

Das Gift der Rede

Wenn man in der Rhetorik eine ‚kulturelle Praxis‘ sieht, die das abendländische Bildungsparadigma maßgeblich geprägt und zur Aufrichtung eines noch heute im Bild des *Orators* gefassten Bildungssubjekts geführt hat, kommt man nicht umhin zu fragