so genau wie möglich wiederverwendet werden, da es sonst zur Unglaubwürdigkeit der Mythosüberlieferung kommen könnte.⁵⁰

Dieses Prinzip der Wiederholung beweist bereits Aristoteles in seiner Poetik, wo er schreibt, dass die Dichter und Dichterinnen zu Beginn noch beliebige Ereignisse niederschrieben, im Laufe der Zeit aber nur mehr die besten, bereits vorhandenen Tragödien über besonders tragische Geschlechter aufgenommen und bearbeitet haben.⁵¹

Der Kern jeder Mythos Erzählung wurde von allen Epochen, laut Fuhrmann, respektiert, da die Variation genügend Spielraum bietet, um jedem Stück seine eigene Besonderheit zukommen zu lassen. Es kommt zu einer nachahmenden Wiederholung des Ursprungstyps, wobei zwei Grundtypen unterschieden werden.

Erstens kann die antike Struktur durch modernes Gewand als Wiederkehr in allen Epochen demonstriert werden. Der Bezug zur Moderne wird hier offensichtlicher, wenn der Inhalt des antiken Stückes unverändert bleibt und der Schauplatz zu einem modernen wird. In diesem Fall wird eher die Allgemeingültigkeit des Stoffes bewiesen, als die Konkurrenzfähigkeit des Stückes.

⁴⁹ Ebd. S. 139.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 556.

⁵¹ Vgl. Aristoteles, Poetik, S. 41.

Der zweite Typ des modernen Stückes, behält das Gewand der Antike und somit auch die Identität der Namen und des Handlungsverlaufs. Allerdings provoziert diese Art den direkten Vergleich mit dem antiken Vorbild, und versucht durch die Wiederholung, die Gleichheiten und Unterschiede des neuen Werkes zum Original verstärkt zu verdeutlichen.⁵²

Die Verknüpfung von Wiederkehr und Wiederholung zeigt, dass Stücke, die einen Mythos zum Inhalt haben, eine weit größere Ausdruckskraft besitzen, als historische Dramen. Die Wiederkehr kann auch in der Geschichte nicht so stark auftreten, wie sie es in der mythischen Erzählung kann. Allerdings muss diese Einschränkung auch relativiert werden, da gerade im 19. Jahrhundert das mythische Drama zugunsten des historischen Dramas zurückgedrängt wurde. Laut Fuhrmann war zu dieser Zeit das Drama als Darstellung historischer Ereignisse zu sehen.⁵³

Im Laufe der Zeit hat sich die Theaterkunst in Europa drastisch entwickelt. Ein dramatisches Theatermodell der Antike wurde zu einer „nicht-dramatischen und nicht-literarischen Spielform“. Die Grundbestimmung der Mimesis wie sie Aristoteles für das Theater definierte, verlagerte sich hin zu Film und Fernsehen und weg vom Theater.⁵⁴

„Das Theater des 20. Jahrhunderts besann sich dagegen auf seine Theatralität, entwickelte in surrealen und alogischen Szenenfolgen, in performance, Aktionskunst, Tanztheater und happening eine ganze Fülle von Varianten eines neuen Theaterbegriffs jenseits des Konzepts der mise-en-scène von Fabel und Text.“⁵⁵

Die Relevanz zwischen Literatur und Szene hat sich im modernen Theater gewaltig verschoben, wobei es auch nicht zurückschreckte, sich im intermedialen Bereich zu entfalten. Was allerdings nicht so ganz funktionierte, war die Remythisierung des Theaters. Denn die Beziehung zwischen Theater und Mythos ist ein wichtiges Motiv. Unzählige Adaptionen und Transformationen der antiken Mythen im modernen Drama und Theater bestätigen diese Tatsache. Vorsicht muss dabei geboten werden, diese Adaptionen des antiken Mythos in der heutigen Zeit mit dem ursprünglichen Theater zu parallelisieren, denn das attische Theater konnte ein kollektives Unbewusstes, was mythische Vorstellungen betraf, vorweisen und vom Publikum erwarten, was das neuzeitliche Theater erst während der Inszenierung erschaffen muss. Das Publikum ist in dem Sinn kein einheitliches Publikum

⁵² Vgl. Jauss in: Fuhrmann, Terror und Spiel, S. 557.

⁵³ Vgl. Fuhrmann, Terror und Spiel, S. 560.

⁵⁴ Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991, S. 1.

⁵⁵ Ebd. S. 1.

mehr, sondern besteht nur mehr aus individuellen Zuschauern und Zuschauerinnen, die durch die Spaltung der Gesellschaft keine geschlossene und kommunikationsfähige Gesamtheit mehr ist.⁵⁶

Dass die Theaterschaffenden in der Antike so viel Mythos behandelten und in ihren Tragödien interpretierten, hatte bis heute eine enorme Wirkung. Die Auffassungen der heutigen Zeit über die mythischen Geschichten sind immer eng mit der Tragödie verbunden geblieben und verstellten den Blick darauf, dass die Tragödie selbst nicht Mythos ist, sondern nur eine explizite Auseinandersetzung mit dem Mythos darstellte.⁵⁷

Jean-Pierre Vernant bezeichnet die Tragödie als „moment historique“, sprich als eine Wiedergabe bestimmter historischer Ereignisse der griechischen Geschichte.

„Das tragische Bewusstsein –[...]– ist an einen besonderen historischen Ort gebunden: die menschliche und die göttliche Ebene müssen sich in gewissem Maß geschieden haben, so daß [sic!] sie in *Opposition* treten können. Und: Was der Mensch tut, muß [sic!] zum Gegenstand einer >>Reflexion<< werden können, ohne daß [sic!] jedoch sein Handeln schon als autonom gedacht wird.“⁵⁸

Mit einer Analogie von Freuds „Traumarbeit“ lässt sich das Material, welches als Realitätsmomente, Denk- und Vorstellungsformen ins Theater eingegangen ist, besser verständlich machen.

„Der Traum greift Realitäten auf, macht sie aber zum Material für die Darstellung ganz eigener und neuartiger Bedeutungen. Worauf es für die Erkenntnis des Traums ankommt, ist gerade nicht dieses Material, sondern jene spezifische Weise der Verarbeitung und Entstellung.“⁵⁹

Aus diesem Grund ist es nicht essentiell wichtig, dass der Mythos in der Tragödie vorkommt, sondern in welcher Form er darin vorkommt und warum mythische Motive überhaupt in ihr vorkommen. Auch die Frage nach den inhaltlichen Veränderungen der antiken Mythen ist unwichtig geworden. Wesentlich wurde die Frage nach der Bedeutung, welche den veränderten Inhalten im Kontext jeder spezifischen Theaterform zu Teil wurde.⁶⁰

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 1ff.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 7f.

⁵⁸ Ebd. S. 28.

⁵⁹ Ebd. S. 28.

⁶⁰ Vgl. Ebd. 28f.

2. Viel Mythos um Helena - Wie sich der Helena-Mythos der Forschung des 21. Jahrhunderts darstellt

„Wir werden, Helena, im Frühling in Wald und Wiesen wandelnd dir einen Kranz flechten und ihn an die Platane hängen, dir aus silberner Flasche Öl spenden und auf die Rinde des Baumes schreiben, damit der vorübergehende Wanderer dich mit Opfern ehre: verehere mich, ich bin der Baum der Helena.“⁶¹

Dieser poetische Satz stammt aus einem Gedicht von Theokrit, für das er die wohl älteste Erinnerung an Helena verwendet hat. Das Gedicht stammt aus früher, alexandrinischer Zeit und war für Menelaos' Hochzeit verfasst worden. Spartanische Jungfrauen sollten in schönsten Versen die bezaubernde und wohlgesinnte Frau in melodischen Tönen besingen, denn sie würde nur die besten Reize des weiblichen Geschlechtes in sich vereinen, die bei gewöhnlichen Frauen nur vereinzelt auftreten könnten.

Theokrit, ein ebenso scharfsinniger wie feinfühliges Dichter, verwendete die früheste Erinnerung aus dem Helena-Mythos und lässt dabei ihre negative Konnotation durch spätere Schicksale ganz außer Acht. Dieses besonders reine Andenken an Helena, stammt aus der Zeit, in welcher sie als Göttin noch nicht mit menschlicher Schönheit geehrt wurde, sondern an Naturgegenständen vergegenwärtigt wurde, wie es in der antiken Zeit üblich war.⁶²

Schon damals, in archaischer Zeit, war das Interesse an der Person der Helena sehr hoch. Kaum eine andere mythologische Gestalt kann mit ihrer Geschichte und Vielzahl an Erzählungen mithalten. Die Dichtungen über sie, die schönste Frau auf der Welt, gingen durch alle Zeiten und über alle Länder der Erde. Ihre zweideutige Person und ihr zwiespältiger Charakter bildeten sich durch eine Vielfalt von Sagen, die sich mit ihr beschäftigten und ihren Mythos immer weiter gesponnen haben.

Dabei bemerkt allerdings Hertha Rieder in ihrer Dissertation, dass anzunehmen ist, dass es sich nicht bei jeder ursprünglichen Erzählung direkt um Helena handelte. Das Grundmotiv für viele Dichter aus der Antike war wahrscheinlich einfach die göttliche Schönheit einer Frau, die allen Männern den Kopf verdrehen konnte.

⁶¹ Ivo Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung. Ein Vortrag“, *Vorträge und Aufsätze*, Hg. Oskar Beck, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1905, S.71-98, hier S. 96.

⁶² Vgl. Ebd. S. 95f.

Rieder schlussfolgert weiter, dass aus diesen vielen Einzelgeschichten um eine Helena, die meist rezipierte und bekannte Helena-Sage zusammengewürfelt wurde, weshalb der Mythos so viele Konflikte und Kontraste beinhaltet. Diese Polarität der Geschichte verleiht der Figur der Helena die Zweideutigkeit, die bis heute bekannt blieb. Zugrundeliegendes Hauptthema bleibt aber bei jeder Erzählung die Entführung durch den trojanischen Prinzen Paris und der daraus resultierende Trojanische Krieg.⁶³

Trotz ihres negativen Charakterzuges der Treulosigkeit findet eine große Verehrung der göttlichen Helena statt, denn, so Ivo Bruns in seinem Aufsatz, an ihr ist etwas,

„das diese schwache und fehlerhafte Frau unwiderstehlich hinaufhebt in eine Sphäre, in der diese Flecken verbleichen, und das ist nicht nur die dämonische Macht der Schönheit, die sie selbst in der schönen Welt der homerischen Gestalten zu einer unvergleichlichen Erscheinung macht.“⁶⁴

Es gab angeblich mehrere Tempel, wo der treulosen Frau göttliche Verehrung zu Teil wurde. In Lakedämon, ihrer Geburtsstätte, wurde sie sogar an mehreren Orten angebetet. Auch in Athen wurde der göttlichen Erscheinung Helena geopfert und sogar zwei Jahrhunderte nach Christi Geburt waren ihre Tempel noch im Gedächtnis der Menschen.

Um diese Verehrung plausibel zu machen, schreibt Bruns, dass Helena nicht nachträglich zur Göttin erhoben wurde, so wie viele andere Heroen und Heroinnen zu homerischen Zeiten, sondern aus einer göttlichen Sphäre herabgesunken ist. Erst während ihres Aufenthaltes auf der Erde wären ihr diese Eigenschaften der menschlichen Schwäche angedichtet worden. Wie das passieren konnte? Einfach mit der Dauer der Zeit.

Die Religionsgeschichte des griechischen Volkes ist sehr kompliziert, denn es kam ursprünglich aus dem Norden und siedelte in Griechenland mit einfachen geerbten Göttervorstellungen. Mit der Zeit verschwommen die Grenzen zwischen verschiedenen Nomadengruppen und deren zuvor noch isolierten unterschiedlichen Kulturen. Einige Götter und Göttinnen blieben im allgemeinen Glauben und Wissen der Menschen bestehen, aus anderen wurden Heroen und Heroinnen, da sie aus der Phantasie und dem Gedächtnis des Volkes nicht gänzlich gelöscht werden konnten.

⁶³ Vgl. Hertha Rieder, „Die Gestalt der Helena im Urteile der Hellenen von Homer bis Euripides“, Diss. Universität Wien 1938, S. 1.

⁶⁴ Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 76f.

Zu dieser antiken Zeit wurden zahlreiche Göttermythen zu Heroengeschichten herabgesetzt und somit auch die Götter und Göttinnen zu gottähnlichen Menschen degradiert. Diese Entwicklung wird durch die Abenteuer und Schicksale, die die griechischen Unsterblichen selbst aufweisen können, erklärt. Denn die meisten von ihnen sind Himmelgottheiten und es heißt, wenn den Himmel Wolken und Nacht und Sturm verdecken, erfahren diese göttlichen Gestalten ihre eigenen Leiden, kämpfend, verlierend und triumphierend, werden sie geraubt und zurückerobert.⁶⁵

Angeregt durch diese Entwicklung der griechischen Göttergeschichten versucht sich Ivo Bruns an einer göttlichen Vorgeschichte zum Helena-Mythos, bevor sie zum Mensch herabsank:

„Auch sie ist als eine Gottheit des Lichts ursprünglich aus der indogermanischen Heimat eingeführt worden. In Lakedämon hat sich ihr Kult ausgebildet. Man verehrte die Göttin Helena dort als eine weibliche lichte Himmelskönigin, welche von Dämonen der Finsternis geraubt und von ihr wesensgleichen Dämonen des Lichtes, Menelaos und Agamemnon (ebenfalls ursprünglich Götternamen) zurückerobert wurde. Hier in Lakedämon und einigen anderen Orten hat man nie aufgehört ihr Tempel zu bauen und sie göttlich zu verehren; jenseits des Wassers aber, an der thessalischen, der ionischen Küste, wo man diese Götter nicht verehrte, wurde die Göttin Helena zur schönen Frau, Menelaos und Agamemnon zu mächtigen Königen, die sie sich wieder erstritten. Denn zwar nicht ihr Kult, aber ihre Abenteuer waren auch dorthin gedrungen.“⁶⁶

Diese von Bruns erfundene Erzählung könnte tatsächlich als Vorgeschichte zur Helena-Sage durch gehen, denn viele griechische Dichtungen haben ähnliche. Sie verwenden die entgötterten Mythen und um sie passend zu machen, integrieren sie rein menschliche Motive. Ein möglicher Grund dafür, dass aus der geraubten Göttin eine geraubte und treulose Frau wurde. Einigen solcher gefallen Helden und Heldinnen kennt man das einst göttliche noch an, wie Achilles, Medea oder eben Helena. Diese zurückgebliebene Göttlichkeit, die sie in allen Belangen umspielt, krönt sie mit der unbeschreiblichen Mystik, mit der sie in die Geschichtsschreibung eingingen und fortwirken.⁶⁷

Helenas Mythos ist allerdings etwas komplizierter und komplexer, als ihn Bruns durchaus gelungener Versuch einer Vorgeschichte darstellt. Die Mythengeschichte, die ich im Folgenden angebe, ist jene, wie sie die heutige Zeit kennt. Wie viel daraus aus vorhomerischen Zeiten stammt und was im Besonderen im Laufe der Zeit von den Dichtern und Dichterinnen hinzugefügt wurde, lässt sich nicht mehr eindeutig erkennen, da die Grenzen verschwommen sind.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 78f.

⁶⁶ Ebd. S. 79-80.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 80.

a. Geburt – Leda oder Nemesis?

Wie bereits erwähnt, gibt es vielfache Erzählungen über die schöne Helena mit den verschiedensten Variationen des Inhaltes. Es wurde nicht einmal geklärt, wer tatsächlich Helenas leibliche Eltern sind. Einziger Fixbestandteil der Sage sind Zeus, als Vater von Helena, Tyndareos gilt allgemein nur als Helenas Ziehvater, und ihre Geschwister, Castor, Pollux und Klytaimnestra.⁶⁸

Helenas Mutter könnten theoretisch zwei verschiedene Damen gewesen sein.

Die wohl bekannteste Version von der Geburt der Helena ist die mit Leda als Mutterfigur. Leda, die Tochter des Thestios, König von Ätolien, und der Eurythemis war von großer Schönheit und konnte alle Männer betören. Als Ehefrau von Spartas König Tyndareos fiel sie, wie viele andere auch, Zeus zum Opfer. Er verliebte sich in Leda, als er sie im Fluss Eurotas nackt baden sah und näherte sich ihr als Schwan. Leda war von der Schönheit des Tieres so angetan, dass sie die Nähe zuließ und sich mit ihm vereinte. Da sich ihr Ehemann in derselben Nacht ebenfalls mit ihr verband, gebar sie laut Mythos zwei Eier. Aus einem entsprangen Helena und Pollux, die Zeus zugeschrieben werden und aus dem anderen Ei wurden Klytaimnestra und Castor geboren, die Blutlinie von Tyndareos. Jedoch gehen hierbei die Meinungen ebenfalls auseinander. Denn manche rechnen auch nur die Brüder, die Dioskuren, Zeus an und die Schwestern Tyndareos.⁶⁹

In einer anderen Version des Mythos verliebte sich Zeus in die Göttin Nemesis. Diese flüchtete aber vor ihm über Land und Wasser. Zuerst verwandelte sie sich in einen Fisch und versuchte über das Meer zu entkommen. Zeus aber sah eine Herausforderung in ihrer Flucht und verwandelte sich ebenfalls, um ihr im Wasser nachstellen zu können. Nemesis versuchte sich ans Ufer zu retten und als wildes Tier zu flüchten, doch auch hier stand Zeus ihr in nichts nach. Vergeblich wollte sich Nemesis in die Luft als Wildgans davon machen, wo sie Zeus als Schwan jedoch erreichte und sich ihrer bemächtigte. Sie zog sich danach in Sparta zurück, wo sie ein Ei gebar. In Sparta soll Leda, die Frau des spartanischen Königs Tyndareos, das Ei gefunden und die daraus geschlüpfte Helena aufgezogen haben.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Karl Kerényi, „Die Geburt der Helena“, *Die Geburt der Helena samt humanistischen Schriften aus den Jahren 1943-45*, Karl Kerényi, Zürich: Rhein Verlag 1945, S. 9-28, hier: S. 20.

⁶⁹ Vgl. Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hg. Burghard König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 14. Auflage 2001, S. 184.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 184.

In einer weiteren Variante der Geschichte, gab Zeus in der Gestalt des Schwans vor, von einem Adler verfolgt zu werden und flüchtete sich zum Schutz in den Schoß der Nemesis. Dort verging er sich an ihr und die Geschändete legte nach einiger Zeit ein Ei. Dieses nahm Hermes, der Götterbote, und warf es zwischen die Beine der Leda, die so zur Mutter der Zeustochter Helena wurde. Zum Gedenken an seine Hinterlistigkeit setzte Zeus den Adler und den Schwan als Sternbilder an den Himmel.⁷¹

Leda soll später als Nemesis von den Göttern in den Olymp aufgenommen worden sein.⁷²

Eine weitere Parallelisierung von Nemesis und Leda besagt, dass die große Göttin Nemesis in ihrer Nymphengestalt den Namen Leda trug. Diese prähellenische Geschichte erzählt von der Göttin, die den heiligen König gejagt haben soll. Die Rollen sind hier also im Vergleich zum hellenischen Mythos vertauscht. Er flüchtet vor ihr indem er sich den Jahreszeiten gemäß verwandelt und sie folgt ihm in der jeweiligen Gestalt, bis sie ihn letztlich erwischt und zur Sommersonnenwende verschlingt.⁷³

Die Leda- oder Nemesis-Sage zählt zu den Urmythen aus vorhomerischer und sogar vorgriechischer Zeit. Sie gehört zu den minoischen Sagen, wo die Kultvögel eine große Rolle spielten. Deshalb wird Zeus Verwandlung in einen Schwan und die daraus resultierende Schwanenhochzeit stets hervorgehoben.⁷⁴

Kerenyi schreibt, dass das Wort Leda im kleinasiatischen „Frau“ oder „Weib“ bedeutet, weshalb es sehr plausibel wäre, Leda als dieses Urwesen zu bezeichnen. Die Griechen taufte Leda in späterer Zeit angeblich nur in Nemesis um, der Grund dafür bleibt leider unklar. Die Schaffung des Weibes als Wesen der Vergeltung lehren schon viele uralte Geschichten. Denn auch die Bibel erzählt in der Paradiesgeschichte, dass durch das weibliche Geschlecht Strafe, Tod und Elend in die Welt gesetzt wurden. Und nicht nur die Bibel stellt die Urform der Frau als Quelle allen Leidens auf der Welt dar, sondern auch die griechische Urauffassung von Weiblichkeit und Leid wird in dieser Form ausgedrückt, und zwar in der Erzählung über Pandora.⁷⁵

⁷¹ Vgl. Ebd. S. 185.

⁷² Vgl. Ebd. S. 185.

⁷³ Vgl. Ebd. S. 111.

⁷⁴ Vgl. Kerenyi, „Die Geburt der Helena“, S. 13f.

⁷⁵ Siehe Jean-Pierre Vernant, *Götter und Menschen. Jean-Pierre erzählt griechische Geschichten von den Ursprüngen*, Übersetzt von Hella Faust, Köln: DuMont Buchverlag 2000, S. 74 – 81.

Aber egal ob es beim Helenamythos um Leda oder Nemesis geht, diese Urweiblichkeit drückt sich jedenfalls durch die Geburt der verhängnisvollsten Frauen der mythologischen Geschichte aus, Klytaimnestra und Helena. Wenn man es genau nimmt, besitzen beide Frauen Charakterzüge der Nemesis, der Rachegottheit. Der Nemesis liegt es im Blut, dass mit ihrer Verletzung durch Zeus ihre Rachegelüste in die Höhe getrieben werden. Daher könnte es durchaus möglich sein, dass Nemesis in der Geburt der Helena wiedergeboren wurde, um ihrem Zorn freien Lauf lassen zu können, was in weiterer Folge zum Trojanischen Krieg führte.⁷⁶

Auch Klytaimnestra wird als mordlüsterne Frau dargestellt, indem sie sich an dem vom Krieg zurückgekehrten Agamemnon wegen seines Fremdgehens rächt, ihn erschlägt und eine Welle von Rachemorden in ihrer Familie auslöst, die diese beinahe vollständig auslöscht.⁷⁷

Auf den Punkt gebracht, kommt Leda in allen Mythenfassungen vor, sei es als leibliche Mutter von Helena oder nur als ihre Ziehmutter, wenn sie das Ei der Nemesis findet.⁷⁸ Weiter steht auf jeden Fall auch fest, dass die Version von Helena als Tochter des Zeus und Leda und Tyndareos als ihre Zieheltern, am meisten in der Dichtung verwendet wurde.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 20ff.

⁷⁷ Vgl. Aischylos, *Die Orestie*, Übersetzt von Emil Staiger, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008.

⁷⁸ Vgl. Kerényi, „Die Geburt der Helena“, S. 21.

b. Kindheit und Jugend – Entführung durch Theseus

Trotz der zahlreichen Erzählungen und Werke, die über die Figur Helena existieren, gibt es nur wenige Geschichten über ihre Kindheit und Jugend. Abgesehen von den Mythen über ihre turbulente Geburt, verwendeten die unzähligen Dichter und Dichterinnen meistens die Entführung durch Paris, durch die Helena berühmt wurde. Aber es existiert eine weitere Entführungsgeschichte um Helena, die wahrscheinlich zu späterer Zeit in ihre Jugend übertragen wurde, da sie parallel zum großen Auslöser des Trojanischen Krieges nicht bestehen konnte. Diese zweite Entführung wurde also in Helenas Kindheit übertragen, wo sie von Theseus zum ersten Mal geraubt wurde und von ihren Brüdern, den Dioskuren, wieder zurück geholt wurde.⁷⁹

Theseus ließ sich, kurz nach dem Tod seiner Frau Hippodameia, von Peirithoos, dessen Gattin sich erhängt hatte, überreden, nach Sparta mit zu kommen, um Helena zu entführen. Sie wollten durch die Heirat mit ihr eine Verbindung zu ihren Brüdern, den Dioskuren, erschaffen. Sie gelobten sich bei dem gefährlichen Abenteuer einander beizustehen und durch Los zu entscheiden, wem Helena gehören sollte. Dem anderen würden sie eine andere Tochter des Zeus beschaffen. So führten Theseus und Peirithoos ihr Heer nach Lakedämon und entführten Helena, während sie im Tempel der Artemis ein Opfer darbrachte. Nachdem die Entführer ihre Verfolger abgehängt hatten und in Tegea ankamen, losten die beiden aus und Theseus gewann. Jedoch war Helena noch zu jung, um sie zu ehelichen, weshalb Theseus sie seiner Mutter Aithra anvertraute, die sich gut um sie kümmerte.

Hier gibt es jedoch auch einige Abweichungen in verschiedenen Erzählungen. Denn manche entlasten Theseus und erzählen, dass er sie nur zum Schutz vor Idas und Lynkeus, die sie entführen wollten, erhalten habe.

Einige andere erzählen, dass sogar Tyndareos selbst seine Ziehtochter dem Theseus zum Schutz anvertraute, da er eine Entführung durch seinen Neffen fürchtete.⁸⁰

Durch diese ständigen Entführungen wurde Helena im antiken Theater natürlich auch öfter auf die Schaufel genommen. Der Volkswitz benutzte ihre Raubabenteuer und machte eine gewerbsmäßige Ausreißerin aus ihr. Bruns erzählt von einer kleinen witzigen Schrift, die ein Tourist, der auch die

⁷⁹ Vgl. Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 95.

⁸⁰ Vgl. Ranke-Graves, „Griechische Mythologie“, S. 330.

elysischen Inseln besuchte, niederschrieb. In dem schilderte er, dass „die Gesellschaft der seligen Geister“ während seines Aufenthaltes „gerade in einiger Aufregung gewesen“ war, da „Helena eben wieder einmal mit einem verklärten Galan durchgegangen“ sei. Es verwundert also nicht, dass Helena auch auf der komischen Bühne Griechenlands sehr beliebt gewesen ist.⁸¹

Der Mythos geht auf jeden Fall damit weiter, dass Peirithoos Theseus an ihr Abkommen erinnerte, als Helena zur Frau herangewachsen war. Sie verweilte also einige Jahre bei Theseus Mutter, bevor sie wieder nach Hause geholt wurde. Die beiden Abenteurer befragten dann ein Orakel des Zeus, den sie als Zeugen ihres Abkommens bestimmt hatten und dieser gab ihnen zur Antwort, dass sie doch in den Tartaros gehen sollten und seine edelste Tochter, Persephone, die Gattin des Hades, für Peirithoos verlangen sollten.

Theseus, der seinen Eid erfüllen musste, stieg also mit Peirithoos in den Tartaros und verlangte Persephone von Hades. Dieser überlistete die beiden Gefährten mit vorgetäuschter Gastfreundschaft und ließ sie vier Jahre in der Unterwelt foltern. In der Zwischenzeit versammelten die Dioskuren ein Heer und zogen gegen Athen, wo sie die Rückgabe ihrer Schwester forderten. Gefunden haben sie Helena letztlich in Aphidnai in der Obhut von Theseus Mutter. Die Brüder brachten ihre Schwester wieder nach Hause und nahmen Aithra und die Schwester des Peirithoos als Dienstfrauen mit sich.⁸²

An dieser Stelle teilt sich der Mythos wieder in zwei verschiedene Erzählungen. Die eine besagt, dass Helena noch Jungfrau gewesen sei und die andere berichtet davon, dass sie auf dem Rückweg ein Mädchen namens Iphigenie gebar.⁸³ Dieses Mädchen hätte sie jedoch ihrer Schwester Klytaimnestra, die bereits mit Agamemnon verheiratet war, überlassen müssen, da die Kenner der Orestie des Aischylos wissen, dass Iphigenie als Klytaimnestras und Agamemnons Tochter bekannt wurde.⁸⁴

Als Helena im heiratsfähigen Alter war, kamen Prinzen aus dem ganzen Land mit Geschenken und wollten um ihre Hand anhalten. Auch Odysseus war unter den Gästen, allerdings wusste er, dass er keine Chance hatte, ausgewählt zu werden, da bereits Menelaos als Favorit fest stand. Menelaos war der reichste unter den Fürsten und gleichzeitig der Bruder von Agamemnon, Tyndareos' Schwiegersohn. Helenas Ziehvater wollte aber einen Streit unter den Bewerbern verhindern, weshalb

⁸¹ Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 95.

⁸² Vgl. Ranke-Graves, „Griechische Mythologie“, S. 330f.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 333f.

⁸⁴ Siehe Atridenmythos und Orestie.

er auf Odysseus Rat hin, alle Bewerber schwören ließ, dem von Helena ausgewählten Gatten immer und überall hin zu folgen, das Paar zu schützen und ihm den Erfolg zu gönnen.

Helena krönte also Menelaos mit einem Kranz und wählte ihn zum Ehemann. Ob es nun ihre Entscheidung war oder die des Tyndareos ist unsicher. Jedenfalls heirateten Helena und Menelaos und bekamen ihre Tochter Hermione und zwei Söhne. Nach dem Tod von Tyndareos wurde Menelaos zum König von Sparta, da Helenas Brüder zu Göttern werden durften. Die Ehe der beiden stand von Anfang an unter einem schlechten Stern, da Tyndareos bei einer Götteropferung Aphrodite vergessen hatte und diese schwor seine Töchter zu berüchtigten Ehebrecherinnen zu machen. Und die beiden Töchter waren, wie oben bereits erwähnt, Klytaimnestra und Helena.⁸⁵

Hierin liegt bereits eine Andeutung darauf, dass Helena vielleicht gar keine Schuld an den tragischen Ereignissen des trojanischen Krieges trifft und alles von den Göttern und Göttinnen vorbestimmt war. Warum es in weiterer Folge aber trotzdem zum Krieg kam und wer dafür verantwortlich gemacht werden muss oder kann, wird im Verlauf meiner Arbeit deutlicher. Zunächst fahre ich aber mit dem Mythos und den Geschehnissen auf dem Berg Ida fort.

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 589.

c. Parisurteil

Das Parisurteil ist eine Geschichte, die in der Antike durchaus bekannt war. Es ist Teil der Kyprien, eine Sammlung von Vorgeschichten zu der homerischen Ilias, die jedoch erst in nachhomerischer Zeit verfasst wurde. Sie beinhalteten Erzählungen vor dem trojanischen Krieg und der Odyssee, wurden aber erst nach der Ilias und der Odyssee geschrieben. Abgesehen vom Parisurteil enthält das Epos die Hochzeit des Peleus und der Thetis, die Geburt des Achilles, den Streit zwischen Hera, Aphrodite und Athene, die Entführung der Helena, die Bildung des griechischen Bündnisses im Kampf gegen Troja, den Aufenthalt der griechischen Flotte in Aulis mit der Opferung der Iphigenie sowie die ersten Kämpfe vor Troja.⁸⁶

Die Geschichte um das Parisurteil beginnt damit, dass Paris, der Sohn des trojanischen Königs Priamos, umgebracht hätte werden sollen, da seine Mutter Hekabe kurz vor seiner Geburt davon träumte, dass Troja durch ihre Entbindung dem Untergang geweiht sei. Daraufhin befragte Priamos seinen anderen Sohn, der die Sehergabe besaß, und dieser bestätigte, dass das Kind, welches bald geboren werden soll, den Untergang Trojas herbeiführen wird. Er bat seinen Vater, es zu töten.

Eine weitere Voraussage einige Tage später besagte, dass eine adelige Frau von Troja, die in derselben Nacht entbinde, mit ihrem Kind getötet werden muss. Da Priamos Schwester ihren kleinen Sohn am Morgen zur Welt brachte, tötete er beide und begrub sie auf dem heiligen Bezirk von Tros. Aber auch seine Frau gebar vor Einbruch der Nacht einen Sohn. Als Priamos endlich soweit war, ihn töten zu lassen, rief er nach seinem Oberhirten Agelaos, der jedoch zu weichherzig war, um ihn eigenhändig zu ermorden. So setzte er den Säugling auf dem Berg Ida aus, um ihn sterben zu lassen. Allerdings wurde der Kleine von einer Bärenmutter gesäugt und als Agelaos dieses Wunder nach einigen Tagen sah, nahm er das Baby mit zu sich nach Hause, nannte ihn Paris und zog ihn mit seinem eigenen Sohn gemeinsam groß. Als Beweis für Paris angeblichen Tod, brachte er seinem König eine Zunge von einem Hund.

Es gibt auch die Erzählung, dass Hekabe Agelaos bestochen haben soll, um das Leben des Säuglings zu schonen und das Geheimnis vor Priamos zu bewahren.⁸⁷

⁸⁶ Vgl. Karl Reinhardt, „Das Parisurteil“, *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, Hg. Carl Becker, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960, S. 16-36, hier: S. 17.

⁸⁷ Vgl. Ranke-Graves, „Griechische Mythologie“, S. 590.

Dass Paris kein gewöhnlicher Hirtenjunge war, sah man ihm von weitem an. Er war außergewöhnlich schön, intelligent und stark. Seinen Beinamen Alexandros erhielt er, indem er eine Viehdiebbande niederrang und die gestohlenen Kühe zurück eroberte. Seine Lieblingsbeschäftigung war es, die Stiere seines Ziehvaters gegeneinander kämpfen zu lassen. Der Sieger wurde mit Blumen, der Verlierer mit Stroh gekrönt. Als einige Male derselbe Stier gewann, ließ er ihn gegen die Stiere seines Nachbarn kämpfen, die er alle besiegen konnte. So kam es, dass Paris seinen Stier als unbesiegbare darstellte und sogar eine goldene Krone anbot, für denjenigen Stier, der besser wäre. Als sich jedoch Ares in einen Stier verwandelte und gewann, waren die Götter sehr erstaunt, darüber, dass Paris seine goldene Krone sofort ohne wenn und aber aushändigte. Deshalb wurde auch Paris von Zeus als Schiedsrichter für die drei Göttinnen, Hera, Athene und Aphrodite, auserwählt.⁸⁸

Diese brauchten einen Schiedsrichter, als Eris, die Göttin der Zwietracht, bei der Hochzeit von Peleus und Thetis einen goldenen Apfel mit der Inschrift „der Schönsten“ in die Menge warf. Hera, Athene und Aphrodite gerieten daraufhin in Streit, da sie den Apfel alle für sich beanspruchten. Zeus weigerte sich den Streit zu schlichten. Er gilt allgemein nicht als sehr entscheidungsfreudig. Deshalb bat er Hermes, die drei Göttinnen zum Berg Ida zu geleiten, wo Paris das Urteil fällen sollte.⁸⁹

Paris weidete gerade sein Vieh auf dem höchsten Gipfel des Ida-Gebirges, als Hermes ihm den goldenen Apfel und die Botschaft von Zeus überbrachte. Er solle auf Grund seiner äußeren Schönheit, die sich als Weisheit in seinem Herzen widerspiegelt, urteilen, welche der Göttinnen die Schönste sei. Paris nahm den Apfel zweifelte jedoch daran, als einfacher Hirte über göttliche Schönheit richten zu können, weshalb er den Apfel zu gleichen Teilen aufteilen wollte. Hermes beschwichtigte ihn jedoch, Zeus Befehl nicht ignorieren zu dürfen, ihm aber auch nicht helfen zu dürfen. Paris solle seinen Verstand benutzen und eine Entscheidung treffen.

Paris bat also die Göttinnen sich zu entkleiden, um eine gewissenhafte Entscheidung treffen zu können, und wollte jede von ihnen einzeln begutachten, um von den anderen nicht abgelenkt zu werden.

Als erste bat er Hera zu sich. Während Paris sie betrachtete, versprach sie ihm die Herrschaft über ganz Asien und den größten Reichtum, den je ein Sterblicher besaß. Paris meinte jedoch, er sei unbestechlich und rief Athene als nächstes zu sich.

⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 590f.

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 589.

Athene versprach Paris den Sieg jeder seiner Schlachten und ihn zum schönsten und weisesten Mann auf der ganzen Welt zu machen, sollte er sie zur Schönsten küren. Allerdings konnte Athene Paris damit nicht beeindrucken, da er sich als einfacher Hirte sah und nicht als Soldat. Wenn hätte er sich Frieden für das Land gewünscht und dass dem trojanischen König Priamos niemand je sein Königreich streitig machen würde.

Als letzte trat Aphrodite vor Paris, die so nah an ihn heran kam, dass sie sich fast berührten und Paris erröten ließ. Bevor die Göttin ihm etwas versprach, schmeichelte sie ihm. Sie sagte, dass sie nicht verstehe, wieso er mit seinem Aussehen und Können nur Vieh hüte und nicht in eine Stadt ziehe, um ein zivilisierteres Leben zu führen.

Geschickt lenkte Aphrodite die Unterhaltung auf Helena, die ihr in Schönheit und Leidenschaft in nichts nachstehe. Paris Neugierde wurde geweckt und er wollte wissen, wie Helena denn aussehe. Aphrodite beschrieb sie als hell und zart, da sie aus einem Schwanenei entsprang und sich eine Tochter von Zeus nennen darf. Sie beschrieb ihre Kindheit und Jugend, und dass alle Prinzen Griechenlands um sie warben, als sie ins heiratsfähige Alter kam. Es spiele auch keine Rolle, dass sie bereits mit Menelaos verheiratet ist. Sie würde dafür sorgen, dass Paris sie haben kann, wenn er sie will. Paris ließ sie dieses Versprechen feierlich schwören und überreichte Aphrodite ohne weitere Überlegungen den goldenen Apfel.⁹⁰

Hera und Athene machte dieses Urteil so wütend, dass sie Hand in Hand abzogen und den Untergang Trojas planten. Währenddessen belächelte Aphrodite die Situation und überlegte, wie sie ihren Eid am besten halten kann.⁹¹

Das Parisurteil ist in der griechischen Mythologie einzigartig. Es ist schon etwas Außergewöhnliches, dass drei Göttinnen zu einem Hirten kommen, um ihn darüber urteilen zu lassen, wer von ihnen die Schönste sei. Die Versprechungen, mit denen die Göttinnen versuchen, Paris für sich zu gewinnen, sind nicht ganz unwichtig in der mythologischen Geschichte. Sie versprechen Macht, Heldentum und Schönheit. Gleichzeitig wird die Frage in den Raum gestellt, welches dieser Dinge, das schönste ist, spricht auch der höchsten Erfüllung der höchsten Wünsche eines Menschen entspricht, die von einem Gott oder einer Göttin erfüllt werden können. Im Gegensatz zu manch anderen Helden und

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 591f.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 593.

Heldinnen der Mythologie, entscheidet sich Paris ausgerechnet für das Angebot, das dazu führen wird, sich selbst, seine ganze Familie und sein Königreich auszulöschen.⁹²

Das Parisurteil wird in der Lehre zwar zu den Kyprien gerechnet, allerdings gibt es durch einen Fund Diskussionen darüber, ob es nicht älter ist, als die homerischen Epen. Auf einem ausgegrabenen Elfenbeinkamm, den ein Engländer im Heiligtum der Artemis Orthia bei Sparta gefunden hat, ist das Urteil eindeutig abgebildet. Darauf sind die drei Göttinnen in einer Reihe aufgestellt zu sehen, und Paris überreicht mit ausgestrecktem Arm, vorbei an den ersten beiden Göttinnen, der dritten den Apfel. Da der Kamm in die erste Hälfte des 7.Jh. v.Chr. geschätzt wurde, gibt es Meinungsverschiedenheiten darüber, wie alt das Parisurteil tatsächlich ist. Weil aber eine genaue Datierung der homerischen Dichtung auch nicht festgestellt werden kann, die Werte schwanken zwischen 800 v.Chr. und 600 v.Chr., ist es nicht eindeutig zu sagen, welche Geschichte zuerst existierte. Durch die mündlichen Überlieferungen wäre es durchaus im Bereich des Möglichen, dass Homer das Parisurteil zuvor schon einmal gehört hat.⁹³

Ein weiteres Argument diesbezüglich liegt in der Gründung der Stadt Troja. Die Besiedelung jenes Gebietes durch hellenische Bevölkerung begann gegen Ende des 8.Jh. v.Chr. und um diese Zeit somit auch erst der Beginn des Aufbaues der Stadt. Je nachdem von welcher Datierung man also bei den homerischen Epen ausgeht, wurde die Stadt auf Grund der Dichtung errichtet oder umgekehrt. Wahrscheinlich passierten viele dieser Dinge parallel zu einander. Betrachtet man das Parisurteil logisch, ergibt es eigentlich nur einen Sinn, wenn es als Einleitung und Vorgeschichte zum Untergang Trojas gesehen wird.⁹⁴

Der Vollständigkeit halber, werde ich an dieser Stelle noch darlegen, wie es dazu kam, dass der Hirte Paris zum Prinz von Troja wurde und somit die Möglichkeit hatte, an Helena heran zu kommen.

Kurze Zeit nach den Ereignissen am Gipfel des Ida, sandte Priamos, König von Troja, seine Diener zu Agelaos, um einen Stier aus seiner Herde zu holen, der der Preis für die königlichen Spiele sein sollte. Diese Spiele waren Begräbnisspiele zu Ehren seines verstorbenen Sohnes, die jährlich traditionell abgehalten wurden. Als die Diener Paris Lieblingsstier erwählten, überkam ihn plötzlich das Gefühl,

⁹² Vgl. Reinhardt, „Das Parisurteil“, S. 16.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 17f.

⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 29.

nach Troja gehen und die Spiele beobachten zu müssen. Agelaos gelang es nicht ihn davon abzuhalten und so begleitete er seinen Ziehsohn in die Stadt.

Paris beschloss am Wettkampf teilzunehmen und erwies sich als starker Konkurrent für die Söhne des Königs. Der vermeintliche Hirte gewann den Kranz beim Faustkampf und durch seinen Sieg beim Wettlauf, waren Priamos Söhne so wütend, dass sie eine Revanche von Paris forderten. Die zweite Niederlage der beiden Prinzen, führte dazu, dass sie Paris, ihrer öffentlichen Blamage wegen, töten wollten. Sie ließen das Stadion abriegeln und griffen ihn mit ihren Schwertern an. Paris flüchtete sich zum Altar des Zeus und Agelaos offenbarte Priamos das Geheimnis, dass Paris sein tot geglaubter Sohn ist. Als Hekabe die Identität des jungen Kämpfers bestätigte, wurde er in den Palast geführt, und ihm zu Ehren ein Fest ausgerichtet. Priamos war von seinem tapferen Sohn so angetan, dass er die Warnung der Priester, Troja gehe sonetwegen unter, ignorierte und seinen wundervollen Paris der Stadt vorzog.⁹⁵

So nahmen die Dinge ihren Lauf und Paris lernte Menelaos kennen, der nach Troja kam, um an den Gräbern von Lykos und Chimairos Heroenopfer darzubringen. Paris freundete sich mit dem König von Sparta an und bat Menelaos, ihn in Sparta rein zu waschen, da er vor einiger Zeit einen Freund beim Spielen unabsichtlich erschlagen habe. Paris bekam daraufhin eine beachtliche Flotte zur Verfügung gestellt. Das Flaggenschiff wurde mit einer Aphrodite als Bugfigur ausgestattet, die danach günstige Winde aussandte und Paris schließlich nach Sparta brachte. Die Warnung vor dieser unheilbringenden Reise, die von Priamos seherbegabten Kindern ausgesprochen wurde, blieb ignoriert.⁹⁶

⁹⁵ Vgl. Ranke-Graves, „Griechische Mythologie“, S. 593f

⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 594.

d. Die Entführung der lasterhaften Helena durch Paris nach Troja

Also gelangte Paris mit Menelaos nach Sparta, wo der heimgekehrte König seine Rückkehr mit einem Gelage, das neun Tage dauerte, feierte. Dabei überreichte Paris Helena die mitgebrachten Geschenke aus Troja und hielt sich nicht zurück, sie bei jeder Gelegenheit in Verlegenheit zu bringen. Helena hatte bereits Angst, Menelaos könnte sie verdächtigen, mit Paris zu flirten. Als Menelaos sie aber allein in Sparta zurückließ, um in Kreta bei Begräbnisfeierlichkeiten seines Großvaters teilzunehmen, war ihre Angst vergangen. In der gleichen Nacht, in der Menelaos fort segelte, ging Helena mit Paris auf sein Schiff und gab sich ihm im ersten Hafen, den sie anliefen, in Liebe hin.⁹⁷

Zum Entführungsmotiv gibt es verschiedene Varianten der Erzählung. Manche Berichte deuten darauf hin, dass Helena nicht freiwillig mit Paris mit ging, sondern tatsächlich gewaltsam vom trojanischen Prinzen entführt wurde. Selbst hier sind die Geschichten nicht ganz eindeutig, denn manche sagen, dass sich Paris bei der Jagd ihrer bemächtigte, andere wiederum erzählen von einem Angriff auf Sparta bei dem sie entführt wurde und wieder andere glauben an eine Verkleidung des Paris als Menelaos durch Aphrodites Hilfe. Aber egal welche Variante als richtig gilt, Helena verließ Sparta mit Paris und ließ ihre Tochter Hermione, die erst neun Jahre alt war, zurück. Angeblich nahm sie einige Schätze aus dem Palast und fünf ihrer Mägde, worunter sich Aithra, die Mutter von Theseus befunden haben soll, mit.⁹⁸ Das spreche allerdings gegen eine gewaltsame Entführung.

Die Flotte von Paris musste gegen einen wilden Sturm, den Hera sandte, ankämpfen und einen Zwischenstopp einlegen. Paris und Helena hielten sich mehrerer Monate in Phönizien, auf Kypros und in Ägypten auf, bevor sie schließlich nach Troja gelangten. Dort heiratete Paris seine wunderschöne Helena und nicht nur sein Vater, sondern ganz Troja verfiel ihrem Aussehen. Priamos schwor, sie nie wieder gehen zu lassen. Dem Paris gebar Helena drei Söhne und eine Tochter. Die drei Brüder starben allesamt noch als Kinder, als sie von einem einstürzenden Dach begraben wurden und die Tochter benannten sie nach ihrer Mutter Helena.⁹⁹

Paris erwies sich zu Hause in Troja als großer Feigling und kriegsuntauglich. Er verbrachte lieber Zeit mit seiner schönen Helena, statt in der Schlacht gegen die Griechen zu kämpfen. Auch im Zweikampf

⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 594f.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 595.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 595.

mit Menelaos war er unterlegen und konnte nur mit Aphrodites Hilfe gerettet werden. Paris starb bei der Einnahme von Troja durch einen vergifteten Pfeil, woraufhin Menelaos seine Leiche schändete.¹⁰⁰

Nach Paris Tod stritten sich seine Brüder um Helenas Hand. Deiphobos wurde von Priamos bevorzugt und erhielt das Recht, Helena gewaltsam zu heiraten. Helena konnte jedoch nicht vergessen, dass sie spartanische Königin und rechtmäßige Gattin des Menelaos war, weshalb sie den Griechen sogar beim Untergang Trojas half oder sie zumindest nicht verriet, als sie Odysseus beim Spionieren in der Stadt erwischte.¹⁰¹

Die Nacht von Trojas Fall war nun gekommen und Odysseus Trick mit dem hölzernen Pferd ging in vollen Zügen auf. Odysseus führte Menelaos zu Helenas Gemächern, wo er ihren neuen Ehemann Deiphobos erschlug und auch die Ehebrecherin töten wollte. Helena wehrte sich nicht, wodurch Menelaos inne hielt und durch ihr schönes Antlitz verleitet wurde, die Waffe fallen zu lassen und sie in den Arm zu nehmen. Obwohl er seine Rache lange zuvor geplant hatte, wurde der spartanische König von Helenas Schönheit und mit Aphrodites Hilfe daran gehindert, sie zu töten. Er versprach zwar den trojanischen Frauen, seinen Plan, Helena in der Heimat zu töten, umzusetzen, doch als sie beide in Sparta ankamen, war von Rachedanken nicht mehr die Rede.¹⁰²

Die Heimfahrt dauerte sieben Jahre, da Menelaos vergessen hatte, den besiegten Göttern und Göttinnen von Troja zu opfern und diese erschwerten ihm die Seefahrt, wodurch er die meisten seiner Schiffe und Männer verlor.

Die Irrfahrt führte das spartanische Königspaar nach Ägypten, wo sie einige Jahre blieben und zu großem Reichtum kamen. Schließlich brachte Menelaos aber die nötigen Opfer, um günstige Winde herbei rufen und endlich nach Sparta fahren zu können. Zu Hause verheiratete der spartanische König endlich seine Tochter Hermione, die er mit Helena hatte und lebte mit seiner zurückgewonnenen Frau noch lange in Wohlstand in Sparta. Nach deren Tod sollen sie beide als Unsterbliche in die Elysischen Gefilde gekommen sein.¹⁰³

Es heißt auch, dass Helena nach Menelaos Tod aus Sparta vertrieben und in Rhodos aus Rache von den Frauen der in Troja gefallenen Krieger aufgehängt wurde.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Vgl. Reiner Abenstein, *Griechische Mythologie*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH 2005, S. 217.

¹⁰¹ Vgl. Ranke-Graves, „Griechische Mythologie“, S. 647.

¹⁰² Vgl. Abenstein, *Griechische Mythologie*, S. 207.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 221f.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 222.

e. Der Austausch der tugendhaften Helena nach Ägypten

Eine andere Version des Mythos, begründet wahrscheinlich bei Stesichoros, besagt, dass Helena in Wirklichkeit gar nicht in Troja war. Sie blieb mit der göttlichen Hilfe von Zeus in Ägypten zurück und nur ein Abbild von ihr wurde mit Paris nach Troja mitgeschickt.¹⁰⁵

In Troja hielten die Menschen das Scheinbild, welches von Hera oder wie manche auch behaupten von Proteus aus Wolken geformt wurde, für die echte Helena und verehrten sie dort als solche, bis der Krieg ausbrach. Dann hatte das Wolkenphantom, wie es Zeus wollte, seinen Zweck erfüllt. So behauptet es zumindest diese Version der Geschichte.¹⁰⁶

Eine weitere Abänderung des ägyptischen Mythenstrangs wurde von Herodot erzählt. Herodot schildert, dass Helena bei Proteus in Ägypten bleiben und Paris ohne sie und ohne die griechischen Schätze nach Troja zurück fahren musste. Denn Proteus, der ägyptische König, erfuhr von Paris Untaten in Sparta und ließ die gesamte Mannschaft der trojanischen Flotte zu sich nach Memphis kommen, um über sie zu urteilen. Die Flotte war durch ungünstige Winde in das ägyptische Meer verschlagen worden, und einige Diener von Paris flehten im Tempel des Herakles um Schutz, wo sie den dortigen Priestern alles beichteten. Dieser Bericht gelangte zu Proteus nach Memphis, der sofort die Beschuldigten holen ließ. Proteus bestrafte Paris, indem er Helena und die Schätze bei sich aufbewahrte, so lange, bis Menelaos selbst käme, um sie abzuholen, wenn er so wollte. Paris musste mit seinen Männern das Land von Proteus binnen drei Tagen verlassen haben, um nicht als Feind angesehen und angegriffen zu werden.¹⁰⁷

Als nun Menelaos mit einem großen Heer von Griechenland nach Troja kam und forderte was ihm gehörte, konnten die Trojaner und Trojanerinnen nur antworten, dass sie die Schätze und Helena nicht hätten, sondern alles in Ägypten bei König Proteus zu finden sei. Das griechische Heer glaubte dem Volk von Troja nicht und begann die Stadt zu belagern, bis es ihre Mauern niederrang und sah, dass trotz den langen Kriegsjahren keine Helena in Troja zu finden war.

Nun mussten die griechischen Krieger notgedrungen die Geschichte über Ägypten glauben und Menelaos selbst fuhr zu Proteus, um seine Frau abzuholen. Helena war nichts geschehen und auch die spartanischen Schätze waren vollständig erhalten.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 83f.

¹⁰⁶ Vgl. Ranke-Graves, „Griechische Mythologie“, S. 595.

¹⁰⁷ Vgl. Herodot, *Historien. 2. Buch*, Übersetzt und herausgegeben von Kai Brodersen, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 129ff.

Doch als sie das fremde Land verlassen wollten, waren ihnen die Götter und Göttinnen nicht wohlgesonnen und die Winde hielten die Spartaner und ihre Spartanerin davon ab, die Insel zu verlassen. Als dieses Schauspiel zu lange dauerte, versündigte sich Menelaos am ägyptischen Volk, indem er zwei eingeborene Kinder als Götteropfer dar brachte. Die Ägypter und Ägypterinnen begegneten ihm von nun an feindselig und verfolgten die griechische Flotte, die sich Richtung Libyen eilig auf und davon machte. Laut Herodot wüssten seine ägyptischen Quellen nicht, was danach passierte.¹⁰⁹

Ob nun Menelaos von den Trojanern wusste, dass Helena in Ägypten war oder er sie nur durch Zufall dort entdeckte, bleibt ungeklärt. Denn wie zuvor erläutert, nahm Menelaos Helena bereits von Troja aus mit auf sein Schiff und gelang gemeinsam mit ihr oder ihrem Scheinbild während der Irrfahrt nach Ägypten. In der gängigsten Version über diesen Teil des Mythos löst sich das Schattenbild der Helena erst in Ägypten auf, als der schiffbrüchige Menelaos der echten Helena begegnet und sie wiedererkennt. Er nimmt also seine über all die Jahre treu gebliebene Ehefrau mit nach Hause nach Sparta, wo sie noch ein langes und glückliches Leben führen konnten.¹¹⁰

Dieses Erlebnis in Ägypten mit dem Scheinbild von Helena macht die Entscheidung von Menelaos, Helena zu verschonen und ihr zu verzeihen, wie es am Ende des vorigen Kapitels bereits erwähnt wurde, eigentlich erst schlüssig.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 135ff.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 137.

¹¹⁰ Vgl. Abenstein, *Griechische Mythologie*, S. 199.

3. Antike Autoren, die den Helena-Mythos und den zweideutigen Charakter der Helena-Figur von Grund auf prägten

Helena war für viele Autoren in der Antike, auch für jene, die nicht für das Theater schrieben, ein sehr beliebtes Thema. Auf Grund des berüchtigten Motivs als Auslöser des Trojanischen Krieges, sei es als leibhaftige Helena oder nur als Scheinbild, war es für die Schreiber im antiken Zeitalter unerlässlich ihre Werke über Helena zu schreiben oder zumindest in ihren Werken über sie reden zu lassen.

Begonnen hat diese Begeisterung bereits in der Bronzezeit, aus der auch die Ilias stammt, wo der Forschung besonders viele Quellen über die griechische Geschichte zur Verfügung stehen. In keiner anderen Epoche jedoch, wurde so viel Zwiespältiges und Widersprüchliches, was zugleich auch die Faszination ausmacht, zum Thema der Frau überliefert. Die epischen Dichtungen waren von gesellschaftlichen Verhältnissen der damaligen Zeit durchdrungen und wurden von Sängern mündlich überliefert. Die Dichter, die diese Geschichten später niederschrieben, behielten zwar das Grundgerüst und den formelhaften Aufbau, wodurch sie die traditionellen Elemente der Werke über Jahrhunderte hinweg bewahrten, aber auch ihre subjektiven Meinungen und Vorurteile einbauten. Das führte dazu, dass das Bild der Frau sehr vielseitig und oft auch widersprüchlich gezeichnet wurde.¹¹¹

Die zahlreichen Epen aus der Bronzezeit boten späteren Autoren und Autorinnen ausgiebigen Stoff für Tragödien, Historien und anderen Literaturgattungen bis in die heutige Zeit. Es wurde überliefert, dass Homer, ein angeblich blinder Sänger, sehr begabt war im Erzählen von Geschichten und zwei der größten Epen in der Literaturgeschichte geschaffen hat. Diese sind „Ilias“ und „Odyssee“, in denen er die Geschehnisse aus dem Krieg um Troja erzählt. Da die beiden Werke mündlich überliefert wurden, kann man sie nicht als vollwertige Quellen der Geschichte betrachten. Sie sind nur Sagen, die eben die historischen Ereignisse der Eroberung Trojas und die Folgen für die darin kämpfenden Helden und Heldinnen, als Grundlage benutzen, aber trotz allem doch Spuren von antiken Gesellschaftsformen und Kulturen der Griechen und Griechinnen erkennen lassen.¹¹²

¹¹¹ Vgl. Sarah P. Pomeroy, *Frauenleben im klassischen Altertum*, Übersetzt von Norbert F. Mattheis, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1985, S. 25f.

¹¹² Vgl. Ebd. S. 26.

Besonderen Anklang in der Literatur und in der Theaterdichtung, die den Stoff dieser Epen aufgriffen, findet Helena, die bereits bei Homer eine zentrale Stellung einnahm, denn um sie wurde der Krieg geführt, was zumindest von den griechischen Heerführern behauptet wurde. Unter vielen anderen mächtigen Frauen, die in den Trojasagen vorkommen, war sie die schönste und verhängnisvollste für die Allgemeinheit. Ihr Ehebruch und ihre Flucht mit dem trojanischen Prinzen wird bis heute teilweise als Erklärung genommen, warum es zum Krieg kam. Aber bereits die aus klassischer Zeit stammenden Geschichtsschreiber und Geschichtsschreiberinnen versuchten, diese Ausrede aus der Bronzezeit zu widerlegen. Denn es erschien damals unglaublich, einer Frau, und sei sie noch so schön, eine so große Bedeutung zukommen zu lassen.

Herodot argumentierte im 5. Jh. v. Chr., dass die Troer und Troerinnen Narren gewesen wären, um eine fremde Frau jahrelang Kämpfe auszutragen und dass dies unmöglich der Fall gewesen sein kann. Er schrieb, wahrscheinlich frei nach Stesichoros, dass Helena laut seiner ägyptischen Quellen gar nie in Troja weilte. Ob er nun von Stesichoros abschrieb oder tatsächlich dieselbe Geschichte von seinen mündlichen Quellen erfuhr, bleibt bis heute unklar.

Auf jeden Fall besagt Stesichoros' „Palinodie auf Helena“ aus dem 6. Jh. v. Chr., dass Helena in Ägypten gewesen wäre und dort auf ihren rechtmäßigen Ehemann gewartet hätte, der in Troja um ein Phantom kämpfte und sie irgendwann abholen würde. Diese Version der Geschichte soll auch Herodot aufgegriffen haben, nur dass der Historiker das Phantombild außer Acht ließ, da es nicht in seine auf Tatsachen beruhende Geschichtsschreibung hinein passte.

Thukydides sieht den Auslöser des Krieges in der Politik und der Wirtschaft und nicht in einer Frau. Er bezweifelte, dass die Heirat mit einer Frau solch gravierende Konsequenzen auslösen kann,¹¹³ obwohl es durchaus möglich gewesen wäre, da aus der Bronzezeit eine Form der Eheschließung bekannt ist, bei der der Mann, durch die Heirat zu Macht und Reichtum gelangte.

Dazu musste ein Fremder um die Hand der Königstochter bitten, wodurch er auf das Erbe des Brautvaters hoffen konnte. Bei Menelaos war genau das der Fall und durch den Raub von Helena, musste er befürchten, seinen Status als spartanischer König wieder aberkannt zu bekommen und alles zu verlieren. Das könnte auch ein möglicher Grund dafür sein, warum er laut Mythos Helena

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 26.

nach dem Untergang Trojas verschont hat bzw. verschonen musste. Er brauchte sie, um seinen Herrschaftsanspruch auf den spartanischen Thron aufrecht zu halten.¹¹⁴

Zurück zu Thukydides. In klassischer Zeit, wo das Ansehen der griechischen Frau gerade einen Tiefstand erreicht hatte, vertrat er die These, dass die Griechen und Griechinnen nur ihre Macht und Herrschaft im östlichen Mittelmeerraum ausweiten wollten und deshalb gegen Troja in den Krieg gezogen sind.¹¹⁵

Welche Meinung von den hier aufgeführten man auch vertreten möchte, die Person der Helena wird immer als Auslöser des Trojanischen Krieges benannt, sei es auch nur um politische Diskussionen anzuregen oder einen Grund zu liefern, das Herrschaftsgebiet der Troer und Troerinnen anzugreifen, um das des griechischen Volkes auszuweiten. Wie viel Schuld Helena tatsächlich in die Schuhe geschoben werden kann, wird durch die nachstehenden Analysekapitel aufgezeigt. Homer, Stesichoros und Herodot schrieben zwar nicht für das Theater, prägten aber die Figur der Helena und ihren ambivalenten Charakter maßgeblich, bevor sie in die Theaterdichtung aufgenommen wurde. Als Vorgänger verschiedenster Theaterdichter und Theaterdichterinnen sind sie wichtige Personen, die ich in meine Analyse aufgenommen habe, um den Mythos der Helena und die Entstehung ihrer Ambivalenz besser verstehen und verdeutlichen zu können.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 29ff.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 26.

a. Homer

Um Homer rissen sich im Altertum zwanzig verschiedene Städte, die seine Heimat darstellen wollten. Vier davon waren halbwegs plausibel. Mit Vornamen soll der Ependichter nach Überlieferungen Melesigenes geheißen haben, Homeros war angeblich nur der Beiname. Aus diesen beiden Namen wurden novellistische Schlussfolgerungen gezogen, die historisch jedoch nicht ernst zu nehmen sind. Die Homeriden, die sich als Nachkommen von Homer ausgaben, sind wohl nur als Sängergilde nach dem Vorbild benannt. Glaubwürdige Darstellungen über Homers Privatleben ergeben sich aus den Überlieferungen jedoch nicht.

Die neuere Forschung nimmt an, dass der Dichter der *Ilias* im 8. Jh. v. Chr. gelebt hat, möglicherweise um die Mitte oder sogar kurz vor diesem Jahrhundert. Dies erschlossen sie aus verschiedenen Andeutungen aus seiner Dichtung. Die Annahme, Homer sei in Smyrna geboren, lässt sich bis in 7. Jh. v. Chr. zurück datieren. Auch die Überlieferung, dass der Ependichter auf der Kykladen-Insel Ios gestorben sei, fand bis heute keinen Widerspruch.

Den homerischen Epen geht eine lange mündliche Tradition voraus, die im Laufe der Zeit ein wertvolles Gut an Formeln für die Dichtung in sich aufgenommen haben. Ob die „*Ilias*“ und die „*Odyssee*“ selbst auch mündlich überliefert wurden, ist unklar, da sie etliche Verweise auf die Vorzeit, Aussparungen und Bezüge verzeichnen, was den Gedanken nahe legt, dass zumindest die Konzeption schriftlich erfolgt ist.¹¹⁶

Laut der neueren Forschung wird die „*Odyssee*“ des Öfteren nicht mehr dem Dichter der „*Ilias*“ zugeschrieben, was bedeuten würde, dass die wenigen biografischen Angaben nur auf den *Ilias*-Dichter zutreffen. Über den Dichter der „*Odyssee*“ gäbe es dann keine näheren Erkenntnisse. Was sicher fest steht, ist, dass die „*Odyssee*“ jünger ist als die „*Ilias*“ wohl aber noch im selben Jahrhundert, dem 8. Jh. v. Chr., verfasst wurde.¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Roland Hampe, Nachwort in: Homer, *Ilias*, Übersetzt und herausgegeben von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2012, S. 531f.

¹¹⁷ Vgl. Roland Hampe, Nachwort in: Homer, *Odyssee*, Übersetzt und herausgegeben von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010, S. 409f.

Manche sagen auch, dass beide Werke nicht von einem Dichter, sondern von vielen über Generationen hinweg erschaffen wurden und sie Homer nur angerechnet werden. Dies würde aus den Zwiespälten mancher Figuren und Widersprüchen zwischen verschiedenen Szenen deutlich hervor gehen.¹¹⁸

Wie auch immer, die beiden Großen wurden wahrscheinlich größten Teils von Homer erschaffen. Zumindest gingen sie unter seinem Namen in die Weltliteratur ein. Seine Werke wurden erst über Generationen mündlich überliefert, wodurch die Möglichkeit bestünde, dass Veränderungen stattgefunden haben, und im Laufe des 6. Jh. v. Chr. erst schriftlich fest gehalten. Wegen ihrer mündlichen Überlieferung können sie auch nicht als historisch vollwertige Quellen betrachtet werden. Sie sind aber poetische Werke, die sich eingehend mit den historischen Ereignissen rund um die Zerstörung Trojas befassen und zugleich Spuren von Gesellschaftsformen und Kulturen des frühen Griechenlands aufweisen.¹¹⁹

I. „Ilias“

Die „Ilias“, die allgemein Homer zugerechnet wird, wurde um 750 v. Chr. gedichtet und spielt ungefähr 500 Jahre zuvor, während der letzten Tage des Trojanischen Krieges. Homer setzt dabei beim Zuhörer und bei der Zuhörerin, eine gewisse Kenntnis über den Ablauf des Krieges voraus, da er viele Andeutungen auf die Vor- und Nachgeschichte anklingen lässt. Homer beschränkt sich jedoch auf ein paar Tage aus dem Kampfgeschehen und konzentriert sich besonders auf den Zorn des Achilles und die daraus resultierenden Folgen.¹²⁰

Er beginnt damit, dass der Gott Apollon die Pest ins Lager der Griechen schickt, da eine seiner Priesterinnen, Briseis, geraubt wurde. Mit der Rückgabe der Priesterin wird der Groll des Achilles ausgelöst, weil er sie als Ehrengeschenk erhalten hat und von Agamemnon bedroht wird. Achilles weigert sich ab diesem Zeitpunkt, am Kriegsgeschehen teil zu nehmen und verbietet es ebenso den Männern, die unter seinem Kommando stehen.

Zeus entfacht sodann den Kampf, indem er Agamemnon einen trügerischen Traum schickt, der besagt, dass Troja jetzt eingenommen werden könne. Während des, in der „Ilias“, ersten

¹¹⁸ Vgl. Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 82.

¹¹⁹ Vgl. Pomeroy, *Frauenleben im klassischen Altertum*, S. 26.

¹²⁰ Vgl. Hampe, Nachwort in: *Ilias*, S. 540.

Zusammentreffens der kämpfenden Parteien, gibt eine Mauerschau die Möglichkeit durch Helenas Auftreten, um die der Krieg geführt wird, die Haupthelden vorzustellen. Es kommt zu Auseinandersetzungen zwischen dem trojanischen Brüderpaar Paris und Hektor, einem Kampf zwischen Paris und Menelaos, den Paris verliert und der Schmähung des Paris durch Helena in seinen Gemächern, die er nur mit Hilfe der Aphrodite lebend erreichen konnte.

Nach einigen im Detail dargestellten Kampfhandlungen und Zweikämpfen ausgewählter Helden, kommt es zum Tod von Patroklos, dem Schützling des Achilles. Er war mit den Waffen des Achilles in den Krieg gezogen und getötet worden. Als Achilles vom Schicksal seines Freundes erfährt, beendet er seinen Zorn und stürzt sich in den Kampf, wobei er viele Trojaner töten kann. Darunter befindet sich auch Hektor, der sich nach einem blutigen Zweikampf geschlagen geben muss und getötet wird. Achilles jedoch, blind vor Zorn, schleift den Leichnam seines Gegners fort und verweigert die Sitten gerechte Bestattung. Darüber ist Zeus so erzürnt, dass er Priamos ermöglicht, ins Lager der Griechen zu kommen und die Leiche seines verstorbenen Sohnes frei zu kaufen. Beide Männer, Priamos und Achilles, zu gleichen Teilen erstaunt über den jeweils anderen, können sich einigen und Achilles ist sogar mit einem Waffenstillstand einverstanden, damit Hektor würdig bestattet werden kann.

Es folgen noch Totenklagen der Andromache, Hektors Frau, der Hekabe, Hektors Mutter und schließlich der Helena, Hektors Schwägerin. Mit der Verbrennung und dem Totenmahl zu Ehren des trojanischen Prinzen endet das Epos.¹²¹

¹²¹ Vgl. Homer, *Ilias*, Übersetzt und herausgegeben von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2012.

i. Helena in „Ilias“

In der „Ilias“ ist Helena bereits als anerkannte Gattin des trojanischen Prinzen Paris zu sehen. Homer lässt sie durch ihre erste Erwähnung durch Menelaos selbst, „bangend“ und „seufzend“ darstellen, was stark auf eine Entführung und ihre Unschuld hindeutet.

„[...] er [Menelaos] strebte am meisten im Herzen,
Endlich Rache zu nehmen für Helenas Bangen und Seufzen.“ („Ilias“, S. 40 V. 598 – V. 590)¹²²

Homer will Helena dadurch nicht als völlig unschuldig bezeichnen, als Hauptschuldigen klagt er jedoch Paris an, der sie gewaltsam mit sich genommen hätte. Dem widerspricht allerdings, dass Helena ihre Dienerinnen bei sich im trojanischen Palast hat und demnach noch Zeit hatte, Vorbereitungen für ihre Abreise aus Sparta zu treffen. Daraus ergibt sich, dass Helena aus freien Stücken mit Paris mitgegangen sein muss.¹²³

Auch die Episode, wo Helena das erste Mal auftritt, beweist ein freiwilliges Verlassen ihrer Heimatstadt und ihrer Familie. Gleichzeitig zeigt Helena aber ihre Reue für die Nöte und Konsequenzen, die sie mit ihren Taten hervorgebracht hat. Nachdem Priamos, der trojanische König, sie zu sich rufen ließ und ihr gut zuredet, denn nicht sie sei ihm schuldig am Krieg, sondern die Götter und Göttinnen, erwidert sie ihm:

„Ehrwürdig bist du mir, lieber Schwiegervater, und furchtbar.
Hätte mir lieber der Tod gefallen, der böse, als hierher
Deinem Sohne zu folgen, Gemach und Verwandte verlassend
Und die Tochter, die zarte, und liebliche Altersgenossen,
Aber das ist nicht geschehn; und so zerschmelze ich weinend.“ (Helena in „Ilias“, S. 54 V. 172 – V. 176)

Priamos Erwähnung der Götter und Göttinnen zeugt von einer besonderen Beziehung derer zu den Menschen, der in den Werken des Homers besondere Beachtung geschenkt wird. In Helenas Fall ist es Aphrodite, die sie in der „Ilias“ benutzt und beeinflusst. Denn nachdem Paris im Zweikampf dem Menelaos unterlegen war und von Aphrodite in seine Gemächer entrückt wurde, weigert sich Helena

¹²² Alle im Kapitel i. Helena in „Ilias“ angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Homer, *Ilias*.

¹²³ Vgl. Karl Lehrs, „Über die Darstellung der Helena in der Sage und den Schriftwerken der Griechen.“, *Populäre Aufsätze aus dem Alterthum, vorzugsweise zur Ethik und Religion der Griechen*, Leipzig: Teubner Verlag 1856, S. 11f.

zunächst zu ihm zu gehen. Aphrodite war, als alte Frau verkleidet, zu ihr gekommen und forderte sie auf, Paris aufzusuchen. Nachdem Helena sie als Göttin erkannte, beschimpfte sie sie zunächst und weigerte sich ihrem Wunsch nachzukommen.

„Heillose, sag, was bist du drauf aus, mich so zu verführen?
Willst du mich gar noch weiter durch wohlbesiedelte Städte,
Sei es Phrygien, sei es dem hübschen Maionien, führen,
Wenn von den sterblichen Menschen dort auch einer dir lieb ist?“ (Helena in „Ilias“, S. 61 V. 399 – V. 402)

Nach einer Drohung seitens Aphrodites, beide Völker auszulöschen, musste Helena nachgeben und gehorchen.¹²⁴ Hier zeigt Helena großen Mut, einer Göttin zu widersprechen und sogar zu beschimpfen, dennoch erscheint sie nicht stark und mutig genug, um ihre Meinung beizubehalten, und Verantwortung zu übernehmen.¹²⁵

Helena wird in der „Ilias“ allgemein als Ursache des Trojanischen Krieges gesehen, aber nicht als Alleinschuldige dargestellt. Selten wird sie negativ bewertet, zum Beispiel als Achilles um seinen toten Gefährten trauert und sie als „grausig“¹²⁶ bezeichnet.

Rieder wertet diese Aussagen von Achilles allerdings als nicht direkt gegen Helena, die Frau gerichtet, sondern mehr an Helena, die Auslöserin oder auch den Auslöser des Krieges, denn das hätte jeder sein können.¹²⁷

Sie selbst bezeichnet sich des Öfteren, als „grausige, unheilstiftende Hündin“¹²⁸ oder „elendes Weib“¹²⁹ oder ähnlichem, was ihrer Reue noch mehr Ausdruck verleiht. Außerdem leidet sie unter dem Fremdbestimmen der Göttin Aphrodite, auf die sie mehrfach verweist.¹³⁰

Besonders auch Menelaos ist darauf bedacht, kein schlechtes Wort über seine untreue Gattin zu verlieren. Menelaos verteidigt seine ihm entrissene Frau und macht Paris zum Hauptverantwortlichen.¹³¹ Auch Helena rühmt Menelaos, als sie Paris in seinem Gemach aufsuchen

¹²⁴ Vgl. Homer, *Ilias*, 3. Gesang.

¹²⁵ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 22.

¹²⁶ Homer, *Ilias*, S. 408 V. 325.

¹²⁷ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 13f.

¹²⁸ Homer, *Ilias*, S. 120 V. 344.

¹²⁹ Ebd. S. 61 V. 404.

¹³⁰ Vgl. Barbara Weber, „Barbarische Helena. Die Transzendenz des Barbarenbegriffes anhand von Euripides Darstellungen der Helena“. Diplomarbeit Wien, 2011, S. 35.

¹³¹ Vgl. Homer, *Ilias*, S. 40 V. 598 – V. 590.

muss. Paris sei der Stärke des Menelaos eben nicht gewachsen und sei hochmütig und feige.¹³² Auch Hektor wendet sich mit Schmähworten gegen seinen Bruder. Er bezeichnet ihn öfter als „Unglücks-Paris“ und wünschte er wäre nie geboren oder unverheiratet gestorben.¹³³ Gegen seine Schwägerin richtet er jedoch nie ein schmähendes Wort. Das fiel auch Helena selbst auf und betont dies besonders in ihrer Totenklage für Hektor.

„Hektor, du warst mir im Herzen der liebste von all meinen Schwägern;
[...]
Drum beweine ich dich und mich Unselige traurig;
Denn kein anderer ist mir mehr im geräumigen Troja
Mild und freundlich gesinnt, sie meiden mich alle mit Schauder.“ (Helena in „Ilias“, S. 528
V.762 + V. 773 – 775)

Homer zeichnet Helena jedoch sehr ambivalent. Einerseits schimpft sie zwar über Paris und vermisst Menelaos, andererseits aber hört sie immer wieder auf ihren unrechten Ehemann und lässt sich von ihm verführen. Gegen diese Ambivalenz könnte nur mehr der Göttereinfluss herangezogen werden, um ihre Zweideutigkeit aufzuheben. Denn gegen den Willen der Götter und Göttinnen sind die Menschen machtlos.¹³⁴

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch die Verwendung des homerischen Scheinbildes. Nur dass der Ependichter diese Zauberei nicht auf Helena anwendet, sondern auf zwei seiner Krieger, Aineas¹³⁵ im 5. Gesang und Patroklos¹³⁶ im 23. Gesang. Er bezeichnet sie zwar einerseits als „Abbild“ von Aineas und andererseits als „Seele und Ebenbild“ des Patroklos, dem „gänzlich das Leben“ fehle, da er im 23. Gesang bereits gefallen war. Diese Effekte können aber trotzdem als Vorreiter des berühmten Trugbildes der Helena gesehen werden, wie es Dichter nach Homer benutzten.¹³⁷

¹³² Vgl. Ebd. S. 62 V. 428 – V. 436.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 50 V. 39 – V. 40.

¹³⁴ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 36.

¹³⁵ Vgl. Homer, *Ilias*, S. 95 V. 449 – 453.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 474 V. 103 – V. 107.

¹³⁷ Weber, „Barbarische Helena“, S. 38.

II. „Odyssee“

Die „Odyssee“ ist, so wie wir sie heute kennen, genauso wie die „Ilias“ in 24 Gesänge eingeteilt. Diese Einteilung entstand mit ziemlicher Sicherheit erst im 2. Jh. v. Chr. durch antike Gelehrte, möglicherweise in der Bibliothek von Alexandria. Zuvor teilte man in Episoden ein, die verschiedene Titel hatten, wie zum Beispiel „Bewährung des Diomedes“ oder „Schiffskatalog“, etc. Diese Betitelungen blieben aber trotz der Einteilung in Gesänge erhalten und dienen als kurze Episodenbeschreibungen.¹³⁸

Auch die „Odyssee“ leitet mit den ersten Versen und einer Götterversammlung die Handlung ein. Dabei beschließen die Götter und Göttinnen, dass sie den Held Odysseus endlich heim kehren lassen wollen, was nicht ganz problemlos von Statten gehen wird. Athene reist nach diesem Beschluss nach Ithaka, um den Sohn des Odysseus aufzusuchen und anzuspornen. Hier wird Telemachos als Jugendlicher und in seine Situation eingeführt. Auch Penelope hat ihren ersten Auftritt. Nach einer Anklage gegen die auflehrenden Freier, entschließt sich Telemachos dazu, Pylos und Sparta aufzusuchen, wobei er von Athene in Gestalt des Mentor, ein Freund seines Vaters, unterstützt wird. Pylos und Sparta, die im dritten und vierten Gesang beschrieben werden, sind nur Zwischenhandlungen, die die Handlung nicht direkt voran treiben. Spannend wird die Geschichte als die Freier gegen den heimkehrenden Telemachos ein Mordkomplott planen.

Erst im fünften Gesang tritt Odysseus selbst das erste Mal in Erscheinung. Erzählt wird hier der Abschied von Kalypso, bei der der Held während der Götterversammlung verweilte. Außerdem werden seine handwerklichen Fähigkeiten und sein Durchhaltevermögen auf See dargestellt. Als er endlich im Land der Phäaken ankommt, berichtet Odysseus von seinen Abenteuern. Bereits im dreizehnten Gesang gelangt der Held nach Ithaka, wo ihm Athene Beistand gegen die Freier verspricht. Sie verwandelt ihn in einen Bettler und schickt ihn zum Schweinehirten Eumaios, während sie Telemachos aufsucht.

Bei Eumaios findet die erste große Wiedererkennung zwischen Odysseus und Telemachos statt, die sogleich einen Plan schmieden, wie sie gegen die Freier vorgehen wollen. Schließlich finden sich die wichtigsten Personen, Odysseus, Telemachos, Penelope, die Freier und einige Nebenfiguren, im

¹³⁸ Hampe, Nachwort in: *Odyssee*, S. 412.

Palast des Odysseus ein. Dort ermordet Odysseus einen der Freier mit Pfeil und Bogen, was zur dramatischen Wendung führt.

Im vorletzten Gesang erkennt Penelope endlich ihren heimgekehrten Gemahl, worauf noch eine Unterweltszene folgt. Nach einem Kampf mit den Ithakern endet die „Odyssee“ auf dem Landgut des alten Laertes, dem Vater von Odysseus, mit einer großen Versöhnung.¹³⁹

i. Helena in „Odyssee“

Im Gegensatz zur „Ilias“ befindet sich Helena in der „Odyssee“ bereits wieder an der Seite des Menelaos in der Stellung der spartanischen Königin. Sie wird in der „Odyssee“ sehr viel positiver gezeichnet als in der „Ilias“. Sie erscheint als eine ehrwürdige Königin, die ihrem Gatten in nichts nach zustehen scheint.

Im vierten Gesang tritt sie zum ersten Mal in Erscheinung, setzt sich mit ihrer Spindel und ihrem Garn zu Menelaos und beteiligt sich sofort im Geschehen. Gar nicht schüchtern fragt sie nach den beiden Fremden, ob denn ihre Herkunft schon bekannt sei, denn sie erkenne eine Ähnlichkeit mit dem großen Odysseus.¹⁴⁰

„Wissen wir schon, Menelaos, o zeusgenährter, wo diese
Männer da herzukommen sich rühmen zu unserem Hause?
Irre ich mich oder rede ich wahr? Doch es treibt mich der Mut an;
Denn ich sage, noch nie erschien mir einer so ähnlich [...]
Als der hier dem Sohne des großgesinnten Odysseus,
Dem Telemachos, gleicht, den eben geboren zu Hause
Jener zurückließ, wegen mir, der hündischen, ihr nach
Troja zogt, ihr Achäer, den kühnen Krieg zu beginnen.“ (Helena in „Odyssee“, S. 51 V. 138 – V. 146)¹⁴¹

In dieser Szene wird sie auch gleich als eine Frau gezeigt, die schuldbewusst ihre Reue ausdrückt, wenn sie sich selbst als „hündisch“ bezeichnet. Allerdings wird darauf nicht näher eingegangen, weshalb es scheint, dass Helena wieder volles Vertrauen von Menelaos genießt. Sie wirkt als eine

¹³⁹ Vgl. Homer, *Odyssee*, Übersetzt und herausgegeben von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 50 V. 121 – S. 51 V. 146.

¹⁴¹ Alle im Kapitel i. Helena in „Odyssee“ angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Homer, *Odyssee*.

gutmütige und selbstbewusste Königin und versteht das Gastrecht zu ehren, als Telemachos bei ihnen verweilt.¹⁴²

„Helena aber trat nahe hin zu den Truhen,
Wo die Gewänder ihr lagen, ganz bunte, die selber sie machte.
Und sie nahm eines und trug es, die göttliche unter den Frauen,
Welches das schönste war an Verzierungen und auch das größte,
strahlend hell wie ein Stern.“ („Odyssee“, S. 245 V. 103 – V. 108)
[...]
„Auch ich mache dir, liebes Kind, dies hier zum Geschenke,
Für deine Gattin, zu tragen am Tag der ersehnten Vermählung,
Zum Gedenken an Helenas Hände; [...]“ (Helena in „Odyssee“, S. 146 V. 125 – V. 127)

Außerdem zeichnet sie Homer als eine intelligente Frau, die es versteht sich auszudrücken, lässt sie aber trotzdem nicht überheblich wirken. Zum Beispiel deutet sie das Zeichen des Vogels im fünfzehnten Gesang während Menelaos noch darüber nachdenken muss.¹⁴³

Wie in der „Ilias“ wird auch in der „Odyssee“ auf den Einfluss der Götter und Göttinnen angespielt. Odysseus wagt es sogar, den Göttervater selbst verbal anzugreifen, weshalb er Helena nicht die alleinige Schuld anhängt.¹⁴⁴

„Wehe, wie hat des Atreus Sippe der donnernde Zeus doch
Furchtbar heimgesucht seit je durch weibliche Ränke;
Gingen doch viele von uns der Helena wegen zugrunde, [...]“ (Odysseus in „Odyssee“, S. 185 V. 436 – V. 438)

Auch Penelope scheint Helena von jeglicher Schuld frei zu sprechen, da sie selbst das Vertrauen in alle verloren hat. Es gäbe so viele, die sich, durch das Leid von anderen, üble Gewinne ersinnen.¹⁴⁵

„Auch die zeusentsproßene [sic!] Argeierin Helena hätte
Nicht sich fremdem Manne vereint in Liebe und Lager,
Hätte bereits sie gewußt [sic!], daß [sic!] die streitbaren Söhne Achaïas
Einst wie sie wieder nach Haus ins liebe Vaterland brächten.
Wahrlich, sie trieb ein Gott, das schändliche Werk zu vollbringen;
Und sie war sich zuvor im Herzen des traurigen Frevels
Nicht bewußt [sic!], aus welchem auch uns der Jammer erwachsen.“ (Penelope in „Odyssee“, S. 384 V. 218 – S. 385 V. 324)

¹⁴² Vgl. Ebd. S. 51 V. 145 + S. 146 V. 125 – 127.

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 247 V. 160 – S. 248 V. 178.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 185 V. 436 – V. 438.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 384 V. 218 – S. 385 V. 324.

Auch Helena selbst verweist auf eine Beeinflussung durch Aphrodite.¹⁴⁶

„Doch mein Herz frohlockte; es hatte bereits sich der Heimkehr
Zugewandt; ich bereute Torheit, die Aphrodite
Eingab, die mich entführt aus dem lieben Lande der Väter,
Wo ich mein Kind verließ und das Ehegemach und den Gatten,
Dem es an nichts gebrach am Geiste oder an Aussehn.“ (Helena in „Odyssee“, S. 55 V. 260 – V. 264)

Aphrodites Einfluss ist hier nicht zu überlesen, vor allem auch, da die Göttin als Entführerin dargestellt wird und nicht Paris. Das wäre auch gleich ein Verweis darauf, dass auch Paris eigentlich nur so gehandelt hat, weil die Göttin es so wollte. Denn ohne Aphrodites Einfluss wäre Paris Helena wahrscheinlich nie begegnet.

Allerdings deutet Rieder die Passage, wo sich Helenas Herz der Heimkehr zugewandt hat, als Eingestehen einer gewissen Mitschuld seitens der Helena. Rieder deutet „zugewandt“ als Kehrtwendung, was bedeute, dass Helenas Herz zuvor also doch Paris hingegeben war, sich im späteren Einsehen aber wieder Richtung Heimat kehrte. Das würde heißen, dass sie Paris doch freiwillig gefolgt war.¹⁴⁷

Sowie bereits in der „Ilias“ wird Helena, trotz der Götterbeeinflussung, als Ursache des Trojanischen Krieges gehandelt. Ganz unversehrt bleibt sie nämlich in der „Odyssee“ auch nicht und wird des Öfteren, zwar nicht direkt aber hinterrücks, beschimpft. Zum Beispiel verflucht Odysseus ihre gesamte „Sippe“, sogar den Gott der hinter ihrer Familie steht, da viele wegen ihr gestorben sind.¹⁴⁸ Und auch der Schweinehirt Eumaios nimmt kein Blatt vor den Mund. Er verwünscht zwar auch die gesamte „Sippschaft“¹⁴⁹ der Helena, erwähnt aber mit keinem Wort ihren Ehebruch. Vielmehr schilt er sie, weil so viele ihretwegen umgekommen sind und sie als Kriegsursache gilt.¹⁵⁰

Wie zuvor bereits erwähnt, kommt es in der „Odyssee“ auch zu einer Selbstanschuldigung, gleich zu Beginn von Helenas erstem Auftreten.¹⁵¹

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 55 V. 260 – V. 264.

¹⁴⁷ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 19.

¹⁴⁸ Homer, *Odyssee*, S. 185 V. 436 – V. 438.

¹⁴⁹ Ebd. S. 226 V. 68.

¹⁵⁰ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 13f.

¹⁵¹ Vgl. Homer, *Odyssee*, S. 51 V. 145.

Auch das Kriterium der Ambivalenz kommt in der „Odyssee“ nicht zu kurz. Denn einerseits erzählt Helena, dass sie Odysseus, der als Bettler verkleidet die Stadt Troja ausgekundschaftet hat, nicht an die Troer und Troerinnen verriet. Andererseits meint aber kurz darauf Menelaos, dass die spartanischen Krieger wegen ihr fast umgekommen wären, hätte Odysseus sie nicht zurück gehalten. Helena habe nämlich das hölzerne Pferd untersucht und mit verstellter Stimme gerufen, jeden einzelnen der besten griechischen Krieger beim Namen genannt und die Stimmen ihrer Frauen dabei nachgeahmt.¹⁵²

Würde Menelaos dabei nicht erwähnen, dass er glaube, Helena wäre von einem „Dämon“¹⁵³ geleitet worden, wäre nicht klar auf wessen Seite Helena tatsächlich stand.

Interessant ist auch, dass Homer mehrmals von seinen Figuren einen Aufenthalt in Ägypten erwähnen lässt, wo das spartanische Königspaar reichlich beschenkt wurde.¹⁵⁴ Dies könnte als Vorlage zahlreicher Autoren gedient haben, die diese Tatsache benutzten, veränderten und mystisch ausschmückten, wie in den folgenden Kapiteln deutlich werden wird.

Aus der „Ilias“ und der „Odyssee“ lässt sich erkennen, dass Helena nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihre nette, familiäre Art und ihr harmonisches, majestätisches Auftreten, sich die Sympathie und das Mitgefühl aller, Troer und Troerinnen sowie Griechen und Griechinnen, sichern konnte. Homer schafft es sogar beim Publikum eine gewisse Sympathie und Begeisterung für die Sünderin hervor zu locken.

Allgemein kann man aus Homers Epen den Schluss ziehen, dass Helena als Auslöser des Trojanischen Krieges gesehen wird, sei es durch Einwirken der Götter und Göttinnen oder nicht, und als jene gehandhabt wird. Direkt beschuldigt wird sie jedoch nicht. Homer wollte wahrscheinlich keine Abneigung gegenüber der göttlichen Helena erschaffen. Es wäre auch gegen die damalige Ansicht gewesen, eine „Liebesschuld“ als dermaßen übertrieben zu vergelten.¹⁵⁵

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 54 V. 235 – S. 55 V. 289.

¹⁵³ Ebd. S. 55 V. 274.

¹⁵⁴ Vgl. S. 51 V. 126, S. 54 V. 229, S. 57 V. 351, etc.

¹⁵⁵ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 25.

b. Stesichoros

Der im späten 7. Jh. v. Chr. und in der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. lebende Lyriker Stesichoros soll in Matauros mit dem ursprünglichen Namen Teisias geboren worden sein. Den Namen Stesichoros erhielt der Lyriker später als Chormeister. Gelebt und aufgewachsen ist er jedoch in Himera, im Norden von Sizilien. Die Informationen über Stesichoros Leben sind mit Vorsicht zu genießen, jedoch kann mit ziemlicher Sicherheit gesagt werden, dass er auch mit Politik zu tun hatte und gegen den Aufstieg des Tyrannen Phalaris rebellierte, worauf er verbannt wurde und nach Pallantion ging. Sein Werk beinhaltet die wichtigsten griechischen Mythen und wurde in 26 Bücher zusammengefasst.¹⁵⁶

Dieses Genie, das sich meistens mit der Sage von Orestes auseinander gesetzt hat und als Schöpfer der Aeneassage gilt, hat einen unglaublichen und nachhaltigen Einfluss auf seine Nachfolger ausgeübt.¹⁵⁷

Stesichoros ist dafür bekannt, dass er die Stoffe, die er von früheren Literaten übernommen hat, in seiner Weise veränderte und neu gestaltete. So gilt er auch als Erfinder des Scheinbildes der Helena, das bis zur heutigen Zeit einen fixen Platz in der griechischen Mythologie eingenommen hat und heute schon automatisch als Teil des Mythos der Helena angesehen wird. Außerdem soll Stesichoros, wie auch noch andere griechische Literaten, der Meinung gewesen sein, dass Helena von Theseus ein Kind bekommen hat, das sie ihrer Schwester Klytaimnestra und Agamemnon, die bereits verheiratet waren, ausgehändigt haben soll.

In den erhaltenen Fragmenten des Lyrikers ist auch der Teil des Mythos zu finden, bei dem Tyndareos vergessen hat, Aphrodite zu opfern, woraufhin diese schwor, seine Töchter, unter anderem Klytaimnestra und Helena, zu berüchtigten femmes fatales zu machen. Und auch der Schwur, den Tyndareos anlässlich Helenas Gattenwahl leisten ließ, findet sich in den fragmentierten Werken von Stesichoros.¹⁵⁸

Viele seiner Zeitgenossen übernahmen Ideen von Stesichoros und bauten eigene Werke herum. Besonders bei Euripides fällt auf, dass er in seinen Tragödien Motive vom Lyriker benutzte. Nicht nur bei seiner „Helena“, sondern auch bei „Die Phönikerinnen“, „Orestes“ und „Aulische Iphigenie“.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vgl. Albin Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern [u.a.]: Francke 3.Aufl. 1971, S. 181f.

¹⁵⁷ Vgl. Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 83.

¹⁵⁸ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 41f.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 42.

I. „Palinodie auf Helena“

Seine Dichtung über Helena entnahm Stesichoros, laut Hose, aus der „Odyssee“ von Homer. Er übernahm sozusagen, die Episode wo Menelaos in Ägypten strandete und veränderte die Sage um Helena indem er das Scheinbild ins Spiel brachte.

Aber Stesichoros' Helena-Lied bestand ursprünglich aus zwei Teilen. Der erste Teil, die „Schmähung“, war überfüllt mit Anschuldigungen seitens Stesichoros gegen Helena, ähnlich wie es Euripides später in „Die Troerinnen“ übernommen hat.

Durch diese Schmähschrift soll Stesichoros erblindet sein, woraufhin er einen Widerruf, die „Palinodie“ schrieb, in der er die erste Schrift als Lüge darstellte.¹⁶⁰

„Es ist nicht wahr diese Rede, nicht gingst du auf wohlgedeckten Schiffen, auch nicht kamst du in die Burgen Trojas.“¹⁶¹

Ein Teil eines Kommentars zu dieser Palinodie, das auf einem Papyrus gefunden wurde, beschreibt was stattdessen mit Helena passiert sei.¹⁶²

„Stesichoros selbst sagt, daß [sic!] ihr Trugbild (<eidolon>) nach Troja gekommen, Helena aber bei Proteus geblieben sei.“¹⁶³

Nach diesem Widerruf dürfte Stesichoros sein Augenlicht wieder zurück erhalten haben, was von Platons und Isokrates' erhaltenen Schriften belegt wird.¹⁶⁴

In neuerer Zeit wird diese Blindheit als Metapher für die Wahrheit bezeichnet. Das bedeutet Stesichoros war es anfangs nicht möglich die Wahrheit zu erkennen, weshalb er wie ein Blinder war und die Schmähung schrieb. Als er sich der Wahrheit jedoch wieder bemächtigen konnte, war es ihm möglich, wieder ganz und gar vollkommen zu dichten, weshalb er die erste „erlogene“ Dichtung widerrief.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Vgl. Martin Hose, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*, München: Verlag C.H. Beck 2008, S. 142.

¹⁶¹ Ebd. S. 142.

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 142.

¹⁶³ Ebd. S. 142.

¹⁶⁴ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 30.

¹⁶⁵ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 42f.

Von der Schmähschrift ist leider weniger erhalten, als von der Palinodie. Dieses kurze Fragment soll aber eine eher harmlose Fassung gewesen sein, wie es uns auf Grund von Platons und Isokrates' Andeutungen in ihren Schriften bekannt ist. Außerdem soll im erhaltenen Teil der Hochzeitstag von Menelaos und Helena beschrieben werden, was auf den Charakter der Personen nicht eindeutig schließen lässt. Jedoch wird sich angeblich auf Helenas göttliche Abstammung bezogen, was Stesichoros Glauben mit Homers verbindet.¹⁶⁶

Rieder findet die Idee des Widerrufs an sich sehr gelungen, da es die Möglichkeit bietet, einen Mythos doppelt zu interpretieren. Einerseits kann man ihn originalgetreu, wie er überliefert wird darstellen, widersprüchlich dazu aber eine zweite Version einbauen, damit ein Kontrast zwischen beiden Formen entsteht, die sich aber gleichzeitig ergänzen.¹⁶⁷

„Durch diese Erfindung sollte wohl der Widerspruch zwischen der durch Sage und Dichtung entstandenen Vorstellung vom Leichtsinne der Helena und ihrer Vielmännerei ausgeglichen werden mit der an ihren Kultorten gebliebenen göttlichen Verehrung.“¹⁶⁸

Ein weiterer Punkt könnte sein, dass die Palinodie Stesichoros nur zugerechnet wird, er sie selbst aber gar nicht erfunden hat. Es bestünde auch die Möglichkeit, dass die Sage über Helenas Scheinbild von ihren männlichen und weiblichen Anhängern in die Welt gesetzt wurde. In Lakonien und anderen dorischen Landschaften wurde Helena nämlich als Heroine verehrt und die Frömmigkeit ihrer Verehrer und Verehrerinnen könnte sie zu dieser Erfindung getrieben haben, da nach ihrem Glauben, die göttliche Helena nie solch schlimme Taten wie den Trojanischen Krieg verursacht haben kann. Dabei knüpften sie an der „Odyssee“, die ja bereits ganz Griechenland bekannt war, an und benutzten Menelaos Ägyptenaufenthalt für die Erfindung des Scheinbildes.

Andererseits könnte es natürlich sein, dass das himeräische Volk, die ebenfalls dorischen Glaubens waren und Helena als Göttin verehrten, Stesichoros die Schmähschrift übel nahmen und ihm drohten, damit er einen Widerruf verfassen musste.¹⁶⁹

Es wird auch daran gezweifelt, dass die „Entrückung der echten Helena“ gerade in das Wunderland Ägypten, zu Stesichoros Zeiten schon aktuell war. Rieder bringt das Argument, dass ja Herodot der Ägyptenkenner schlechthin war. Und da Herodot stets seine Quellen belegen konnte, erscheint es

¹⁶⁶ Vgl. Rieder, „Die Gestalt der Helena“, S. 32.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 32.

¹⁶⁸ Ebd. S. 32.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 34.

wahrscheinlicher, dass die Priester von dem Aufenthalt Helenas bei Proteus erzählten. Bei Stesichoros Fragmenten ist nicht ersichtlich, ob er einmal ausdrücklich Ägypten erwähnt oder ein anderes unbekanntes Land gemeint haben könnte.¹⁷⁰

Außerdem, warum kann es nicht sein, dass die Ägypter aus irgendeinem Grund die Geschichte von den Griechen übernommen haben und sie Jahre später an Herodot weiter erzählt haben. Aber darauf komme ich in einem eigenen Kapitel über Herodot noch ausführlicher zu sprechen.

Auf jeden Fall ist es egal wie man es dreht und wendet, das Gedicht hat unter Stesichoros Namen in Verbindung mit Helenas Scheinbild weite Kreise gezogen und wurde vielfach von seinen Nachfahren benutzt. Das außergewöhnliche bei Stesichoros (nehmen wir an die Palinodie wurde von ihm verfasst) ist, dass er im Gegensatz zu Homer, Helena erst gar nicht nach Troja kommen, sondern zuvor schon austauschen lässt.

Somit erhält die alte Sage bereits im 7. Jh. v. Chr. moderne Züge und könnte als Vorbote der euripideischen Mythenkritik gelten, der sich mit einfachen, realen Tatbeständen nicht mehr begnügen will. Natürlich fand diese Art der Modernisierung zu dieser Zeit noch keinen Anklang, weshalb solche Spuren erst bei Euripides wieder zu finden sind.¹⁷¹

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 35.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 36f.

c. Herodot

Laut Cicero ist der „Vater der Geschichte“ ungefähr 484 v. Chr. geboren und 424 v. Chr. gestorben. Seine „Historien“ umfassen 9 Bücher, in denen der Urheber der „ethisch-narrativen Geschichtsschreibung“, von historischen Ereignissen berichtet und diese in exemplarischen und lesenswerten Schilderungen darlegt.

Bemerkenswert dürfte sein, dass Herodot seine Geschichten unter der Anweisung der Nemesis verfasst haben soll. Sein Motto scheint zu lauten, dass der Mensch vom Schicksal geleitet wird und wenn er die vom Schicksal gesetzten Grenzen überschreitet, die Götter und Göttinnen dazu veranlasst, in das Leben der Menschen einzugreifen. Für Herodot ergebe sich das Faktum des Schicksals aus der Historie.

Sein Geschichtswerk setzte Herodot aus mündlichen Erzählungen, die er auf seinen Erlebnisreisen in fremde Länder erhielt, aber auch mit Hilfe von schriftlichen Quellen, wie zum Beispiel von Hekataios von Milet, Orakelsammlungen und Inschriften, wie auch unter Berücksichtigung von Aischylos „Die Perser“, zusammen.¹⁷²

„Dies ist die Darstellung der Forschung des Herodotos von Halikarnassos. Sie ist verfasst, damit die von Menschen vollbrachten Taten nicht mit der Zeit in Vergessenheit geraten und die großen und bewundernswerten Leistungen, die einerseits von den Griechen, andererseits von den Nichtgriechen erbracht wurden, nicht ohne Nachruhm bleiben. Insbesondere aber soll gezeigt werden, warum die Griechen und Nichtgriechen in eine kriegerische Auseinandersetzung miteinander geraten sind.“¹⁷³

Mit diesen Worten beginnen Herodots Aufzeichnungen im ersten Buch seiner „Historien“. Die Bedeutung dieser Passage kann man nur vor dem Hintergrund des homerischen Epos verstehen und welche Maßstäbe es für Herodots Ausführungen gesetzt hat. Homers Ilias ist als ein Epos zu verstehen, das dem Trojanischen Krieg und den darin agierenden Personen, Göttern und Göttinnen sowie den Menschen, ein ewiges Denkmal setzte. Herodot geht an die Sache etwas differenzierter heran. Er lässt die Götter und Göttinnen außer Acht und interessiert sich vor allem für die Taten der Menschen, denn sie allein sind es, die „große und bewundernswerte Leistungen“ vollbringen. Und diesen schafft Herodot mit seinen „Historien“ einen angemessenen Nachruhm. Dabei steht aber

¹⁷² Weber, „Barbarische Helena“, S. 45.

¹⁷³ Herodot, *Historien*. 2. Buch, S. 5.

nicht der Krieg und die Kampfgeschehen im Mittelpunkt, wie es bei der „Ilias“ der Fall ist, sondern er konzentriert sich auf die Frauenraube, die mehrere Auseinandersetzungen hervorriefen.¹⁷⁴

Bevor er den Raub der Helena diskutiert, bespricht er noch den Raub der Io, den Raub der Europa und den Raub der Medea. Außerdem mischen in Herodots Ansichten über den Trojanischen Krieg nicht die Götter und Göttinnen im Kriegsgeschehen mit, sondern der Lyderkönig Kroisos, ein Mensch. Interessanter Weise, schildert Herodot die nichtgriechische Welt sehr ausführlich und widmet dem Wunderland Ägypten ein ganzes Buch, was ihn natürlich auch auf den Raub der Helena zu sprechen kommen lässt.¹⁷⁵

I. Helena in Herodots „Historien. 2. Buch“

Unter den vielen ägyptischen Königen, von denen Herodot in seinem zweiten Buch der „Historien“ erzählt, befindet sich auch Proteus, dem in Memphis ein heiliger Bezirk gewidmet wurde. In diesem Bezirk fand der Geschichtsschreiber den „Tempel der fremden Aphrodite“ und er vermutete, dass dieser Tempel der Helena, einer Tyndareostochter geweiht war. Zum einen schlussfolgerte er so, weil er von den Vorkommnissen zwischen Proteus und Helena gehört hatte und zum anderen, weil das Beiwort „fremd“ sonst in keinem Aphroditetempel zu finden war.¹⁷⁶

Dieser Gedanke liegt nahe, denn Helena war in Ägypten eine Fremde und durch ihre unglaubliche Schönheit wurde sie wahrscheinlich als menschliches Ebenbild der Aphrodite angesehen.¹⁷⁷

Herodot erklärt weiter, dass er bei seinen Forschungen über Helena auf ägyptische Priester stieß, die ihm die Geschichte von Proteus', Paris' und Helenas Zusammentreffen schilderten. Alexandros, also Paris, der Helena aus Sparta entführt hat, strandete auf Grund eines Unwetters an der Küste Ägyptens. Dort befand sich ein Tempel des Herakles, wohin sich einige der Diener flüchteten. Die Sage besagte nämlich, dass jemand, der das „heilige Siegel“ von dem Gott bekommt, kein Haar mehr gekrümmt werden darf. Sie klagten also Paris an und erzählten dortigen Priestern und einem Wächter was geschehen war und der Wächter leitete die Information über die Entführung der Helena und der Verletzung der Gastfreundschaft seinem König Proteus weiter.

¹⁷⁴ Ebd. S. 5.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 5ff.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 128f.

¹⁷⁷ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 46.

Proteus, als er von den Untaten des Paris hörte, ließ ihn festnehmen und zu sich bringen. Als Paris, Helena, die Mannschaft und der spartanische Schatz bei Proteus waren, versuchte sich Paris zu rechtfertigen, verstrickte sich jedoch bei seinen Ausführungen, wodurch zu erkennen war, dass er nicht die Wahrheit sagte. Er wurde von den ängstlichen Dienern, die zuvor bereits Schutz erflehten, verraten und von Proteus angeklagt.¹⁷⁸

„Hätte ich es nicht hoch gehalten, keine Fremden zu töten, die bisher von Stürmen verschlagen in mein Land kamen, würde ich in Vertretung des Griechen dich bestrafen, der du, allerschlechtester Mensch, gastfreundlich aufgenommen, eine so ganz und gar unrechte Tat begangen hast.“¹⁷⁹

Da Proteus den Fremden nicht töten wollte, nahm er ihm seine Beute, Helena und die Schätze des Menelaos, ab und wollte ihn als Feind behandeln, sollte er nicht innerhalb von drei Tagen von seiner Insel verschwunden sein.

Nach einem kurzen Exkurs zu Homers Werken und den Kyprien, erzählt Herodot von den Gegebenheiten des Krieges um Troja und die Ankunft von Menelaos in Ägypten. Denn die Priester, die auf Grund von anderen Erzählungen die Geschichte kannten, berichteten, dass Menelaos mit einem großen Heer ins trojanische Gebiet eingefallen war. Menelaos und einige seiner Männer gingen mit friedvollen Absichten zu den Mauern von Troja und forderten zurück, was ihnen rechtmäßig gehörte. Paris hätte Buße zu tun, für den Schaden den er angerichtet hätte. Doch die Troer und Troerinnen behaupteten, Helena und die Schätze nicht zu haben, da sich diese in Ägypten befinden würden. Die Griechen glaubten ihnen aber nicht und belagerten die Stadt jahrelang bis sie sie niederrangen. Nach der Eroberung mussten sie jedoch feststellen, dass keine Helena anwesend und auch die Schätze nicht zu finden waren, weshalb sie der Tatsache ins Auge blicken mussten. Und so musste Menelaos nach Ägypten fahren.

Als er in Memphis ankam und Proteus die Wahrheit sagte, überschüttete dieser ihn mit Gastgeschenken und erhielt seine Frau und seine Schätze, allesamt unversehrt, zurück.¹⁸⁰

Warum Herodot den ägyptischen Priestern Glauben schenkte?

¹⁷⁸ Vgl. Herodot, *Historien. 2. Buch*, S. 131.

¹⁷⁹ Ebd. S. 131.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd. S.133ff.

Der Geschichtsschreiber ging davon aus, dass die Trojaner und Trojanerinnen dumm gewesen wären, hätten sie Helena angesichts der spartanischen Belagerung bei sich in der Stadt behalten und nicht zurückgegeben, hätten sie die Spartanerin jemals in Troja gesehen.

Außerdem meint Herodot, angesichts seines Weltbildes scheint diese Meinung logisch, dass es die Gottheit so gewollt hatte, dass das trojanische Volk untergeht und damit deutlich gemacht wurde, dass die Strafen der Götter und Göttinnen für menschliche Untaten unermesslich ausfallen können.¹⁸¹

Becker erklärt in seiner Analyse, dass für Herodot Helena freiwillig mit Paris geflüchtet sei und nur durch den zufälligen Aufenthalt in Ägypten daran gehindert wurde, ihren „Entführer“ nach Troja zu begleiten.¹⁸²

Allerdings möchte ich dem widersprechen, da in Herodots Erzählungen keine Schuldzuweisungen in Richtung Helena gemacht werden. Außerdem spricht Herodot mehrmals von „Raub“, „Entführung“ und „Verführung“¹⁸³ seitens des Paris, weshalb die gesamte Schuld Paris treffen würde und nicht Helena.

Manche Forscher und Forscherinnen legen den Schwerpunkt auf die Erfindung des Ägyptenmotivs. So wie Stesichoros zuvor, hat nun auch Herodot an die Epen von Homer angeschlossen und auf seine rationalistische Art und Weise die Geschichte umgedeutet. Im Gegensatz zu Stesichoros' mystischer Lyrik legte Herodot sein Augenmerk eben auf die Historie.¹⁸⁴

„Diese Autoren denken sich das so: Als das griechische Volk allmählich begann, sich die Götter höher und reiner vorzustellen, suchte es nach irgendwelchen Erklärungen für die aus homerischer Zeit überlieferten, oft sehr wenig erbaulichen Göttergeschichten und griff so z.B. bei Helena nach dem Ausweg des „Scheinbildes“. Dichter wie Stesichoros verarbeiteten dann diese Idee in poetischer Form, während Herodot, [...], die wunderbare, märchenhafte Verkleidung loslöste und in seinem Bericht nur die wirklich zugrunde liegenden, historischen Geschehnisse erzählte.“¹⁸⁵

Becker stellt sich weiter die Frage, ob die Möglichkeit bestünde, dass Herodot von Stesichoros' „Palinodie“ übernommen und einfach nur rationalisierend umgedeutet haben könnte.

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S. 138f.

¹⁸² Vgl. Matthias Becker, „Helena. Ihr Wesen und ihre Wandlungen im klassischen Altertum“. Diss. Leipzig, Strassburg, Zürich: Buchdruck Heitz & Co. 1939, S. 81.

¹⁸³ Herodot, *Historien*. 2. Buch, S. 129 + S. 135.

¹⁸⁴ Vgl. Becker, „Helena“, S. 81f.

¹⁸⁵ Ebd. S. 82.

Deutlich erkennen lässt sich eine Kritik an den Ansichten zum Trojanischen Krieg, wie sie durch die „Ilias“ bekannt wurden. Zeitgeschichtlich gesehen war Herodot von einer historischen Wahrheit noch weit entfernt, wenn man ihn mit Thukydides vergleicht, was an seiner Vorliebe für mündliche Quellen liegt. Diese machen auch die Verwendung zahlreicher Fabeln und Mythen, die er oft nur in sein Werk aufnahm, um sie zu diskutieren oder sie zu negieren, plausibel. Damit steht fest, dass Herodot auch das Scheinbild der Helena hätte aufnehmen müssen, was er getan hätte, wenn er davon gewusst hätte. Vom Scheinbild ist in den „Historien“ aber nicht einmal ansatzweise die Rede.¹⁸⁶

Herodot kritisiert außerdem Homer, der eigentlich von der Sage um Helena in Ägypten gewusst haben musste, sie aber absichtlich ignoriert hätte, da sie nicht in seine Dichtung passte. Obwohl Herodot sonst nicht zimperlich war im Zitieren und Kritisieren anderer Autoren, erwähnt er Stesichoros mit keinem Wort. Aus diesem Grund kann der Lyriker für Herodot, der sonst alle seine Quellen ausführlich gekennzeichnet hat, keine Bedeutung gehabt haben.

Natürlich bestünde auch die Möglichkeit, dass sich die Ägypter und Ägypterinnen an Homer anlehnten und seine Erzählungen ausdeuteten, die sie dann dem wissbegierigen Fremden als Tatsache schilderten. Auf Grund des zu jener Zeit begonnenen Verkehrs zwischen Ägypten und Griechenland, erscheint es durchaus logisch, dass es neben dem Austausch religiöser und kultureller Ansichten, auch zu gegenseitigem Interesse an der jeweils anderen Sagenwelt anregte.¹⁸⁷

Bezüglich der Schuldfrage, vertritt Herodot die Ansicht, dass der Trojanische Krieg eine Entscheidung der Götter und Göttinnen war, um die Menschen Ehrfurcht zu lehren. Trotz ihrer Allgegenwärtigkeit bei Herodots Aussagen, bleibt ihr Tun ihm Hintergrund. Der Grund dafür liegt, wie bei Herodot üblich, wahrscheinlich im Realitätsanspruch seiner „Historien“.

Helena kann man nach Herodots Beschreibungen als unschuldige Frau erkennen, die nicht viel zu sagen hat. Ihre Handlungen werden im Fall der „Historien“ erst von Paris und danach von Proteus bestimmt und nicht von Götterhand geleitet, gegen die sie sich aber trotzdem nicht wehren kann. Außerdem fällt auf, dass Herodot nie erwähnt, dass Helena befragt worden wäre oder sie sich aus freiem Willen zum Thema Entführung geäußert hätte. Für Herodot stellt Helena also mehr oder weniger ein Entführungsoffer dar und ist somit als Unschuldige zu betrachten.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 83.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 86 + 84.

¹⁸⁸ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 48f.

4. Viel Theater um Helena – Analyse des zweideutigen Charakters der Helena-Figur anhand verschiedener Theatertexte

Helenas Figur mit ihrem zweideutigen Charakter war für das Theater bereits in der Antike sehr interessant. Nachdem Homer, Stesichoros und Herodot den Grundstein für ihre Zweideutigkeit gelegt hatten, brauchten Theaterautoren diesen nur mehr übernehmen und für ihre Zwecke ins Tragische oder ins Komödiantische übersetzen und uminterpretieren. Euripides erscheint in dieser Hinsicht als interessantester der antiken Theaterschreiber, da er sich nicht nur nicht für eine Seite der Helena entscheiden konnte, sondern ihr tatsächlich Stücke widmete, in denen er je eine Seite hervorhob und ins höchste steigerte. Abgesehen von „Die Troerinnen“ und „Helena“ auf die ich näher eingehen werde, schrieb er zum Beispiel auch „Orestes“, in dem er, wie in „Die Troerinnen“, Helenas negativen Charakter hervorhebt. Zwischen den beiden Stücken, in denen Helena als egoistische femme fatale dargestellt wird, steht „Helena“, wo die tragische Figur, die schönste Frau auf der Welt, als liebevolle, treue Ehefrau gezeichnet wird. Trotz der deutlichen Bevorzugung eines Charakterzuges in den verschiedenen Stücken des Euripides, lassen sich auch die jeweils andere Seite der Helena-Figur in allen Stücken erkennen, wie meine Analyse nachfolgend ergeben wird.

Der Helena-Mythos und die Ambivalenz des Charakters der schönsten Frau der Welt wurden durch alle Epochen und Zeitalter verwendet, reflektiert und interpretiert. In mythischen Opern und Antikriegsstücken wird das Thema immer wieder aufgegriffen, Helenas schöne und zugleich intelligente Person in Szene gesetzt und dabei ihre ambivalente Art herausgearbeitet und unterschiedlich interpretiert.

„Von Hofmannsthal bis Giraudoux, von Bloch bis Hagelstange erfreut sich die Zeus-Tochter Helena der kritischen Reverenz unserer Zeit. Das Wechselspiel zwischen Intelligenz, Snobismus und Einsicht setzt die Phantasie in Bewegung; der schillernde Charakter dieser souveränen Kokotte läßt die Interpreten nicht ruhen. Das Trugbildhafte, die zerfließende Kontur, verlangt nach immer neuer Gestaltung; die doppelzüngige Klugheit ist es, die Helena so anziehend macht.“¹⁸⁹

In meiner Arbeit verwende ich Goethes „Faust II.“, da er Helena einen ganzen Akt zur Verfügung gestellt hat und eine ganz andere Version der Figur inszenierte, als bis dahin bekannt war.

¹⁸⁹ Momos, „Mutter Helena“, Zeit Online Nr. 24, <http://www.zeit.de/1964/24/mutter-helena/seite-1>, Juni 1964, 17.05.2013.

Hugo von Hofmannsthals mythologisches Libretto habe ich in die Analyse aufgenommen, weil dieses doch eine etwas andere Inszenierung braucht als ein Theaterstück und es in dieser Hinsicht interessant war, zu sehen, welche Unterschiede sich dabei zu anderen Werken ergeben. Tatsächlich lassen sich zum Beispiel Goethes und Hofmannsthals Helena-Interpretationen kaum miteinander vergleichen. Auch wenn Hofmannsthal möglicherweise einige Elemente von Goethe abgeschaut hat, sind ihre Stücke von Grund auf verschieden.

Bei Jean Giraudoux fand ich grundsätzlich die Idee, den Trojanischen Krieg eventuell nicht stattfinden zu lassen, sehr interessant. Die Rolle der Helena erscheint in diesem Theaterstück beim ersten Eindruck eher nebensächlich, dennoch bietet die Interpretation von Giraudoux, wieder eine ganz neue Facette der Helena-Figur. Denn der französische Theaterdichter verwendet nicht den schuldig oder unschuldig Aspekt, sondern gibt der Figur eine gewisse Gleichgültigkeit in allen Belangen. Es scheint als hätte seine Figur keine eigene Meinung, sei leicht zu beeinflussen und tue nur das, was von ihr verlangt würde. Um den Schluss jetzt vorweg zunehmen, auch dieser gleichgültige Charakter der Helena-Figur führt nicht dazu, dass der Trojanische Krieg verhindert werden kann.

a. Euripides

Euripides, einer der drei großen griechischen Tragiker, wurde ungefähr um 480 v.Chr. in Salamis geboren und starb ca. um 406 v.Chr. nachdem er Athen verlassen hatte, um in Pella am Hof des makedonischen Königs Archelaos sein Dasein zu fristen. Über sein Privatleben ist nicht viel Glaubwürdiges bekannt, da die antiken Biografien zumeist aus Komödiendichtungen entnommen und frei interpretiert wurden. Die mittelalterlichen Kurzbiografien weisen oft nur Daten über Euripides' Tragödien auf und weniger über sein Leben als Privatperson. Außerdem sind meistens auch nur Bruchstücke erhalten, weshalb keine richtigen Schlussfolgerungen gezogen werden können.¹⁹⁰

Auch in den Quellen über Volksversammlungen, politisches Engagement etc. erfährt man nur, dass Euripides keines von diesen Dingen gemacht hat. Er nahm auch nicht am Krieg teil. Durch die enorme Anzahl an Werken, von denen die Forschung weiß, die Euripides in der kurzen Zeit seines Lebens geschrieben hat, lässt sich ableiten, dass er wohl sein Leben lang nichts anderes gemacht hat, als Tragödien zu schreiben.¹⁹¹

Aus diesem Grund findet sich die meiste Information über Euripides Leben in seinen Werken und durch deren Aufführungen, die in den Didaskalien fest gehalten wurden. Seine erste Tetralogie brachte Euripides im Jahr 455 v.Chr. auf die Bühne Athens. Im selben Jahr starb Aischylos, weshalb Euripides in seine Fußstapfen treten konnte, was sich in einigen Stoffadaptionen in Euripides' Werken zeigt. Zeitgleich agierte er als direkter Konkurrent zu Sophokles, der zehn Jahre älter war und schon erste Erfolge auf der Theaterbühne verzeichnen konnte. Es dauerte bis 441 v.Chr. bis Euripides endlich erfolgreich war. Jedoch nicht bei den Preisrichtern, sondern eher bei den Zuschauern und Zuschauerinnen, denen die Wiederaufführungen der Tragödien des Aischylos durch Euripides gefielen.¹⁹²

Um beim Tragiker-Agon teilnehmen zu können, musste Euripides seine Tetralogie erst den Archonten vorlegen, die darüber abstimmten, welche Werke bei den Dionysien aufgeführt werden durften. Euripides hatte es dabei sicher schwerer als seine Konkurrenten, da er keinen Stammbaum mit Dichtern aufweisen konnte. Viele seiner Mitstreiter führten nämlich die Familientradition des

¹⁹⁰ Vgl. Kjeld Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, München: Verlag C.H. Beck 2002, S. 14.

¹⁹¹ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 17f.

¹⁹² Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 15f.

dramatischen Dichtens weiter, wie zum Beispiel zwei Söhne des Aischylos oder auch ein Sohn von Sophokles, weshalb sie in der Beurteilung der Archonten besser abschnitten. Den Neulingen wurde etwas genauer auf die Finger geschaut, so wie es bei Euripides der Fall war.

Allerdings war die Kultur in Athen so ausgeprägt, dass auch die Bürger und Bürgerinnen stark mit einbezogen wurden. Diese „Kultur des Gesangs“, wie die archaische Festkultur bezeichnet wird, stand in der Tradition der Stadt, weshalb auch Euripides einiges an Wissen über die Kunst des Dichtens aufzuweisen hatte. Denn nicht nur in der Familie begegnete man der Dichtung, sondern auch bei gemeinsamen Abendessen vornehmer attischer Bürger und Bürgerinnen, wo man sich gegenseitig mit Gesängen, vor allem mit Trinkliedern, beglückte, und die Söhne des Hauses meist zu Rezitationen von Lyrik, die sie von ihren Lehrern kannten, aufgefordert wurden. Außerdem lernten die jungen Athener anhand von lyrischen und epischen Texten lesen und schreiben, wodurch sie automatisch schon in frühen Jahren mit der Dichtung vertraut gemacht wurden.¹⁹³

Miterleben durfte Euripides nur vier Siege seiner Aufführungen und blieb somit im Vergleich zu seinen Vorgängern und Konkurrenten weitgehend erfolglos. Das durfte nicht nur an den provokanten Inhalten seiner Stücke gelegen haben, sondern auch an seinem Charakter, den das Publikum unsympathisch fand. Die Komiker beschreiben den Tragödiendichter als „unbequemen Mitbürger, Einzelgänger, mürrisch, nachdenklich, ungesellig und voll Abscheu vor allem, was nicht großartig und ernst war“.¹⁹⁴

Euripides' Dichtungen gehören aber trotzdem zu den ganz großen der Antike. Sie gehören in die Zeit des 5. Jh. v. Chr., wo Athen noch brutal über die Ägäis herrschte, sich eine erste Demokratieform bildete und die Stadt von einer patriarchalischen Gesellschaftform geprägt war. Zudem weisen Euripides' Stücke einen Kontext von einem Hin und Her gerissen Sein zwischen Tradition und altem Götterkult und einem radikalen neuen Denken der Sophisten, mit denen Euripides bekanntlich verkehrte, und einer neuen Götterwelt auf. Außerdem herrschten in ganz Griechenland zu Euripides Schaffensperiode Kriegszustände, die erheblichen Einfluss auf seine Werke nahmen.

Seine Stücke zu interpretieren, führt meist zu gegensätzlichen Andeutungen, die nur schwer zu verstehen sind, weshalb Martin Hose die These aufstellt, dass Euripides das Publikum mit seinen

¹⁹³ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 30f.

¹⁹⁴ Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S.16.

Stücken aufforderte, Fragen zu stellen und nicht diese zu beantworten. Denn genau das würde Euripides besondere und zumeist zweideutige Schreibweise ausmachen.¹⁹⁵

Durch den harten Wettkampf bei den Dionysien wurde natürlich der Druck auf neue Erfindungen größer. Ein gewisses Experimentieren ist bei den meisten attischen Dichtern im Laufe ihre Entwicklung zu erkennen, aber besonders bei Euripides lassen sich die etwas extremeren Veränderungen beobachten. Der Tradition nach gab es den einen fixen Dramenaufbau: Prolog – Parodos – 1.Episodion – 1.Stasimon – etc., den die Dichter allgemein verwendeten. Obwohl Euripides den Prolog, meist starr und streng informierend, beibehielt, variierte er die Form seines Parodos des Öfteren.

Er ließ, während der Chor auf der Bühne performte, bereits eine leidende Figur auftreten, die das Geschehen beobachtete und schließlich einen lyrischen Dialog mit dem Chor begann.

Die Stasima ersetzte Euripides gerne durch kürzere Lieder oder Wechselgesänge und auch in den Episodien verwendete er oft Arien, in denen die Figuren ihr Leid oder ihre Freude in expressiver Sprache ausdrückten.¹⁹⁶

Euripides' Gesamtwerk umfasst zwischen 80¹⁹⁷ und 90¹⁹⁸ Titel, von denen 18 erhalten sind. Darunter befindet sich das Werk „Rhesos“, das wahrscheinlich nur unter Euripides' Namen überliefert wurde, aber gar nicht von ihm stammt. Außerdem wurde auch sein Satyrspiel „Kyklops“ bewahrt. Im Vergleich zu Aischylos und Sophokles, von denen jeweils nur 7 Werke erhalten sind, ist die Anzahl an Euripides Stücken sehr hoch, was wohl eine Folge seiner großen Beliebtheit durch alle Zeitalter sein dürfte. Durch seine Art zu schreiben und seiner variierenden Formensprache, die doch eine gewisse Regelmäßigkeit im Laufe der Zeit aufweist, lassen sich die erhaltenen Stücke in eine recht zuverlässige Reihenfolge einordnen, wenn man sie mit den sicher datierbaren Werken vergleicht.

So ergibt sich von den vollständig erhaltenen Tragödien als erstes Stück „Alkestis“, die fix auf 438 v. Chr. datiert wird, gefolgt von „Medea“ sieben Jahre später. Bis 428 v. Chr. schrieb Euripides die „Herakliden“ und den „Hippolytos“. Es folgten darauf „Andromache“, „Hekabe“, „Hiketiden“, „Elektra“, „Herakles“ und „Die Troerinnen“, die auf 415 v. Chr. datiert werden. Innerhalb von drei weiteren Jahren brachte Euripides die „Taurische Iphigenie“, „Ion“ und „Helena“ auf die Bühne. Als

¹⁹⁵ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 7f.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 35f.

¹⁹⁷ Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 18.

¹⁹⁸ Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, S. 456.

nächstes schrieb er „Phönikerinnen“ und „Orestes“ um 408 v. Chr. bevor er mit „Bakchen“ und „Aulische Iphigenie“ sein Lebenswerk vollendete.¹⁹⁹

Euripides Werke wurden durch ein Athen geprägt, das gerade mit großen Veränderungen und inneren und äußeren Komplikationen zu kämpfen hatte. Seine Jugend wird von Desastern in der Außenpolitik und den daraus resultierenden Folgen für die athenischen Bürger und Bürgerinnen getrübt. Die Innenpolitik erlebte er in einer aufgeheizten Stimmung einer ersten Demokratie. Und obwohl er nachweislich in keiner öffentlichen, politischen oder kämpferischen Position auftaucht, lässt sich seine Hinwendung zur Tragödie kurz nach Aischylos Tod auch als eine Hinwendung zur öffentlichen Verantwortung für seine Stadt deuten. Er engagierte sich eben auf seine eigene ganz spezifische Art und Weise durch die Teilnahme an den Theaterwettkämpfen für die Bewohner und Bewohnerinnen Athens.²⁰⁰

Heutzutage erscheint Euripides auf gleichem Niveau mit Homer, der archaischen Dichtung, seinen beiden Konkurrenten Aischylos und Sophokles und Herodot. Er wird auch weniger als Sophist und mehr als Dramatiker, der hinter seinen Figuren zurücktritt, erachtet. Er lässt seine Figuren zwar sophistische Thesen und Argumentationen vortragen, lässt darüber hinaus aber nicht erkennen, ob er selbst auch solche Denkweisen verwendet hat.

Im Vergleich zu den 70er Jahren wird Euripides Götterkritik, die in seinen Werken geäußert wird, nicht mehr als Unglaube des Dichters angesehen, sondern nur als unzutreffende Vorstellungen seiner Figuren, die die Götter und Göttinnen nicht erfüllen können. Im Gegenteil, sein privater Glaube wird heutzutage eher übereinstimmend mit der Tradition gedeutet.

Auch seine Begabungen als Bühnenpraktiker und die Fähigkeit, klassische Formen zu verwenden, abzuändern und immer wieder in neues Licht zu rücken, werden heute mehr beachtet, genauso wie seine Eigenschaft, Handlungen überraschend wenden zu lassen. In gleicher Weise werden seine Ironie und seine kurzweiligen Handlungselemente, die aus der Tragödie trotzdem keine Komödie werden lassen, geschätzt, ebenso wie seine Übernahmen aus dem Satyrspiel. Auch den rituellen Elementen in seinen Stücken fällt größere Beachtung zu.

¹⁹⁹ Hose, *Euripides*, S. 36.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 28f.

Die Drameninterpreten und Drameninterpretinnen der heutigen Zeit analysieren auch die soziologischen und politischen Gesichtspunkte seiner Tragödien, wobei der Stellung der Frau in der Gesellschaft und in der Dramatik höhere Beachtung geschenkt wird.²⁰¹

Besonderes Interesse schenkte Euripides in seinen Werken der Figur der Helena. Auch wenn er sie in einigen Stücken nicht direkt auftreten lässt, überschatten ihre Handlungen und ihre verhängnisvolle Schönheit viele seiner Tragödien. Allerdings werden diese sechs Werke („Hekabe“, „Andromache“, „Elektra“, „Taurische Iphigenie“, „Aulische Iphigenie“, „Der Kyklop“) von den Interpreten meist außer Acht gelassen, da es verständlicher Weise leichter ist, den Charakter einer Figur durch szenische Präsenz einzuschätzen als nur durch Getratsch von tragischen Personen, die vom Schicksal nicht mit Samthandschuhen angefasst wurden und Groll gegenüber der Auslöserin des Trojanischen Krieges hegen. Für diejenigen, die die Inhalte der Stücke kennen, ist der Grund für Helenas „geistige Präsenz“ logisch: Alle sechs Tragödien haben in irgendeiner Weise mit dem Geschehen um den Trojanischen Krieg zu tun!

Helena ist also nicht nur Ausgangspunkt einiger Diskussionen, sondern steht auch unter schärfster Kritik, was ihre Schuld am Krieg und ihren Charakter betreffen.²⁰²

Was Euripides an der Figur der Helena wohl so anziehend fand, war ihre Mischung aus Himmlischem und Irdischem. Diese Gegebenheit formt Helenas zweideutigen Charakter, der immer wieder in seinen Stücken dargestellt wird. Fasst man alle Werke, die über diese Schönheit geschrieben wurden, zusammen, entsteht eine Frau mit einer „Zwitternatur“, wie es Bruns feststellt, und Euripides verstand es, sich dieser außergewöhnlichen Tatsache zu bemächtigen und sie in seinen Werken zur Geltung kommen zu lassen.²⁰³

Euripides war der erste Dichter, der als Problemstellung die Frau auf die Bühne brachte, nicht nur ihre Vorzüge, sondern auch ihre Schwächen verdeutlichte und dadurch das Verhältnis zwischen den Geschlechtern und die daraus resultierenden Konflikte inszenierte. Durch Euripides' eigenartige Schreibweise, allen Dingen Zweideutigkeit beizumessen, war er natürlich besonders dafür geeignet, auch die zwei Seiten der Helena auszuarbeiten.

In seinen beiden meist analysierten Werken, in denen Helena als Figur auftritt, „Die Troerinnen“ und „Orestes“, lässt er sie noch weiter absinken, als es Homer bereits getan hat. Im Gegensatz zur

²⁰¹ Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 12.

²⁰² Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 132.

²⁰³ Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 91ff.

Schwäche, die sie bei Homer gezeigt hat, weist sie jetzt kokette und herzlose Raffinesse auf und weiß mit ihren bezaubernden Reizen die Männer und Völker, um ihre Finger zu wickeln. Bereits in „Die Troerinnen“ ist Helena die einzige, die unter all dem Leid und Elend, welches der Krieg hervorbrachte, mit einem Sieg davon kommt und dank ihres göttlichen Zaubers, den ihre Schönheit ausstrahlt, verschont wird.²⁰⁴

„Alle höheren Werte zerbrechen, nur die grobsinnliche Lust bestimmt das Weltgeschehen!“²⁰⁵

Sieben Jahre nach „Die Troerinnen“ zeichnet Euripides in seinem „Orestes“ die Helena noch unerträglicher und ekelhafter. Die Handlung schließt an „Die Troerinnen“ an und zeigt die Rückkehr aus Troja. Helena erscheint vorerst unterwürfig und nachgiebig, nachdem sie der Wut des Volkes durch eine List von Menelaos entkommen war. Jedoch zeigt sich sehr schnell ihr über alle Maßen ausgeprägter Egoismus und ihre Herz- und Taktlosigkeit. In diesen beiden Werken lässt Euripides die schöne Helena, die ihre Rettung nur ihrem göttlichen Aussehen zu verdanken hat, dies aber nicht zu schätzen weiß, als primitives Weib, das außer ihrem Antlitz nichts Göttliches mehr vorzuweisen hat, dastehen.²⁰⁶

Inmitten dieser beiden Stücke wurde von Euripides „Helena“ geschrieben, wo er ein ganz anderes Bild von ihr empor hebt. Er übernimmt den Charakterzug, den Stesichoros in seiner „Palinodie“ angedeutet hat, und beschreibt eine tugendhafte Helena, die brav in Ägypten auf ihren Mann gewartet hat. Um sie noch deutlicher als treue Ehefrau darzustellen, baute Euripides den Inhalt aus und ließ den Sohn des verstorbenen Ägypterkönigs um sie buhlen, damit sie ihr Leid noch ausführlicher beklagen kann.

Becker meint, dass man dieses Stück schon fast als Palinodie zur Tragödie „Die Troerinnen“ bezeichnen könnte, wäre da nicht der etwas später geschriebene „Orestes“. Es geht Euripides also nur darum nach sophistischer Manier beide Seiten der Helenagestalt aufzuzeigen und zu versuchen, beide Charakterzüge mit derselben Raffinesse meisterhaft zu gestalten. Was das Publikum im alten Griechenland noch begeisterte, fand in modernerer Zeit weniger Anklang und stieß immer wieder auf schlechte Kritik.²⁰⁷

²⁰⁴ Vgl. Becker, „Helena“, S. 51ff.

²⁰⁵ Ebd. S. 56.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 57ff.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 87ff.

In den folgenden Kapiteln werde ich „Die Troerinnen“ und „Helena“ näher erläutern und die unterschiedlichen Wesenszüge der schönen Helena herausarbeiten, die bei genauerer Betrachtung gar nicht so verschieden sind, wie es auf den ersten Blick scheint.

I. „Die Troerinnen“

„Die Troerinnen“ sind Teil der wohl einzigen inhaltlich zusammengehörigen Trilogie von Euripides, die 415 v. Chr. bei den Dionysien aufgeführt wurde. Nach „Alexandros“ und „Palamedes“ waren „Die Troerinnen“ der dritte Teil der „Trojanischen Trilogie“, wie sie Forscher der heutigen Zeit bezeichnen. Euripides ging allerdings nicht so weit wie Aischylos, der meist die ganze Tetralogie, inklusive Satyrspiel, aus einem Sagenkreis entnahm, wie es zum Beispiel bei der „Orestie“ der Fall war. Euripides beschränkte sich hierbei auf eine Trilogie, wobei nicht ganz klar ist, in wie fern die Handlungen der drei Stücke aufeinander bezogen sind, da nur mehr „Die Troerinnen“ erhalten sind. Das dazugehörige Satyrspiel „Sisyphos“ inszenierte er aus einem anderen Sagenkreis.²⁰⁸

Durch einige Papyrusfunde lässt sich die Handlung des „Alexandros“ ganz gut rekonstruieren.²⁰⁹ Die Geschichte spielt noch vor den Geschehnissen des Trojanischen Krieges. Die Handlung umfasst genau genommen die Ereignisse um das Parisurteil. Paris, der im Stück Alexandros genannt wird, wurde als Kind auf Grund eines weissagenden Traums auf dem Berg Ida ausgesetzt und wuchs als Hirte auf. Das Eröffnungstück behandelt die Rückkehr des trojanischen Prinzen an den königlichen Hof des Priamos.²¹⁰

Für den Mittelteil der Trilogie lassen sich nur wenige Fragmente finden, von denen aus auf einen möglichen Inhalt geschlossen werden kann. „Palamedes“ spielt während der Kriegsjahre im Lager der Griechen. Odysseus hegt Rachegelüste, da er durch eine List des klugen Palamedes in den Krieg ziehen musste und beschuldigt ihn als Verräter. Aus den Fragmenten lässt sich erkennen, dass das Stück wohl eine Anklagerede des Odysseus und eine Verteidigungsrede von Palamedes enthielt, wo Euripides aber genau seine Höhepunkte setzte, ist unklar.²¹¹

²⁰⁸ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 33.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 123.

²¹⁰ Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 147.

²¹¹ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 123.

Laut Lesky wird Palamedes zum Tod verurteilt und gesteinigt. Sein Vater jedoch schwört Rache und beschließt die griechischen Schiffe bei der Heimreise auf Riffe zu locken und zu vernichten.²¹²

„Die Troerinnen“ verkörpern als letzter Teil der Trilogie die Folgen der falschen Entscheidungen, die zuvor im „Alexandros“ und im „Palamedes“ getroffen wurden. Euripides zeigt hier die Konsequenzen des Krieges nach dem Fall Trojas aus der Sicht der besiegten Menschen, die jede Hoffnung auf Vergeltung und eine bessere Zukunft verloren haben. Besonders die Leiden der trojanischen Frauen werden hervorgehoben, die sich mit Tod, Sklaverei, Heimatlosigkeit und dem Ende der Götterverehrung und des Totenkults auseinandersetzen müssen.²¹³

Der dritte Teil der „Trojanischen Trilogie“ des Euripides findet am selben Schauplatz statt wie „Palamedes“. Nach dem Untergang Trojas feiern die Helden im Griechenlager und verteilen gefangene Frauen und erbeutetes Gut. Da tritt Poseidon auf und beklagt die Leiden der Stadt, die er erbaut hat. Er führt auch in die Handlung ein, da er von der List des Odysseus, der mit seinem Hölzernen Pferd, den Fall der Stadt herbeigeführt hat, dem Tod des trojanischen Königs Priamos und den Raub der Schätze und Frauen erzählt.²¹⁴

Im Prolog referiert Poseidon die Vorgeschichte und bringt somit den Zuschauer und die Zuschauerin auf den letzten Stand. Diese Technik ist typisch für Euripides, damit das Publikum die Ausgangssituation kennt und der anschließenden Geschichte folgen kann. Auch die Bühnengestaltung und Dekoration der Szene sind mit dem Prolog erläutert.²¹⁵

Athene tritt zu ihm und versucht ihn zu überreden, auch die Griechen bei ihrer Heimreise zu vernichten, da sie lernen müssten, Götter und Göttinnen zu verehren und ihnen zu opfern. Schließlich einigen sich der Gott und die Göttin darauf, die Flotte untergehen zu lassen.²¹⁶

Im zweiten Abschnitt des Prologs erfahren der Zuschauer und die Zuschauerin, dass auch dem griechischen Heer Leid widerfahren wird und somit alle Schandtaten, die sie während diesem Stück vollbringen, gerächt werden.²¹⁷

²¹² Vgl. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, S. 382.

²¹³ Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 147.

²¹⁴ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen. Griechisch/Deutsch*, Übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004, S. 9 V. 1 - 15 V. 97.

²¹⁵ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 125.

²¹⁶ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 11 V. 48 – 15 V. 97.

²¹⁷ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 127.

„Töricht der Sterblicher, der Städte schleift,
Tempel und Gräber, heilige Ruhestätten der Toten,
verheert und selber später zugrunde geht.“ (Poseidon in „Die Troerinnen“, S. 15 V. 95)²¹⁸

In diesem Moment erwacht Hekabe, die sogleich mit ihrer Klage beginnt. Aus Hekabes Klagerede wird ein Dialog mit dem Chor der kriegsgefangenen Troerinnen, die sich fragen, was nun mit ihnen passieren wird. Sie werden von Talthybios unterbrochen, der ihnen ihr Los verkündet. Andromache wurde von Neoptolemos ausgewählt, Cassandra von Agamemnon gewünscht und Hekabe Odysseus zugeteilt.²¹⁹

Die seherbegabte Cassandra verkündet bei ihrem Auftritt aus dem Zelt der Sklavinnen bereits Unheil über Agamemnon, der nach seiner Heimkehr von seiner Gattin ermordet werden wird. Euripides spielt hierbei auf die Geschehnisse der „Orestie“ des Sophokles an.²²⁰

Andromaches Erscheinen ist gespickt von tragischstem Leid, das aus ihrer Sicht nie enden wird. Als zukünftige Dienerin des Mörders ihres Mannes, erscheint für Andromache nur der Tod als Ausweg. Hekabe versucht sie mit der Tatsache, dass zumindest ihr Sohn Astyanax neben ihr sitze, zu trösten, doch da tritt wieder Talthybios auf und verkündet das Schicksal des Buben. Er werde getötet, da die Griechen fürchten, er könnte als Erwachsener den Tod seines Vaters Hektor rächen.²²¹

Nach dieser tragischen Verkündung des Talthybios kommt Menelaos, um seine verhasste Gattin abzuholen und zu töten, was von Hekabe sehr gelobt wird, denn nichts anderes würde sie verdienen. Allerdings warnt sie vor ihrer Wirkung durch ihre Schönheit und befürchtet insgeheim bei Helenas Anblick eine Meinungsänderung von Menelaos. Es folgt das Rededuell zwischen Hekabe und Helena, wobei Hekabe Schuldzuweisungen in höchsten Tönen von sich gibt und Helena versucht, diese abzuweisen. Dieser Szene gebührt etwas genauere Betrachtung, die ich im nachfolgenden Kapitel noch durchführen werde.

²¹⁸ Alle in den Kapiteln I. „Die Troerinnen“ und i. Helena in „Die Troerinnen“ angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Euripides, *Die Troerinnen*.

²¹⁹ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 15 V. 98 – S. 41 V. 461.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 29 V. 308 – S. 41 V. 461.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 49 V. 567 – S. 67 V. 798.

Zunächst aber verspricht Menelaos, seine untreue Gattin zu Hause in Sparta hinzurichten und Hekabe verfällt wieder in größte Verzweiflung, da sie bereits ahnt, dass Helena verschont bleiben wird.²²²

Nach der Helenaszene führt die Handlung zurück zu Astyanax, dessen Leiche seiner Großmutter Hekabe übergeben wird, die ihn begraben lässt bevor sie von Odysseus Männern abgeholt wird und sie ihr Leid in einem letzten Klagedialog mit dem Chor ausdrückt. Währenddessen stürzt die Burg Trojas im Hintergrund ein.²²³

Das Verhältnis der Götter und Göttinnen zu den Menschen kommt in vielen Dramen von Euripides nicht gut weg. Immer wieder werden ihnen Vorwürfe gemacht, für die Katastrophen auf der Erde verantwortlich zu sein. Besonders bitter werden die Götter und Göttinnen in der „Trojanischen Trilogie“ und den vollständig überlieferten „Die Troerinnen“ beschuldigt. Auf Grund ihres Willens bricht großes Unheil über die Menschen herein und zudem wenden sich die göttlichen Geschöpfe auch noch von ihnen ab, als es nichts mehr zu verhindern gibt.²²⁴

„Ich aber [Poseidon] – denn besiegt bin ich von Argos' Göttin
Hera und von Athena, die gemeinsam die Phryger vernichteten –
verlasse das berühmte Ilion und meine Altäre:
denn wenn arge Verödung eine Stadt ergreift,
so krankt der Gottesdienst, will keine Ehren mehr.“ (Poseidon in „Die Troerinnen“, S.10 V. 23 –
S. 11 V. 27)

Für die besiegten Männer und Frauen ist es nicht sonderlich tröstend, dass auch die Sieger und ihre Frauen zugrunde gehen werden, denn die Stadt Troja baut sich dadurch auch nicht wieder auf und die Verstorbenen kommen auch nicht mehr zurück. Die leidenden Menschen bleiben ohne jede göttliche Hilfe dem Unheil ausgeliefert, das von den Göttern und Göttinnen selbst angerichtet wurde. Jedes hoffnungsvolle Geschehen wird sofort von der nächsten Katastrophe überschattet.²²⁵

„Preis der Götter und bitterer Vorwurf wechseln miteinander, und es sieht so aus, als wenn
der Vorwurf stets das letzte Wort behielte.“²²⁶

²²² Vgl. Ebd. S. 71 V. 860 – S. 87 V. 1059.

²²³ Vgl. Ebd. S. 91 V. 1117 – S. 107 V. 1332.

²²⁴ Vgl. Kjeld Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964, S. 179f.

²²⁵ Vgl. Ebd. S. 180.

²²⁶ Ebd. S. 180.

i. Helena in „Die Troerinnen“

Helena wird in „Die Troerinnen“ bereits im Prolog von Poseidon erwähnt, der sie unter den Troerinnen als Gefangene, „zu Recht“ wie er unterstreicht, bezeichnet.²²⁷ Und damit wird eine Vielzahl an Vorwürfen und Schuldzuweisungen gestartet, die im Laufe der Tragödie über die spartanische Königin ergossen werden.²²⁸

Die erste Hasstirade startet Hekabe mit ihrem Auftrittsmonolog. Sie bezichtigt Helena, „Menelaos‘ verhaßte [sic!] Gattin“²²⁹, Schuld an ihrer Schande als Sklavin zu sein und bezeichnet sie als Mörderin ihres Mannes. Den Hass, den Hekabe in diesem Monolog bereits gegen Helena hegt, gipfelt im späteren Rededuell der beiden Königinnen. Für die Trojanerin steht auf jeden Fall fest, dass Helena die alleinige Schuld am Trojanischen Krieg und den Folgen zu tragen hat.²³⁰

Auch für Cassandra steht die Hochzeit von Paris und Helena als Auslöser für den Untergang Trojas fest. Sie hebt zwar hervor, dass Helena Paris freiwillig gefolgt ist, gibt aber nicht ihr allein die Schuld. Cassandra war es nämlich, die prophezeit hat, dass Paris Unheil über sie alle bringen würde, töte man ihn nicht gleich als Kind. Außerdem erwähnt sie den Wahnsinn der Griechen, die wegen einer Frau einen Krieg anzettelten, der Jahre dauerte und unzählige Menschenleben forderte. Cassandra hebt auch die positiven Aspekte des Krieges, sollte es bei einem Krieg solche geben, hervor. Denn ohne diesen wäre Hektor nie so heldenhaft gestorben und Paris bei weitem nicht so berühmt geworden, hätte er eine gewöhnliche Frau geheiratet. Die seherbegabte Priamostochter teilt die Schuldzuweisungen also auf, auf all jene, die den Krieg ausgeführt haben und darin wegen oberflächlichen Dingen gekämpft und getötet haben. Und erwähnt auch Agamemnons Untat, seine eigene Tochter geopfert zu haben für Helena. Sie tröstet sich damit, dass ihre Heirat mit Agamemnon verhängnisvoller für die Atriden sein wird, als jene Heirat der Helena zuvor.²³¹

„Denn töten werd ich ihn und als Vergeltung sein Haus zerstören,
so meine Brüder und meinen Vater rächend ...“ (Cassandra in „Die Troerinnen“, S. 33 V. 359 – V. 360)

²²⁷ Euripides, *Die Troerinnen*, S. 11 V. 35.

²²⁸ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 125.

²²⁹ Euripides, *Die Troerinnen*, S. 17 V. 131.

²³⁰ Vgl. Ebd. S. 15 V 98 – S. 25 V. 234.

²³¹ Vgl. Ebd. S. 29 V. 308 – S. 41 V. 461.

Den Wutausbruch den Andromache gegen Helena richtet, verursachte der baldige Tod ihres Sohnes Astyanax.

„[...] niemals bist du eine Tochter des Zeus,
nein, vielen Vätern, meine ich, bist du entsprungen,
dem Rachegeist zuerst, dem Neide dann,
dem Mord, dem Tod und allen Monstern, die die Erde nährt.“ (Andromache in „Die Troerinnen“, S. 65 V. 765 – 769)

Sie verflucht Helena und streitet ihre göttliche Herkunft ab. Die Schuld an der Katastrophe schiebt sie Helena mit ihrer verhassten Schönheit zu. Durch ihr Antlitz wurden zahlreiche Griechen und Griechinnen und Trojaner und Trojanerinnen zum Tod verurteilt.²³²

Andromaches Hass gegen Helena könnte auch als Hass gegen ganz Griechenland interpretiert werden, da sie den Redeschwall mit „Ihr Griechen, Austüftler barbarischer Grausamkeiten, [...]“²³³ beginnt und sich dann erst direkt gegen Helena wendet. Sie müsste eigentlich die griechischen Kämpfer für ihr Schicksal als Sklavin und den Tod ihres Mannes und Sohnes verantwortlich machen, geht aber nur auf Helena näher ein. Die spartanische Schönheit steht also stellvertretend für das Heer der Griechen und nimmt die Stelle des Sündenbocks ein.²³⁴

Aber im Gegensatz zu Hekabe beschuldigt Andromache auch Paris, der durch sein Überleben als Kind den Groll der Götter und Göttinnen auf sich zog und so den Untergang der Stadt verursacht hat. Allerdings tat er dies „um einer verhassten [sic!] Metze willen“²³⁵ und somit wird die Hauptschuld wieder auf Helena abgeladen.²³⁶ Außerdem ist dieses Argument nicht sehr stichhaltig, da Paris nichts dafür kann, dass ihn niemand umbrachte. Er hätte sich ja wohl kaum selbst getötet. Allerdings wusste Paris nichts über die Prophezeiung. Hätten ihn seine Eltern aufgeklärt, wäre er wohl nicht so töricht gewesen, einen anderen seiner Frau zu berauben.

Die Ausgangssituation für den Helena-Akt sieht also folgendermaßen aus. Während Cassandra auch die griechische Flotte für die Zerstörung der Stadt verantwortlich macht, steht für Hekabe und

²³² Vgl. Ebd. S. 49 V. 577 – S. 65 V. 779.

²³³ Euripides, *Die Troerinnen*, S. 65 V. 764.

²³⁴ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 76.

²³⁵ Euripides, *Die Troerinnen*, S. 51 V. 597 – V. 598.

²³⁶ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 76.

Andromache fest, dass Helena die gesamte Schuld am Ausbruch des Trojanischen Krieges tragen muss.

Für Martin Hose bildet der Helena-Akt „das intellektuelle Zentrum des Stücks“ und einen Kontrast zu den anderen Szenen, die ein „Panorama des Leidens“ bilden.

Im 3. Epeisodion tritt also Menelaos auf, der von den griechischen Leidensgenossen und Leidensgenossinnen freie Hand über Helenas Schicksal bekommen hat. Er beschloss sie nach Hause nach Sparta zu bringen, um sie dort den Griechen und Griechinnen zum Töten zu übergeben. Er lässt sie von seinen Begleitern an den Haaren herbei ziehen, was eindeutig Helenas Schuld symbolisiert und ihre Hinrichtung zur Folge haben müsste.²³⁷

Durch die Erzählungen von Homer steht fest, dass Menelaos Helena nie ein Haar krümmen wird, weshalb seine Aussage, sie erst in Griechenland töten zu lassen, als Ausrede, die die Völker beschwichtigen soll, interpretiert werden könnte.

Außerdem erklärt Menelaos, dass er eigentlich wegen der Verletzung der Gastfreundschaft durch Paris nach Troja gekommen sei und nicht wegen seiner Frau. Durch dieses Argument kann ihn niemand mehr beschuldigen, egoistisch zu handeln und seiner Frau Untertan zu sein. Die Verletzung des Gastrechts erscheint als logischerer Grund, einen Krieg zu führen, als um eine Frau, sowohl für das griechische als auch für das trojanische Volk und besonders für das Publikum.²³⁸

Bevor jedoch Helena ihren großen Auftritt in „Die Troerinnen“ hat, warnt Hekabe Menelaos vor ihrem Anblick.

„Ich lobe, Menelaos, deine Absicht, deine Frau zu töten.
Doch fliehe ihren Anblick, damit nicht die Sehnsucht nach ihr dich wieder packt!
Denn sie verhext der Männer Augen, vernichtet Städte, äschert Häuser ein: so zauberhaft ist sie!“ (Hekabe in „Die Troerinnen“, S. 73 V. 890 – V. 893)

Helena, die sich im Gegensatz zu den anderen Sklavinnen fürstlich gekleidet hat, wird aus ihrem Zelt vor Menelaos gebracht, der voller Hass und Tötungslaune ist. Überraschenderweise überzeugt ausgerechnet Hekabe ihn davon, Helena sich auf ihren Wunsch hin verteidigen zu lassen, nicht

²³⁷ Hose, *Euripides*, S. 130f.

²³⁸ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 77.

ahnend wie überzeugend auch Helenas Reden sein können und bittet gleichzeitig die Gegenrede übernehmen zu dürfen.²³⁹

Helena erkennt ihre Chance, Menelaos von ihrer Unschuld zu überzeugen und nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand. In ihrer Verteidigungsrede reicht es Helena nicht nur, sich zu verteidigen, sondern versucht die Schuld, anderen in die Schuhe zu schieben. Letztendlich schafft sie es sogar, sich als Opfer darzustellen.²⁴⁰

Allen voran trifft das trojanische Königspaar Schuld an den Geschehnissen, da sie verabsäumt hätten, ihren Sohn zu töten und somit den „Ursprung allen Übels“²⁴¹ verschonten.

Das Parisurteil liefert Helena ein weiteres Argument für ihre Unschuld und liefert gleichzeitig den Beweis dafür, dass sie nur Spielball der Göttinnen ist und als Opfer angesehen werden muss. Sie erläutert die Versprechen der drei Göttinnen:

„Pallas verhiß [sic!] Alexander als Geschenk,
als Führer der Phryger Hellas zu erobern,
Hera versprach die Herrschaft über Asien und
Europas Grenzen, falls Paris sich für sie entscheiden sollte;
Kypris aber rühmte bewundernd meine Wohlgestalt
Und versprach, mich ihm zu geben, wenn sie die Göttinnen
im Wettstreit der Schönheit übertreffe. [...]“ (Helena in „Die Troerinnen“, S. 76 V. 925 – S. 77 V. 931)

Allerdings änderte Euripides die Versprechungen der drei Göttinnen, im Vergleich zum originalen Mythos, etwas ab, denn Athene versprach nur Siege in vereinzelt Schlachten und nicht den Sieg über ganz Griechenland und Hera wollte Paris die Herrschaft über Asien schenken, von Europa war nie die Rede.²⁴²

Nachdem sie die Schuld auf die Göttinnen abgewälzt hat, stellt sie sich selbst als Heldin und Retterin Griechenlands dar. Denn hätte Paris Athene oder Hera zur schönsten Göttin gekürt, wäre Griechenland unter seine Herrschaft gefallen und das griechische Heer hätte sich seiner Macht beugen müssen. Somit wurde sie zum Wohle aller Griechen geopfert, die sie jetzt verurteilen, obwohl sie hätte geehrt werden müssen.²⁴³

²³⁹ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 73 V. 895 – S. 75 V. 910

²⁴⁰ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 132.

²⁴¹ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 75 V. 919 – V. 922.

²⁴² Siehe Kapitel b. Parisurteil.

²⁴³ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 77 V. 932 – V. 937.

Auch Paris wird von Helenas Schuldzuweisungen nicht ausgelassen. Er habe sie gewaltsam entführt und gezwungen, ihn zu heiraten. Außerdem stand er unter Aphrodites Schutz und wie hätte sie sich gegen die Macht einer Göttin wehren können. Auch nach Paris Tod hätte sie nicht flüchten können, obwohl sie nichts unversucht gelassen hätte, da sie Deiphobos wiederum gewaltsam an sich riss und zur Frau nahm.²⁴⁴

In Tragödien kommt es oft vor, dass Personen, die in brenzlige Situationen geraten sind, andere Schuldige zu finden versuchen. Helena gibt sich als Opfer, obwohl ihr Redestil genau das Gegenteil aufweist. In ihrer mächtigen Rede beschreibt sie sich als passive Figur, mit der gespielt wurde, weshalb sie unmöglich zur Verantwortung gezogen werden könne. Denn Passivität ist in der Tragödie ein sehr gutes Argument, um eine Unschuld zu beweisen. Trotz ihrer selbstbewussten starken Verteidigungsrede, beschreibt sie sich selbst als hilflose und schwache Frau, wie es im alten Griechenland für das weibliche Geschlecht üblich war.²⁴⁵

Helena erhebt das Wort sogar gegen Menelaos, den sie beschuldigt, sie mit Paris allein in Sparta zurück gelassen und sie somit hilflos ausgeliefert zu haben. Sie spricht ihn mit dem Beiwort „Schändlicher“ an²⁴⁶, was ihren Ehemann abwertend darstellt. Sie erhofft sich durch diese Anschuldigungen, Schuldgefühle bei Menelaos zu wecken und so ihre Strafe zu mildern, sollte sie eine bekommen.²⁴⁷

Die Rede der Helena ist durch Argumente, die aneinander gereiht wurden, aufgebaut und klingt sehr überzeugend. Denn einerseits stützt sie sich auf einen weit verbreiteten Mythos, das Parisurteil, wo sich drei Göttinnen um den Preis der Schönheit stritten. Im „Alexandros“, dem ersten Teil der Trilogie, war die Schuld von Hekabe und Priamos erzählt worden, die unterließen, ihren Sohn zu töten und somit das Unheil herauf beschworen. Andererseits, und das bildet wohl das stärkste Argument, kann man gegen den Willen der Götter und Göttinnen nichts ausrichten.²⁴⁸

Weniger glaubwürdig erscheint jedoch das Argument, bei dem sie sich als Retterin von Griechenland darstellt. Ebenso wenig überzeugt die Schuld von Menelaos, der sie zwar allein gelassen hat, aber

²⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 77 V. 940 – S. 79 V. 965.

²⁴⁵ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 79f.

²⁴⁶ Euripides, *Die Troerinnen*, S. 77 V. 943 – V. 944.

²⁴⁷ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 80.

²⁴⁸ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 131ff.

nichts von Paris und ihren Absichten ahnen konnte. Des Weiteren wird deutlich, dass sich Helena nur durch Übertreibungen, kleine Tricks und Kunstgriffe aus ihrer Lage herausreden kann.²⁴⁹

„Königin, verteidige deine Kinder und deine Heimat,
mach zunichte ihre Überredungskunst, denn gut spricht sie,
so niederträchtig sie auch ist! Ungeheuerlich ist dies.“ (Chor in „Die Troerinnen“, S. 79 V. 966 – V. 968)

Nach diesem Aufruf des Chors beginnt Hekabe mit ihrer Gegenrede und versucht auf alle Argumente von Helena einzugehen und diese zu zerschlagen.

Dabei überspringt sie allerdings den Teil, der ihre eigene Schuld betrifft, was als Zugeständnis interpretiert werden kann. Sie geht sofort zum Parisurteil über und bezweifelt die Echtheit der Geschehnisse auf dem Berg Ida. Denn Göttinnen können doch nicht so närrisch sein und Paris, einem barbarischen Hirtenjungen, solche Angebote unterbreiten. Sie plädiert auf die menschliche Vernunft, soweit man bei Göttern und Göttinnen so etwas finden kann. Dadurch greift sie die traditionelle Version des Mythos an.²⁵⁰

Allerdings leugnet sie nicht die Zusammenkunft der Göttinnen auf dem Berg Ida, sie findet nur neue Gründe dafür. Hera sei nur zum Spaß in das Gebirge gekommen, denn welchen Grund hätte es sonst für so eine Göttin geben können. Athena erbat sich von Zeus Jungfräulichkeit, weshalb für sie der Preis der Schönheit wohl unwichtig war und Aphrodite hätte es nicht nötig, Helena durch Paris Hand in eine andere Stadt zu versetzen, da sie durch ihre göttlichen Mächte ohne Schwierigkeiten in der Lage gewesen wäre, Helena zu stehlen, dazu hätte sie den Olymp gar nicht verlassen müssen.²⁵¹

Hose schreibt dazu, dass Hekabes Methode der Gegenrede für das späte 5. Jh. sehr fortschrittlich erscheint. Hekabes Rede stellt zwar die Tatsache des originalen Mythos nicht in Fragen, verändert allerdings die Begründungen dafür in der Art, wie sie für sie logischer erscheinen. Diese Verfahren benutzte bereits Thukydides, der Personen wie zum Beispiel Agamemnon zwar als reale Persönlichkeiten wahrnahm, das Ausmaß des Krieges aber darin begründet sieht, dass ihm die anderen aus Furcht und nicht aus Freundschaft in den Kampf gefolgt sind. Denn Agamemnons Flotte sei die größte von allen gewesen.²⁵²

²⁴⁹ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 80.

²⁵⁰ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 133.

²⁵¹ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 79 V. 971 – S. 81 V. 986.

²⁵² Vgl. Hose, *Euripides*, S. 133.

Weiter bezichtigt Hekabe Helena, der Gier verfallen zu sein, sowohl materiell als auch sexuell. Als sie den wunderschönen, fremden jungen Mann in vergoldetem Gewand sah, verfiel sie seinem Aussehen und verlor den Verstand.²⁵³

Auch diese Ansicht entspricht einer „modernen Anthropologie“ des 5. Jh. und wieder war es Thukydides, der den Trieb nach Besitz zu den Grundtrieben der Menschen zählte.²⁵⁴

Die Entlastungszeugen, die Helena genannt hatte, weist sie zurück, denn niemand hätte sie bei der angeblich gewaltsamen Entführung je schreien gehört.²⁵⁵

Außerdem war es in Griechenland Brauch, dass ohne „Zetergeschrei“ kein Unrecht geschehen ist. Das bedeutet, dass Helenas Entführung nicht als Gewaltakt anerkannt werden kann, weil sie niemand gehört hat, wie sie nach Hilfe schrie, falls sie überhaupt geschrien hat.²⁵⁶

Als nächstes streitet Hekabe Helenas Fluchtversuche ab, da sie selbst versucht habe, die Trojanerin zu überreden, ins griechische Lager zu gehen und somit den Krieg zu beenden. Helena wollte aber weiterhin im troischen Luxus schwelgen.²⁵⁷

Hekabes Anklagerede endet mit einem Tadel an Helenas Erscheinungsbild und der Aufforderung sie zum Ruhme Griechenlands hinrichten zu lassen.

„Und nach alledem putzt du
dich heraus, erscheinst hier und schaust den gleichen Himmel
wie dein Gatte, o Haupt, wert man's bespeit!
Demütig in Lumpen gehüllt,
vor Schrecken zitternd, den Kopf nach Skythenart ganz kahl geschoren,
so solltest du hier stehn und dich bescheiden eher statt unverschämt
benehmen, eingedenk deiner früheren Verfehlungen.
Menelaos, hör das Ende meiner Rede:
bekränze Hellas mit Ruhm: töte sie, wie's deiner
würdig ist, und für alle andern Frauen stell
Diese Satzung auf, daß [sic!] die sterben muß [sic!], die ihren Mann verrät.“ (Hekabe in „Die Troerinnen“, S. 83 V. 1022 – V. 1032)

²⁵³ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 81 V. 987 – S. 81 V. 992.

²⁵⁴ Hose, *Euripides*, S. 134.

²⁵⁵ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 81 V. 993 – S. 81 V. 999.

²⁵⁶ Hose, *Euripides*, S. 134.

²⁵⁷ Vgl. Euripides, *Die Troerinnen*, S. 83 V. 1009 – S. 81 V. 1018.

Der Redestreit der beiden Frauen nimmt einen sehr interessanten Verlauf. Helena verteidigt sich gekonnt und rhetorisch sehr geschickt, wobei Hekabe eher eine wissenschaftliche Argumentation wählt und trotzdem nicht recht zu haben scheint. Denn durch das erste Stück der Trojanischen Trilogie „Alexandros“ steht eine Mitschuld der Hekabe außer Frage. Außerdem greift die Anzweiflung des Mythos vom Parisurteil nicht, da durch Athenes Auftritt im Prolog die traditionelle Version bereits bestätigt wurde.²⁵⁸

Dabei stellt sich noch die Frage, was Euripides mit dieser Art von Argumentation bewirken wollte. Denn „der Zweifel am Mythos vom Parisurteil und seinen Folgen“, „die Kritik an den Erzählungen der Menschen über Hera und Athene, die rationalistische Ersetzung der Aphrodite, einer objektiven Macht, durch die Zügellosigkeit“ und die „Charakterschwäche“ der Helena sind zwar wirkungsvolle Argumente, aber dass der Dichter die Zuschauer und die Zuschauerinnen damit überzeugen konnte und ihnen diese Meinung aufdrängen wollte, scheint unwahrscheinlich, da sie ja spätestens nach dem „Alexandros“ darauf eingestellt waren, traditionelle Eigenschaften und Handlungen der Götter und Göttinnen auf der Bühne zu sehen. Also wirken Hekabes Ausführungen über die drei Göttinnen eher als Wunschdenken ihrerseits und illusionistisch.²⁵⁹

Weiter ergibt sich aus dem Duell, dass beide in irgendeiner Weise recht haben. Helena insofern, dass die Götter und Göttinnen, in diesem Fall Aphrodite und Zeus, das Geschehen beeinflussen und somit zur Verantwortung zu ziehen sind. Hekabe aber auf der anderen Seite mit dem Argument, dass jedes Geschehen auf der Welt „doppelt motiviert“ ist, auf der göttlichen und menschlichen Ebene, weshalb Helena ihre zumindest Teilschuld nicht ganz verleugnen kann.²⁶⁰

Für Matthiessen ergibt sich aus dem Redestreit nur eine poetische Gerechtigkeit, für die Dramatik hätte er aber keine Wirkung. Das begründet er damit, dass die gesamte Helenaszene in „Die Troerinnen“ außerhalb der dramatischen Handlung steht und zum restlichen Geschehen einen starken Kontrast bildet. Aber genau darin liege auch die große Bedeutung dieser speziellen Sequenz.²⁶¹

²⁵⁸ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 134.

²⁵⁹ Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 154.

²⁶⁰ Ebd. S. 154.

²⁶¹ Vgl. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*, S.73.

Der Schluss des Epeisodions überrascht in seiner Gestaltung etwas, da der Zuschauer und die Zuschauerin ja wissen, dass Helena natürlich überleben wird. Menelaos bleibt dem Text zufolge aber bei seiner Meinung, Helena in Sparta hinrichten zu lassen.

Er erwähnt dabei die Art der Steinigung. Diese Methode wiederfuhr eigentlich nur denjenigen Verbrechern und Verbrecherinnen, die der Religion oder der Gemeinschaft geschadet haben. Mit dieser Methode der Hinrichtung zeigt Menelaos, wie sehr er sich von Helena hintergangen und verraten fühlt und macht aus ihr eine Sünderin, die die Gesetze der Religion und der Gesellschaft verletzt hat.²⁶²

Menelaos beschwichtigt Hekabes Befürchtungen, er könnte Helena wieder verfallen und lässt Helena aufs Schiff bringen. Doch seine Antworten auf Hekabes Warnungen sind plötzlich von keiner Ernsthaftigkeit mehr durchdrungen, er weist sie ab und betont etwas zu oft, was Helena blühen wird, wodurch sich bereits erahnen lässt, dass er Helena nichts antun wird. Damit hat Helena den Redestreit gewonnen.²⁶³

Für Euripides ist es recht ungewöhnlich, dass der erste Redner, in diesem Fall die Rednerin Helena, den Streit gewinnt. Denn normalerweise lässt sich bei Euripides die Regel erkennen, dass immer der zweiten Partei der Sieg zugesprochen wird, also hätte Hekabe die Hinrichtung Helenas erreichen müssen.²⁶⁴ Weber verwendet dazu die These von Ruth E. Harder, die Helenas Sieg nicht in ihren Worten sieht, sondern in ihrem Aussehen. Die Verteidigungsrede war nur ein Vorwand, um lange genug auf Menelaos wirken zu können, bis er seine Meinung ändert.

Für Helena war somit auch nicht wichtig, was sie sagt, sondern nur, dass sie lange genug vor Menelaos redet, um Zeit zu gewinnen, um die Wirkung ihrer Schönheit voll entfalten zu können.²⁶⁵

Hekabes Leid wird noch einmal verstärkt, da das von ihr gewünschte Rededuell eine Peripetie darstellt, „in der durch die Anstrengungen einer Person [Hekabe] just das Gegenteil des Erstrebten [Helenas Hinrichtung] erwirkt wird.“ Somit kann sich Hekabe nicht mit der Rache an Helena trösten und ist auch noch selbst schuld daran.²⁶⁶

²⁶² Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 83.

²⁶³ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 134.

²⁶⁴ Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 154.

²⁶⁵ Vgl. Weber, « Barbarische Helena, S. 84 + 86.

²⁶⁶ Hose, *Euripides*, S. 136.

Den größten Kontrast zwischen dem Schicksal der Helena und dem der Troerinnen bildet jedoch die Tatsache, dass Cassandra, Andromache und Hekabe als Sklavinnen auf die Schiffe geführt werden und Helena in ihr altes Amt als spartanische Königin gehoben wird, was sie letztendlich retten wird. Dieser Gegensatz stellt für die Troerinnen die größte Katastrophe dar und lässt ihr Leid noch schrecklicher erscheinen.²⁶⁷

„Es gibt keinen Liebenden, der nicht immer liebt.“ (Hekabe in „Die Troerinnen“, S. 85 V. 1051)

Euripides schuf mit „Die Troerinnen“ eine Tragödie, in der das Leid die Hauptfigur darstellt. Die Qualen, die von den Troern und Troerinnen bereits erlitten werden und die Not, die noch über das griechische Heer hereinbrechen wird, stehen im Vordergrund. Eindeutig wird dadurch Euripides Einstellung zum Krieg, der nichts Ruhmvolles oder Würdevolles vorzuweisen hat. Manche bezeichnen das Werk als „Antikriegsstück“, das die negativen Seiten eines Krieges darlegt. Allerdings kann man es nicht als reines Propagandastück sehen, denn Cassandra versucht ja, die positiven Aspekte, wie Ruhm und Ehre, hervorzuheben.

Aber egal welche Meinung vertreten wird, fest steht, dass Euripides mit „Die Troerinnen“ die verheerenden Folgen eines Krieges, egal wie „notwendig“ oder „sinnlos“ er ist, Konsequenzen gibt es für jeden Krieg, aufzeigen wollte: „Tod, Sklaverei, Unglück, Hass und Leid.“²⁶⁸

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 134f.

²⁶⁸ Weber, „Barbarische Helena“, S. 87f.

II. „Helena“

Drei Jahre nach „Die Troerinnen“ schuf Euripides eine weitere Tragödie, die ebenfalls Entwicklungen nach dem Trojanischen Krieg schildert. Allerdings nicht ganz so finster wie „Die Troerinnen“. Mit „Helena“, die 412 v. Chr. das erste Mal aufgeführt wurde²⁶⁹, verband Euripides geschickt den Bericht von Herodot über die Erzählung der Helena in Ägypten mit der Idee des Scheinbildes der „Palinodie“ des Stesichoros. Ob Euripides tatsächlich von den beiden Vorgängern abschaute ist aber nicht bewiesen.

Mit „Helena“ schuf Euripides eine recht unterhaltsame Tragödie, in einem Athen, das gerade von einer Katastrophe zur nächsten schlitterte²⁷⁰, und stellte „das Verhältnis zwischen menschlicher Schuld und göttlicher Verantwortung“ erneut in Frage.²⁷¹

Durch die „Kyprien“ wurde der Gedanke verbreitet, dass Zeus die Erde vor Überbevölkerung schützen wollte und deshalb den Trojanischen Krieg anzettelte. Nimmt man an, dass Euripides dieses Motiv aufgriff, mit dem Scheinbild der Helena aus der „Palinodie“ und ihrem Aufenthalt in Ägypten von Herodot verband, dann erhält man den tugendhaften Charakter der Helena wie er in „Helena“ den ersten Eindruck macht. Zugleich beschuldigt der als ungläubig beschriebene Dichter, den Göttervater Zeus, einen zehnjährigen Krieg wegen eines Geistes geführt zu haben.²⁷²

„Helena“ wird wegen dem Aufbau und dem Handlungsablauf eng mit dem Werk „Taurische Iphigenie“ verbunden. Beide sind Erkennungsdramen und haben die Wiedererkennung zweier lang getrennter Menschen zum Inhalt, die durch eine List versuchen in ihr altes Leben zurück zu kehren. Allerdings ist „Helena“ etwas komplexer und anschaulicher ausgeschmückt als „Taurische Iphigenie“, weshalb angenommen wird, dass „Helena“ später geschrieben wurde. Euripides hat dabei die Technik und den formalen Aufbau von „Taurische Iphigenie“ übernommen, variiert und ausgestaltet.

Darüber hinaus enthält „Helena“ einige für den modernen Zuschauer ironische Elemente, zum Beispiel bei der Darstellung des Menelaos. Außerdem gehören Themen wie eheliche Treue und Untreue, die Überlistung eines mächtigen, aber auch verliebten und somit naiv gezeichneten Feindes

²⁶⁹ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 138.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 138.

²⁷¹ Becker, „Helena“, S. 87.

²⁷² Vgl. Ebd. S. 88.

eher in eine Komödie oder einen Roman als in eine Tragödie, weshalb das Stück auch manchmal als „Tragikomödie“²⁷³ interpretiert wird.²⁷⁴

Obwohl in Attika gerade erneut Kampfhandlungen im Peloponnesischen Krieg ausgebrochen waren und sich das Stück um die Ereignisse des Trojanischen Krieges dreht, bleiben Kampfhandlungen und das Thema Krieg im Hintergrund. Stattdessen scheint die Handlung durchdrungen von Zufall und Schicksal. Die Forschung sieht darin den Versuch des Dichters, indem er seine Figuren die Misere überstehen lässt, sein Publikum zu trösten. Allerdings ist das Tragische in dem Stück das Leid einer Frau, die zum Opfer gemacht wurde, ohne selbst etwas dafür zu können. Die zentrale Rolle spielt somit die leidende Titelheldin, die durch Zufall gerettet wird.²⁷⁵ Somit bleibt „Helena“ trotz mancher Ironie eine Tragödie.

Um die Handlung tatsächlich tragisch gestalten zu können, musste Euripides den überlieferten Mythos etwas verändern. Er versucht die Götter und Göttinnen mehr zu belasten und inszeniert so ein aktives Eingreifen ihrerseits von Anfang an. Aphrodite behält dabei ihre Rolle, die aus dem Parisurteil hervorgeht. Sie ist diejenige die Paris nach Sparta bringt und ihm Helena verspricht. Hera, die wegen des Urteils erzürnt ist, erschafft dort bereits das Phantom, das sie mit dem trojanischen Prinzen mitschickt. Neu in Euripides' Erzählung ist Hermes, der die echte Helena auf einer Wolke in das fremde Land bringen muss und Sorge zu tragen hat, dass sie auch bei Proteus ankommt, der dazu aufgetragen wird, sie zu schützen.²⁷⁶

Allerdings, und da beginnt die Geschichte „Helena“, bleibt die Schönheit der spartanischen Königin nicht ohne Beachtung. Denn Theoklymenos, der Sohn von Proteus, der im Stück bereits verstorben ist, buhlt um die Gunst der Spartanerin. Zu Beginn des Stückes verweilt Helena beim Grab des Proteus und führt mit ihrer Prologrede in die Handlung ein. Sie beklagt ihr Schicksal, weiß nicht wie sie ihren Namen je wieder rein waschen soll und wie sie ihrem Gatten treu bleiben soll, wo sie doch der Sohn des Proteus begehrt.²⁷⁷

²⁷³ Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 196.

²⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 186.

²⁷⁵ Hose, *Euripides*, S. 140f.

²⁷⁶ Vgl. Becker, „Helena“, S. 88f.

²⁷⁷ Vgl. Euripides, *Helena*, Übersetzt und herausgegeben von Peter Handke, Berlin: Insel Verlag 2010, S. 7-9.

In diesem Augenblick tritt Teukros auf, der Bruder von Ajax, mit dem er in Troja gekämpft hatte und dessen Selbstmord er nicht verhindern konnte. Er sieht Helena und traut seinen Augen nicht. Er erkennt sie zwar nicht als echte Helena, will sie aber allein wegen ihrer enormen Ähnlichkeit zur Verhängnisvollsten töten. Helena gibt sich nicht zu erkennen und erfährt so von den Geschehnissen der letzten Jahre. Menelaos hätte die Frevelhafte an den Haaren weggeschliffen. Ihre Mutter hätte sich wegen der Schmach ihrer Tochter erhängt und die Brüder hätten sich gegenseitig dahingerafft. Es gäbe aber eine Version, wo beide als Sternbilder göttergleich weiter leben würden.

Nachdem Teukros Helena wieder verlassen hat, beginnt sie erneut mit ihrer Klage, die in einen Dialog mit dem Chor mündet. Nach einem langen Klagedialog mit dem Chor entschließt sie sich zu Theonoe, der Schwester von Theoklymenos, die seherische Kräfte besitzt, zu gehen und sie um Rat zu fragen.²⁷⁸

Somit wird die Bühne frei für Menelaos, der als zerlumpter Schiffbrüchiger auftritt. Er erzählt von seinem Unglück auf See, erklärt aber auch, dass die Mannschaft und Helena gerettet seien. Dass er nicht die echte Helena, sondern nur ein Abbild von ihr bei sich hat, ist ihm nicht bewusst. Es folgt eine etwas ironische Szene, wo Menelaos am Tor des Palastes klopft und von einer alten Frau verscheucht wird. Als er jedoch zu weinen beginnt, erfährt er, dass Helena hier verweile, und zwar schon bevor der Krieg in Troja begann. Menelaos bleibt verwirrt zurück und redet sich ein, dass es ja viele mit gleichen Namen gebe.²⁷⁹

Diese Szene wirkt für eine Tragödie etwas seltsam. Denn obwohl Menelaos durch sein Aussehen tragisch wirkt, erscheint der Dialog mit der Alten eher ironisch. Menelaos hat all seinen Ruhm und kriegereischen Eigenschaften abgelegt und erscheint verweicht. Seine Tränen spitzen die Ironie der Szene zu. Mit dem anschließenden Monolog wird seine Verwirrtheit herausgearbeitet, er versucht sich aber an einer für ihn logischen Erklärung. Nämlich mit der Annahme, dass es sicher viele mit gleichem Namen gäbe, genauso wie es viele gleichnamige Städte gebe. Damit hat er für sich das Problem wissenschaftlich gelöst, aber eben falsch.²⁸⁰

Vom Chor hört man jetzt, dass Helena vom Orakel erfuhr, dass ihr Mann noch lebe, worauf die große Wiedererkennungsszene folgt. Aber erst nachdem ein Diener des Menelaos vom Auflösen des Phantoms berichtet, erkennen sich die Eheleute wieder.²⁸¹

²⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 9-32.

²⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 32-52.

²⁸⁰ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 147.

²⁸¹ Vgl. Euripides, *Helena*, S. 32-52.

Hier arbeitete Euripides den Unterschied der beiden Verliebten deutlich heraus und der Gegensatz zwischen der „lebhaften, mit überlegener Klugheit und gewollt demütiger Bescheidenheit sprechenden Helena und dem etwas langsamen, bedachtsam, fast schwerfällig überlegenden Menelaos“ ist enorm.²⁸²

Sie erzählen sich von ihren Erlebnissen und überlegen sich einen Plan wie sie aus Ägypten fliehen können. Sollten sie scheitern, würden sie beide freiwillig gemeinsam in den Tod gehen, bevor sie wieder getrennt würden. Sie bitten Theonoe, die Seherin, um Hilfe und Stillschweigen. Sie willigt ein, denn in ihr walte das „Heiligtum der Göttin der Gerechtigkeit“. Helena erzählt also Theoklymenos sie hätte von dem Tod ihres Gatten erfahren und wolle ihm zu Ehren eine Bestattung auf See abhalten, wie es der griechische Brauch sei. Menelaos, in Lumpen gehüllt, tritt als Zeuge auf und redet ebenfalls auf Theoklymenos ein. Dieser, der sich eine anschließende Hochzeit mit Helena erwartet, willigt schließlich ein und erfüllt die Wünsche seiner vermeintlich zukünftigen Frau.

Durch einen Botenbericht erfahren das Publikum und Theoklymenos, dass Helena weg ist und der ägyptische König erfährt, dass er getäuscht wurde. Erbost über diese Entwicklung will der Ägyptersohn zur Rache schreiten und nicht nur Menelaos und Helena, sondern auch seine Schwester Theonoe vernichten. Er wird jedoch vom *dei-ex-machina*-Auftritt der Dioskuren zurückgehalten. Somit muss auch er sich dem Willen der Götter und Göttinnen fügen.²⁸³

Dieser Auftritt der göttlichen Dioskuren beweist ein weiteres Mal, dass die Menschen Spielbälle der Götter und Göttinnen sind. Euripides handelt das Göttliche in „Helena“ genauso wie in seinen anderen Stücken. Aphrodite und Hera streiten sich wiederum um Helenas Zukunft und Zeus versucht endlich Gerechtigkeit walten zu lassen und Helenas Ruf wieder herzustellen, den er selbst beschmutzt hat. Er hat zwar nicht zugelassen, dass ihr körperliches Unrecht geschieht, aber dafür schändete er ihren Namen und benutzte ihn, um einen Krieg auszulösen. Und diese Tatsache ist weder gerecht noch menschenfreundlich.²⁸⁴

Euripides versteht es im Stück die dramatische Spannung anzuheben, indem er die ausgemachte friedvolle Abholung durch den gerechten Ehemann verändert, und eine gefährliche Flucht daraus macht, die auch hätte mit dem Tod beider Eheleute und der Schwester des ägyptischen Königs enden können. Der Dichter spickt die Handlung mit einigen spannenden Verwicklungen und überraschenden

²⁸² Becker, „Helena“, S. 92.

²⁸³ Vgl. Euripides, *Helena*, S. 52-130.

²⁸⁴ Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 197.

Wendungen, behält aber einen Ton bei, der beim Publikum Auflockerung und Heiterkeit hinterlässt.²⁸⁵

i. Helena in „Helena“

Helena, gezeichnet als reife Frau und liebende Gattin, steht im Mittelpunkt der Handlung von Euripides Stück. Sie versucht unter allen Umständen ihre Treue zu wahren und beklagt das Unrecht das ihr zugefügt wurde. Denn der Krieg wurde, auch wenn sie gar nicht anwesend war, wegen ihres Namens geführt. Ihr Ruf ist somit zerstört und im Angesicht des griechischen Glaubens an ein Leumundszeugnis, wäre dadurch auch sie als Person geschädigt.²⁸⁶

„Und ich, die Alleserdulderin, bin zugleich die Verwünschte
und erscheine als die Verräterin meines Mannes und die,
welche den Griechen den großen Krieg aufgehalst hat.
Warum also lebe ich noch?“ (Helena in „Helena“, S. 8f)²⁸⁷

Trost findet sie jedoch in Hermes Prophezeiung, dass sie irgendwann wieder mit Menelaos vereint sein würde und ihre Ehre wiederhergestellt sein würde.²⁸⁸

Diesen entschlossenen Charakter behält Helena auch in der nächsten Szene, wo sie von Teukros über all das Leid, das sie verursacht haben soll, in Kenntnis gesetzt wird. Trotz der tugendhaften Zeichnung, lässt Euripides eine Schmähung ihrer Person oder besser, ihres Namens, nicht aus.²⁸⁹

„O Götter – welch Anblick! Was sehe ich da? Das Feindbild der Feindbilder,
das Mordweibsbild, welches mich und alle die anderen
Griechen auf dem Gewissen hat. Daß [sic!] doch die Götter dich,
die du die Züge der Helena zeigst, ausspeien!“ (Teukros in „Helena“, S. 9)

Diese Anschuldigung, die die einzige im Stück bleibt, trägt zusammengekommen mit der Teukros-Szene das gesamte tragische Potenzial der „Helena“ in sich. Helenas Glaube an den göttlichen Plan wird erschüttert und zugleich ergibt sich eine Aussichtslosigkeit, ihren Ruf jemals wieder herstellen

²⁸⁵ Vgl. Becker, „Helena“, S. 89.

²⁸⁶ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 143.

²⁸⁷ Alle im Kapitel i. Helena in „Helena“ angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Euripides, *Helena*.

²⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 143.

²⁸⁹ Vgl. Becker, „Helena“, S. 91.

zu können. Denn Teukros liefert viele Beweise für die unwiderrufliche Besudelung ihres Namens, die sie durch eigenes Handeln nie mehr rückgängig machen kann. Sie ist somit weiter dem Tun der Götter und Göttinnen ausgeliefert, doch ihr Glaube an sie ist erschüttert.²⁹⁰

Ihre Tugend erstrahlt jedoch weiter in vollen Zügen, indem sie Teukros durch ihre Warnung, vor dem sicheren Tod rettet. Theoklymenos hatte nämlich Angst, jemand könnte ihm Helena wegnehmen, weshalb er schwor, jeden Griechen der nach Ägypten kommt, zu töten.²⁹¹

„Jetzt aber: weg mit dir! Flieh den Ort, ehe der Sohn des Proteus dich sieht, der hier das Sagen hat. Noch ist er abwesend, mitsamt seinen Hunden, und jagt dem Wild nach. Wenn aber ein Fremder, ein Grieche, ihm zwischen die Finger kommt, ist der ein toter Mann.“ (Helena in „Helena“, S. 20)

Diese Frau strahlt so viel Gutmütigkeit und Ehrlichkeit aus, dass sie auch glaubhaft wirkt, wenn sie sagt, dass sie lieber sterben würde, als ohne ihren geliebten Menelaos weiter leben zu müssen. Dieser Gedanke verwundert allerdings etwas, wenn man kurz darauf sieht, wie wehleidig und dümmlich der spartanische König auftritt. Aber auch das gehört wahrscheinlich zu Helenas tadellosem Charakter.²⁹²

Aber auch bei der Wiedererkennungsszene zeigt sich Helenas unverblühte Liebe zu Menelaos. Denn sollte er entdeckt werden, würde der ägyptische König ihn umbringen. Helena schwört ein weiteres Mal, lieber zu sterben als mit einem anderen Mann verheiratet zu werden.

„Menelaos: Geh! – Was aber, wenn sie [Theonoe] unser beider Sache nicht zu der ihren macht?

Helena: Dann ist es dein Tod ... Und ich arme werde verheiratet unter Zwang.

Menelaos: Zwang? Eine Ausrede. Es wäre Verrat.

Helena: So schwöre ich, bei deinem Haupt, den heiligen Schwur –

Menelaos: >>Zu sterben<<, willst du sagen? Nie in ein andres Bett?

Helena: - Zu sterben durch dasselbe Schwert! Zu liegen neben dir.“ (Helena und Menelaos in „Helena“, S. 72f)

Die Wiedererkennungsszene der „Helena“ beinhaltet eine weitere Neuerung seitens Euripides. Denn normalerweise erkennt derjenige, der später neu in die Szene kommt, zuerst, doch hier ist es Helena, die bereits in Ägypten verweilte, ihr Gegenüber als erste. Aber laut Matthiessen geht es hierbei auch gar nicht so sehr um das Erkennen, da beide bereits voneinander wussten. Vielmehr geht es darum,

²⁹⁰ Vgl. Hose, *Euripides*, S. 144.

²⁹¹ Vgl. Becker, „Helena“, S. 91.

²⁹² Vgl. Ebd. S. 91.

vom festen Glauben an etwas abzuweichen und anderes zuzulassen. Menelaos gelingt das erst, als ihm sein Diener vom Auflösen des Wolkengebildes berichtet.²⁹³

Nachdem Helena Theonoe mit sehr klugen Argumenten überzeugen konnte, ihr und Menelaos zu helfen, beginnt sie mit ihrem Gatten einen Plan auszuarbeiten, damit sie das Land unauffällig verlassen können. Dabei fordert Helena zunächst ihren Mann auf, sich etwas auszudenken, um sie zu retten. Sie überlässt ihm scheinbar die „geistige Führung“. Menelaos Ideen sind aber alle untauglich und geschickt wie Helena ist, lenkt sie Menelaos in die Richtung die sie will. Mit feinem Taktgefühl behält sie die Oberhand des Gesprächs und schafft es gleichzeitig, dass Menelaos seine Ideen selber verwirft und sich Helenas Plan begeistert anschließt. Helena, als unterwürfige und respektierende Gattin, schafft es auch in der Ausführung ihres Plans, Menelaos Ehre nicht zu beschmutzen und überlässt ihm scheinbar die meiste Verantwortung.²⁹⁴

In der folgenden Szene versucht Helena bereits Theoklymenos vom Tod ihres Gatten, der selbst als Zeuge auftritt, zu überzeugen, und schafft es, die Erlaubnis für eine Seebestattung zu bekommen. Helena spielt bei ihrer Rede alle ihre Reize aus und überflutet Theoklymenos mit den Bräuchen und Gesetzen des griechischen Volkes, von denen der ägyptische König keine Ahnung hat. Diese Argumentation kombiniert mit Helenas liebreizendem Charme genügt, um die Glaubwürdigkeit von Menelaos' Tod zu sichern.²⁹⁵

Euripides konzipierte diese Szene mit sehr ironischer Dramatik, da alle anwesenden über die wahren Begebenheiten informiert sind, nur Theoklymenos nicht, der dadurch etwas naiv erscheint.²⁹⁶ Etwas dümmlich tritt er auch zuvor bereits in Erscheinung, denn Helena bemerkt, dass der zerlumpte Grieche, ihr Mann sein könnte, so ähnlich wäre er ihm. Doch diese Bemerkung scheint an Theoklymenos vorüber zu gehen.²⁹⁷

Allerdings dürfte Euripides die Männerfiguren allgemein etwas unterlegen darstellen, da auch Teukros Helena eindeutig an Intelligenz unterlegen ist. Mehrmals weist sie ihn darauf hin, dass die Helena, die er in Troja gesehen hat, nicht unbedingt die echte Helena hätte sein müssen. Kombiniert

²⁹³ Vgl. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena.*, S. 133.

²⁹⁴ Becker, „Helena“, S. 92.

²⁹⁵ Vgl. Euripides, *Helena*, S. 91 – 107.

²⁹⁶ Vgl. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, S. 193.

²⁹⁷ Vgl. Euripides, *Helena*, S. 94.

mit der starken Ähnlichkeit hätte Teukros eigentlich logisch schlussfolgern und die echte Helena enttarnen müssen.²⁹⁸

„Helena: Bedenk, ob’s nicht ein bloßer Anschein war, ein gottgeschickter.
Teukros: Ach, komm mir mit was anderem, und nicht mit der da.
Helena: Den Anschein nahmst du also wahr als wahr?
Teukros: Ich weiß es: durch diese beiden Augen hier, und auch durch Auge innen.
Helena: Und Menelaos: ist er zurück, mitsamt seinem Gespons?“ (Helena und Teukros in „Helena“, S. 16)

Obwohl Teukros Helena zuvor noch umbringen wollte, allein wegen der großen Ähnlichkeit mit dem verruchten Weibsbild, lässt er sich nicht davon überzeugen, dass es möglich wäre, nicht die echte Helena gesehen zu haben, sondern eben nur einen „Anschein“ von ihr.²⁹⁹

Doch zurück zu Theoklymenos. Nachdem die Vorbereitungen für die Bestattung abgeschlossen sind und er alle Wünsche der Helena erfüllt hat, wird die Szene noch einmal mit Spannung gefüllt. Theoklymenos bittet nämlich Helena, nicht hinaus aufs Meer zu fahren, da sie sich aus Trauer in die Fluten stürzen könnte und wenn sie doch fahren will, würde er sie begleiten. Doch auch hier ist Helena sehr bedacht und redegewandt. Sie verspricht ihm eine gute Ehefrau zu sein, sobald sie sich von ihrem ersten Gatten verabschiedet hätte, steigt jedoch aufs Schiff und kommt nie wieder zu ihm zurück. Das Stück endet mit einer eindrucksvollen *dei-ex-machina* der Dioskuren wo Helena ihre Apotheose erfährt.

„Und wenn dein Lebensbogen
dereinst wird geschlossen sich haben, sollst du selbst
eine Göttliche heißen und teilhaben an den Opfern für
uns Dioskuren, und an den Gaben der Sterblichen für Kastor und Pollux!“ (Dioskuren in „Helena“, S. 128)

Zusammengefasst schreibt Matthiessen, dass für die Figur Helena ihre Vergangenheit eine wichtige Rolle spielt. Sie dient als Spielzeug der Götter und Göttinnen, wird nach Ägypten verschleppt und ihr Ruf wird unwiderruflich zerstört. Helena spricht oft von diesen Dingen, die eine Hauptfunktion in ihrem Dasein übernehmen, was aus ihr eine tragische, verzweifelte Person macht. Doch während die Handlung voran getrieben wird, vollzieht sich eine Entwicklung seitens der Helena, die wieder Mut fasst und letztendlich für die gelungene Flucht mit ihrem Mann verantwortlich ist.³⁰⁰

²⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 9 – 16.

²⁹⁹ Ebd. S. 16.

³⁰⁰ Vgl. Kjeld Matthiessen, *Euripides und sein Jahrhundert*, München: C.H. Beck Verlag 2004, S. 104.

Eine weitere Entwicklung zeigt sich in Helenas Charakter. Denn zu Beginn des Stückes sieht das Publikum eine Helena, die schuldlos über ihr Schicksal klagt, die rein ist und voller Tugend. Jedoch kommt es einem so vor, als würde ein Teil des Negativen bei der Auflösung des Scheinbildes auf die tugendhafte Helena übergehen. Denn alsbald erscheint sie als listiges Weibsbild, die sich auch nicht davor scheut den ägyptischen König zu täuschen und zu belügen.³⁰¹ Hose führt aus, dass das Stück sowieso von Sein und Schein durchzogen ist, worauf es auch aufzubauen scheint.

Im traditionellen Griechenland herrschte die Ansicht, dass alles Schöne zugleich gut und alles Hässliche schlecht wäre. Dem jedoch widersprach Helena als schönste Frau der Welt und Auslöser des Trojanischen Krieges, weshalb Kritik nicht lange auf sich warten ließ. Euripides dürfte mit „Helena“ versucht haben, dieses Konzept zu erneuern und die Taten Helenas ihrer Schönheit anzugleichen. Allerdings zeigt Euripides genauso deutlich wie „Sein“ und „Schein“ auseinandertreten können, da das Äußere eben nicht immer mit dem Inneren übereinstimmt.³⁰²

Helena wandelt sich von einer passiven Figur, die nichts gegen ihr Schicksal tun kann, zu einer aktiven, die alles daran setzt,³⁰³ sich und ihren Geliebten zu retten.

Trotz der schlechten Kritik³⁰⁴, die das Stück von mehreren Seiten bekommen hat, fand es großen Anklang beim Publikum. Denn bei näherer Betrachtung findet sich doch einiges an Spannung in „Helena“. Zusammengefasst:

„Die Handlung selbst ist geprägt zunächst vom Leid einer Frau, die an einem göttlichen Plan zweifelt, sodann von einer Anagnorisis, dann einer Intrige, die eine Flucht oder Rettung bewirken soll. Das Motiv des Zweifels an dem Plan wird im Stück verbreitert hin zu einem Diskurs über Erkenntnisfähigkeit schlechthin, der in der Diskussion der Spannung zwischen „Schein“ und „Sein“ seinen Austrag findet. Damit rückt Euripides in der „neuen“ Helena ein neues Thema ins Zentrum.“³⁰⁵

Dieses Thema wird beispielsweise von Hugo von Hofmannsthal in seinem mythologischen Libretto „Die ägyptische Helena“ aufgegriffen und eindrucksvoll inszeniert.

³⁰¹ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 114.

³⁰² Vgl. Hose, *Euripides*, S. 149f.

³⁰³ Vgl. Weber, „Barbarische Helena“, S. 114.

³⁰⁴ Vgl. Bruns, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung“, S. 85. Er nennt das Stück poetisch wertlos und spricht von einer blassen und langweiligen Schönheit.

³⁰⁵ Hose, *Euripides*, S. 151.

b. Johann Wolfgang von Goethe

Johann Wolfgang von Goethe wurde am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren und wuchs sehr behütet in einer wohlhabenden Patrizierfamilie auf. Durch vielseitige Erziehung lernte der junge Goethe schon sehr früh viele Eindrücke kennen, die er später in seinen Werken verarbeitete. Doch bevor er sich der Literatur zuwandte, begann er 1765, ganz nach der Familientradition seines Vaters, ein Studium der Rechte in Leipzig, das er 1770/71 in Straßburg erfolgreich beenden konnte. Dass Goethe zum Vorreiter und wichtigsten Vertreter des „Sturm und Drang“ wurde, verdankte er maßgeblich dem Einfluss von Johann Gottfried Herder. Goethe begann zu jener Zeit sich mit Volkspoesie zu beschäftigen, wendete sich unter anderem auch Homer zu und verfasste erste literarische Aufsätze. Darauf folgten die Jahre, in denen Goethe geniehafte Werke dichtete.

Die sogenannten Frankfurter Jahre von 1771 bis 1775 beinhalten eine kurze Tätigkeit am Reichskammergericht Wetzlar, gefolgt von zahlreichen Lyrikdichtungen, Hymnen, satirischen und Fastnachtspielen und Entwürfen seiner späteren Dramen, worunter sich auch der Urfaust befand. Außerdem brachten die Frankfurter Jahre 1774 den ersten internationalen Erfolg Goethes hervor, den er mit dem Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ erzielen konnte. In diesem Roman verarbeitete er die Liebe zur bereits verlobten Charlotte Buff.³⁰⁶

Die um 1780 aufgebauten amtlichen, höfischen und menschlichen Beziehungen führten zu einer gewissen Selbsterziehung und Bändigung Goethes, der dadurch zahlreiche Werke schaffen konnte und sein ohnehin breites Interessensgebiet auf die Naturwissenschaft ausweitete. In Italien vollzog sich durch die Beschäftigung mit antiker und italienischer Kunst die entscheidende Hinwendung zur Klassik, die unter anderen Werken auch „Faust. Ein Fragment“, das 1790 veröffentlicht wurde, hervorbrachte. Fast 20 Jahre später konnte Goethe seinen ersten Teil von „Faust“ fertig stellen.³⁰⁷

Faust war eine reale Person, die zu seinen Lebzeiten schon zu Gerüchten und Legendenbildungen anregte. Kein Wunder also, dass er für Dichter und Dichterinnen besonders interessant war. Faust soll zwischen 1460 und 1470 geboren worden und zwischen 1535 und 1539 gestorben sein. Sein Name „faustus“ bedeutet eigentlich „der Glückliche“ und ist kein Familienname, sondern nur ein

³⁰⁶ Vgl. Rudolf Radler (Hg.) u.a., *Das Bertelsmann Lexikon*, 24 Bände, Verlagshaus Stuttgart GmbH 1996, hier: Band 9 Gnei-Heine, S. 3720f.

³⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 3721f.

Beiname für Gelehrte, die damit ausdrücken wollten, dass sie gebildet und glücklich oder glückbringend seien. Faust galt zwar als beachtenswerter Wissenschaftler, aber gleichzeitig erschien er auch als verdächtig und sonderbar. Nachdem er verstorben war, ließen die Geschichten um die kuriosen Umstände seines Ablebens nicht lange auf sich warten.

Es war die Zeit, wo die Allgemeinheit noch an Zauberer und Hexen glaubte, die ihre Kräfte nur vom Teufel erhalten haben können. Natürlich lag es da nahe, auch Faust, der ja auf seine Mitmenschen komisch wirkte, als „Teufelsbündler“, so Luther, zu bezeichnen. Im Faustbuch von 1587 wird der Teufel als eine „allesbestimmende und schlechthin entscheidende Macht“ dargestellt, „gegen die sich der Mensch kaum zu wehren vermag“.³⁰⁸ In dieser Hinsicht lässt sich eine Ähnlichkeit mit der Macht der griechischen Götter und Göttinnen erkennen, denen sich die Menschen auch nicht widersetzen konnten.

Auch Goethe griff den Pakt mit dem Teufel als zentrales Element auf. Außerdem verwendete er zahlreiche Motive aus der Fausttradition, wie zum Beispiel die Figur Wagner, Fausts Interesse an Magie und Alchemie, seine mit Hilfe des Teufels vollbrachten Zaubereien und seine Liebesabenteuer. Dabei variierte Goethe aber die Bedeutung der verschiedenen Traditionselemente. Einigen maß er weniger Bedeutung zu, die dienten dann nur der Atmosphäre, und anderen wieder mehr, die dann zu der Konzeption des Werkes beitrugen.

Auch in seinem „Faust II.“ griff Goethe zwei große Elemente aus der Fausttradition auf. Zum einen stellte er Faust in den Dienst des Kaisers und zum anderen stellte er Helena, die Faust im Stück außerordentlich fasziniert, ins Zentrum des Werkes. Goethe war wohl die genuss-, macht- und tatensüchtige Faustfigur von Christopher Marlowe bekannt, was großen Einfluss auf „Faust II.“ nahm. Außerdem änderte er die flüchtigen Begegnungen Fausts mit Helena als Buhlerin von seinen Vorgängern ab und machte eine richtige Liebesbeziehung daraus. Die entscheidendste und wohl interessanteste Abänderung der Tradition der Faustdichtung enthält der Schluss von Goethes Werk. Anstatt Faust in die Hölle zu verbannen, lässt er ihn in himmlische Sphären aufsteigen, was ein Widerspruch zu Fausts Handlungen und seinem Teufelspakt darstellt.³⁰⁹

Goethe blieb bis ins hohe Alter ein leidenschaftlicher Mensch, wobei er seine letzten Jahre der Ordnung seiner Werke widmete³¹⁰, bevor er am 22. März 1832 in Weimar starb.³¹¹

³⁰⁸ Jochen Schmidt, *Goethes Faust, erster und zweiter Teil. Grundlagen-Werk-Wirkung*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1999, S. 11f.

³⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 31ff.

³¹⁰ Vgl. Radler, *Das Bertelsmann Lexikon*, Band 9, S. 3722.

³¹¹ Vgl. Ebd. S. 3720.

I. „Faust II.“

„Goethe hat keine Arbeit unternommen ohne sich des Stoffes, Geistes und Sinnes durch mancherlei Studien zu bemächtigen.“³¹²

Diese Studien machen sich in „Faust II.“ bemerkbar. Die beiden Hauptaspekte machen der dritte und der fünfte Akt aus, auf die die anderen Akte hinführen. Der dritte Akt vollendet eine ästhetische Kultur in der Neuzeit, die mit der Renaissance beginnt und über die Klassik und Romantik ihren Höhepunkt und schließlich in der Neuzeit ihr Ende findet. Der fünfte Akt beschreibt überwiegend die Probleme der zivilisatorischen Entwicklung in der Moderne. Die restlichen Akte befinden sich zwar in ihrer jeweiligen eigenwilligen Sphäre, führen den Leser und die Leserin aber auf diese Höhepunkte hin. Diese Erkenntnis gewann die Forschung aus der Entstehungsgeschichte des „Faust II.“.³¹³

Um 1800 deutete sich bereits eine Arbeit über Helena an, da Goethe immer wieder darüber redete oder in seinen Tagebüchern darüber schrieb. Am Höhepunkt seiner klassischen Phase versuchte sich Goethe das erste Mal an einigen Versen über die mythologische Figur, legte die Arbeit aber bald wieder zur Seite um sich anderen Werken zu widmen. Daraus wurden fünfundzwanzig Jahre, in denen „Faust II.“ still stand und selbst sein Autor zu zweifeln begann, dass es jemals fertig würde. Die entscheidende Schaffensperiode begann 1825, als er in seinem Tagebuch schrieb, dass er einiges an Faust geschrieben hätte. Ein Jahr darauf bezeichnete der über Fünfundsiebzigjährige seinen „Faust II.“ bereits als „Hauptgeschäft“, das er im Jahr 1831 vollenden konnte.³¹⁴

Karl Rosenkranz bezeichnete den „Faust II.“ kurz nach seinem Erscheinen als typisches Alterswerk Goethes.

„Im zweiten Teil treibt sich alles in das wirklich Allegorische, wozu Goethe, je älter er wurde, desto mehr Neigung bekommen zu haben scheint; [...] indessen liegt es in der Natur solcher Dichtungen, daß [sic!] sie mehr die Reflexion als das Gemüt ergreifen, und es dürfte sich voraussehen lassen, daß [sic!] der zweite Teil des „Faust“ nie die Popularität des ersten erlangen, daß [sic!] er nicht, wie dieser, die Nation entzücken, sie über sich selbst zum Bewußtsein [sic!] bringen, fortbilden, sondern stets ein gewisses esoterisches Dasein haben werde.“³¹⁵

³¹² Lehrs, „Über die Darstellung der Helena in der Sage und den Schriftwerken der Griechen“, S. 7.

³¹³ Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, S. 210.

³¹⁴ Ebd. S. 211.

³¹⁵ Karl Rosenkranz, *Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* Nr. 101-103 1833, in: Schmidt, *Goethes Faust*, S. 212f.

Da es an Handlung fehle, gäbe es keinen „dramatischen Pathos“ mehr, ein gewisses „Beschreiben, Erklären, Andeuten“ sei notwendig und „das Lyrische umfangreicher geworden, um die Elemente des gewaltigen Weltlebens einfach verkörpern zu können“.³¹⁶

Im Gegensatz zu „Faust I.“, der noch auf das Bürgerliche beschränkt und auf das Subjekt konzentriert war, wird „Faust II.“ durch eine weite Welt und das allgemein Gesellschaftliche geprägt. Goethe tendiert zu einer Historisierung und Typisierung von allem in seinem Werk. Diese Welt beinhaltet einerseits einen sozialen und politischen Bereich, der sich im ersten Akt in den Kaiserhofszenen bemerkbar macht und im vierten und fünften Akt durch Fausts militärisches und politisches Wirken deutlich wird. Andererseits beinhaltet sie einen Bereich der Wissenschaft, der von Homunculus und Wagner im zweiten Akt vermittelt wird und einen Bereich der Kunst, der vor allem von Helena repräsentiert wird. Die Sphäre der Kunst wird mit der Beschwörung Helenas ins Leben gerufen und ist das Hauptaugenmerk des zweiten Aktes, die auch die Klassische Walpurgisnacht beinhaltet. Die Begegnung Fausts mit Helena steht für die neuzeitliche Rezeption der Antike und deren vollendete ästhetische Kultur. Zur Kunst im „Faust II.“ gehören auch die Verkörperungen der Poesie, die in verschiedenen Figuren oder auch in Fausts Rede an die Mütter zur Beschwörung Helenas auftreten. Für Goethe und seine Zeitgenossen und Zeitgenossinnen standen Kultur und Natur in einer spannenden Beziehung zueinander, weshalb er in seinem „Faust II.“ eine riesige Bandbreite an Naturphilosophie verarbeitete, die besonders die Klassische Walpurgisnacht charakterisiert.³¹⁷

Außerdem verarbeitete Goethe viele geschichtliche Erfahrungen in seinem Werk und ließ auch die technischen und ökonomischen Neuerungen nicht aus. Beim Lesen des „Faust II.“ muss man eine besonders offene Haltung einnehmen, um die Eindrücke des großen „diagnostischen“, „kulturhistorischen“ und „zivilisationskritischen“ Werk wahrnehmen zu können. Die grundsätzliche Frage dabei lautet, ob nun Faust die Wette gegen den Teufel verliert und ob er zu Recht in den Himmel kommt. Dafür machte Goethe seine Figur zu einem Repräsentanten der Moderne, der für ein spezifisches, modernes, unglückliches Bewusstsein steht und die Leser und Leserinnen vor einem zu starken Optimismus schützt.³¹⁸

Aus historischer Perspektive lassen sich die fünf Akte des „Faust II.“ wie folgt zusammen fassen.

³¹⁶ Vgl. Ebd. S. 213.

³¹⁷ Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, S. 213f.

³¹⁸ Ebd. S. 115ff.

Im ersten Akt befinden sich die Charaktere noch im Mittelalter und am Anfang der Renaissance. Die Szenen am Kaiserhof sind von großer Bedeutung für die Renaissance und die Moderne, da der ökonomische Durchbruch in die Neuzeit mit der Einführung des kapitalistischen Wirtschaftens herrührte.³¹⁹

„Wo fehlt’s nicht irgendwo auf dieser Welt?
Dem dies, dem das, hier aber [am Kaiserhof] fehlt das Geld.“ (Mephistopheles in „Faust II.“, S. 10 V. 4889-4890)³²⁰

„Ich habe satt das ewige wie und Wenn;
Es fehlt an Geld, nun gut so schaff es denn.“ (Kaiser in „Faust II.“, S. 11 V. 4925-4926)

Hiermit wird also die moderne Geldwirtschaft etabliert, was für den Fortgang zur Neuzeit ein zentrales Element darstellt und Faust als dessen Repräsentanten, der mit seinen Zauberkünsten (am Kaiserhof war es nach der Tradition üblich, dass Faust zaubernd auftrat) den Wandel des neuen Geldwesens am Beispiel der bereits veralteten Feudalstrukturen vorführte.³²¹

Weiter verdeutlicht Goethe den schwer durchschaubaren und desorientierenden historischen Wandel an Hand eines Theaters im Theater, der „Mummenschanz“. Zugleich stellt diese Szene eine Hinwendung zu einer Kunstkultur, die sich an der Antike orientiert, dar, die für die Neuzeit und die deutsche Klassik von hoher Bedeutung war. Aus dem „Mummenschanz“ geht auch hervor, dass durch den erhöhten Reichtum der Gesellschaft das Bedürfnis an Unterhaltung und Verschönerung gestiegen ist. Die entsprechenden Vorbilder und Musterbilder findet der Hof in der Antike.³²²

„Der Kaiser will, es muss sogleich geschehen,
Will Helena und Paris vor sich sehn;
Das Musterbild der Männer, so der Frauen,
In deutlichen Gestalten will er schauen.“ (Faust in „Faust II.“, S. 46 V. 6183-6186)

Mit der Heraufbeschwörung Helenas aus einer längst vergangenen Zeit wurde der Höhepunkt des ersten Aktes erreicht, nämlich die Wiederbelebung der ästhetischen Antike, die Renaissance.³²³

³¹⁹ Vgl. Ebd. S. 220.

³²⁰ Alle in den Kapiteln I. „Faust II.“ und i. Helena-Akt angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011.

³²¹ Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, S. 221.

³²² Vgl. Ebd. S. 223.

³²³ Vgl. Ebd. S. 225.

Faust erlebt hier die Helena „in einem durch Magie hervorgezauberten pantomimischen Tableau als Urbild der Schönheit“, das ihn so sehr in Begierde verfallen lässt, dass sein Sinn vernebelt wird und sich in Wahnsinn wandelt.³²⁴

„Die Wohlgestalt die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! –
Du bist's der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb, Anbetung, Wahnsinn zolle.“ (Faust in „Faust II.“, S. 55 V. 6495-6500)

Der zweite und dritte Akt gehen dann der Frage nach den Bedingungen dieser Wiederbelebung und ihrer Verbindung zur Geschichte nach. Homunculus versucht am Beginn des zweiten Aktes, Faust den Weg zu antiker Kunst und Kultur zu weisen, wobei Wagners Funktion des Wissenschaftlers nicht zu kurz kommt. Homunculus und Wagner repräsentieren ihre Bereiche ausgehend von der Renaissance, um dann bis in die Zeit Goethes hinein zu wirken und dort einen neuen Höhepunkt zu erreichen. Der Schauplatz ist zunächst Fausts gotisch-mittelalterliches Studierzimmer und Wagners mittelalterliches Labor, was dazu beiträgt, Neues, in alten Rahmen entstehen zu lassen. Homunculus ist ein Produkt von Wagner, der bereits die Schwelle zur Neuzeit überschritten hat und alsbald eine eigene Dynamik erhält. Goethe benutzt ihn, um die Zusammengehörigkeit von Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit zu verdeutlichen.³²⁵

Nach Homunculus Abgang befinden sich der Leser und die Leserin in der „Klassischen Walpurgisnacht“, die mit ihrem Gestaltenreichtum die Vielfältigkeit der Basiselemente, aus denen sich die klassische Kunst und der moderne Kunstbegriff bildeten, darstellt. Besonders auffallend sind hierbei die mythologischen Gestalten, die die antike Mythologie vergegenwärtigen. Goethe reflektiert in dieser Szene die Bedeutung der neuentdeckten Antike für die Renaissance und die europäische Kultur der Neuzeit. Diese besondere Nacht figuriert den Werde- und Bildungsgang, der in der Idealgestalt der Helena vollendet sein wird. Im Gegensatz zur „Walpurgisnacht“ im „Faust I.“, die ins Chaos führt und die menschliche Triebwelt bedroht, entwickelt sich die „Klassische Walpurgisnacht“ im zweiten Teil emporsteigend bis zur Vollendung in einer schönen Gestalt, die am Ende des zweiten Aktes Galatee verkörpert. Diese Schönheit ist eine rein naturhaft vollendete

³²⁴ Eva-Maria Lenz, *Hugo von Hofmannsthal's mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1972, S. 33.

³²⁵ Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, S. 225.

Gestalt, während Helena im dritten Akt, das Naturhafte zwar voraussetzt, gleichzeitig aber die kulturelle Vollendung darstellt, die mit Fausts „schöpferischer Erinnerung“ begonnen hat. Helena repräsentiert somit Natur und Kultur in einer vollkommenen Person.³²⁶

Der dritte Akt, der sogenannte Helena-Akt, widmet sich ganz und gar der gelungenen Renaissance, die in Gestalt der schönen Helena erscheint. Die Begegnung Fausts mit Helena bleibt aber nur ein Gipfelerlebnis in Fausts Leben und somit auch in der Kulturgeschichte Europas. Auf ein historisches Ende der ästhetisch orientierten Kultur lässt sich durch das Überschreiten des ästhetischen Bereiches im dritten Akt hindeuten, vor allem auch, da der vierte und fünfte Akt Fausts politischem und sozialem Wirken gewidmet sind.

Die politische Sphäre im vierten Akt ist wieder beim Kaisertum angesiedelt. Hierbei geht es aber im Unterschied zum ersten Akt, um die „Herausbildung des neuzeitlichen Machtstaates, seiner militärischen Mittel und politischen Strukturen“. Dieser Situation passt sich Faust an und dementsprechend ändert sich seine Funktion. Er wird vom mittelalterlichen Entertainer des Kaisers zu einem modernen Feldherrn. Strategien und Waffentechniken werden thematisiert, wodurch Faust wiederum als Vertreter der Neuzeit erscheint. Goethe stellt dem Kaiser im vierten Akt einen Gegenkaiser gegenüber, der noch nicht über die modernen Mittel verfügt und somit dem Kaiser unterlegen sein muss.

Im vierten Akt wird auch deutlich, dass Goethe die Handlung des „Faust II.“ nicht kausal strukturiert hat. Denn es bleibt ungeklärt und unlogisch, warum Faust, nach dem Verlust seiner geliebten Helena und ihres gemeinsamen Sohnes in Griechenland, plötzlich wieder am Hof des Kaisers agiert. Es wird deutlich, dass alles nur die Historie darstellen soll, wobei Faust immer die Moderne repräsentiert. Durch seine Verkörperung des neuzeitlichen Fortschritts gewinnt nicht nur der Kaiser den Kampf gegen den Gegenkaiser, sondern er selbst gelangt zu Reichtum und politischer Macht.³²⁷

Diese Entwicklung gipfelt im fünften Akt, wo Faust einen modernen Kolonisator verkörpert, der alles und jeden beherrscht, seinen Plänen unterwirft und sogar die Natur zugrunde richtet. Auch hier kommt es zu einer Konfrontation von Altem und Neuem.

³²⁶ Ebd. S. 226f.

³²⁷ Ebd. S. 228f.

„Im gleichen Maß [sic!], wie Faust durch technisches Wissen und Können Neues schafft, vergewaltigt er die Natur und das alte, noch in das Naturleben eingebettete und mit ihm verwobene Dasein. Er erscheint als kühner Neuerer und als Frevler.“³²⁸

Faust kann jedoch für seine Taten nicht direkt verantwortlich gemacht werden, da er nur die Repräsentation dessen ist, was die Moderne und der Fortschritt mit sich bringen. So ergibt sich keine individuelle Faustfigur-Interpretation, sondern eine Parallelisierung zwischen Fausts privaten Problemen und der Epochenproblematik, die weit jenseits individueller Entscheidungen oder der Moral steht. Mit diesem Hintergrund bekommt auch die Frage nach den Geschehnissen nach Fausts Tod, „die Frage nach dem Gewinn der Wette, dem Sinn des Strebens und der Gnade“ eine ganz andere Note.³²⁹

i. Helena-Akt

Die Arbeit am dritten Akt seines „Faust II.“ begann, wie bereits angesprochen, schon im Jahr 1800. Die damals entstandenen 265 Verse bildeten die Anfangspartie des Helena-Aktes, den Goethe 1825 wieder aufnahm und 1827/1828 vorab als „Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie“ veröffentlichte.³³⁰ Das sogenannte „Zwischenspiel“ des „Faust II.“ wird von der Gestalt der Helena beherrscht. Den Höhepunkt in diesem Akt, „in dem Antike, Mittelalter und Neuzeit durch Helenas Person verbunden, simultan in eins geschaut werden“, bildet Fausts persönliche Begegnung mit der griechischen Schönheit. Ihre Liebesverbindung stellt eine „traditionenverbindende Konzeption“ dar, in der „das Urbild der Schönheit und klassischer Geist in der Neuzeit lebendig werden“.³³¹ Die ersten beiden Akte führen größtenteils auf die Vereinigung Fausts mit Helena hin. Denn im ersten verlor er sie recht schnell wieder, nachdem er größte Anstrengungen unternommen hatte, um sie für den Kaiser zu beschwören.³³²

„Hab ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?
Mein Schreckengang bringt seligsten Gewinn,
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!“ (Faust in „Faust II.“, S. 55 V. 6487-6490)

³²⁸ Ebd. S. 229.

³²⁹ Ebd. S. 229.

³³⁰ Ebd. S. 234.

³³¹ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 33.

³³² Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, S. 234.

Fasziniert von Helenas Schönheit begibt er sich auf die Suche nach ihr, die den zweiten Akt einschließlich der „Klassischen Walpurgisnacht“ durchzieht. Bevor Faust aber die Gestaltenvielfalt der „Klassischen Walpurgisnacht“ durchsucht und Helena, die vollkommenste Gestalt wieder findet, träumt er von ihr und Homunculus deutet diesen Traum, den Mephistopheles nicht erkennen kann, durchaus als erotischen Traum.³³³

„Schön umgeben – Klar Gewässer
Im dichten Haine, Frau'n die sich entkleiden;
Die allerliebsten! – Das wird immer besser.
Doch eine lässt sich glänzend unterscheiden,
Aus höchstem Helden-, wohl aus Götterstamme;
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Kristall der Welle. –
[...] doch allein
Die Königin sie blickt gelassen drein,
Uns sieht, mit stolzem, weiblichem Vergnügen,
Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,
Zudringlichzahn. Er scheint sich zu gewöhnen. –
Auf einmal aber steigt ein Dunst empor,
Und deckt mit dichtgewebtem Flor
Die lieblichste von allen Szenen.“ (Homunculus in „Faust II.“, S. 68 V. 6903-6920)

Abgesehen davon, dass Homunculus bereits auf eine Vereinigung und nicht nur auf eine Begegnung Fausts mit Helena hindeutet, beinhaltet seine Traumdeutung einiges von ihrer Mythologie. Goethe baut hier einerseits ihre Abstammung von Zeus ein und andererseits verwendet er auch den Mythos vom Schwan. Interessant ist, dass bei Goethe, Faust der Schwan zu sein scheint, der sich mit Helena, dem eigentlichen Produkt der originalen Schwanenhochzeit verbindet. Es findet also eine Art Wiederholung des Mythos statt, der gleichzeitig eine Wiederholung des Schicksals von der Mutter, Leda, auf die Tochter, Helena, zu übertragen scheint.

Der gesamte Aufbau des Helena-Aktes gleicht einer eigenständigen antiken Tragödie. Er gliedert sich in drei Teile, wobei der erste, traditionell gleichzusetzen mit einem Prolog, in die Handlung einführt und den Zuschauer und die Zuschauerin auf den letzten Stand bringt. In diesem Fall berichtet Helena über ihr bisheriges Schicksal und wird dabei mehrmals vom Chor, laut Regieanweisung vom Chor gefangener Trojanerinnen, unterbrochen, wodurch ein Dialog zwischen Protagonistin und Chor entsteht, ganz nach antiker Tragödiendition von Euripides.³³⁴

³³³ Vgl. Ebd. S. 235.

³³⁴ Vgl. Ebd. S. 235.

Bei ihrem Prolog erwähnt Helena einen „Räuber“, der sie ergriffen hätte als sie noch ohne Sorgen im Tempel verweilte.³³⁵ Goethe verwendet also den Mythenstrang, in dem Helena gewaltsam entführt wurde, was seine Darstellung einer sehr positiven Helena unterstreicht.

Abgesehen von der Form, die Goethe aus dem Altertum übernimmt, lässt sich in Helenas Auftrittsmonolog inhaltlich eine eigenartig doppelte Wirkung ihrer Schönheit und ihrer Würde gegenüber ihres Schicksals erkennen. Die Verse, besonders der beginnende des Monologs „Bewundert viel und viel gescholten Helena ...“³³⁶ werden von einer distanzierten, kritisch reflektierenden Beurteilung gekennzeichnet, die nicht nur durch Helenas Stolz und Würde, die sie in dieser gefährlichen Situation behält, hervorgeht.

Hingegen spricht eher ein Dichter der Neuzeit aus der Figur, der versucht, eine Summe aus allen historischen und literarischen Traditionen um Helenas Mythos zu erstellen. Die besondere Distanz die der Vers beinhaltet, ermöglicht diese Beurteilung. Zur gleichen Zeit wo er diese Distanz einnimmt, schafft er aber auch eine „intensive Vergegenwärtigung“ der Helena, „indem er Wesen und Wirkung der Schönheit“ erfasst. Am Schluss ihres Monologs greift Helena selbst das traditionelle Element wieder auf und versetzt es in Spannung mit ihren eigenen Gefühlen.³³⁷

„Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
So gern erzählen, aber der nicht gerne hört
Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann.“ (Helena in „Faust II.“, S. 113 V. 8513-8515)

Ein weiteres antikes Merkmal verwendet Goethe, in dem er auf das vorbestimmte Schicksal, das Helena von den Göttern und Göttinnen auferlegt wurde, anspielt. In ihrer Klagerede, um es nach antiker Tradition zu formulieren, spricht Helena davon, dass der weitere Verlauf ihres Loses noch ungewiss sei. Sie wisse nicht, ob sie als Gattin des Menelaos, als Königin oder als Opfer für das langjährige Missgeschick der Griechen und Griechinnen nach Hause zurück gebracht wurde und klagt dabei die Götter und Göttinnen an.³³⁸

„Erobert bin ich, ob gefangen weiß ich nicht!
Denn Ruf und Schicksal bestimmten fürwahr die Unsterblichen
Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche

³³⁵ Goethe, *Faust*, S. 113 V. 8510-8512.

³³⁶ Ebd. S. 112 V. 8488.

³³⁷ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 35.

³³⁸ Vgl. Goethe, *Faust*, S. 113 V. 8530-8537.

Begleiter, die an dieser Schwelle mir sogar
Mit düster drohender Gegenwart zur Seite stehn.
Denn schon im hohlen Schiffe blickte mich der Gemahl
Nur selten an, auch sprach er kein erquicklich Wort.
Als wenn er Unheil sänne saß er gegen mir.“ (Helena in „Faust II.“, S. 113 V. 8530-8537)

Hieraus lässt sich auch eine Anlehnung an Euripides „Die Troerinnen“ erkennen, in denen Menelaos schwor, Helena bei der Rückkehr nach Sparta zu töten. Goethe scheint hier angeknüpft zu haben und Euripides Geschichte weiter zu erzählen.³³⁹ Mit dem Unterschied, dass Helena nicht mehr die raffinierte Kokette ist, die sie in „Die Troerinnen“ war.

Helena bangt in ihrer Rede weiter über ihre Zukunft, da sie nicht weiß, was Menelaos mit ihr vor hat. Die sonst bei Goethes Vorgängern und Vorgängerinnen so kluge und selbstbewusste Frau, bekommt hier Züge von Unsicherheit und Unwissenheit³⁴⁰, denn „welchen Sinn er [Menelaos] hegen mag, errat ich [Helena] nicht.“³⁴¹

Aber nicht nur hier, sondern auch in anderer Hinsicht lassen sich Verknüpfungen zu Euripides finden. Goethe unternimmt in seiner Dreiteilung des dritten Aktes große Zeitsprünge und zugleich schafft er durch die Figurenreden weitläufige Zeitraffungen. Helena erzählt mit Hilfe eines Rückblicks von der sogleich vergegenwärtigten Antike. Der in Gestalt von Phorkyas auftretende Mephistopheles versetzt die antike Schönheit in der zweiten Szene ins Spätmittelalter und in die Renaissance, um sie vor Menelaos' Rachegelüsten zu retten.

Nachdem Faust Helena retten konnte, springt der geschichtliche Horizont in die Klassik und Romantik. Die ausgelassenen Jahrhunderte reflektiert Phorkyas in einem kurzen Rückblick, in dem er erzählt, was Faust und Helena in der Zwischenzeit getrieben haben.

Doch Phorkyas dient nicht nur als „personifiziertes Zeit- und Geschichtsbewusstsein“³⁴², sondern wird von Goethe auch für seine Mythenrezeption verwendet. Dabei lässt er Helenas Doppelgängerin in Ägypten ebenso anklingen, wie die Entführung durch Theseus und die Befreiung durch die Dioskuren. Er baut ebenfalls Helenas Hochzeit mit Menelaos ein, die laut Goethe von ihrem Vater arrangiert wurde, da eigentlich Patroklos für Helena als Sieger galt. Letztendlich erwähnt er sogar die

³³⁹ Siehe Kapitel i. „Die Troerinnen“.

³⁴⁰ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 36.

³⁴¹ Goethe, *Faust*, S. 113 V. 8526.

³⁴² Schmidt, *Goethes Faust*, S. 235.

Verbindung mit Achilles, der aus dem Schattenreich zu Helena kam, und eine Verbindung der Idole daraus entstanden ist.³⁴³

Als Vorbild für seine mythologischen Aussagen, kann durchaus behauptet werden, hat Goethe Euripides „Helena“ herangezogen. Nicht nur seine Raum- und Zeitregie, sondern auch die Anspielungen auf das Scheinbild und die Verbindung mit Achilles³⁴⁴ stehen schon bei Euripides geschrieben.

Die Frage nach Helenas wahrer Identität bleibt jedoch ungeklärt. Auf Phorkyas Aussage, dass man sie „als doppelhaft Gebild, in Ilios gesehen und in Ägypten auch“³⁴⁵, antwortet Helena:

„Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar.
Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht.“ (Helena in „Faust II.“, S. 123 V.8874-8875)

Phorkyas dient auch dazu, Helenas „Schwebezustand [...] zwischen einmaliger Geschichtlichkeit und mythischer Allgegenwart ins Bewusstsein“ zu rücken. Helena als Figur steht permanent unter der Spannung zwischen der prägenden Tradition und der im Werk vergegenwärtigten Wiederbelebung.³⁴⁶

Schmähungen gegen Helena bleiben weitgehend aus in Goethes „Faust II.“. Phorkyas greift Helenas Identität nur oberflächlich an.³⁴⁷ Die Frage nach Helenas Schuld wird in Goethes „Faust II.“ nebensächlich, da er sie vollkommen lebendig und vergegenwärtigt darstellt. Sie ist so sehr in die Gegenwart eingetreten, dass sie alle in ihren Bann ziehen kann und somit niemand mehr auf die Schuldfrage zu sprechen kommt.³⁴⁸

Außerdem geht es bei Goethe nicht vorrangig, wenn überhaupt, um die große Schuldfrage, sondern mehr darum, Helenas perfektes Schönheitsideal von der einmaligen Erscheinung in der Antike loszulösen und zeitlich wie räumlich zu versetzen, damit sie für den europäischen Rezeptions- und Kulturprozess frei wird.

³⁴³ Vgl. Goethe, *Faust*, S. 122 V. 8843-8881.

³⁴⁴ Siehe Euripides, *Helena*, S. 12: „Wie man hört, trat er [Achilles] einst auf als Freier um Helena.“ (Helena)

³⁴⁵ Goethe, *Faust*, S. 122 V. 8872-8873.

³⁴⁶ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 38.

³⁴⁷ Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, S. 237.

³⁴⁸ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 42.

In Verbindung mit dieser geschichtlichen Prozessualität steht vor allem auch Goethes Stilübernahme aus der Antike. Er hat nicht nur den Chor aus der griechischen Tragödie übernommen, sondern auch die „Versmaße“, die „Wortformen“, „syntaktische Eigenheiten“, einige „Handlungsmotive“ und manch „wörtliche Formulierungen aus den Tragödien von Euripides“, besonders von „Orestes“, „Die Troerinnen“ und „Helena“. Besonderes Interesse bekundete Goethe dabei an „Helena“, von wo er nicht nur die Motive für sein Werk heranzog, sondern vor allem die Loslösung der Helena-Gestalt jenseits des Moralischen bewunderte und verwendete.³⁴⁹

Karl Lehrs beschreibt Goethes Helena als „sterbliche Aphrodite“.

„Schöner ist die Allegorie bei Göthe [sic!]. Es ist eine sterbliche Aphrodite. So wie es der Liebesgöttin Wesen ist, Liebe zu geben und zu empfangen, aber als Wohlthat [sic!] und Lust: so erscheint in dem zweiten allegorischen Theile der Göthe'schen [sic!] Dichtung unsere Heldin. Nachdem sie zuerst als bestimmte Persönlichkeit mit mannigfachen Gefühlen, Gedanken, Schicksalen und leiden, die freilich zuletzt der Sage gemäss [sic!] an Schönheit und Liebe sich knüpfen, vor uns sich bewegt: sind in der Allegorie gleichsam alle gröberen Elemente abgelöst und nur die leichtern und ätherischen, Schönheit und Liebe, bilden den Inbegriff ihrer Erscheinung.“³⁵⁰

Goethe legte in weiterer Folge aber keinen Wert mehr darauf, Schönheit und Sittlichkeit in Einklang zu bringen, sondern versuchte vielmehr, Helena als „Inbegriff der Schönheit und der ästhetisch-erotischen Faszination“ darzustellen.³⁵¹

Zum Beispiel wird Lynceus von Helenas Schönheit auf die Knie gezwungen und so von ihrem Antlitz verzaubert, dass er sein Leben in ihre Hand legt.

„Lass mich knieen, lass mich schauen,
Lass mich sterben, lass mich leben,
Denn schon bin ich hingegeben
Dieser gottgegebenen Frauen.“ (Lynceus in „Faust II.“, S. 133 V. 8218-8221)

Im dritten Akt finden sich aber noch mehr antikisierende Elemente. Zum Beispiel in der Sprache der Figuren. Anfangs sprechen Helena und der Chor noch ohne Reim, da die Antike diesen noch nicht kannte, wobei Goethe zahlreiche griechische Versformen einbaut. In mittelalterlicher Umgebung beginnt Lynceus, die Schönheit der Helena in Reimen zu preisen, und selbst Helena lernt durch die Liebe zu Faust, sich in Reimen auszudrücken.

³⁴⁹ Schmidt, *Goethes Faust*, S. 237f.

³⁵⁰ Lehrs, „Über die Darstellung der Helena in der Sage und den Schriftwerken der Griechen“, S. 32.

³⁵¹ Schmidt, *Goethes Faust*, S. 238.

Faust, der Alleskönner, verwendet alle Formen hintereinander und ist antik reimlos und mittelalterlich und neuzeitlich mit Reimversen zu vernehmen. Außerdem fallen in den großen antiken Monologen, zum Beispiel als Helena ihr Schicksal und ihre gegenwärtige Situation schildert, die zahlreichen „schmückenden Beiwörter“ auf, die in den ältesten und höchsten Dichtungen der Antike verwendet wurden. Diese Intensität der würdevollen und zeremoniellen Sprechweise, soll auch dazu beitragen, Helenas Wesen zu charakterisieren. Bei Goethe erhalten diese „schmückenden Beiwörter“ gleichfalls eine schmückende Funktion im weitesten Sinn. „Sie dienen als zeremoniöser Schmuck der in Helena gestaltgewordenen Schönheit und Würde.“³⁵²

Goethes Helena-Figur ist historisch allerdings vielschichtiger gezeichnet, als bis jetzt angedeutet. Neben dem antiken Erbe und der Tradition nach Euripides darf der zeitgenössische Kontext nicht außer Acht gelassen werden. Goethe entwarf seine schöne Helena nach Johann Winckelmanns „epochemachender Paradigmatisierung griechischer Kunst“. Größtes Interesse zeigen Winckelmann und Goethe dabei an der Idealisierung des vollkommenen Menschlichen, des Individuums. Winckelmann wendete die Nachahmung klassischer Muster speziell auf die griechischen Bildhauerkunst an³⁵³ und die daraus resultierenden Erkenntnisse versuchte Goethe auf seine Darstellung der Antike und speziell seiner Helena anzuwenden. Demnach konzipiert Goethe seine Helena als ästhetische und kultivierte Aristokratin, die ihre Affekte zu zügeln weiß. Den Höhepunkt legt Goethe dann in die Begegnung des Fürsten Faust mit der Königin Helena. Ritterliche höfische Würde trifft auf höfische aristokratische Größe und findet Ausklang in einer neuen harmonischen Form, in der sich die Gegensätze ausgeglichen haben.³⁵⁴ Die eben erwähnte „Würde“ gipfelt in der ersten Begegnung Faust mit Helena, in der plötzlich alles als „würdig“ erscheint.

„Würdig, o würdig, dreifach würdig
Sei gesegnet ein solcher Empfang!“ (Chor in „Faust II.“, S. 132 V.9180-9181)

„[Faust] erscheint [...] oben an der Treppe [...] und kommt langsam würdig herunter.“
(Regieanweisung in „Faust II.“, S. 132)

„So hohe Würde wie du sie vergönnt,
Als Richter, als Herrscherin,...“ (Helena in „Faust II.“, S. 133 V.9213-9214)

³⁵² Ebd. S. 239f.

³⁵³ Siehe Johann Joachim Winckelmann, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, *Bibliothek der Kunstdliteratur 2. Frühklassizismus*, Hg. Helmut Pfotenhauer, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1995, S. 11-50.

³⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 241ff.

In dieser Szene beweist Faust, dass er reifer geworden ist und Helena nun „würdig“ entgegen treten kann, im Gegensatz zum ersten Akt, wo er unkontrolliert nach ihr greifen wollte und sie ihm dadurch entglitten ist. Es geht hier nicht mehr um eine einfache Rezeption der Antike und die von ihr bestimmte Herausbildung eines klassischen Schönheitsideals, sondern mehr um die Herausbildung einer Renaissancekultur, die aus der Begegnung Faust-Helena resultiert.

In der Gegenüberstellung von Antike, Renaissance und Klassik thematisiert Goethe die Würde über die antike Sphäre, das höfische Mittelalter und die Renaissance hinaus bis in die eigene Zeit, und das alles gebündelt im dritten Akt.³⁵⁵

Im eigentlichen Kernstück des Helena-Aktes vollendet sich die Harmonie in der Gegenwart bis hin zu Fausts Feier arkadischen Glücks. Zu dem Kriterium der „Gegenwart“ muss sich das Element der „Ganzheit“ gesellen, denn nur „in vollkommen erfüllter Gegenwart vermag sich der Mensch ganzheitlich zu erfahren“. Und das wird durch die Wechselrede von Faust und Helena ausgedrückt, die eine neue „Reimharmonie“ findet.

Faust und Helena repräsentieren durch ihre Liebe als Menschen „das harmonische Zusammenwirken aller Naturkräfte bis zu einem solchen Grade“, dass ihnen Götterähnlichkeit zu Teil wird. Goethe hob also seine arkadischen vollkommenen Menschen ins Göttliche empor und stellte gleichzeitig eine Grundanschauung seiner Zeit dar, in der sich der Dualismus zwischen dem religiös abwertenden Menschlich-Irdischem und der unerreichbaren Höhe des Göttlichen auflöste.³⁵⁶

Mit einem Zeitsprung nach Arkadien und somit in den letzten Abschnitt des Helena-Aktes begibt sich Goethe in eine neue Sphäre, der poetisch fiktiven Innerlichkeit. Mit dieser arkadischen Szenerie, die recht schnell in unerforschte Tiefen mündet, aus denen Euphorion, als Figuration der Poesie entspringt, kann als Fluchtbewegung gedeutet werden, die aber in einer romantischen krisenhaften Entwicklung mündet.

Fausts Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, nach der ursprungshaften „ersten Welt“, stellt gleichzeitig sein zu Grunde liegendes Problem dar, nämlich seine Unzufriedenheit, die ihm nie erlaubt, die Gegenwart zu genießen, selbst dann nicht, wenn sie eigentlich schon perfekt wäre.³⁵⁷

„O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen,
Der ersten Welt gehörst du einzig an.“ (Faust zu Helena in „Faust II.“, S. 143 V. 9564-9565)

³⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 246f.

³⁵⁶ Ebd. S. 249f.

³⁵⁷ Ebd. S. 252ff.

Mit Euphorion, dem Sohn von Faust und Helena, endet der dritte Akt als „klassisch-romantische Phantasmagorie“. Die Synthese von „Klassischem“ und „Romantischem“ gelang Goethe durch die Verbindung der antiken Helena mit dem das Mittelalter repräsentierenden Faust, durch die klassische Inszenierung Euphorions und durch die formale Mischung von antiken und modernen Versformen, die er zuletzt auch noch mit Musik unterlegte und so einen Kontrast zur Sprachwelt der Helena schuf.

Euphorion erscheint als komplettes Gegenteil von Helena. Seine romantische Ader erscheint als maßlos im Vergleich mit Helenas Mäßigung zuvor, denn Helenas Erscheinung war auf Selbstbeherrschung und Harmonie angelegt. Euphorions Maßlosigkeit und Zügellosigkeit konnte nur auf eine logische Weise ein Ende finden, nämlich mit dem Sturz in den Tod.³⁵⁸

Der Kontrast zwischen Helena und ihrem Sohn ankert nicht nur in ihren unterschiedlichen Wesenszügen, sondern geht bis in die Rede- und Versstruktur. Die antike statuenhafte Person der Helena spricht würdevoll und ausschweifend in langen reimlosen Versen, während Euphorion schnelle Abfolgen von kurzen Versen verwendet, die das musikalisch Klangliche unterstreichen. Das Geschehen um Helena tendiert außerdem ins Zeitlose, das durch die Begegnung mit Faust und den Gang nach Arkadien für kurze Zeit erreicht scheint, während Euphorions Hyperaktivität mit einem tödlichen Sturz in die Tiefe endet. Als Helenas Sohn bedeutet Euphorion eine Allegorie der Romantik, die aus der Klassik hervorging. Das Geschehen zeigt jedoch, dass die Romantik das Ideal der Klassik und das an der Antike orientierte Menschenbild zerstört, was daran deutlich wird, dass auch Helena nach Euphorions Tod wieder verschwindet.³⁵⁹

„Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,
Bejammernd beide, sag ich schmerzlich Lebewohl!
Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Persephoneia nimm den Knaben auf und mich.“ (Helena in „Faust II.“, S. 154-155 V. 9939-9944)

Helena und Euphorion entschwinden aber nicht ins Nirgendwo, sondern bleiben im Hades, „einer Unterwelt geschichtlicher Erinnerung und kulturellen Gedächtnisses, in der alles, was einmal Namen und individuelle Größe gewonnen hat“, auf ewig aufbewahrt.³⁶⁰

³⁵⁸ Ebd. S. 252ff.

³⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 259.

³⁶⁰ Ebd. S. 260.

c. Hugo von Hofmannsthal

Hugo Laurenz August von Hofmann oder auch Edler von Hofmannsthal genannt, wurde am 1. Februar 1874 in Wien geboren. Er besuchte dort das Akademische Gymnasium, wo er 1892 mit Auszeichnung maturierte. Zwei Jahre vor seinem Abschluss veröffentlichte der junge Schriftsteller bereits einige seiner Gedichte unter einem Pseudonym.³⁶¹

„Bedeutendes Talent, ein 17-jähriger Junge, Loris (v. Hofmannsthal). Wissen, Klarheit und, wie es scheint, auch echte Künstlerschaft, es ist unerhört in dem Alter.“³⁶²

Im selben Jahr seines Abschlusses begann Hofmannsthal mit dem Jurastudium, reiste in die Schweiz, nach Südfrankreich und nach Italien. Außerdem arbeitete er weiter an Gedichten. 1894/95 absolvierte er die erste juristische Staatsprüfung, meldete sich für ein Jahr beim Militär als Freiwilliger und fing an, sich dem Studium der romanischen Philologie zu widmen, das er 1898 mit dem Doktor der Philosophie erfolgreich abschloss. Damals lernte er Richard Strauss kennen, mit dem er später zusammenarbeitete. Am 1. Juni 1901 heiratete Hofmannsthal Gertrud Schlesinger und zog mit ihr ins Domizil der Familie Hofmannsthal in Rodaun in der Nähe von Wien. Bis dahin publizierte der Schriftsteller schon viele seiner Gedichte und Dramen, doch erst im Jahr 1901 entschloss er sich endgültig zu seiner Berufung als freier Schriftsteller. Ein Jahr danach entstand sein berühmtes Prosawerk „Chandos-Brief“. Nach der Geburt seiner Kinder 1902, 1903 und 1906 und mehreren Dramendichtungen über griechische, mythologische Stoffe, darunter „Elektra“ (1909 in Dresden uraufgeführt) und „Ödipus und die Sphinx“ (von Reinhardt 1905 in Berlin inszeniert), aber auch „Jedermann“ entstand zu dieser Zeit (1911), begann die Zusammenarbeit mit Richard Strauss, die 1924 in der gemeinsamen Arbeit an der mythologischen Oper „Die ägyptische Helena“ mündete.³⁶³

Ursprünglich wollte Hofmannsthal seine „classisch [sic!] -romantische Phantasmagorie“, wie er „Die ägyptische Helena“ nach Goethes Vorbild bezeichnete, gar nicht vertonen lassen, sondern nur gemeinsam mit der „Danae“ als eine zweite Reihe seiner gesammelten lyrischen Dramen „Kleine Dramen“ veröffentlichen.³⁶⁴ Deshalb dachte der Schriftsteller erst gar nicht daran, sie Strauss

³⁶¹ Vgl. Friedmar Apel, *Hugo von Hofmannsthal. Leben in Bildern*, Hg. Dieter Stolz, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 81.

³⁶² Das Zitat stammt von Arthur Schnitzler, der den jungen „Star im Cafe Griensteidl“ in einer Notiz von 1891 so beschrieb. In: Ebd. S. 11.

³⁶³ Vgl. Ebd. S. 81ff.

³⁶⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 157 + 183.

vorzuschlagen, als dieser ein neues Libretto forderte. Erst 1923 sendet Hofmannsthal seine zweite Konzeption von „Die ägyptische Helena“ an den Komponisten, der sofort mit seiner Arbeit begann.³⁶⁵ Nach mehreren Änderungen seitens Hofmannsthal und Vorschlägen von Strauss, der selbst auch einiges am Stück änderte, konnte die phantasmagorische Oper am 6. Juni 1928 in Dresden endlich die Uraufführung feiern.³⁶⁶

Nur ein Jahr nach der Uraufführung starb Hofmannsthal an einem Schlaganfall in Rodaun, nachdem sein ältester Sohn Selbstmord begangen hatte.³⁶⁷

„Der größte Dichter dieser Zeit ist mit ihm dahin.“³⁶⁸

I. „Die ägyptische Helena“

„[...] der Kern mythisch, das Ganze raumlos, hin- und wieder wehend zwischen dem Mythisch-ewigen und dem Socialen [sic!], ja dem Augenblicklichen [...]“³⁶⁹

Die Idee für diese Helena-Inszenierung scheint erstmals im Dezember 1919 auf, als Hofmannsthal in einem Brief an Rudolf Pannwitz eine erste Konzeption der Handlung beschreibt. Menelaos und Helena sollen während eines Sturms auf der Rückfahrt vom besiegten Troja eine Nacht auf einer Insel in einer Grotte verbringen, in der ihnen die doppelte Helena begegnen soll. Zwischen den drei Figuren soll sich ein spannendes Spiel entwickeln, das letztendlich in der Auflösung des Phantoms gipfeln soll. Den Chor sollten Phorkyaden und Lemuren bilden.

Die Handlung übernimmt der Schriftsteller von der euripideischen Idee des Scheinbildes, das zur ägyptischen Helena von Stesichoros hinzugefügt wurde. Den Begriff der Phorkyaden hat er bei Goethe bereits gelesen, strich diese jedoch in einer späteren Fassung wieder aus seinem Libretto. Um es genauer zu formulieren: Die endgültige Fassung von „Die ägyptische Helena“ enthält mehr kaum etwas von der ersten Idee.³⁷⁰

Außerdem veränderte Strauss zu Gunsten seiner Musikkomposition nach Hofmannsthal's Tod den zweiten Akt erneut, denn er hätte „dramaturgische Fehler und Mängel im Aufbau [...], die der Dichter

³⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 166.

³⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 185.

³⁶⁷ Vgl. Apel, *Hugo von Hofmannsthal*, S. 77.

³⁶⁸ Notiz in Arthur Schnitzlers Tagebuch vom Juli 1929. Siehe Ebd. Klappentext.

³⁶⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 156.

³⁷⁰ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthal's mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 7.

wahrscheinlich jetzt selbst erkennen und ausmerzen würde“ entdeckt.³⁷¹ Die in dieser Arbeit verwendete Konzeption ist aber jene viel bearbeitete Originalfassung von Hofmannsthal.

Hofmannsthal zieht auch Homer zur Analyse heran, nur übernimmt er dabei nicht die Handlungsstränge, die Homer bereits verarbeitete, sondern fragt nach den Lücken in Homers Erzählungen. Der Schriftsteller fragt nach den Geschehnissen zwischen der Eroberung Trojas und der Rückkehr nach Sparta. Wie kam es dazu, dass das Paar Helena-Menelaos versöhnt in Sparta ankam? Doch auch dieses „Weggelassene“ ist bei Homer in irgendeiner Weise früher oder später zu finden, weshalb Hofmannsthal nicht ganz unbeeinflusst blieb.³⁷²

Die endgültige Handlung des Zweiakters beginnt mit Aithra, der ägyptischen Königstochter, die um ihren geliebten Poseidon klagt, den sie schon so lange nicht gesehen hat. Sie befragt ihre weissagende allwissende Muschel, ob sie diesbezüglich etwas sehe, denn sie hätte die Macht, jedes Schiff an ihre Klippen zu reißen. Die Muschel erzählt sogleich von einem Mann auf einem Schiff mit schlafenden Menschen. Nur der Mann wäre wach und begäbe sich zu einer Frau in das Schiffinnere, wo er versuche, sie zu ermorden. Als Aithra erfährt, dass es sich um Helena und Menelaos handelt, schickt sie einen Sturm, um Helena zu retten. Als Menelaos und Helena bei ihr im Palast ankommen, verzaubert sie Menelaos, der sogleich nach draußen stürmt, da er glaubt Paris gehört zu haben, damit sie in Ruhe mit Helena reden und sie retten kann. Bevor Menelaos zurück kommt, bastelt Aithra an ihrer Intrige und verändert Helenas Aussehen, dass sie wieder jung und schön ist, wie sie es war bevor die Sache mit Troja begann. Mit Hilfe des Lotossaftes, einem Trank des Vergessens, versetzt sie Helena in Schlaf. Als Menelaos nun wieder in den Palast der Aithra kommt, wirkt er völlig verstört, da er denkt, Paris erneut und Helena getötet zu haben. Diese waren aber nur zwei Truggestalten, die Aithras Elfen hervorzauberten, um ihn abzulenken. Dem völlig verstörten Menelaos erklärt nun Aithra, die ihm währenddessen den Vergessenstrank einflößt, dass er zehn Jahre lang um ein Phantom in Troja gekämpft habe, denn seine Frau wäre die ganze Zeit in ihrer Obhut gewesen. Als Helena nun erwacht, schön wie eh und je, traut Menelaos seinen Augen nicht. Helena bittet Aithra, sie und ihren neu gewonnenen Geliebten irgendwo hin zu versetzen, wo sie niemand kennt, um ihre Liebe genießen zu können. Aithra sagt zu und lässt sie durch ihr Schlafgemach verschwinden.³⁷³

³⁷¹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 187.

³⁷² Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 11ff.

³⁷³ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 7-42.

Der zweite Akt beginnt mit dem Aufwachen des Paares, das durch Aithras Hilfe in die Nähe des Atlasgebirges versetzt wurde. Helena richtet sich gerade die Haare als Menelaos aufwacht und sich verwirrt umsieht. Anstatt seiner schönen Gattin um den Hals zu fallen, hält er aber eher Abstand und begegnet ihr recht schüchtern. Der Trank hat nicht so gewirkt, wie es sich Helena gewünscht hatte, denn ihr Ehemann hält mit verstörtem Verstand daran fest, dass er in der Nacht zuvor die wahre Helena getötet hat, die ihm so viel Leid zugefügt hat. Aithra, die Zauberin, hätte ihm zum Trost ein Abbild seiner Frau gegeben, der er sich nicht hingeben kann, da er der Mörder von Troja und untröstbarer Witwer der verheerendsten Frau der Erde ist. In dieser Situation bleibt das Paar allerdings nicht alleine. Denn von der Wüste her kommt ein Scheich mit seinem Sohn und dem ganzen Gefolge, von dem die Männer, ohne zu wissen wer die Frau tatsächlich ist, Helenas Schönheit sofort verfallen. Während sich die Wüstenscheiche um Helena streiten und sich sogar gegenseitig töten würden, Menelaos tötete bereits den Sohn des Königs, hat sie nur eines im Sinn. Sie will Menelaos wieder voll und ganz zurück haben. Also riskiert sie, ihn aus seinem Trancezustand aufzuwecken und getötet zu werden, bevor sie ohne ihn leben muss. Mit erneuter Hilfe von Aithra und ihrem Erinnerungstrank, schafft sie es, Menelaos aufzuwecken und stellt sich vollen Muts gegen seinen Angriff. Als er sie jedoch vollends erkennt, fällt er in ihre Arme und das Paar versöhnt sich. Sie entkommen den angreifenden Wüstenscheichen und reiten ins Ewige davon.³⁷⁴

Aithras Einführung in den ersten Akt lässt bereits die Grundstimmung der gesamten Handlung erkennen. „Zauber und Ohnmacht des Zaubers, Sehnsucht und Einsamkeit“ bilden die Hauptmotive von „Die ägyptische Helena“. Das Motiv des Zaubers und das der Erotik werden nicht in traditioneller Form der Harmonie miteinander verflochten, sondern enden paradoxerweise in einem Versagen des Zaubers, der Liebe nicht erzwingen kann.

Die passende Atmosphäre wird zusätzlich durch die allwissende Muschel angeheizt, die nicht nur magische Meeresstimmung erzeugt, sondern auch das antike Merkmal der Mauerschau verkörpert, indem sie sehen kann, was irgendwo auf der Welt passiert. Außerdem wird sie als typisch opernhafte Element in die Handlung eingebaut, das durch ihre musikalischen Geräusche Stimmung erzeugt.³⁷⁵

³⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 43-73.

³⁷⁵ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 51f.

„Die Muschel gurr, wie wenn Meereswellen zu sprechen anfangen wollten.“³⁷⁶
(Regieanweisung in „Die ägyptische Helena“, S. 9)

Die Leiden der Aithra liegen der gesamten Oper zu Grunde und erzeugen die nötige Spannung zwischen Liebe, absoluter Bindung und der Freiheit des Menschen, der die Möglichkeit hat, sich einem anderen Menschen zu entziehen. Des Weiteren wird in der Eingangssequenz auch der Vergessenstrank eingeführt,³⁷⁷ dem sich Aithra jedoch verweigert, da sie nicht „betäubt“ und „zerstreut“ sein will.³⁷⁸ Die Wirkung des Trankes ist nämlich nicht vollkommen heilend, sondern versetzt den Betroffenen nur in eine Illusion, die die Geschehnisse undeutlich und verschwommen macht.

„Ein halbes Vergessen, wird sanftes Erinnern“ (Dienerin in „Die ägyptische Helena“, S. 11)

Der Trank des Vergessens dient ebenfalls als Symbol für Menelaos Trauma, der den Krieg von Troja nicht überwinden kann und stellt gleichzeitig ein Medikament dar, das helfen soll. Menelaos wird als unschuldig, von den Geschehnissen des Krieges verfolgter Mann dargestellt, der am meisten leidet, während Helena, als Halbgöttin, nicht belangt werden kann. Hofmannsthal führt das Trauma des Menelaos „modern psychologisch“ und lässt es in „völliger innerer Zerrissenheit“ gipfeln. Hofmannsthal erfindet letztlich den Erinnerungstrank, der es durch ein Verzicht auf Verdrängung erlaubt, wirkliche Heilung zu erfahren.³⁷⁹

Als Aithra von der Muschel hört, dass die schlafende Frau, die Schönste der Welt sei, lehnt sie den Superlativ vorerst ab. Doch dann erfährt sie, dass es sich um Helena handelt und bezeichnet sie selbst als „berühmteste, gefährlichste und herrlichste Frau der Welt“³⁸⁰, bestimmt damit Helenas Charakter und fördert die Erwartungshaltung der Zuschauer und Zuschauerinnen.³⁸¹ Dadurch, dass Aithra für Helena Partei ergreift, wird ihr weiteres Eingreifen in die Handlung gerechtfertigt.³⁸²

³⁷⁶ Alle in den Kapiteln I. „Die ägyptische Helena“ und i. Helena bei Hofmannsthal angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Veranstatet vom Freien Deutschen Hochstift, Hg. Rudolf Hirsch u.a., Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2000.

³⁷⁷ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthal's mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 53.

³⁷⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 12.

³⁷⁹ Lenz, *Hugo von Hofmannsthal's mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 15.

³⁸⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 14.

³⁸¹ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthal's mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 54.

³⁸² Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 167f.

Während Aithra im ersten Akt die innere Handlung von Helena und Menelaos beeinflusst,³⁸³ unterbrechen im zweiten Akt die Wüstenbewohner und Wüstenbewohnerinnen die innere Zweisamkeit des Paares durch äußeren Einfluss. Gleichzeitig haben die Ereignisse in der Wüste und das Buhlen der Wüstenfürsten Ähnlichkeit mit den Geschehnissen in Troja, was durch Menelaos' verwirrten Zustand deutlich wird.³⁸⁴

„So erlebt Menelas die Huldigungsszene des Scheichs als Parallele zur Mauerschau [...], den jungen Da-du [Sohn des Wüstenkönigs] sieht er als Wiederverkörperung von Paris an, und die Anspielung des Scheichs auf den noch nicht bestandenen Rachekampf [...] lässt ihm die angekündigte Wettjagd als Wiederholung des Zweikampfs Menelaos-Paris [aus der Ilias des Homer] erscheinen.“³⁸⁵

Menelaos erscheint in seiner Zwanghaftigkeit, mit der er das Geschehen ab diesem Zeitpunkt bis zum Ende der Jagd als Wiederholung früherer Vorgänge erlebt, als Neurotiker im Sinne von Sigmund Freud. Der Neurotiker fixiert das traumatische Erlebnis psychisch und um es zu heilen, müsse „das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis“ wiederholt werden, anstatt sich nur daran als Vergangenes zu erinnern.³⁸⁶

Der Vergleich mit der Vergangenheit dient dazu, Helenas „dämonische Wirkung“ von Troja immer wieder zu vergegenwärtigen. Dem Mythos entsprechend ist Helenas Wirkung immer die gleiche. Allerdings wird die Spiegelung von Menelaos projiziert, die daher einen subjektiven Charakter enthält. Das Verhalten der Wüstenscheiche schwebt daher ständig zwischen Realität und Menelaos' Einbildung, die er auf die Realität überträgt. Der Unterschied zum Mythos besteht darin, dass sich Helena von ihren Bewunderern abwendet und versucht Menelaos von seinem Trauma zu befreien. Die Übereinstimmung mit dem Mythos findet also nur in Menelaos Kopf statt, in Wirklichkeit sehen der Zuschauer und die Zuschauerin eine Helena, die sehr um ihren Mann bemüht ist.³⁸⁷

„Die Spannung zwischen immer gleicher Wirkung der Schönheit Helenas, die zeitlos und statisch ist, und ihrer Liebe, die als Verhalten innerhalb der Geschichte neue, noch nicht dagewesene Entscheidungen treffen kann, bestimmt die Szene.“³⁸⁸

³⁸³ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 79.

³⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 87.

³⁸⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 172.

³⁸⁶ Ebd. S. 172.

³⁸⁷ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 88.

³⁸⁸ Ebd. S. 88.

i. Helena bei Hofmannsthal

„wenn um eines Phantom willen der Trojanische Krieg geführt worden und diese, die ägyptische Helena, die einzig wirkliche ist, dann <fällt> das Ganze in zwei Hälften auseinander – eine Gespenstergeschichte und eine Idylle <...> und dies alles ist nicht sehr interessant.“³⁸⁹

Diese Kritik Hofmannsthals an der euripideischen Helenaerzählung verwendet der neuzeitliche Schriftsteller letztendlich für seine Konzeption der Helenafigur. Das Scheinbild würde zwar in die rein mythologische Erzählung von Euripides passen, aber psychologisch mit einem Charakter, der sich sonst im menschlichen Handlungsrahmen bewegt, nicht zusammenpassen. Außerdem würde von dem Scheinbild immer nur die Rede, sein Auflösen aber nie direkt auf der Bühne zu sehen sein. Aus diesem Grund führt Hofmannsthal beide Helena-Figuren auf der Bühne in einer Person zusammen und spannt die bereits erwähnte Intrige der Aithra darum.³⁹⁰

Die echte Helena verliert dadurch die „imaginäre Utopie“ der Unschuld, die mit ihr seit frühester Zeit verbunden wurde, die Hofmannsthal nur als Erfindung einer Ausflucht sieht. Gleichzeitig werden die Götter und Göttinnen, die bei Euripides angegriffen wurden, von ihrer Schuld befreit, jedoch nicht, um das Thema des Leides und der Schuld zu verdrängen, sondern um sie während des Handlungsgeschehens zu überwinden und die „konfliktreiche Wirklichkeit“ zu versöhnen.³⁹¹

Ernst Bloch sah aber in der doppelten Helena und im Mythos des Phantoms gerade das Hauptmerkmal der mythologischen Geschichte, eine „mythische Symbolik“.³⁹²

Käte Hamburger verdeutlicht das Weglassen des Phantoms, wenn sie sagt: „Die Zauberoper ist fast paradoxerweise entmythologisiert.“³⁹³

Jedoch widerspricht Lenz dieser „oberflächlichen“ Ansicht. Denn begreift man den gesamten Mythos seit Homer, dann war die Erfindung des Phantoms nur zweitrangig, um eine Erklärung für Helenas „widersprüchlichen Verhaltensweisen als Gattin und als verführerisches Kriegsidol“ zu haben. Hofmannsthal würde das Libretto auch nicht entmythisieren, sondern vielmehr zum homerischen

³⁸⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 163.

³⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 158.

³⁹¹ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 31.

³⁹² Ebd. S. 32.

³⁹³ Ebd. S. 32.

Ursprung des Mythos zurück gehen und „das dämonische Phänomen der schönsten Frau, die alle Männer bezaubert und doch einem in besonderer Weise verbunden ist“, auf die neuzeitliche Bühne zurückbringen.³⁹⁴

Mit dem Verzicht einer zweiten Helena und der Gestaltung des Phantoms verlagert Hofmannsthal den Konflikt, wie auch Menelaos' bereits angesprochenes Trauma, somit in die Psyche der Figuren.³⁹⁵

Bevor Helena das erste Mal auf der Bühne erscheint, verlassen die übrigen Figuren diese und eine spannende Stille und Leere steigert die Erwartung der Zuschauer und Zuschauerinnen. Bevor sich Helena zu ihrer Lage äußert, geht sie zum Spiegel und richtet sich ihr Haar. In ihren wortlosen Gesten wird besonders ihr Charakter deutlich. Sie hat ein reines Gewissen und kann sich entspannt auf sich und ihr Spiegelbild, das mit ihrer inneren Haltung übereinstimmt, konzentrieren. Sie braucht auch keine Fragen zu stellen, wie es Menelaos tut. Sie hat für alles Antworten und Lösungen parat. Das beweist auch die Tatsache, dass sie wach war als sie Menelaos zuvor im Schiff töten wollte.³⁹⁶ Sie ist immer „Herrin der Lage“.³⁹⁷

„Doch heute nacht [sic!] war das dir zur Last,
kamest herab mit leisen Tritten –

Du schliefest nicht?

War ichs nicht, die d i c h nicht schlafen ließ?“ (Dialog Helena – Menelaos – Helena in „Die ägyptische Helena“ S. 15)

Scharfsinnig wie Helena ist, versteht sie das Ziel ihres gemeinsamen Lebens. Menelaos tritt von ihr weg, doch sie erkennt ihr beider Schicksal.³⁹⁸ Diese Passage deutet auch auf eine Vorbestimmung hin, somit denkt Helena von sich, dass sie keine Schuld an den Geschehnissen trifft.

„Lieber, das fruchtet doch nichts!
Dir ist auferlegt,
mich nicht zu verlassen,
und mir ist verhängt,
zurückzukehren in deine Arme.“ (Helena in „Die ägyptische Helena“, S. 16)

³⁹⁴ Ebd. S. 32f.

³⁹⁵ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 169.

³⁹⁶ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 55f.

³⁹⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 14.

³⁹⁸ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 56.

Der Dialog führt zu keiner Lösung des Konfliktes zwischen dem Paar, die Handlung nimmt pantomimische Zeremonien dazu. Dabei bietet Helena ihrem Gatten verschiedene Dinge, wie einen Trinkbecher oder eine Feige, an, die als Symbol der Versöhnung zu sehen sind. Interessant ist dabei, dass Helena währenddessen von einer „zarten, kindhaften Mädchengestalt“³⁹⁹ umtanzt wird. Daraus entstehen zu gleichen Teilen ein Kontrast und eine Gemeinsamkeit, denn „die Gelöstheit der Ruhe Helenas wird in Bewegung umgesetzt in der Leichtigkeit des Tanzes der Kleinen“.⁴⁰⁰

In dieser Szene werden auch die Geschehnisse der vergangenen Nacht von den Protagonisten wiederholt und individualisiert dargestellt. Allerdings weist Menelaos alle Versöhnungsgesuche seitens Helenas zurück und verweist immer wieder auf die Vergangenheit und ihren Betrug. Die Vergangenheit interessiert Helena aber nicht. Sie konzentriert sich auf einen Neuanfang mit ihrem geliebten Menelaos und da ihr nur das als wichtig erscheint, wirkt sie egoistisch. Der Krieg, die zahllosen Toten und ihr Betrug sind ihr egal, Helena will nur ihr eigenes zukünftiges Glück wahren.⁴⁰¹

Darin liegt auch der grundsätzliche Unterschied zwischen Helena und Menelaos. Während er den geschichtlichen Zusammenhang nicht von sich loslösen kann und die Vergangenheit bei einer Lösung des Konflikts unbedingt mit einbeziehen muss, ist Helena ganz gegenwartsbezogen und schlägt vor das Vergangene zu vergessen.

„Vergiß [sic!] den bösen Traum!
Wach auf bei mir deiner Frau!

Hab ich im Traum Troja verbrannt? (Dialog Helena – Menelaos in „Die ägyptische Helena“, S. 20-21)

Das Motiv des Traums wird später durch Aithras Intrige wieder aufgegriffen, indem sie mit dem Vergessenstrank eine Lösung durch Verdrängung heraufbeschwören will. Dabei führt sie, wie es scheint, nur Helenas Wunschgedanken aus.⁴⁰²

Die Gegensätzlichkeit des Paares wird ebenfalls durch die Götteranrufungen verdeutlicht. Menelaos beschwört die „oberen Götter“ und Helena die „unteren dunklen“.⁴⁰³ Während sie dabei nur um

³⁹⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 16.

⁴⁰⁰ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 57.

⁴⁰¹ Vgl. Ebd. S. 59.

⁴⁰² Vgl. Ebd. S. 63.

⁴⁰³ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 21.

kurzen Beistand in ihrer derzeitigen Situation bittet, erlebt er Kraft zur Ausführung des Notwendigen, Helenas Schuld zu rächen. Er vergisst aber nicht, dafür zu bitten „rein“⁴⁰⁴ gehalten zu werden.

Menelaos erhebt in der Folge mehrmals das Schwert gegen Helena, wird jedoch von ihrer Schönheit immer wieder hingehalten. Die Gebete beider wurde augenscheinlich erhört, bis Aithra, die das Geschehen beobachtet hat, einschreitet und Menelaos durch ihre Elfen ablenken lässt.⁴⁰⁵ In der Zweisamkeit von Aithra und Helena wird Helenas Charakter näher unter die Lupe genommen. Eine in der Helena-Historie vollkommen neue Situation ergibt sich aus dieser Szene, denn Helena, die immer nur auf Männer bezogen war, hat noch „nie eine Freundin gehabt“⁴⁰⁶.

In dieser Situation steht ihr eine Frau gegenüber, die ihr intuitiv und in Schönheit unterlegen, aber durch ihre magischen Kräfte überlegen ist. Der Dialog zwischen Helena und Aithra lässt Helenas tatsächliche Ansicht über Menelaos beleuchten. Helenas besondere Eigenschaft kommt zur Geltung. Sie hat die Gabe, sich jedem voll und ganz hin zugeben, der im Moment bei ihr ist und den sie zu diesem Zeitpunkt eben liebt.⁴⁰⁷

In der Vergangenheit waren es andere, aber nun, gegenwärtig, gehöre sie nur einem, nämlich Menelaos. Aithra tut sich schwer, Helenas Sprunghaftigkeit in der Vergangenheit zu verstehen, lässt es sich von ihr aber aus Zeitmangel nicht erklären, denn Menelaos naht schon wieder in seinem Wahn und gefährdet Helenas Leben. Diese stellt sich aber ihrem Schicksal mutig entgegen, wie sie es bei Hofmannsthals Vorgängern bereits getan hat.⁴⁰⁸

„Kein Mensch entgeht seinem Schicksal. – Selbst wenn du zaubern könntest – du würdest mich schwerlich retten.“ (Helena in „Die ägyptische Helena“, S. 25)

Damit ist das Stichwort für Aithras Präsentation ihrer Zauberkünste und Helenas Gemütsumstimmung gefallen. Aithra zaubert Helenas „herrliches Wesen“ zurück und sogleich „weidet sie sich am eigenen Spiegelbild“ und bekommt Zweifel an ihrem Entschluss, sterben zu wollen. „Bin ich so jung und soll sterben?“⁴⁰⁹ Im Augenblick erscheint es Helena als unlogisch, sich zu opfern und lässt sich bereitwillig auf den Zauber der Aithra ein, der ihr die Vergangenheit nehmen

⁴⁰⁴ Ebd. S. 21.

⁴⁰⁵ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 63.

⁴⁰⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 23.

⁴⁰⁷ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 66.

⁴⁰⁸ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 24.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 26.

und ihr altes Ich zurück bringen wird.⁴¹⁰ Für kurze Zeit kommt in dieser Sequenz ihr verführerischer und listiger Charakter zum Vorschein. Sie weiß, wie man Männer um den Finger wickelt und setzt ihren Charme bei Menelaos ein, denn nicht umsonst wurde sie „mit allen Reizen Pandoras ausgestattet“. ⁴¹¹ Sie schafft es also, von der restlichen Welt abgeschnitten zu sein und wäre eigentlich bereit die Vergangenheit zu vergessen, muss jedoch gegen Ende des Stückes erkennen, dass aller Zauber nichts nützt und sie sich ihrem Schicksal stellen muss.⁴¹²

Dabei beweist sie dieselbe Stärke und den Mut, den sie in antiken Vorgängerstücken bereits gezeigt hat. Sie riskiert, von Menelaos getötet zu werden, wenn sie ihm den Erinnerungstrank gibt und aus seinem Trancezustand aufweckt. Der Tod ist ihr aber lieber, als ohne ihn leben zu müssen.⁴¹³

Trotz Aithras Magie, wird der Spartaner von der Vergangenheit geplagt und kann nicht vergessen, dass er seine schuldhafte Frau, die nur ein Zaubergebilde von Aithras Elfen war, getötet hat. Die Helena, die im zweiten Akt bei ihm weilt, wurde ihm nur von Aithra untergeschoben. Sie versuchte ihn damit zu überreden, dass seine „wirkliche Frau so frech“ ihn „nie zu reizen gewagt hätte“⁴¹⁴ und es sich deshalb unmöglich um die echte Helena handeln konnte. Dennoch hält Menelaos an der Erinnerung, die durch den Vergessenstrank verzerrt wurde, fest. Wie kann er sich also einer so schönen Nymphe, wie ihm Helena durch den Trank erscheint, hingeben? Seine Liebe gehört der schuldigen Ermordeten und damit kommt Helena nicht klar, denn im Moment liebt sie Menelaos ebenfalls und will ihn nicht aufgeben. Selbst das Werben der Wüstenfürsten weist sie zurück.

„Knabe, hüte dich vor dem Feuer,
oder du schmilzest wie Wachs.“ (Helena zu Da-ud in „Die ägyptische Helena“, S. 52)

„Hüte dich, Fürst,
du Schnellentflammter!
Über dem Gast
wachen die Götter,
und einen jeden
gleich einer Wolke
hüllen sie ein
in sein Geschick!“ (Helena zu Altair in „Die ägyptische Helena“, S. 60)

⁴¹⁰ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 68f.

⁴¹¹ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 159.

⁴¹² Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 43-73.

⁴¹³ Vgl. Ebd. S. 55ff.

⁴¹⁴ Ebd. S. 32.

Sie belächelt die Werbungen der Wüstenmänner und nimmt sie gar nicht richtig ernst, so scheint es, denn sie konzentriert sich einzig und allein auf das Wohlergehen ihres geliebten Menelaos.⁴¹⁵

Dabei entwickelt sich Helena zur selbstständig agierenden Person, denn im Gegensatz zum ersten Akt, in dem sich Helena Aithras Entscheidungen beugte, ohne Fragen zu stellen, gibt sie im zweiten Akt den Ton an und befiehlt den Umkehrtrank zu mischen.⁴¹⁶

„Die eitle Freude laß [sic!] dahin!
Ich siege heute oder nie
Und hier durch diesen Trank allein.
[...]
Gehorchet und mischet,
was einig mir frommt,
wenn heiß mein Jäger
zum Zelte mir kommt!
[...]
Und noch und noch!
und nicht genug [sic!]
vom dunklen Trank
Erinnerung!“ (Helena in „Die ägyptische Helena“, S. 57)

Diese zielstrebenden Verse werden durch Zwischenrufe unterbrochen, die allein der Komposition von Strauss dienen und nicht als wirkliche Gegenrede gesehen werden können.⁴¹⁷

In weiterer Folge der Handlung wird das „Reich der Entzückung“, wo das Paar und ihre Vergangenheit niemand kennt, zum „Inbegriff des Lebens“ und zur Wiederholung vom Untergang Trojas.

Während sich im Hintergrund zwischen Altairs und Poseidons, den Aithra zur Hilfe gerufen hat, Armeen ein Krieg ankündigt, versucht Helena, Menelaos wieder zur Vernunft zu bringen. Die Szene enthält also in doppelter Hinsicht Spannung. Als Menelaos den Trank getrunken hat, greift er sofort zum Schwert, um die Unselige zu töten, jedoch erfolgt die überraschende Wende, die Entscheidung zum Leben.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Vgl. Ebd. S. 52-63.

⁴¹⁶ Vgl. Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 94f.

⁴¹⁷ Vgl. Ebd. S. 95.

⁴¹⁸ Vgl. Ebd. S. 101.

„Aithra! er wird mich töten!“ (Helena in „Die ägyptische Helena“, S. 71)

„Tot-Lebendige!
Lebendig-Tote!
Dich seh ich, wie nie
Ein sterblicher Mann
Sein Weib noch sah!“ (Menelaos in „Die ägyptische Helena“, S. 71)

Menelaos lässt sein Schwert fallen und streckt seine Arme nach Helena aus, die ihn erstaunt anschaut. Der spartanische König verkündet nun die Klarsicht, die er erlangt hat. Beide seiner Helenagestalten vereinen sich nun in seinem Blick zu einer und die eine, bleibt auf ewig die seine.⁴¹⁹

Der wichtigste Gegensatz in „Die ägyptische Helena“ liegt in der Treue und Untreue, der die Handlung bestimmt. Zu Beginn ist dieser Gegensatz noch aufgeteilt auf Menelaos, der die Treue verkörpert und auf Helena, die als untreu gilt.

In der Figur der Helena verlagerte Hofmannsthal seinen Abenteuertypus, den er in verschiedensten Werken verwendet, ins Weibliche.

Der Abenteurer bzw. die Abenteurerin bei Hofmannsthal wirkt im Augenblick am intensivsten, genau wie seine Helena-Figur. Menelaos lebt im Gegensatz dazu nicht nur im Augenblick, leidet unter der Vergangenheit und denkt bereits an die Zukunft.

Im Laufe der Handlung verbinden sich die beiden Elemente der Treue und Untreue in der Figur der Helena. Aus der anfangs untreuen „trojanischen“ Helena entwickelt sich während der Lösung des Konflikts die treue „ägyptische“ Helena, die sich nur mehr Menelaos zuwendet.

Interessanterweise kann der Gegensatz im Paar erst gelöst werden, wenn Helena mit sich im Reinen ist und ihre in ihr vereinte Widersprüchlichkeit aufgelöst hat. Aber erst mit der Einbeziehung des größten Gegensatzes von Leben und Tod gelingt letztlich die Auflösung des Problems. Helena will ihre tote, weil falsche Beziehung zu Menelaos beenden, indem sie bereit ist, ihr Leben zu opfern und schafft gleichzeitig die Möglichkeit für ein neues gemeinsames Leben mit Menelaos.⁴²⁰

In der Figur der Helena verbindet sich aber nicht nur Treue und Untreue, sondern die „Halbgöttin“ vereint auch göttliche und menschliche Kräfte in sich. Durch diesen Sonderstatus der Figur bekommt

⁴¹⁹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 71.

⁴²⁰ Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, S. 153f.

die Handlung maßgeblich Dynamik. Gegen Ende des Librettos gibt Helena ihre göttliche Besonderheit auf und begnügt sich mit einem menschlichen Leben. In dieser Selbstlosigkeit erreicht Helena eine neue Ebene des Göttlichen, die ihre halbgöttliche Natur übersteigt.⁴²¹

Helena, erfreut über die glückliche Wendung, gesteht ihre Schuld ein und schwört höchste Reue und spiegelt den Frieden des Paares auch auf die Armeen, die im Hintergrund bereits zum Kampf ansetzen. „Die ägyptische Helena“ endet somit friedlich, die Gefahren sind gebannt, die Schuld verziehen und das Paar vereint. Mit der Aussicht auf baldige Ankunft in der Heimat, endet das mythologische Libretto.⁴²²

⁴²¹ Ebd. S. 152f.

⁴²² Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, S. 72f.

d. Jean Giraudoux

Der Sohn eines Provinzbeamten wurde 1882 in der französischen Gemeinde Bellac geboren und ist im Jänner 1944⁴²³ gestorben. Jean Giraudoux lernte schon in sehr jungen Jahren deutsch und wäre beinahe Germanist geworden. Stattdessen strebte er eine außenpolitische Karrierelaufbahn an. Er war von Mai 1905 bis September 1906 in Deutschland unterwegs, wo er viele Bekanntschaften machte und sich von der älteren deutschen Literatur angezogen fühlte. Seine ästhetischen Ansichten wurden vor allem von der deutschen Romantik geprägt und seine literarischen Ideen maßgeblich beeinflusst.⁴²⁴

Trotz der literarischen Beeinflussung von Deutschland zog er als französischer Patriot in den ersten Weltkrieg. Er wurde zweimal verletzt, für seine Tapferkeit ausgezeichnet und zum Leutnant befördert. Trotz der Kriegsjahre gegen die Deutschen, blieb ihm die romantische Idylle seiner Studentenzeit im Hinterkopf erhalten, weshalb er die Politiker und Politikerinnen bei der Versöhnung mit der Weimarer Republik unterstützte. Obwohl er sich außenpolitisch zumeist eher zurückhaltend äußerte, wagte er eine Karikatur des chauvinistischen Ministerpräsident Poincaré in seinem Roman „Bella“, was er später bereuen sollte. Giraudoux wurde nämlich von seiner Chefposition des Informations- und Pressedienstes degradiert und in eine unbedeutende Abteilung versetzt, die sich mit den Kriegsschulden der Türkei beschäftigte.⁴²⁵

Der bis dahin nur Prosawerke schreibende Autor begab sich zu dieser Zeit erstmals auf das Terrain der Dramatik und überzeugte mit ungewohntem Selbstbewusstsein bereits mit seinem ersten Stück, das 1928 uraufgeführt wurde. Die Premiere von Giraudoux' „Siegfried“, eine Dramatisierung seines Romans „Siegfried et le Limousin“ von 1922, wurde zum Wegweiser für das französische Theater, indem die Inszenierung mit der Tradition der „naturalistischen Illusionsdramatik“ und dem routinierten Boulevardtheater brach. Unter der Regie von Louis Jouvet konnte durch eine „sprachliche Strenge und mit poetisch-phantasievollen Mitteln eine Distanz des Publikums vom

⁴²³ Vgl. Manfred Naumann, Nachwort in: Jean Giraudoux, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden. Stück in zwei Akten*, Übersetzt von Annette Kolb, Herausgegeben von Anton Kippenberg, Leipzig: Insel-Verlag 1984, S. 97.

⁴²⁴ Vgl. Ebd. S. 91.

⁴²⁵ Vgl. Ebd. S. 92.

theatralischen Geschehen“ ermöglicht werden, und dem Publikum damit „einen Freiraum für die eigene Reflexion über die auf der Bühne gespielten Vorgänge“ gewährt werden.⁴²⁶

Giraudoux, der als „apolitischer Träumer“ bekannt war, wollte durch das Thema des Stückes, was natürlich maßgeblich zum Erfolg beitrug, ein Zeichen setzen. Zu einer Zeit, in der die nationalistischen Aktivitäten in beiden Ländern, Deutschland und Frankreich, ständig wuchsen, gab Giraudoux zu erkennen, dass es eine Möglichkeit gäbe, sich auch friedlich zu verständigen. In „Siegfried“ geht es nämlich um einen Mann, der sich von einem Franzosen in einen Deutschen und wieder zurück in einen Franzosen verwandelt, ohne dabei seine „Identität als Mensch“ zu verlieren.⁴²⁷

„Die Parabel entwarf ein Gegenbild zum französischen Chauvinismus und deutschen Revanchismus; in Rückbesinnung auf einen Traum der Jugend beschwor Giraudoux das Ideal einer Versöhnung französischer Vernunft und deutscher Poesie, die er als Kennzeichen für die positiven Eigenschaften französischen und deutschen „Wesens“ betrachtete.“⁴²⁸

Mit dieser Einstellung, dass der Krieg verhindert werden könnte, war das Publikum in den zwanziger Jahren noch zu unterhalten, allerdings ist nicht sicher, ob Giraudoux diese Ansicht 1935 auch noch vertrat, als er „La guerre de Troie n'aura pas lieu“ verfasste. Denn im Gegensatz zur Aussage des Titels, dass der Krieg gegen Troja nicht stattfinden wird, kann er am Ende des Stückes doch nicht verhindert werden. Der Frage nach dem Wieso geht Giraudoux in seinem Werk nach.⁴²⁹

⁴²⁶ Ebd. S. 93.

⁴²⁷ Ebd. S. 94.

⁴²⁸ Ebd. S. 94.

⁴²⁹ Vgl. Ebd. S. 94.

I. „La guerre de Troie n’aura pas lieu “

Die Uraufführung des Zweiakters war am 22. November 1935 im Pariser Athenäum-Theater. Das Stück musste um die zweihundert Mal aufgeführt werden und war ein voller Erfolg. Giraudoux deklarierte zwar, dass er kein Zeitstück schreiben wollte, dennoch wurde das Werk als Symbol für die Spiegelung der aktuellen internationalen Situation gedeutet.⁴³⁰

Zu Beginn von „La guerre de Troie n’aura pas lieu“ kehrt Hektor aus dem Krieg zurück und hat genug davon. Er freut sich auf ein ruhiges häusliches Leben mit seiner Frau Andromache, die ein Kind von ihm erwartet. Doch zu Hause angekommen, erfährt der Held, dass sein Bruder Paris die spartanische Königin Helena entführt hat und ein weiterer Krieg droht.

Im ersten Akt des Stückes setzt Hektor alles daran, Paris und Helena zu überreden, dass sie wieder zurück nach Griechenland muss. Beide lassen sich recht leicht davon überzeugen, weshalb die kritische Situation geklärt scheint und kein Krieg stattfinden muss.

Im zweiten Akt kommen die griechischen Gesandten nach Troja und die Debatte über den Krieg startet. Hektor und Ulysses (Odysseus wird im Stück so genannt) sind dabei die Hauptakteure. Beide wollen eigentlich den Krieg verhindern, doch Ulysses erwähnt verschiedenste Gründe warum er trotz den Bemühungen eintreten wird. Letztendlich können die Diskussionen positiv beendet werden, Helena wird nach Sparta zurückkehren und die Gefahr ist abgewendet. Doch da ersticht Hektor seinen eigenen Mann Demokos, der sich immer wieder für einen Kampf aussprach. Dieser war gekommen und empörte sich über den Ausgang der Verhandlungen. Er brachte es noch fertig einen Griechen seines Mordes zu beschuldigen, weshalb der Krieg um Troja nun nicht mehr verhindert werden kann.⁴³¹

Die griechische Mythologie war für Giraudoux nichts Neues, da er bereits in „Amphitryon 38“ die Zeugung von Herkules thematisierte. Als antike Vorgänger können Homer, Sophokles und Euripides herangezogen werden. Natürlich liefern Homers „Ilias“ und „Odyssee“ die besten Quellen für die Geschehnisse des Trojanischen Krieges, auch wenn Giraudoux’ Werk nicht direkt den Krieg behandelt, sondern sich nur inhaltlich auf ihn bezieht. Stilistisch hat er die Ironie von Sophokles

⁴³⁰ Vgl. Ebd. S. 90.

⁴³¹ Vgl. Jean Giraudoux, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden. Stück in zwei Akten*, Übersetzt von Annette Kolb, Herausgegeben von Anton Kippenberg, Leipzig: Insel-Verlag 1984.

übernommen, die sich bereits im Titel offenbart. Die Götterkonstellationen könnte der Franzose von Euripides abgeschaut haben. Giraudoux' Werk zeigt Parallelen zu Euripides' „Die Troerinnen“, nicht nur da sich beide mit den Ursachen und Folgen des Krieges beschäftigen und somit eben nicht die Kampfhandlungen zum Thema haben, sondern auch indem die Szenen und Handlungen von Hekuba zusammengehalten werden.⁴³²

Trotz des berühmten Vorbildes „Ilias“, das Giraudoux für sein „La guerre de Troie n'aura pas lieu“ verwendete, sind neben einigen mythologischen Andeutungen auch Veränderungen zu bemerken. Beispielsweise verleiht Giraudoux seiner Cassandra keine Sehergabe. Sie sagt zwar indirekt den Krieg voraus, schließt aber durch andere Tatsachen auf den Krieg und nicht durch eine göttliche Eingebung.⁴³³

„Ich sehe nichts, Andromache! Ich sehe auch nichts voraus. Ich ziehe nur die Dummheit in Betracht, die der Menschen und die der Elemente!“ (Cassandra zu Andromache in „La guerre...“, S. 8)⁴³⁴

Trotz diesem Umstand gestand Giraudoux seiner Cassandra Kräfte zu, denn sie kann zaubern. Zum Beispiel kann sie Götter und Göttinnen herbeirufen.

„Ist es wahr, daß [sic!] Sie zaubern? Daß [sic!] Sie den Frieden heraufbeschwören können?
„Den Frieden? Nichts leichter als das. Als Bettler lauscht er hinter jeder Tür! ... Da ist er schon.“
(Dialog Helena-Cassandra in „La guerre...“, S. 41)

Weiter ignoriert Giraudoux, dass Paris und Helena jahrelang auf dem Meer herumgefahren sind, bevor sie nach Troja zurückkehrten und bei der Ankunft der griechischen Gesandten nicht im Lande waren. Bei Giraudoux sind Paris und Helena bereits anwesend.

„Weißt du denn nicht, daß [sic!] Paris Helena entführt hat?“
„Man hat es mir eben erzählt ... Na und?“
„Und daß [sic!] die Griechen sie zurückfordern? Daß [sic!] ihr Abgesandter heute kommt? [...]“
(Dialog Andromache-Hektor-Andromache in „La guerre...“, S. 16)

⁴³² Vgl. Call-Breitenecker, „Jean Giraudoux und die antike Mythologie“, S. 53f.

⁴³³ Vgl. Giraudoux, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden*, S. 8.

⁴³⁴ Alle in den Kapiteln I. „La guerre de Troie n'aura pas lieu“ und i. Helena bei Giraudoux angeführten Zitate aus dem Primärwerk sind durch die Nennung der am Dialog teilnehmenden Figuren gekennzeichnet und stammen aus: Giraudoux, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden*.

In diesem Zitat ist auch zu erkennen, dass sich Giraudoux für den Aspekt der Entführung, über den die Forschung und auch der Mythos uneinig sind, entschieden hat. Dies kommt an mehreren Stellen zum Ausdruck, worauf ich aber im nächsten Unterkapitel näher zu sprechen komme.

Der nächste Bruch mit dem Mythos geschieht bereits in der vierten Szene, als Paris erzählt, dass Menelaos bei seiner Abreise am Ufer gestanden sei und seinem Schiff nachgeschaut hat. Laut Mythos war Menelaos bei Helenas Flucht oder Entführung nicht in Sparta anwesend.

„Menelaos stand nackt am Ufer. Er war damit beschäftigt, seine große Zehe von einer Krabbe zu befreien. Er hat meinem Boot nachgeblickt, als ob der Wind ihm seine Gewänder entführte.“ (Paris zu Hektor in „La guerre...“, S. 18)

Bei anderen Stellen des Textes verweist Giraudoux allerdings ziemlich eindeutig auf den Mythos. Zum Beispiel erwähnt er den goldenen Apfel, den Paris Aphrodite zum Zeichen ihrer Schönheit gegeben hat.

„Sie [Trojas Greise] bilden sich ein, daß [sic!] Venus es ist, die uns Helena geschenkt hat! Um Paris dafür zu belohnen, daß [sic!] er ihr auf den ersten Blick den Apfel darbot.“ (Kassandra zu Hektor in „La guerre...“, S. 21)

Und somit sind wir bei der Götterdarstellung Giraudoux' angelangt. Er verwendet insgesamt fünf Götter und Göttinnen in seinem Stück, aber nur zwei treten tatsächlich auf.

Zum Einen wäre das der Friede, der als eine Art Geist erscheint und gegen Ende seiner Szene immer undeutlicher zu erkennen ist, bis ihn nur mehr Kassandra sehen kann. Der Friede wird als eine sehr eitle Figur gezeichnet, da er nicht akzeptieren will, dass er blass ist. Er bittet Helena um Hilfe, damit er wieder Farbe erlangt, doch alle Schminke nützt nichts, der Friede ist krank und somit zu Ende des ersten Aktes der Krieg schon vorhergesagt.

„Jawohl! ... Du bist krank.“ (Kassandra zum Friede in „La guerre...“, S. 42)

Zum Zweiten tritt Iris, die Götterbotin, in Erscheinung, die Nachrichten von den Göttern und Göttinnen bringt. Botenberichte waren in antiken Tragödien Standard, woran sich erkennen lässt, dass sich Giraudoux, obwohl er das Werk erst 1935 zur Aufführung brachte, die antike Dramendichtung als Vorbild genommen hat.

Genauso wie Giraudoux das Thema des trojanischen Krieges behandelt, nämlich neutral, nach den Ursachen und der menschlichen Natur forschend, verhalten sich auch die Götter und Göttinnen. Auch sie geben keine Entscheidung bekannt, ob der Krieg stattfinden soll oder nicht. Allerdings besagt der Mythos, dass die Götter und Göttinnen nicht entscheidungsfreudig waren, wodurch Giraudoux mit dem Mythos übereinstimmt. Das trifft allerdings nur auf Zeus zu, denn Aphrodite und Pallas Athene sprechen sich für ihre jeweilige Eigenschaft, Schönheit bei Aphrodite und Weisheit bei Athene, aus. Zeus enthält sich jedoch seinem Urteil und schickt die Unterhändler zur Diskussion. Sollen die Menschen doch selber schauen wie weit sie kommen.

„Ja, Aphrodite gibt euch durch mich kund, daß [sic!] die Liebe die Welt regiert. Daß [sic!] alles, was um die Liebe kreist, ob es auch Lüge ist, Geiz oder Wollust, geheiligt; [...] Und Aphrodite verbietet euch beiden, dir, Hektor, und dir, Ulysses, Paris von Helena zu trennen. Widrigenfalls es Krieg geben wird.“ (Iris zu Paris in „La guerre...“, S. 78)

„Ja, Pallas trägt mir auf, euch zu sagen, daß [sic!] die Vernunft die Welt regiert. [...] Aber sie befiehlt dir, Hektor, und dir, Ulysses, Helena von diesem geschniegelten Paris zu trennen. Widrigenfalls es Krieg geben wird ...“ (Iris zu Hektor in „La guerre...“, S. 78f)

„Zeus, der Herrscher über alle Götter, läßt [sic!] euch sagen, daß [sic!] die, welche überall in der Welt nur die Liebe sehen ebenso dumm sind wie die, welche sie nicht sehen. [...] Darum verläßt [sic!] er sich auf Hektor und auf Ulysses, daß [sic!] man Helena von Paris trennt, ohne sie dabei zu trennen. Er befiehlt allen anderen sich zu entfernen und die Unterhändler allein zu lassen. Und diese haben es fertig zu bringen, daß [sic!] der Krieg vermieden wird. Oder aber: er schwört es euch – und er hat noch niemals eine leere Drohung ausgesprochen –, daß [sic!] es Krieg geben wird.“ (Iris zu Priamus in „La guerre...“, S. 79)

Es wird deutlich, dass Iris immer zur jeweiligen Person spricht, die dieselbe Eigenschaft hat, wie der Gott oder die Göttin, in dessen Namen sie gerade spricht. Paris verkündet sie Worte der Aphrodite, Hektor, der der vernünftigste im Stück ist, fragt nach Athenes Botschaft und Priamus, der Herrscher über Troja, will die Nachricht vom allherrschenden Göttervater Zeus hören.

Interessant ist auch, dass Hektor und Ulysses zum Verhandeln geschickt werden und nicht Menelaos und Priamus, die eigentlich die Könige ihrer Länder wären.

Außerdem lässt sich aus Zeus' Botschaft herauslesen, dass es auf jeden Fall Krieg geben wird, da er eine unmögliche Aufgabe stellt, nämlich dass man Helena von Paris trennen soll, ohne sie jedoch zu trennen, sonst wird es Krieg geben. Wie soll das also von Statten gehen? Daraus lässt sich ableiten, dass Zeus derjenige war, der den Krieg unbedingt wollte, um möglicherweise die Welt von der Überbevölkerung zu säubern, wie es eine Version des Mythos besagt.

Giraudoux' Götterdarstellung führt uns automatisch zum nächsten Element von seinem Werk „La guerre de Troie n'aura pas lieu“, die Ironie.

Ironie bekommt bei Giraudoux eine sehr hohe Bedeutung. Sie wird bereits in der ersten Szene deutlich, als Cassandra und Andromache über die zukünftige Situation debattieren. Weiter zieht sich die Ironie durch das gesamte Stück. Man bekommt als Leser den Eindruck, dass viele Anspielungen das Werk ins Lächerliche ziehen. Zum Beispiel als Paris vom Raub der Helena erzählt, wirkt seine Darstellung übertrieben und es hat den Anschein, er würde sich über Menelaos lustig machen. Giraudoux versucht wahrscheinlich die Tat des Paris durch komödienhafte Bemerkungen zu relativieren und so die Zuschauer und Zuschauerinnen auf Kleinigkeiten, die drastische Konsequenzen nach sich ziehen können, aufmerksam zu machen.⁴³⁵

Besonders das Auftreten der Götter und Göttinnen und der Botin Iris wird ins Lächerliche gezogen. Das erste Beispiel dafür ist der Auftritt des Friedens. Er wird von Helena als blass bezeichnet, wobei der Friede eine etwas eitle bzw. auch homosexuelle Charakterisierung erhält, als er sich etwas Rouge auftragen geht.

„Wie schön er ist.“ ... „Doch wie blaß [sic!] er ist!“
„Ich soll blaß [sic!] sein? Wieso blaß[sic!]? Siehst du denn nicht das Gold, das in meinem Haar schimmert?“
„Sieh da - graues Gold? Eine Novität ...“
„Graues Gold? Mein Gold soll grau sein?“ *Er verschwindet.*
„Jetzt ist er weg.“
„Offenbar legt er rasch etwas Rot auf!“
(Dialog Helena-Friede-Helena und am Ende Cassandra in „La guerre...“, S. 41)

Danach lässt Giraudoux den Frieden übertrieben geschminkt auftreten, wobei ihn Helena trotzdem nicht länger sehen kann, bis ihn Cassandra letztendlich als krank bezeichnet. Dass der Friede als krank dargestellt wird, ist schon eine Andeutung darauf, dass der Krieg stattfinden wird.

Eine weitere Ironisierung der Götter und Göttinnen ist bei der Götterbotin Iris zu erkennen. Nachdem sie ihre Botschaften von Aphrodite, Athene und Zeus überbracht hat, verschwindet sie und verliert dabei ihre Schärpe.

„Sie hat ihre Schärpe unterwegs verloren. Das sieht ihr ähnlich.“ (Helena in „La guerre...“, S. 79)

⁴³⁵ Vgl. Call-Breitenecker, „Jean Giraudoux und die antike Mythologie“, S. 60.

Iris wird von Helena dargestellt, als ob sie immer schusselig wäre und ständig alles verlieren würde, was für eine Göttin natürlich lächerlich ist.

Auch zeitpolitische Ereignisse finden bei Giraudoux ihren Platz bei der Ironie. Zum Beispiel wird Busiris, ein Rechtsgelehrter, zur Beratung herangezogen, wobei er seine Formulierungen so wählt, dass sie von jedem Kriegsteilnehmer zu seinen Gunsten verstanden werden könnten. Die Ironie dabei ist, dass hier ganz deutlich ein Bezug zur modernen Politik gemacht wird.⁴³⁶

i. Helena bei Giraudoux

Frauen haben in Giraudoux' Stücken einen besonderen Stellenwert, manche Kritiker gehen sogar so weit, zu behaupten, die Männer in seinen Stücken seien als eher „einfach Geister“ den Frauen deutlich unterlegen. Frauen zeigen sich an vielen Stellen des Stückes als Heldinnen, sie scheinen den Männern in ihrer Weiblichkeit überlegen. Die Frau wird als Gesprächspartner, als gleichwertiges Gegenüber, aber auch als mächtiger Einflussfaktor in Bezug auf Kriegsentscheidungen gesehen.⁴³⁷ Das von Giraudoux in vielen seiner Werke dargestellte junge Mädchen fungiert als Werkzeug des Schicksals und ist dabei nicht selbst als Einzelopfer anzusehen, sondern als Instrument, das den Übermächtigen helfen muss, ihren Vernichtungswillen und ihre Rachegelüste zu stillen.⁴³⁸

Helena, als äußere Ursache für den Krieg, gehört nicht mehr zu den typischen jungen Mädchen, die Giraudoux in vielen seiner Dichtungen immer wieder dargestellt hat. Als Prototyp des willenlosen Werkzeugs lässt sie sich einfach treiben und folgt gefügig dem, was das Universum über sie und die anderen beschließt.

Sie braucht sich also auch nicht über ihre Gefühle oder die der anderen klar zu werden, was sie, wie sie offen zeigt, auch gar nicht will.

„Ich weiß über die Gefühle anderer Menschen nicht gern Bescheid.“ [...]

⁴³⁶ Vgl. Ebd. S. 61.

⁴³⁷ Guido G. Meister, „Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux“, Basel: Helbing & Lichtenhahn 1951, S. 35.

⁴³⁸ Vgl. Ebd. S. 95.

„Ich liebe es auch nicht, über meine eigenen Gefühle Bescheid zu wissen!“ (Helena in „La guerre...“, S. 35)

Natürlich hat sie dennoch eigene Gefühle, aber diese sind allgemein. So liebt sie beispielsweise nicht einen bestimmten Mann, sondern den Mann an sich. Sie wählt, was sie sieht, was sich vom Rest der Männer und der Umwelt besonders abhebt. So auch den 15-jährigen Troilus, den sie zu sich ruft. Zu Beginn sträubt er sich noch, sich von ihr bezirzen zu lassen, am Ende des Stückes kann er ihr jedoch nicht mehr widerstehen.

„[...] aber küssen hättest du mich immer noch können ... Es hätte mich sehr gefreut ... Schau, schau hätte ich zu mir gesagt, das ist ja der kleine Troilus, der mich küßt [sic!]! ... Küsse mich!“ (Helena zu Troilus in „La guerre...“, S. 44)

Gerne fügt sie sich Hektor, der den Krieg unbedingt verhindern will und deshalb ihre Rückkehr nach Griechenland verlangt. Aber sie sieht diese Dinge nicht, für sie scheinen die Konsequenzen irrelevant, die Zukunft nicht vorhersehbar, da sie getrieben, von oben bestimmt ist. Sie lässt es einfach geschehen, allerdings ohne jede Form der inneren Boshaftigkeit. Ihr ist einfach alles gleichgültig und wird als oberflächliche, vergnügungssüchtige Frau dargestellt.⁴³⁹

Helena mag vor langer Zeit durchaus ein echtes junges Mädchen, im Sinne von Giraudoux' vielfältigen Beschreibungen in anderen Werken gewesen sein, doch sie hat diese konkreten Eigenschaften mit der Überzeugung, dass sie von sich aus nichts machen kann oder darf, verloren. Sie fügt sich nicht nur Hektor, sondern jeder anderen Person, mit der sie gerade redet und stimmt deren Meinungen einfach zu, ohne selbst eine zu äußern. Diese positiven, in Helena verkümmerten Eigenschaften finden sich jedoch in anderen Frauenfiguren wieder.

So beispielsweise in Cassandra, mit ihrer sonderbaren Gabe der Vorausahnung, die von der Atmosphäre, von unmerklichen Zeichen der Umwelt, insbesondere der Natur, bestimmt wird. Cassandra ist sich ihres Wesens auch durchaus bewusst, was sie sieht, ist für die anderen unsichtbar, so auch der Friede, den sie allein richtig erkennt, während er für Helena zunehmend unsichtbar wird.

„Ich sehe nichts, weder in Farben noch in Grau. Aber jedes Wesen, allein dadurch, daß [sic!] es sich mir naht, lastet auf mir. An der Bangigkeit, die meine Adern durchbebt, fühle ich sein Schicksal!“ (Cassandra zu Helena in „La guerre...“, S. 41)

⁴³⁹ Vgl. Ebd. S. 95ff.

Dieses Bedürfnis nach Wahrheit findet sich aber mindestens ebenso stark bei Andromache. Auch sie ist, wie Helena und Cassandra, kein junges Mädchen im eigentlichen Sinn. Helena ist schon vollkommen entfremdet und auch bei den anderen beiden bestehen bedeutsame Differenzen und Abweichungen vom Idealbild. Andromache könnte im Vergleich zu Cassandra aber als menschlicher, weniger ans Ideal grenzend gelesen werden. Sie sieht die Möglichkeiten und Zusammenhänge noch mit ungetrübten, menschlichen Augen.

„Nein Cassandra! ... Wie kannst du an einem solchen Tag von Krieg reden? Glück senkt sich auf die Welt herab!“ (Andromache zu Cassandra in „La guerre...“, S. 9)

Sie hat in ihrer Sicht auf die Dinge nicht die Vollkommenheit der Cassandra erreicht, ist aber hingegen auf der Ebene des Verstehens in ihrer Vereinigung mit Hektor weit voraus. In der offensichtlichen, inneren Harmonie, die sie mit Hektor verbindet und welche das Paar scheinbar zu besonderer menschlicher Größe erhebt, erkennt sie die einzig mögliche Weise, um der Menschheit zum Frieden zu verhelfen. In ihr findet sich die Personifikation der Hoffnung, der Forderung der Liebe und der völligen Hingabe.

„Du hast es eben gesagt: Richtig Lieben und Töten gehen Hand in Hand.“ (Andromache zu Hektor in „La guerre...“, S. 14)

Von Helena verlangt sie deshalb nicht einmal mehr, dass sie fortgehen solle, sondern „lediglich“, dass sie Paris liebt, um dem Krieg, wenn er wirklich nicht zu verhindern ist, wenigstens einen Sinn zu verleihen, ihn nicht so grausam-blind wirken zu lassen, sodass er eben „nur noch eine Geißel wie irgendeine Seuche, aber keine schreiende Ungerechtigkeit“ mehr sei.⁴⁴⁰

„Ich beschwöre dich, Helena, ich halte dich fest – als ob ich dich beschwöre, mich zu lieben! Du mußt [sic!] Paris lieben! Ich will aus deinem Mund hören, daß [sic!] ich mich täusche, daß [sic!] du dich töten würdest, wenn er sterben sollte! Daß [sic!] du um den Preis deines Lebens dein Gesicht entstellen ließest! ... Dann, Helena, wird der Krieg nur mehr eine Geißel sein, aber keine Ungerechtigkeit. Und ich werde suchen, ihn zu ertragen.“ (Andromache zu Helena in „La guerre...“, S. 65)

Auf den ersten Blick scheint es die Absicht Giraudoux' zu sein, ein Stück über den Konflikt zwischen Krieg und Frieden im Kontext einer Satire auf das Völkerrecht zu schreiben, bei genauerer

⁴⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 97ff.

Betrachtung erweist sich aber vor allem die Konstellation des Paares als bedeutungsvoll. Es stehen einander Hektor und Andromache sowie Paris und Helena gegenüber.

Hektor und seine Frau stehen als positives Paar, das sich für den Frieden und die wahre Liebe einsetzt. Nicht umsonst, verlangen beide von Helena die Beteuerung ihrer wahren Liebe zu Paris, da diese in ihren Augen die einzige Rechtfertigung für den Schritt Helenas, mit dem sie eine ganze Stadt zerstören kann, ist. Hektor geht sogar so weit, sich von einem Gegner ohne Gegenwehr schlagen zu lassen und auch seine Frau lässt diese Form der Demütigung ihres Mannes kommentarlos zu, um den Frieden herbeizuführen beziehungsweise zu wahren.

Das Paar Helena und Paris hingegen vertritt alle negativen Züge, sie verbindet keine wahre Liebe, es ist vielmehr reine Abenteuerlust, die sie antreibt und in Folge zwei Völker ins Unglück stürzt. Diese egoistische Auflehnung des Paares Helena-Paris bringt auch Andromache zu der Einsicht, dass es sinnlos ist, sich gegen das drohende Schicksal aufzulehnen. Das sich auf der Suche nach egoistischer Befriedigung befindende Paar steht in dieser Hinsicht somit über dem scheinbar vollkommenen Paar Andromache-Hektor. Die Willkür der Übermächte ist auch durch diese Allegorie des Friedens nicht zu besiegen, der Krieg nicht zu verhindern.⁴⁴¹

Im Zusammenhang mit dem negativen Paar Helena-Paris, zeigt sich, dass Giraudoux die negative Helena aus dem Mythos verarbeitete. Im Gegensatz zu seinen antiken Vorgängern zeichnet er sie aber weder intelligent noch listig, sondern eher willenlos und gleichgültig ohne besondere Eigenschaften, abgesehen von ihrer betörenden Schönheit.

„Eben habt Ihr Paris gesagt, daß [sic!] Ihr nie mehr zurückkehren werdet.“
„Weil er mich gebeten hat, es zu sagen. Ich folge Paris für mein Leben gern.“ (Hektor und Helena in „La guerre...“, S. 34)

„Ich lasse das Weltall für mich denken. Es versteht das besser als ich.“ (Helena in „La guerre...“, S. 35)

Helena wird nur durch ihre Schönheit von anderen beachtet und akzeptiert, wobei sich Hektor und Andromache wiederum von der Masse abheben. Abgesehen von einem Mal wo Cassandra Helena als „ganz nett“⁴⁴² bezeichnet, wird sie nur durch ihr Äußeres beurteilt, von den Trojanern und

⁴⁴¹ Vgl. Call-Breitenecker, „Jean Giraudoux und die antike Mythologie“, S. 58f.

⁴⁴² Vgl. Giraudoux, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden*, S. 16.

Trojanerinnen gebilligt und für die ganze Stadt und das ganze Land beansprucht, weil sie die Landschaft verschönern würde.

„Helena gehört nicht dir allein, Paris. Sie gehört der Stadt. Sie gehört dem Land.“
„Sie gehört der Landschaft.“ (Demokos und der Geometer in „La guerre...“, S. 31)

Abgesehen davon, lässt Giraudoux auch Schmähungen gegen Helena nicht bei Seite. Er lässt sie im Stück als „Hure“⁴⁴³ oder „Dirne“⁴⁴⁴ bezeichnen. Hektor sagt ihr sogar ins Gesicht, dass sie für ihn der „Gipfel des Eigensinns“ wäre, der ihn „bergehoch narrt“.⁴⁴⁵ Doch selbst diese Beschimpfungen bringen Helena nicht aus dem Gleichgewicht und sie betont immer wieder wie egal ihr das alles ist.

„Möglich. Aber ich kann nichts dafür. Es ist nicht der meine [der Eigensinn].“ (Helena zu Hektor in „La guerre...“, S. 40)

„Glaubst du, ich höre nicht, was mir die Trojanerinnen zurufen, wenn ich vorübergehe? Sie sehen eine Dirne in mir! Und behaupten, daß [sic!] ich des Morgens trübe Augen habe. Richtig oder falsch, wie ist es mir so gleich! So gleich!“ (Helena zu Andromache in „La guerre...“, S. 67)

Bei vordergründiger Betrachtung des Stücks mag der Eindruck naheliegen, es handle sich um eine Satire auf das Völkerrecht und handle ausschließlich von Krieg und Frieden, von Schicksal und menschlicher Ohnmacht. Trotz der nicht wegzudiskutierenden Aktualitätsbezogenheit verbirgt sich dahinter, so Otto Best, dennoch das Thema von Mann und Frau, von Liebe und der Möglichkeit des Paares.

Helena dient als Symbol der absoluten, moralisch aber nicht engagierten, Schönheit, dem Schicksal als Werkzeug. Obwohl Hektor mit aller Macht versucht, das unausweichliche Schicksal, zu verhindern, ist er, wie es den Männern in Giraudoux' Gesamtwerk im Allgemeinen zugeschrieben wird, absolut machtlos. Der einzig mögliche Sinn, die einzige Rechtfertigung wird in der Überwindung des Dualismus⁴⁴⁶, in der tatsächlichen und ehrlichen Liebe zwischen Paris und Helena gesucht. Wenn diese eintritt, so wäre der unvermeidliche Krieg damit zu rechtfertigen und der paradiesische Glückszustand wieder hergestellt.⁴⁴⁷

⁴⁴³ Ebd. S. 67.

⁴⁴⁴ Ebd. S. 67.

⁴⁴⁵ Ebd. S. 40.

⁴⁴⁶ Genauerer zum Dualismus siehe: Otto F. Best, „Der Dualismus im Welt- und Menschenbild Jean Giraudoux. Das Verhältnis von Mann und Frau“, Diss. Universität München 1963.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 85ff.

„Wenn Helena ihren Entführer liebte, dann wäre der Krieg nur mehr eine Geißel und das Schicksal der Griechen und Trojaner echte Passion.“⁴⁴⁸

Helena aber bringt den Versuch, den Dualismus zu überwinden, zum Scheitern, indem sie nicht Paris, sondern die Männer im Allgemeinen liebt und sich nichts weiter als von ihnen angezogen fühlt. Das Paar Helena und Paris stellt sich also im Unterschied zu allen anderen Paaren, gegen den Versuch, den Dualismus zu überwinden, den Riss zwischen den Geschlechtern zu kitten und somit die ursprünglich paradiesisch, glückliche Weltordnung wieder herbeizuführen. Vielmehr scheint es, als hätten die beiden, die entgegengesetzte Entwicklung der Geschlechter akzeptiert und strebten nun danach einen egoistischen Profit aus der Situation zu schlagen. Mitleid und Güte sind ihnen fremd.

Hektor findet in seinem Kampf gegen das Schicksal einen Verbündeten in Ulysses, dem Abgesandten der Griechen. Doch obwohl die beiden, angesichts des drohenden Krieges und trotz ihrer Zugehörigkeit zu zwei gegnerischen Parteien, zusammenarbeiten, gelingt es ihnen nicht, das Schicksal abzuwenden. Vor allem Hektor unterliegt, weil er zu sehr auf seine Vernunft bedacht war und den irrealen Verkettungen des menschlichen Daseins, den göttlichen Kräften zu wenig Bedeutung beigemessen hat.

Giraudoux zeigt die beiden Geschlechter in diesem Stück in ein düsteres Verhältnis gehüllt.

Helena, die dem Mann an sich kein Erbarmen und kein Einlenken entgegen bringt.

Andromache, die sich zwar mit ihrem Mann Hektor gegen das Schicksal zu stellen versucht, die aber angesichts dieses Unterfangens einräumen muss, dass die Basis zweier sich Liebender immer die Gegensätzlichkeit ist. Mann und Frau sind ein Gegensatz, der keine harmonische Versöhnung, keinen Ausgleich findet. Die etwaige Möglichkeit einer Ergänzung beziehungsweise Kumulierung durch die Gegensätzlichkeit der Partner fällt hier aber weg, vielmehr negieren sie einander, das Urprinzip im Verhältnis der Geschlechter bleibt die Dualität.⁴⁴⁹

In „La guerre de Troie n'aura pas lieu“ steht also ganz deutlich eine vernunftbestimmte Männerwelt einer dem Absoluten zugewandten Frauenwelt, deren prototypische Vertreterin in Helena als Werkzeug des Schicksals und Personifizierung der Schönheit und Gleichgültigkeit gesehen werden kann, entgegen. Der Dualismus zwischen Mann und Frau und der damit einhergehende Riss zwischen den Geschlechtern scheinen an einem Höhepunkt angekommen zu sein, der die Unvereinbarkeit der Eigenschaften einmal mehr vor Augen führt.

⁴⁴⁸ Ebd. S. 87.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 88f.

„Das Paar bildet die Konstellation [...] die durch ein unversehens einbrechendes Ereignis in Frage gestellt oder – was freilich seltener ist – bestätigt wird. Durch das Hinzutreten einer dritten, dem Paar zunächst nicht immanenten Komponente, werden Mann und Frau [...] ihrer Umwelt entfremdet und wird ihr Problem zum Paradigma erhoben.“⁴⁵⁰

Giraudoux legt also, geht man von dieser Theorie des Dualismus aus, keinen Wert auf die spezifische Betrachtung des Individuums, sondern richtet seinen Blick über das Verschiedenartige hinweg, um das Wesen aller menschlichen Bindungen aufzuzeigen. In seinem Fall repräsentiert das Menschenpaar die Vielfalt an menschlichen Beziehungen und Individuen.

Durch die im Zitat angeführte dritte Komponente vertieft sich der evolutionär bedingte Riss zwischen den Geschlechtern, das Paar wird in Frage gestellt, die Verschiedenartigkeit unterstrichen, der Dualismus beginnt aufzubrechen. In manchen Werken wird eben dieser Riss durch Liebe oder Tod geschlossen. Aber nicht so in Giraudoux' Werken, in denen der Riss meistens unversöhnt weiter klafft.⁴⁵¹

Im Fall von „La guerre de Troie n'aura pas lieu“ zeigt sich dieser offene Ausgang durch den Dualismus sehr deutlich: das Paar als Thema erlebt durch den Einbruch des Totalen, die offensichtliche Unvermeidbarkeit des Krieges, den bereits erwähnten Riss und bleibt unversöhnt, da weder Liebe, wie es Andromache und Hektor von Paris und Helena zur Legitimation des Krieges fordern, noch der Tod, da das Stück mit Ausbruch des Krieges endet, eintreten. Mann und Frau stehen einander bis zum Schluss mit ihren unterschiedlichen und unvereinbaren Eigenschaften gegenüber.

Helena als Werkzeug des Schicksals, Cassandra und Andromache als Symbol für jene Eigenschaft des Voraussehens, die den Mann in seiner Orientierung an Verstand, Rationalität und Tod in ein Dilemma stürzt. Der sich entwickelte Widerspruch zwischen den Geschlechtern wird also nicht aufgelöst, sondern bestärkt den Fortgang der Handlung massiv und intensiviert den Eindruck, dass eben jene Diskrepanz den Zusammenbruch beziehungsweise den totalen Einbruch der unbekannten, dritten Komponenten zusätzlich motiviert. So scheinen Kassandras Sehergabe und die Artikulation ihrer Visionen, vor allem Hektor noch mehr zu motivieren, sich dem möglichen Krieg intensiver zu stellen und der heiklen Thematik mehr Stellenwert zu zuschreiben, was schlussendlich aber dazu beiträgt, dass die Differenzen zwischen den Völkern unüberbrückbar werden und der Krieg schließlich ausbricht.

⁴⁵⁰ Ebd. S. 129.

⁴⁵¹ Vgl. Ebd. S. 103f.

Es wirkt stellenweise, als wolle Hektor, entgegen allen weiblichen Argumenten und vor allem auch entgegen seiner eigenen Ratio das Schicksal abwenden, dem er sich im Grunde geschlagen geben muss. In seiner, nach Best typisch männlichen Orientierung, an Verstand und Rationalität, in seinem Streben danach, das irdische Leben zu überblicken und der damit einhergehende Verlust der Verbindung zu überirdischen Kräften, scheint er die Unausweichlichkeit des Schicksals schlichtweg nicht zu akzeptieren und sich damit in seiner Aktion gegen den Krieg zu verlaufen, sodass er den kritischen Punkt der Konfrontation, eben jenen Moment, in dem eine friedliche Einigung mit dem „feindlichen“ Volk noch möglich wäre, übersieht und die Situation auf den Mord an Demokos, der den wohl sinnlosesten Kriegsauslöser darstellt, hinausläuft.⁴⁵²

Trotz des gleichgültigen Charakters und den Beschuldigungen gegen Helena scheint Giraudoux, die Spartanerin als unschuldig deklarieren zu wollen. Dabei ist er sich jedoch nicht ganz einig, ob er sie gewaltsam entführen lässt oder ob er sie freiwillig mit Paris mitgehen lassen soll. Dies drückt er durch die Uneinigkeit der Figuren aus. Einerseits wird oft von Entführung gesprochen, jedoch als Hektor Paris direkt darauf anspricht, antwortet er recht zweideutig.

„Aber Hektor. Du kennst doch die Frauen ebenso gut wie ich. Sie willigen nur ein, wenn man Gewalt braucht. Aber dann mit Begeisterung.“ (Paris zu Hektor in „La guerre...“, S. 17)

Ajax unternimmt einen dürftigen Versuch, Helena als Kriegsursache darzustellen, lässt sich jedoch schnell wieder von dem Gedanken abbringen als sich Hektor sogar vor den Augen seiner Frau von ihm demütigen lässt, um einen Krieg zu verhindern.

„Was wollt ihr?“

„Den Krieg!“

„Nichts zu machen. Warum wollt ihr ihn?“

„Paris hat Helena entführt.“

„Sie war einverstanden, so viel ich hörte.“

„Eine Griechin tut, was ihr beliebt. Sie braucht euch nicht um Erlaubnis zu fragen. Das ist ein Kriegsfall.“ (Dialog Hektor – Ajax in „La guerre...“, S. 68)

Dieser Dialog vereint zweierlei Thesen. Einerseits den Versuch, Helena als Kriegsgrund darzustellen und andererseits, dass sich der Autor nicht entscheiden konnte, ob sie gewaltsam entführt wurde oder freiwillig mit Paris mitging.

⁴⁵² Vgl. Ebd. 103ff.

Als Kriegsursache kann man Helena nach Giraudoux' Werk nicht bezeichnen, da sie und Paris ja eingewilligt haben, dass die spartanische Königin Troja wieder verlässt.

Außerdem werden von Ulysses zahlreiche andere Gründe für einen Angriff des griechischen Heeres genannt, die allesamt plausibler für einen Krieg wären. Den Griechen und Griechinnen geht es nämlich nicht darum, die Schmach, die ihnen Paris zugefügt hat, zu rächen, sondern mehr um materielle Dinge, die ein Sieg automatisch mit sich bringen würde.

„... Was die anderen Griechen denken, ist, daß [sic!] Troja reich ist, daß [sic!] seine Speicher strotzend, seine Ländereien fruchtbar sind. Sie denken, daß [sic!] sie selber auf ihren Felsen in der Enge leben. Das Gold eurer Tempel, eures Kornes, eures Rapses hat jedem von unserer Schiffe von euren Vorgebirgen her ein Zeichen gegeben, das unsere Leute nicht vergessen können. Es ist unvorsichtig von euch, allzu goldene Götter und Gemüse zu haben.“ (Ulysses zu Hektor in „La guerre...“, S. 84)

Dennoch wollte das griechische Volk nicht ohne einen gerechtfertigten Grund Troja angreifen, denn ohne die gewisse Voraussetzung wäre ein Krieg „Wahnsinn“ gewesen. Und Paris hätte diesen Grund, diese Voraussetzung geliefert.⁴⁵³

Und noch eindeutiger kann Helena gar nicht von Schuld frei gesprochen werden, als unmittelbar nach Hektors Mord an Demokos, den Krieg ausbrechen zu lassen. Als sich die Pforten des Krieges öffnen, erscheint zwar Helena küssend mit Troilus hinter den Türen, was ihren negativen und treulosen Charakter erneut thematisiert, aber nicht unmittelbar als Auslöser des Krieges zu deuten ist, denn daran ist Hektor Schuld, der damit seine Peripetie erleidet und als äußerst tragische Figur hingestellt wird.⁴⁵⁴

Giraudoux sagte in einem Interview nach der Uraufführung von „La guerre de Troie n'aura pas lieu“, dass er nicht wirklich an die göttliche Vorsehung glaube, da er im Stück die Götter und Göttinnen als unentschlossen und inkompetent darstellt. Entscheidungen zu treffen, läge im Aufgabenbereich der Menschen. Auf die Frage, ob der Krieg nicht zu verhindern gewesen wäre, da er auf Grund von „dunklen menschlichen Kräften“ stattgefunden hat, antwortete der französische Autor, dass er bestrebt sei, „diese Kräfte zu benennen und ihnen das zu nehmen, was sie Dunkles an sich haben, sie in aller Klarheit zu zeigen“.

⁴⁵³ Vgl. Giraudoux, *Der trojanische Krieg wird nicht stattfinden*, S. 84.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 89.

Im Text sind diese „dunklen Kräfte“ als „Dummheit, Gleichgültigkeit, Besitzgier, ideologische Manipulation und das tragische Verschulden der Friedfertigen“ manifestiert. Und hätte Hektor auf die Ermordung Demokos verzichtet und ihn anderwärtig zum Schweigen gebracht, wären die griechischen Gesandten abgezogen und alles wäre geklärt gewesen.⁴⁵⁵

„Kriege sind nicht die Folgen eines über der Menschheit schwebenden Verhängnisses oder einer in der Menschennatur liegenden Fatalität; sie haben ihre Ursache darin, daß [sic!] die Menschen die Möglichkeiten zu ihrer Vermeidung nicht ausgeschöpft haben. [...] Das Ziel [des Werkes] war die Mobilisierung des Publikums durch eine vom Alltag abgehobene Kunstwelt, die allen Zauber der Imagination anbietet, um es von seiner geistigen und psychischen Trägheit zu erlösen.“⁴⁵⁶

„La guerre de Troie n’aura pas lieu“ enthält eine Botschaft der Warnung und der Hoffnung, die auch heute und in Zukunft noch gesehen und verinnerlicht werden muss oder soll.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Vgl. Naumann, Nachwort in: Jean Giraudoux, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden*, S. 96f.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 97.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 97.

5. Resümee

Es wurde deutlich, dass die Forschung nur sehr wenig Eindeutiges über Helena weiß, sich in vielen Dingen widerspricht und uneinig ist, weshalb das Meiste nur als Spekulation betrachtet werden kann. Unter anderem entstand auch aus diesem Grund eine so vieldeutige Personendarstellung. Es gibt zahlreiche unterschiedliche Überlieferungen, die alle entweder gar nicht oder nur unzureichend belegt sind. Man weiß also die wahren Umstände nicht genau, wobei bedacht werden muss, dass es sich um mythologischen Glauben aus der Antike handelt.

Dieser Glaube der alten Griechen und Griechinnen beinhaltete auch die Ansicht, dass sich innere Werte am äußeren Erscheinungsbild widerspiegeln und umgekehrt. Mit der Erschaffung der Pandora, der unheilvollsten und gleichzeitig schönsten Frau, wurde dieser Glaube bereits sehr früh widerlegt. Denn Pandora wurde nur erschaffen, um Rachegelüste des Zeus auszuführen. Die Büchse, die sie für diesen Zweck bekam, beinhaltete alle Übel, die die Welt in einen trostlosen Ort verwandelten. Damit Zeus' Plan aufgehen konnte, musste er Pandora mit allen Zügen und Eigenschaften ausstatten, die aus ihr ein unwiderstehliches Wesen machten, dem alle verfallen würden.

Das Prinzip bei Helena ist dasselbe. Sie war so unwiderstehlich mit allen ihren Reizen, dass sie alle Männer besitzen wollten. Der Unterschied zu Pandora ist allerdings, dass Helena nicht geschaffen wurde, um Unheil zu bringen. Sie war nur das zufällige Produkt aus einer Verbindung von Zeus mit einer Menschenfrau. Schön war sie wahrscheinlich hauptsächlich nur, weil sie eine Halbgöttin war. Bei ihr waren es aber die Umstände, die Weissagungen und der Wille der Götter und Göttinnen, die zu ihrem verhängnisvollen Schicksal führten. Dieses Schicksal hätte genauso gut jede andere Frau, die Schönheit zu ihren Attributen zählen konnte, treffen können.

Alles begann damit, dass Helena von Aphrodite als Belohnung für den goldenen Apfel versprochen wurde. Interessant dabei ist, dass ausgerechnet die Schönste als Preis für den Titel der Schönsten ausgewählt wurde und nicht etwa Macht oder Ansehen. Was versprach sich Paris mit dieser Auswahl und von der Liebe einer verheirateten Frau? Dachte er, dass er nur wegen einer schönen Frau glücklich werden würde und auf ewig ihre Liebe besitzen könnte? Eine solche Schönheit, wie es Helena sein musste, um den Titel „Die schönste Frau der Welt“ tragen zu dürfen, konnte unmöglich nur von einem Mann beansprucht werden. Wie der Mythos um ihre Hochzeit beweist, haben viele Männer den Posten ihres Ehemannes begehrt und hätten um Helena wahrscheinlich bis zum Tod

gekämpft, wäre nicht Odysseus' Idee mit dem Treueschwur gewesen. Wieso dachte Paris, dass ausgerechnet er, damals noch ein einfacher Hirte, Anspruch auf diese Frau haben könnte, noch dazu wo sie bereits verheiratet war. Als gläubiger Grieche hätte Paris außerdem die Geschichte mit Pandora kennen müssen und etwas vorsichtiger im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht sein müssen. Immerhin waren es drei weibliche Götter, die ihn am Berg Ida aufgesucht haben und die Hinterlistigkeit dieser, speziell das Verhängnisvolle an diesem Geschlecht, hätte ihm damals bekannt sein müssen. Auch heute wird noch daran festgehalten, dass die Frau es war, die Unheil brachte und sich an Gott versündigte, weshalb das Paradies verlassen werden musste. Ist das ein Beweis dafür, dass es männliche Erzähler und Schriftsteller waren, die diese Urmythen verbreiteten und niederschrieben? Hätten diese Geschichten nicht genauso funktioniert, wenn man einen Mann als Sündenbock genommen hätte? Wie würden diese mythologischen Erzählungen wohl aussehen, hätten sich weibliche Schriftsteller daran versucht?

Außerdem, warum wurde ausgerechnet Helena von Aphrodite versprochen? In der griechischen Mythologie gibt es zahlreiche andere wunderschöne Frauen, die wahrscheinlich keinen Krieg ausgelöst hätten, hätte man sie jemandem versprochen. Beziehungsweise, warum konnte Aphrodite für Paris nicht einfach eine neue perfekte Frau erschaffen lassen, so wie es Zeus mit Pandora bereits machen ließ? Immerhin ist sie eine der zwölf olympischen Götter und Göttinnen und das sollte für sie kein Problem gewesen sein.

Möglicherweise war das gesamte Geschehen um Paris und Helena und dem Trojanischen Krieg ein abgekartetes Spiel der Götter und Göttinnen, weil Zeus, wie es teilweise auch überliefert wurde, die Erde wieder einmal einer Säuberung unterziehen wollte und deshalb absichtlich keine Entscheidung getroffen hat, um die drei Göttinnen zu Paris schicken zu können und damit die verhängnisvollen Ereignisse auslösen zu können.

Vielleicht waren aber die göttlichen Geschöpfe auf die Menschen einfach nur eifersüchtig, wie man auch manches Mal über sie liest, und versuchten deshalb, sie immer wieder ins Unheil zu stürzen. Vielleicht waren die Göttinnen eifersüchtig auf übermäßige Schönheit von menschlichen Frauen und hatten Angst übertroffen zu werden, sodass sie es nicht dulden wollten, diese auch noch glücklich zu sehen. Denn auch bei Andromeda und ihrer Mutter Kassiopeia, wurde zu viel Prahlerei um ihre Schönheit bestraft. Sie prahlten damit, schöner als Poseidons Nymphen zu sein und mussten einen hohen Preis dafür bezahlen. Theoretisch wäre es also möglich, dass sich Aphrodite von Helenas Schönheit bedroht fühlte und diese deshalb vernichten wollte, sei es nun körperlich oder eben nur psychisch, so wie es bei Helena eher der Fall ist, indem sie ihren Ruf zerstörte und somit ihrer

Anziehungskraft auf die Männer ein Ende setzte. Denn diese hat sie während des Trojanischen Krieges offensichtlich verloren, betrachtet man die „Ilias“ und die „Odyssee“.

Doch was bedeutet Schönheit eigentlich? Denn ein Idealbild, das alle Züge eines Menschen vereint, gibt es nicht, weder bei Frauen noch bei Männern. Dann müssten nämlich positive und negative Eigenschaften in einem Ideal miteinander verbunden werden und das kann nicht funktionieren. Denn wie sollen zum Beispiel Eigenschaften wie Treue und Untreue und ein Dasein als Mutter mit Eigenschaften einer femme fatale in ein und demselben Körper korrelieren, und dann nach außen hin auch noch Schönheit ausstrahlen? Dieses Vorhaben muss zum Scheitern verurteilt sein. Dennoch haben die Theaterdichter aus ihrer männlichen Sichtweise heraus versucht, diese unterschiedlichen Wesensarten in einer Person zu vereinen, was das zweideutige Wesen der Helena-Figur zur Folge hatte. Zumindest aus Sicht der Männerwelt. Hätten Frauen in der Vergangenheit versucht, über Helena zu schreiben, wäre das Ergebnis wahrscheinlich ein ganz anderes. Aber vielleicht sollten sich einige Schriftstellerinnen zu Zeiten der Emanzipation einmal an einer männlichen Helena-Figur versuchen. Das Ergebnis wäre bestimmt interessant.

Man hat auch gesehen, dass die Schriftsteller aus allen Epochen in unterschiedlichster Art und Weise an die Thematik des Helena-Mythos heran gehen. Obwohl sich in antiker Zeit die Dichter wohl über die Schuldfrage einig waren, versuchte jeder, Helenas Handeln auf eine andere Art zu motivieren und ihren Charakter daraus zu formen. Während die ältesten Schriftsteller den Grundstein für Helenas zweideutigen Charakter legten, konnten sich spätere Theaterdichter und Theaterdichterinnen, Elemente daraus aussuchen und diese in ihren Bühnenwerken verarbeiten. Abgesehen von Euripides, der Helenas blonde Locken beschreibt, ließen die Autoren genauere Beschreibungen von Helenas Äußerem bei Seite und ermöglichten somit, dass ihr Ideal an die jeweiligen gegebenen Umstände der Rezeptionszeit angepasst werden konnte und somit auch jeder seine eigene Idealvorstellung von Schönheit in die Figur interpretieren kann.

Während Homer seine Helena-Figur recht neutral behandelte, sie nur oberflächlich und nie direkt beschimpfen ließ, wurden seine Nachfolger schon etwas mutiger und direkter. Homer war sich wohl Helenas göttlicher Abstammung in seinem Schaffen immer bewusst und respektierte die Tochter des allerhöchsten Gottes. Nur sie selbst richtet schuldbewusste Worte gegen sich und bekundet so ihre Reue an den Geschehnissen des Krieges, die größtenteils von den Göttern und Göttinnen motiviert wurden.

Während der Handlung der „Ilias“ erscheint Helena nicht mehr als Sexsymbol, sondern eher als liebevolle Mutterfigur, die den Verlust ihrer Tochter durch ihre Tat bedauert. Sie genoss vielleicht vor den Geschehnissen der „Ilias“, von allen Männern begehrt zu werden und diese selbst auch zu verführen, sonst wäre sie wohl kaum freiwillig mit Paris mitgegangen, aber diesen Status scheint sie verloren zu haben. Sie duldet Paris nur mehr, weil Aphrodite ihr es befiehlt, ansonsten versucht sie den trojanischen Prinzen eher zu meiden. Ihre Totenklage am Ende der „Ilias“ beweist, dass Helena ihren Status als Sexsymbol verloren hat, da sie sagt, dass sie von allen gemieden wird. Wo sind also die Verehrer geblieben. Anscheinend ist der Rummel um sie, während der langen Kriegsjahre längst verloschen, womit bewiesen wäre, dass Schönheit nicht alle Katastrophen und Leiden rechtfertigt.

Auch in der „Odyssee“ wird Helena eher als Gelehrte und weniger als Sexsymbol gezeichnet. Sie wirkt sympathisch, familiär und intelligent. Ihre Eigenschaften als Mutter kommen zum Vorschein, als sie sich um Telemachos kümmert und ihm Geschenke macht. Die Umstände ihrer Entführung bzw. ihres freiwilligen Mitgehens mit Paris bleiben ungeklärt, jedoch scheint sie in der „Odyssee“ nur mehr Augen für Menelaos zu haben. Sie verspürt kein Bedürfnis mehr, andere Männer zu verführen, sondern sie nur mehr gastfreundlich aufzunehmen und zu bemuttern, wobei sie ihre Intelligenz aber trotzdem offenbart. Dennoch scheint sie ihre Freude an der Manipulation anderer noch nicht abgelegt zu haben. Denn sie schüttet den Männern ein Mittel in ihre Getränke, das sie von Trauer und Zorn befreien soll. Auch wenn es vielleicht nur gut gemeint war, bleibt diese Tat Manipulation, die sie eben nicht mehr mit ihrer Schönheit bewirkt, sondern auf andere Art und Weise. Die Anspielungen auf die Vergangenheit verweisen darauf, dass Helena zu Kriegszeiten noch eine femme fatale war, die immer versucht hat, alle gegeneinander auszuspielen. Es scheint so, als wäre sie auf niemandes Seite gewesen, sondern hätte nur Gefallen daran gefunden, alle anderen gegen einander aufzuhetzen. Trotz diesen Ereignissen aus der Vergangenheit wird Helena in der „Odyssee“ als vom Dämon Getriebene bezeichnet und somit von aller Schuld frei gesprochen.

Im Vergleich mit Homer wurde Stesichoros in seinem „Schmähwort“ gegen Helena schon deutlicher, was ihren schlechten Charakter und ihre Schuld bezüglich des Trojanischen Krieges betrifft. Allerdings hatte er dafür Konsequenzen zu tragen, weshalb er die erste Schrift widerrufen musste und seine „Lobrede auf Helena“ verfasste und das Scheinbild der Helena erfand. Als logischer Grund erscheint hierfür aber die Tatsache, dass Helena von den Dorern zur Schaffensperiode des Lyrikers noch immer als Kultgöttin verehrt wurde und er deswegen von diesen gezwungen wurde, die Schmähung zu

widerrufen. Denn die angebliche Blendung kann nur als Symbol für Unwissenheit gedeutet werden, und nicht als tatsächliche Erblindung des Dichters gehandhabt werden.

Herodot ging als Historiker ganz anders an die Sache heran. Er ließ alles Mythische und Unglaubliche bei Seite und schrieb einen reinen Tatsachenbericht, der besagt, dass Helena nie in Troja ankam, und dass auch kein Phantom in Troja gewesen wäre. Die Troer und Troerinnen wären ja dumm gewesen, hätten sie wegen einer Frau einen Krieg riskiert. Stellt sich die Frage, ob dieser Aspekt für Herodot ein anderer wäre, hätte es sich beim Entführungsoffer um ein männliches Adelsmitglied gehandelt.

Bei Herodot wird aus Helena eine unscheinbare Gestalt, die nichts zu sagen hat, die aber auch keine Schuld trifft, da sie von Paris gewaltsam entführt wurde. Die Konsequenzen für seine Tat, hätte allein Paris zu tragen. Hieran sieht man auch, dass Helena ohne mythologische Hintergründe bei weitem keine so interessante Figur wäre, weshalb der Glaube an die Mythologie bei der Analyse ihrer Figur ein sehr wichtiges Element darstellt.

Die Theaterdichter wurden in ihren Werken direkter als ihre Vorbilder aus der Epik, Lyrik und Geschichtsschreibung. Dies musste aber automatisch geschehen, da sie ja nicht nur über Helena erzählten, sondern sie als Figur auf der Bühne direkt auftreten ließen. Sie bekam Figurenrede und wurde zu einer ernstzunehmenden Person, die sich zu artikulieren wusste.

Euripides setzte in seinen Theaterstücken solche Helena-Figuren ein. Er scheute nicht davor zurück, sie in „Die Troerinnen“ direkt zu beschimpfen, als treuloses, frevelhaftes Weib darzustellen und die anderen Figuren gegen sie aufzuhetzen. Allerdings wird durch Helenas Verteidigungsrede deutlich, dass vielen anderen Parteien, seien es die Götter und Göttinnen, Paris oder Hekabe, ebenfalls die Schuld zugeschoben werden kann, weshalb sie auf keinen Fall alleine für den Trojanischen Krieg verantwortlich gemacht werden konnte.

Durch ihr Auftreten in „Die Troerinnen“ wird aber schnell klar, welchen Typ Frau Helena darstellt. Sie hüllt sich in wunderschöne Kleidung, weiß ihre Reize einzusetzen und sich hervorzuheben, während andere in ihrer Gegenwart leiden müssen. Sie spielt mit den Gefühlen der anderen und ihr Egoismus ist nicht zu übertreffen. Für ihr eigenes Wohl würde sie alles sagen oder tun, weshalb sie nicht zurückschreckt, andere zu beschuldigen, sich selbst als Opfer darzustellen und so einige Dinge zu übertreiben, damit sie überzeugender klingen. Sie gibt sich selbstbewusst und liebt es, sich zu präsentieren und im Mittelpunkt zu stehen. Außerdem wirkt sie überheblich, wenn sie sich selbst als

Retterin Griechenlands bezeichnet. Gerissen wie sie ist, beschreibt sie sich selbst aber auch als schwache Frau, die ja nichts ausrichten kann und beweist dadurch ihre Kenntnisse über die Kunst der Verführung und Manipulation, denn ihre Rede ist eigentlich geprägt von Stärke, Mut und Intelligenz. Helena ist in „Die Troerinnen“ also alles andere als ein armes, schwaches Opfer.

Allerdings war Euripides selbst unentschlossen, was das Wesen der Helena-Figur anging und probierte auch die andere Sagenversion für sein Theaterwerk aus. Er griff das Scheinbild des Stesichoros auf und brachte dessen Entwicklung gleichzeitig zum Höhepunkt und zum Abschluss. In „Helena“ wird die Figur der Helena als treue und liebende Gattin ihres ersten rechtmäßigen Ehemannes dargestellt, die unter den Werbungen des Ägypterkönigs leidet und schließlich, als sie ihren geliebten Menelaos wieder gefunden hat, alles daran setzt, sich und ihn zu retten. Die Tatsache, dass die schöne Helena für ihre Liebe alles tun würde, bringt uns an den Punkt ihrer Zweideutigkeit. Denn trotz ihrer positiven Zeichnung in „Helena“ ist sie listig, trügerisch und weiß ihre Weiblichkeit einzusetzen, um das zu erreichen, was sie will. Sie tritt als gereifte, erwachsene und ernstzunehmende Frau auf, die trotz ihres Leides selbstbewusst und entschlossen wirkt. Sie ist nicht mehr das Sexsymbol, das die männlichen Ägypter in ihr sehen. Ihr selbst liegt nichts mehr daran, anderen zu gefallen oder diese zu verführen.

Allerdings greift sie auf diese Kunst wieder zurück, um Theoklymenos um den Finger zu winkeln, damit sie mit Menelaos flüchten kann. Sie weiß, dass der ägyptische Prinz ihrer Schönheit verfallen ist, weshalb sie sich ihre langen, blonden Haare abschneidet, um ihn davon zu überzeugen, dass sie sich in Trauer befindet. Für ihre Manipulation sind ihr also alle Mittel recht, Hauptsache sie kann dadurch ihr eigenes Ziel erreichen. Von der Eitelkeit, die sie in „Die Troerinnen“ noch hatte, ist hier nichts mehr zu erkennen. Gekonnt spielt sie Zurückhaltung vor, damit sie von den Männern scheinbar übertroffen wird, behält aber die Fäden im Hintergrund immer in der Hand. Sie hat kein Vertrauen in andere, nicht einmal zu ihrem geliebten Ehemann, weshalb sie lieber alles selber macht. Um aber die Fassade aufrecht zu halten, manipuliert und betrügt sie alle miteinander. Anstatt der Eitelkeit, die sie in „Die Troerinnen“ noch vorrangig hatte, tritt nun ihr Egoismus in den Vordergrund.

Im Gegensatz zur Antike kreierte Goethe in seinem „Faust II.“ eine anbetungswürdige Frau, die durch ihre Schönheit alle Männer, besonders Faust, in ihren Bann zieht. Sie wird dadurch aber nicht zu einer femme fatale oder zu einem Sexsymbol, sondern zu einer reinen und vollkommenen Persönlichkeit. Anfangs wirkt sie sehr bescheiden und unsicher, schon fast schüchtern. Sie tritt würdevoll und zurückhaltend auf und ist gleichzeitig von den Anschuldigungen, die in der

Vergangenheit gegen sie gemacht wurden, gezeichnet. Ihr selbst sind ihre Schönheit und der Reiz, den sie auf Männer ausübt, zur Qual geworden. Im Laufe der Zweisamkeit mit Faust entwickelt sich Helena zu einer richtigen Mutterfigur, die sich ständig wegen ihres Sohnes Sorgen macht und ihm letztendlich sogar in den Tod folgt.

Da Goethe aber das Thema des Trojanischen Krieges und somit auch die Frage nach der Schuld außer Acht gelassen hat, schuf er eher ein historisches Gesamtbild, indem seine Helena die kunstvolle Antike repräsentiert und nur als kurzes Phänomen auftritt, bald aber wieder in die Unterwelt verschwinden muss.

Bei Hofmannsthal werden das Phantom und die echte Helena in eine Figur zusammengeführt. Das Phantom war nie in Troja, es existierte in diesem Sinn gar nicht, denn es wurde nur von Aithra erfunden, um Helena zu retten und Menelaos zu verwirren. Die Figur der Helena erhielt aber trotzdem ihre berühmte Zweideutigkeit.

Obwohl sie zu Beginn nicht als typische Schönheit auf die Bühne kommt und eher wie eine Schiffbrüchige aussieht, behält sie ihre Eitelkeit. Ihre erste Handlung ist der Gang zum Spiegel, um sich ihre Haare zu richten. Trotzdem scheint sie eine liebevolle Ehefrau zu sein, die nur die Liebe ihres Gatten zurückgewinnen will und sich sogar umbringen lassen würde, bevor sie ohne ihn leben müsste. Dabei ist sie egoistisch, da nur ihre eigene Zukunft für sie wichtig ist, Menelaos' Gefühle sind ihr dabei genauso egal wie die Vergangenheit, der Trojanische Krieg und dessen Konsequenzen. Ihre Eitelkeit wird zu einem Höhepunkt geführt, als Aithra sie wieder jung und schön werden lässt. Denn da zweifelt sie plötzlich daran, für ihre Liebe zu Menelaos sterben zu sollen.

Es wäre doch Verschwendung eine so schöne und junge Frau zu opfern. Also geht sie auf Aithras Angebot ein und versucht durch Manipulation, Menelaos Liebe wieder zu wecken. Doch auch mit dunklen Mächten und Zaubersdränken muss sie sich eingestehen, dass Liebe nicht erzwungen werden kann.

Mit dieser Erkenntnis entwickelt sich Helena zu einer treuen, mutigen Frau, die für ihren geliebten Ehemann sogar wieder ihr Leben riskieren würde. Dabei legt sie ihre Koketterie ab und weist alle anderen Männer zurück. Diese Zurückweisungen macht sie aber mit einer gewissen Überheblichkeit, die sie recht unsympathisch wirken lässt. Sie selbst legt keinen Wert mehr auf ihren Status als Sexsymbol, sondern will nur mit dem einen Mann, den sie vorgibt zu lieben, den Rest ihres Lebens verbringen. Und um dieses Ziel zu erreichen, ist ihr jedes Mittel recht. Gegen Ende des Stückes werden ihr ihre Fehler bewusst und sie legt ihre Vorliebe für die Manipulation endlich ab. Sie

versucht ihre Fehler auszumerzen und wird zu einer selbstlosen, schuldbewussten Frau, die eine enorme Entwicklung durchgemacht hat und am Ende in eine positive Zukunft reiten kann.

Anders als bei Hofmannsthal erfährt Helena bei Giraudoux keine Entwicklung. Sie ist und bleibt beim französischen Autor ein Sexsymbol mit Leib und Seele. Nicht nur aus der Sicht der anderen, sondern sie selbst liebt es, Männer zu verführen. Dabei ist es ihr nicht wichtig welcher Mann, denn begehrt wird sie sowieso von allen. Und jemand der noch zögert, wird von ihr so lange verführt, bis er nachgibt und ihrer Schönheit, wie alle anderen, verfällt. Trotz diesem selbstbewussten Auftreten weist sie eine Willenlosigkeit und Egalität auf, die nicht mehr zu übertreffen ist. Sie lässt sich Sätze in den Mund legen und wiederholt nur zu gern Dinge, die andere von ihr hören wollen. Ihre Taten und die Konsequenzen sind ihr egal, denn sie kann sowieso nichts gegen den Willen des Schicksals ausrichten. Dabei ist sie oberflächlich und trotz ihrer Gefühlskälte, vergnügungssüchtig und abenteuerlustig. Sie sieht sich selbst als Spielball des Schicksals, und versucht nicht etwas daran zu ändern, sondern begnügt sich mit der Zuneigung des anderen Geschlechts und verbringt so ihr Dasein.

Dabei ist sie von Giraudoux aber von jeglicher Schuld an den Ereignissen frei gesprochen, da einerseits Odysseus zahlreiche andere Gründe für einen Angriff des griechischen Heeres gegen Troja nennt und der unmittelbare Auslöser mit Hektors Totschlag begründet ist.

Helena war zwar der vordergründige Auslöser dafür, dass die Griechen und Griechinnen nach Troja kamen, aber da sie bereit war, freiwillig wieder zu Menelaos zurück zu kehren, kann sie nur für ihren untreuen Charakter, nicht aber für den Krieg für schuldig erklärt werden. Giraudoux macht aus der sonst so intelligenten, schlagfertigen Helena eine einfach gestrickte, unschuldige Verführerin, die nur dafür lebt, ein von allen, seien es Alte oder Junge, begehrtes Sexsymbol zu sein.

Interessant scheint außerdem, dass sich im Gegensatz zu antiken Vorbildern, die neuzeitlichen Theaterleute weniger mit der Schuldfrage beschäftigten, sondern das Hauptaugenmerk mehr auf ein Gesamtbild legten. Goethe auf die Historisierung, die alle fünf Akte seines „Faust II.“ durchzieht, Hofmannsthal auf die Beziehung des Paares und Menelaos Kriegstrauma, das Helena versucht mit allen Mitteln zu heilen, der Schriftsteller konzentriert sich dabei besonders auf die Psyche der Figuren, und Giraudoux auf die Propaganda, der mit „La guerre de Troie n'aura pas lieu“ versucht, eine warnende Botschaft zu senden und Helena fast als Nebenfigur auftreten lässt.

Bei diesen analysierten Theaterautoren fallen sehr viele unterschiedliche Möglichkeiten auf, verschiedene Versionen einer Helena auf die Bühne zu bringen. Jedoch fällt auch auf, dass keiner von ihnen tatsächlich versucht hat, beide Charakterbilder in deren höchsten Stufen in ein und derselben Figur zu vereinen. Euripides verwendete entweder die eine oder die andere Helena und deutet dabei den jeweiligen anderen Charakterzug leicht an, hielt sie aber trotzdem getrennt und Giraudoux und Goethe legen sich so sehr auf eine Charakterisierung fest, dass eigentlich keine Zweideutigkeit in der Figur mehr zu erkennen ist. Bei Hofmannsthal bemerkt man zwar leichte Andeutungen, beide Helenas in einer Figur zu vereinen, jedoch spielt dabei Zauberei eine große Rolle und dadurch ergibt sich ein Aspekt der mit mythologischen und somit unrealistischen Elementen im Zusammenhang steht und wieder in eine andere Kategorie einzuordnen wäre.

Interessant für die heutige Zeit wäre doch eine Helena-Inszenierung, bei der die Figur an einer multiplen Persönlichkeitsstörung leidet, somit keine Magie ins Spiel gebracht werden müsste, es aber gleichzeitig die Möglichkeit bietet, verschiedene Charakterzüge tatsächlich in einer Figur zu vereinen und daraus eine komplett neuartige Helena zu schaffen, bei der die Zweideutigkeit endlich kulminieren könnte.

Helenas zweideutiger Charakter resultierte zum großen Teil auch daraus, dass es viele Parteien gab, die für den Trojanischen Krieg verantwortlich gemacht werden konnten.

Diese ergeben sich zum Teil bereits aus dem ursprünglichen Mythos und zum Teil aus den Niederschreibungen mancher Autoren und Autorinnen, die für die heutige Forschung eben diese Ambivalenz der Helena-Figur im Gesamtbild des Helena-Mythos ergeben.

Die Schuld am Trojanischen Krieg kann aber vielen Personen und Göttern und Göttinnen in die Schuhe geschoben werden.

Die Griechen und Griechinnen halten an Helenas Unschuld fest und gehen von einer Entführung durch den Paris aus. Dies zeichnet sich in der „Ilias“ ab, in der des Öfteren auf eine Entführung hingedeutet wird. Auch die Trojaner und Trojanerinnen sind in der „Ilias“ des Homer Helena wohlgesinnt. Denn in dem Besitz solcher Schönheit zu sein, ist ohne Zweifel eine große Ehre. Doch in Troja gab es auch die andere Seite, die Helena den Spartanern und Spartanerinnen wieder ausliefern wollte, allerdings nur zum Wohle der Allgemeinheit und zum Schutz des Volkes und nicht zur Strafe Helenas.

Außerdem wird in der „Ilias“ Helenas Bild aus positiver Sicht geschildert, die sich selber anklagt und von schlechtem Gewissen geplagt wird. Großer Anteil der Schuld fällt in der „Ilias“ auf Paris zu, der das Gastrecht gebrochen hat. Sogar sein eigenes Volk hegt Frevel gegen ihn, jedoch würden sie ihren Prinzen nie fallen lassen. Aus diesem Grund fordert Menelaos zum Zweikampf mit Paris auf, der nur durch Aphrodite noch gerettet werden kann. Wobei wir bei der Schuld der Götter und Göttinnen wären.

Doch bleiben wir noch kurz bei den Sterblichen, denn ebenso könnte Paris' Eltern die Hauptschuld treffen, da sie verabsäumt haben ihren Sprössling rechtzeitig zu töten. Immerhin wussten sie ja um das Unheil, das er anrichten würde. Und dann gibt es Odysseus, der einen Teil der Schuld auf sich nehmen muss, zumindest was das Ausmaß des Krieges betrifft. Denn auf Grund seiner Idee musste ganz Griechenland den Schwur leisten, dem Gewinner der Helena, die Treue zu halten und ihm überall hin zu folgen. Hätte Odysseus Tyndareos nie zu diesem Schwur geraten, wäre der Trojanische Krieg nie so ausgeartet, wie er letztlich geendet hat.

Aber kommen wir nun zu den Göttern und Göttinnen. Die Griechen und Griechinnen selbst sagen, dass die Götter und Göttinnen den Trojanischen Krieg zur Reinigung der Erdoberfläche benutzt haben, da sie über die scharenweise Fortpflanzung der Menschen erzürnt waren. Sie waren der Ansicht, dass die lärmende Menge gebändigt werden musste, und da half nur ab und zu ein Krieg, um das Problem zu lösen.

Abgesehen davon, trifft der größte Anteil der Schuld auf die Götter und Göttinnen, da sie schon zu Beginn des Mythos die auslösenden Faktoren in die Welt gesetzt haben. Paris' Schuld einer Entführung kann man durch Aphrodites Schuldzuspruch negieren, da sie ihm die schönste Frau versprochen hat und die hat sich Paris dann eben geholt. Aphrodite hätte Paris keine verheiratete Frau versprechen dürfen, weil da der Krieg schon vorauszusehen war. In der „Ilias“ forderte Aphrodite Helena sogar auf, zu Paris zu gehen, was darauf verweist, dass Helena und Paris nur durch die Göttin zusammengekommen sind, sonst hätten sie sich wahrscheinlich nie getroffen.

Die Götter und Göttinnen machen sich weiter schuldig, dadurch sie keine Entscheidungen treffen wollen. Als Eris den goldenen Apfel in die Menge schleuderte, scheuten sie davor die Entscheidung zu treffen, wer den Titel der schönsten Göttin verdient hat, weil da Reibereien unter ihnen entstehen hätten können, weshalb sie die Entscheidung auf die Menschen absoben, und da traf es eben Paris, der durch seine Entscheidung den Zorn von Hera und Athene auf sich zog, weshalb zwei weitere Schuldige gefunden wären.

Und wenn man es ganz genau nimmt, trifft die größte Schuld Zeus, weil er seine Männlichkeit nicht im Zaum halten konnte und sich mit Menschen vereinen musste. Alles begann damit, dass er verhindern wollte, von seinem Sohn übertrumpft zu werden, weshalb er Thetis nicht angerührt hat, aber trotzdem auf der Hochzeit erschien. Hätte er sich mit Thetis vereint, hätte ihn sein Sohn wahrscheinlich umgebracht und Zeus selbst hätte kein Unheil mehr bringen können. Aber so konnte er ungestört seinen Samen auf der Welt verbreiten, wodurch Helena erst entstanden ist.

Abschließend lässt sich sagen, dass wahrscheinlich alle Faktoren zusammen zum Ausbruch des Trojanischen Krieges geführt haben, wobei man beachten sollte, dass der Aspekt der Götterschuld nur ein Mythos im Sinne von religiösem Glauben und nicht im Sinne von realen Tatsachen ist und auch immer einer bleiben wird. Somit sind auch Hekabe und Priamus wieder aus dem Schneider, da sie nur auf Grund eines mythologisch motivierten Orakelspruchs in die Geschehnisse verwickelt wurden. Realistisch gesehen, müsste im Endeffekt also Odysseus, mit seiner grandiosen Idee, den Treueschwur leisten zu lassen, der das Ausmaß des Krieges immens steigerte, zur alleinigen Verantwortung gezogen werden.

Davon abgesehen, könnte man auch argumentieren, dass die griechischen Männer nur Krieg wollten, um ihre Ehre wieder herzustellen, da sie sich in ihrer Männlichkeit verletzt fühlten, die schönste Frau der Welt an die Troer zu verlieren. Hätte es sich bei dem Entführungsoffer um einen Mann gehandelt, hätte seine Gattin wohl einen anderen Ausweg gefunden, ihn zurück zu holen, als einen Krieg, der zwei Völker fast auslöscht, zu beginnen. Außerdem wären ihr wahrscheinlich auch nicht so viele Männer in den Krieg gefolgt, nur um einen vom selben Geschlecht zurückzuholen. Wie die Analyse der Helena aber zeigt, kennt das weibliche Geschlecht andere Arten, um an das zu kommen, was es will.

Betrachtet man nur die Helena-Figur hat die Forschung wohl noch so einiges zu hinterfragen und herauszufinden, damit man irgendwann eindeutige Ergebnisse erzielen kann. Allerdings finde ich genau diesen Punkt der Zweideutigkeit an der Figur so interessant, ohne diesen nur noch ein langweiliges, blasses Geschöpf bliebe, über das es nicht viel zu diskutieren gäbe.

Literaturverzeichnis

Abenstein, Reiner, *Griechische Mythologie*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH 2005.

Aischylos, *Die Orestie*, Nachwort und Übersetzung von Emil Staiger, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2008.

Apel, Friedmar, *Hugo von Hofmannsthal. Leben in Bildern*, Hg. Dieter Stolz, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012.

Aristoteles, *Poetik*, Nachwort und Übersetzung von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982.

Becker, Matthias, „Helena. Ihr Wesen und ihre Wandlungen im klassischen Altertum“. Diss. Leipzig, Strassburg, Zürich: Buchdruck Heitz & Co. 1939.

Best, Otto F., „Der Dualismus im Welt- und Menschenbild Jean Giraudoux. Das Verhältnis von Mann und Frau“, Diss. Universität München 1963.

Bruns, Ivo, „Helena in der griechischen Sage und Dichtung. Ein Vortrag“, *Vorträge und Aufsätze*, Hg. Oskar Beck, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1905, S. 71-98.

Burkert, Walter, „Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes“, *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hg. Hans Poser, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1979, S. 16-39.

Call-Breitenecker, Marie-Antoinette, „Jean Giraudoux und die antike Mythologie“. Dipl. Wien 1999.

Euripides, *Helena*, Übersetzt und herausgegeben von Peter Handke, Berlin: Insel Verlag 2010.

Euripides, *Die Troerinnen. Griechisch/Deutsch*, Übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004.

Fuhrmann, Manfred Hg., *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München: Wilhelm Fink Verlag 1971.

Giraudoux, Jean, *Der Trojanische Krieg wird nicht stattfinden. Stück in zwei Akten*, Übersetzt von Annette Kolb, Herausgegeben von Anton Kippenberg, Nachwort von Manfred Naumann, Leipzig: Insel-Verlag 1984.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001

Görden Michael /Hans-Christian Meiser, *Madonna trifft Herkules. Die alltägliche Macht der Mythen*, Frankfurt /Main: Krüger 1994.

Herodot, *Historien. 2. Buch*, Übersetzt und herausgegeben von Kai Brodersen, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.

Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Veranstatlet vom Freien Deutschen Hochstift, Hg. Rudolf Hirsch u.a., Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2000.

Homer, *Ilias*, Übersetzung und Nachwort von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2012.

Homer, *Odyssee*, Übersetzung und Nachwort von Roland Hampe, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010.

Hose, Martin, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*, München: Verlag C.H. Beck 2008.

Jahn, Stefanie, *Der Troia-Mythos. Rezeption und Transformation in epischen Geschichtsdarstellungen der Antike*, Köln: Böhlau 2007.

Kerenyi, Karl, „Die Geburt der Helena“, *Die Geburt der Helena samt humanistischen Schriften aus den Jahren 1943-45*, Hg. Karl Kerenyi, Zürich: Rhein Verlag 1945, S. 9-28.

Kerenyi, Karl Hg., *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 3. unveränd. Aufl. 1982.

Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991.

Lehrs, Karl, „Über die Darstellung der Helena in der Sage und den Schriftwerken der Griechen.“, *Populäre Aufsätze aus dem Alterthum, vorzugsweise zur Ethik und Religion der Griechen*, Hg. Karl Lehrs, Leipzig: Teubner Verlag 1856.

Lenz, Eva-Maria, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1972.

Lesky, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern [u.a.]: Francke 3. Aufl. 1971.

Lüthi, Max/Heinz Rölleke (Hg.), *Märchen*, Stuttgart: Metzler Bd. 16, 10. Aktualisierte Aufl. 2004.

Matthiessen, Kjeld, *Die Tragödien des Euripides*, München: Verlag C.H. Beck 2002.

Matthiessen, Kjeld, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.

Matthiessen, Kjeld, *Euripides und sein Jahrhundert*, München: C.H. Beck Verlag 2004.

Meister, Guido G., „Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux“, Basel: Helbing & Lichtenhahn 1951.

Michel, Kai, „Helena. Das Verhängnis der Schönheit“, *Die Weltwoche* Ausgabe 52/2009
<http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2009-52/artikel-2009-52-seite-78.html> 2013, 08.12.2013.

Momos, „Mutter Helena“, *Zeit Online* Nr. 24, Juni 1964 <http://www.zeit.de/1964/24/mutter-helena/seite-1>, 17.05.2013.

Pomeroy, Sarah P., *Frauenleben im klassischen Altertum*, Übersetzt von Norbert F. Mattheis, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1985.

Radler, Rudolf (Hg.) u.a., *Das Bertelsmann Lexikon*, 24 Bände, Verlagshaus Stuttgart GmbH 1996.

Ranke-Graves, Robert von, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hg. Burghard König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie 14. Auflage 2001.

Reinhardt, Karl, „Das Parisurteil“, *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, Hg. Carl Becker, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960, S. 16-36.

Rieder, Hertha, „Die Gestalt der Helena im Urteile der Hellenen von Homer bis Euripides“, Diss. Universität Wien 1938.

Schmidt, Jochen, *Goethes Faust, erster und zweiter Teil. Grundlagen-Werk-Wirkung*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1999.

Vernant, Jean-Pierre, *Götter und Menschen. Jean-Pierre erzählt griechische Geschichten von den Ursprüngen*, Übersetzt von Hella Faust, Köln: DuMont Buchverlag 2000.

Weber, Barbara, „Barbarische Helena. Die Transzendenz des Barbarenbegriffes anhand von Euripides Darstellungen der Helena“, Dipl. Wien 2011.

Winckelmann, Johann Joachim, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, *Bibliothek der Kunstliteratur 2. Frühklassizismus*, Hg. Helmut Pfotenhauer, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1995.

Anhang

Helena⁴⁵⁸

«Das Verhängnis der Schönheit»

Vor Troja schlugen sich die größten Helden der Zeit zehn Jahre lang die Köpfe ein. Alles nur wegen der göttlichen Helena. Joachim Latacz, der beste deutschsprachige Homer-Kenner, über das Drama der schönsten Frau der Welt und den Fluch, von allen begehrt zu werden.

Von Kai Michel

Herr Latacz, haben Sie Wolfgang Petersens «Troja»-Film im Kino gesehen?

Ja, den mit Brad Pitt als Achilleus. Ich habe ihn für die *NZZ* und andere Zeitungen rezensiert.

Und ihn verrissen?

Nein. Der Film ist, bei allen Zugeständnissen an Hollywood, ein achtbarer Versuch, dem heutigen Publikum, das nicht mehr viel von der Antike weiß, den Rahmen der «Ilias» zu vermitteln. Petersen hat übrigens Griechischunterricht in der Schule gehabt und Homer im Original gelesen.

Paris entführt Helena, die Frau des spartanischen Königs Menelaos. Darauf segeln die Griechen mit einem Heer gen Troja, um Helena zurückzuholen. Erst nach zehn Jahren fällt die Stadt. Kann so ein Gemetzel um einer Frau willen stattgefunden haben?

Ja — man glaubt es kaum; vor allem wenn man nur den Film kennt. Die Helena, die von Diane Kruger gespielt wird, ist ein hübsches, aber blasses Mädchen; in keiner Weise zu vergleichen mit der Gestalt, die Homer in der «Ilias» gezeichnet hat. Seine Helena ist ein Teufelsweib! Deswegen soll so lange um sie gekämpft worden sein. Weil sie eine Ausstrahlung hatte, die über alles, was man sonst von Frauen gewohnt war, hinausging.

⁴⁵⁸ Etwaige Rechtschreibfehler und neue Rechtschreibung habe ich im Interview korrigiert, damit es leichter zu lesen ist.

Helena ist gar nicht Homers Erfindung. Er griff für seine «Ilias» auf alte Geschichten über den Krieg um Troja zurück.

Die schöne Helena war zu Homers Zeiten schon seit Jahrhunderten Bestandteil der alten Sängertradition. Homer jedoch nahm diese Figur so ernst wie wohl keiner zuvor. Was für eine sagenhafte Frau muss das gewesen sein, fragte er sich, um die zehn Jahre Krieg geführt wird? Daraufhin hat er diese Gestalt neu erfunden.

Die schönste Frau der Welt!

Eine Frau, die sich ihrer Dämonie bewusst ist. Sie weiß, dass ihre Schönheit Männer anzieht, bis zum Wahnsinnigwerden. Die natürlich gern lebt und liebt. Aber auch das Gefühl hat: «Um Gottes willen! Was geschieht da meinetwegen. Das ist ja entsetzlich.» Die auf sich selbst schimpft: «Ich Hündin!», und seufzt: «Wäre ich doch am Tag meiner Geburt gestorben!»

Trotzdem: zehn Jahre Krieg um eine Frau?

Die Frage hat man sich schon immer gestellt. Viele Griechen zweifelten daran. Sie verfochten einen rationalistischen Ansatz, den auch Petersen im Film hat: Eigentlich geht es um Macht! Um Beherrschung einer strategisch wichtigen Position: Troja liegt an der Schnittstelle zwischen Europa und Asien. Das ist die materiell-ökonomische Auffassung; für die ist alles andere nur Mythos, Fabelglauben. Homer aber hat die alte, mythische Geschichte ernst genommen und der Figur der Helena ein solches Kaliber verliehen, dass sie als Grund für einen Krieg herhalten kann.

Ist das glaubhaft?

Warum nicht? Es ist in der Weltgeschichte immer wieder vorgekommen, dass um große, strahlende Frauen gekämpft wurde oder sie selber Konflikte auslösten. Ich denke an Kleopatra. Oder an Messalina, die große Dame der römischen Kaiserzeit. Wenn Sie mögen, auch Maria Stuart, die drei Ehen hinter sich und mehr oder weniger all die Kämpfe zwischen Schottland, England und Frankreich auf dem Gewissen hatte. Und Evita Perón war die spaltende Lichtgestalt in den argentinischen Wirren.

Helena ist also mehr als nur ein hübscher Vorwand?

Ja, sie ist eine der Hauptgestalten der «Ilias»; sie ist es nur nicht in dieser Vordergründigkeit wie Achilleus, Hektor oder Agamemnon. Sie ist jedoch die Gestalt, von der das Denken aller, die da kämpfen, beherrscht wird. Die einen wollen diese Frau zurückhaben, die anderen

wollen sie nicht hergeben. *Helénês héneka* wegen Helena, diese Wendung taucht immer wieder auf.

Warum haben Frauen in den griechischen Mythen eine so wichtige Rolle? Ständig werden welche geraubt.

Das ist ein uraltes Motiv. Fruchtbarkeitskulte spielen eine wichtige Rolle. Bei den Griechen hat es wegen der Kolonisationen eine weitere Bedeutung bekommen. Da fahren die Schiffe aus, um die Mittelmeerküsten zu besiedeln. Sie sind voll mit den Dingen, die man in der Fremde braucht. Aber da nimmt man keine Frauen mit, dafür Vieh, Saatgut, Werkzeug. Die Frauen holen sich die Griechen vor Ort. Sie töten die Männer der Ansässigen und nehmen sich deren Frauen. Es kommt aber noch etwas anderes hinzu: Die Frau stillt nicht nur die Triebe, sondern auch eine ästhetische Sehnsucht nach Schönheit. Die Griechen haben unglaublich schöne Frauen dargestellt. Schauen Sie sich ihre Skulpturen an. Die Griechen waren schönheitsverliebt. Warum fahren denn noch heute Tausende von Touristen nach Griechenland und bestaunen die Akropolis, die Tempel und die Statuen? Die sind schön!

Und woher kommt die Schönheitsliebe?

Ja, woher kommt sie? (*Lacht*) Das wüsste ich auch gern! Sie ist einfach da! Dieses unglaubliche Gefühl für schöne Dinge, schöne Menschen. Hässliches wurde bei den Griechen kaum dargestellt, höchstens auf der Seite der «Barbaren». Die Griechen selbst stehen immer auf der Seite des Schönen.

Deshalb fesselt Helena als Superlativ der Schönheit. Liegt darin ihre Macht?

In ihr haben wir eine Verdichtung von Schönheit, die einmalig ist. Selbst heute kann man nicht einfach von «Helena» reden, sondern sagt immer: «die schöne Helena». Sie wirkt auf verschiedene Weise. Einfache Gemüter werden sagen: «Der Sex!» Die fasziniert ihre sexuelle Ausstrahlung. Etwas höhere Gemüter werden sagen: «Sie ist schön – und diese Schönheit überwältigt wie eine Kantate von Bach.» Und dann gibt es jene Dritten, die sowohl emotional als auch intellektuell überaus empfindlich sind – und zu denen man Homer rechnen muss. Für ihn liegt die Faszination darin, dass Helena innerlich so zerrissen ist.

Zerrissen?

Ja, sie ist nicht eindimensional. Sie hat Einsicht in sich selbst: Einerseits ist sie stolz auf ihren Status, ihre Schönheit. Aber zugleich ist sie wütend, auf sich stolz zu sein. Weil sie weiß, dass ihre Schönheit Unheil anrichtet.

Leidet sie an ihrer Schönheit?

Ihr Vater ist Zeus, der sich ihrer Mutter Leda als Schwan näherte. Damit ist ihre Schönheit etwas Göttliches. Die Ratsherren von Troja sitzen am Skäischen Tor und murmeln, als Helena vorbeischreitet: «Nicht zu verargen ist es den Griechen und Trojanern, dass sie um eine solche Frau schon so lange Krieg führen. Denn Göttinnen gleicht sie von Aussehen.» Trotzdem lässt Homer sie ihre Schönheit als Fluch empfinden, weil sie sieht, was die anrichten kann.

Sagt Homer also, dass es ein Zuviel an Schönheit gibt?

Zumindest hat er sich die Frage gestellt, ob zu viel Schönheit schädlich sein könnte. Sie kann Menschen in den Wahnsinn treiben; zu Taten verführen, die nicht zu verantworten sind. Das hat er Helena als Selbsteinsicht in den Mund gelegt. Und sie so zu einer zwiegespaltenen Person gemacht. Tatsächlich können Sie die schädliche Wirkung von Schönheit im Übermaß durch die ganze Weltliteratur verfolgen: Frauen, die Männer zerbrechen und einen nach dem anderen wegwerfen. Das entspricht der Realität. Insofern steht die schöne Helena für die Fluchbeladenheit extremer Schönheit.

Aber sie zerbricht ja nicht die Männer. Sie provoziert sie, alle wollen sie haben.

Ja; aber sie provoziert nach Homer nicht absichtlich. Sie ist keine, die sich an die Mauer lehnt und Freier anmacht. Sie ist da. Und ihr Dasein provoziert. Sie weiß es, sie will ja gar nicht provozieren. Zwar ist sie verführt worden von Paris, dem Prinzen aus Troja. Doch eher müssen wir sagen: Paris ist durch ihre Schönheit verführt worden, sie zu verführen. Und weil sie das weiß, dass Männer durch ihre Schönheit verblendet werden, auch schreckliche Taten zu vollbringen, um sie zu besitzen, quält sie das Wissen um die verhängnisvolle Macht ihrer Schönheit.

Aber Sie nannten sie doch ein «Teufelsweib», eine «Dämonin», das suggeriert etwas Aktives.

Damit meinte ich anderes: Homer führt sie als überaus intelligent vor. Sie durchschaut alles und hat ein besseres Urteilsvermögen als viele Männer. Das meine ich mit Teufelsweib: eine Frau, die nicht nur attraktiv ist; eine, die mithalten kann! Die im Gespräch schlagfertig ist und nicht dreimal fragt: «Was meinst du eigentlich damit?»

Aber wenn sie um die verhängnisvolle Macht der Schönheit weiß: Warum folgte sie dann Paris?

Offensichtlich ist sie auch ihm verfallen. Schönheit liebt Schönheit. Er wird als der schönste Mann überhaupt dargestellt, er ist «der schöne Paris»! Das ist wie ein Funken, ein Blitz. Liebe auf den ersten Blick. Wer will da einen Unterschied machen, wenn zwei Menschen ineinander fallen. Im Englischen sagt man: *They fell in love*. Das ist ein schönes Bild. Im Französischen haben wir: *Amour fou*. Helena kann nicht anders. Sie verfällt ihm, wie er ihr verfällt.

Klingt nach dem perfekten Paar.

Nein, sie ist – und das ist wichtig – unglücklich, dass sie ihm überlegen ist. Sie sieht, dass er nur schön ist, aber sonst recht flach. In Paris' Bruder Hektor erkennt Helena den ernstzunehmenden, verantwortungsvollen Prinzen von Troja, in Paris einen Bruder Leichtfuß. Das quält sie: einem Mann verfallen zu sein, der ihrer nicht würdig ist.

Ist sie ihm hörig? Als Paris den Kampf gegen ihren ersten Ehemann Menelaos verliert und ihn die Göttin Aphrodite retten muss, lässt Helena sich doch gleich wieder von ihm ins Bett zerren.

Aphrodite hat sie da hingetrieben. Und Helena sagt auch nicht zu Paris: «Wie schön, dass du nicht getötet wurdest.» Sie verhöhnt ihn: «Ach, du bist ja zurückgekommen. Wäre besser gewesen, du wärest auf dem Schlachtfeld geblieben.» In keine andere Gestalt ist so viel Zynismus hineingelegt wie in Helena. Daraus spricht ja das Gefühl: Ich liebe einen Mann, den ich verachten müsste. Und der entgegnet nur: «Ach lass uns nicht über den ganzen Unsinn reden. Komm ins Bett.» Und sie geht. Das heißt: Sie ist ihm verfallen. *Amour fou!* (*haut auf den Tisch*) Sie kann nicht anders. Und sie ist wütend darüber!

Helenas Haltung ist ambivalent: Mal hilft sie den Trojanern, mal den Griechen. Hat Shakespeare recht: «Schwachheit, dein Name ist Weib»?

Nein, schwach ist sie nicht. Sie fühlt sich nicht berechtigt, ihre Stimme zu erheben. Sie hat ein unglaubliches Schuldgefühl. Sie möchte nicht, dass man ihr vorhält: «Was? Du willst auch mitreden? Du bist doch an allem schuld.» Sie kann sich für keine Partei entscheiden, weil sie zu beiden gehört. Auch hier sehen wir ihre Zerrissenheit. Sie weiß ja: Sie hat mit diesem Mann geschlafen und mit jenem auch.

Also dann: «Zerrissenheit, dein Name ist Weib»?

Auch bei Maria Stuart geht es hin und her: Schottland oder England? Natürlich mit einem Riesenunterschied: Die Stuart war im Grunde genommen eher ein Flittchen. Ein Palastluder.

Helena nicht. Sie ist die Frau eines Königs, Tochter eines Gottes. Sie ist sich dessen bewusst. Wäre sie ein Flittchen, hätte sie diese Gefühle nicht. Das macht ihre Situation so schrecklich.

Helena gilt den einen als Opfer männlicher Verführungskunst. Die anderen beschimpfen sie als Ehebrecherin: Was ist richtig?

Für Homer: keins von beiden. Er ist da aber eine Ausnahme. Alkaios hat um 600 vor Christus furchtbar auf Helena geschimpft: Sie allein sei schuld. Zur gleichen Zeit befindet die Dichterin Sappho über Helena, Liebe sei eine Macht, der man nicht widerstehen könne. Vielleicht eine sehr männliche und eine sehr weibliche Sicht. Wer aber länger über Helenas Fall nachdenkt, sieht das grundsätzliche Problem: Sie steht zwischen Verantwortung und – heute sagt man – Selbstverwirklichung. Zumindest das steckt dahinter: Ich kann nicht aus mir heraus. Wenn ich meinem Sehnen mit aller Macht widerstehe, bin ich nicht mehr ich, sondern ein gebrochener Mensch. Das mag Helena gespürt haben.

Ist dies das Moderne an ihr? Das uns heute noch fasziniert?

Sie übt eine ganz andere Faszination aus als etwa Andromache, Hektors Gemahlin. Das ist die treusorgende Frau an der Seite ihres Mannes. Die hat nicht dieses Emanzipatorische, das uns an Helena entgegenspringt. Bei Helena ist es die verstörende Einsicht in die eigene, so brandgefährliche Unwiderstehlichkeit, die einhergeht mit der intellektuellen Erkenntnis, dass ich nicht anders sein kann, als ich bin. Deshalb hat Helena die größten Dichter angezogen.

Aber wird das so wahrgenommen? Man könnte auch sagen, die Faszination rühre daher, dass sich die größten Helden der Zeit zehn Jahre um diese Frau schlugen: Die muss ja umwerfend sein.

Die Faszination ist sicher nicht bei allen gleich. Was ich jetzt ausführe, ist das Ergebnis meiner Analyse. Dabei war ich schon vorher von Helena fasziniert und habe sie erst dann genauer unter die Lupe genommen.

Und wie hat Helena Sie vor Ihrer Reflexion in den Bann gezogen?

Schauen Sie sich die Frauen in der «Ilias» und der «Odyssee» an. Da gibt es Briseis, die Achilleus recht gern hat: Das ist im Grunde ein kleines Mädchen. Andromache erscheint als Muster an Mütterlichkeit. Und Odysseus' Frau Penelope ist das Urbild der treuen Gattin. Dann gibt es da noch Kirke, die alle verhext: Zack! Schon verwandelt sie einen Mann in ein Schwein. Und Kalypso, die Nymphe? Die klammert! «Geh nicht weg», säuselt sie Odysseus

zu. «Ich bin so gern mit dir im Bett.» Wenn man diese Frauen so betrachtet, dann strahlt von Helena etwas ganz Wunderbares aus. Die anderen wirken flach und eindimensional.

Und was strahlt da genau?

Die anderen Frauengestalten glaubt man gleich zu durchschauen: «Die kenne ich doch! Aus meiner Umgebung, aus meinem Leben, meiner Erfahrung.» Bei Helena fühle ich: «Mein Gott, so einer Frau bin ich noch nie begegnet.» Das reizt!

Gibt es vergleichbare Gestalten? Helenas Schwester?

Klytämnestra, ja, die ermordet ihren Ehemann Agamemnon, König von Mykene, als der als Sieger aus dem Krieg heimkommt. Weil er ihre Tochter Iphigenie geopfert hat. Auch das ist ein Menschheitsmotiv: dass der Mann keine Rücksicht auf die Familie nimmt. Nur Macht, Macht, Macht. Bei Klytämnestra ist das ein angestauter Hass. Das ist eine außergewöhnliche Frauengestalt, aber sie handelt, sie findet einen Ausweg. Helena tut nichts.

Spricht das nicht gegen Ihre These, Helena sei emanzipiert? Sie bleibt passiv.

Muss man, um emanzipiert zu sein im Innern, unbedingt etwas tun?

Sich emanzipieren heißt das Schicksal in die eigenen Hände nehmen?

Ja, *e manu capere* – aus der Hand eines anderen nehmen. Das ist emanzipieren; doch das kann auch geistig geschehen.

Aber Helena flüchtet sich doch nur, wie Sie selbst sagen, in Zynismus.

Sie kann ja nichts anderes machen. Soll sie Paris ermorden? Oder übers Schlachtfeld laufen und schreien: «Menelaos, hier bin ich wieder!» Sie weiß doch genau, dass ihr Ex-Mann eine gewaltige Wut auf sie hat.

Kann sie sich nicht ganz entziehen? Fliehen, sich umbringen? Sie ist ja der Kriegsgrund.

Aber es gibt doch einen Lebensdrang. Selbstmord ist mitunter ein ziemlich feiger Ausweg. Zu sagen: Ich weiß, wie ich bin. Ich durchschaue mich, ich durchschaue die anderen. Das ist schon ein Zeichen emanzipierter Haltung: Man ist nicht mehr das Objekt der anderen.

Also erträgt sie, dass man sich ihretwegen hinmetzelt.

Haben Sie gelesen, was Helena macht? Sie sitzt und webt ein Tuch, in das sie die Geschichte des Krieges webt. Sie webt also ihre eigene Lebensgeschichte. Sie macht Kunst daraus. Stille, gequälte Kunst.

Ist das also Helenas Dilemma? Dass sie als Frau zum Nichtstun verdammt ist?

Sie ist, wenn Sie so möchten, eine unheldische Heldin. Unter einer Heldin stellt man sich ja anderes vor. Antigone etwa, die für ihre Prinzipien in den Tod geht. Oder Jeanne d'Arc. Helden zeichnen sich durch Vitalität aus: Wie Herakles schreiten sie von Tat zu Tat. Helena aber kann nichts tun. Und das ist durchaus modern: Die Welt ist nicht mehr so, dass man einfach ausziehen kann, um den bösen Feind zu besiegen. Wir sind viel zu sehr in immer komplexer werdenden Umständen gefangen. Da gibt es kaum Handlungsoptionen.

Bei der Rockband The Stranglers heißt das: «No more heroes any more».

Ich wiederhole mich: Auch dass Helena so kompliziert ist, schwankend und dass sie bei aller Schönheit so intelligent und schlagfertig ist, ja selbst ihr Zynismus: Alles das ist modern und nimmt uns für sie gefangen.

Wer ist für Sie die schönste Frau der Welt?

Sie bringen mich in Verlegenheit! (*Lacht laut*) Meine Frau!

Joachim Latacz, 75, emeritierter Professor für Griechische Philologie an der Universität Basel ist Leiter des Nationalfondsprojekts «Homers Ilias. Ein Gesamtkommentar». ⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Michel, Kai, „Helena. Das Verhängnis der Schönheit“, Die Weltwoche Ausgabe 52/2009
<http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2009-52/artikel-2009-52-seite-78.html> 2013, 08.12.2013.

Abstract

Der Mythos über die schönste Frau der Welt, die den Trojanischen Krieg ausgelöst haben soll, ist vielschichtig und komplex, da sich die Forschung über Vieles unklar und uneinig ist. Aus diesem Grund gibt es zahlreiche Variationen der Erzählung, die aus der Figur der Helena zwei gegensätzliche Persönlichkeiten werden lassen. Genau dieser Punkt steht im Zentrum dieser Diplomarbeit, in der versucht wird anhand verschiedenster Autoren, die Zweideutigkeit der Helena aufzuzeigen.

Im theoretischen Teil geht es zum Einen darum, eine Definition des Begriffs Mythos zu finden und zum Anderen, den Mythos der Helena mit all seinen Facetten darzulegen.

Der analytische Teil umfasst erstens die Ursprünge der Mythos Erzählung und diejenigen Autoren, die maßgeblich dazu beitrugen, aus Helena eine derartig zweideutige Figur werden zu lassen und zweitens einige Theaterstücke, die sich mit dem Thema Helena, schönste Frau der Welt und Trojanischer Krieg befassten, und in unterschiedlichster Art und Weise in Szene setzen. Dabei verlagern die Autoren ihre Schwerpunkte je nach persönlichem Interesse. Euripides verdeutlicht mit seinen Werken die unterschiedlichen Charaktereigenschaften der Figur, Goethe verwendet Helena für seine Historisierung, Hofmannsthal zur Mythologisierung und Giraudoux macht aus ihr eine zuvor noch nie da gewesene, willenlose Marionette.

Außerdem werden die Frage nach der Schuld am Trojanischen Krieg, sowie das Thema Helena als Sexsymbol aus Sicht einer Männerwelt diskutiert.

VITA

Vorname: Birgit

Nachname: Ehrenhöfer

Ausbildung:

1994-1998 Volksschule

1998-2002 Gymnasium

2002-2007 Höhere Lehranstalt für Produktmanagement und Präsentation (Abschluss mit Matura)

2007-2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Sprachen:

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (Schulenglisch)

Französisch - Kenntnisse

Berufliche Erfahrung:

Diverse Praktika während der Schulzeit

Geringfügige Beschäftigung in einem Medienbetrieb während der gesamten Studienzeit

Schauspielerfahrung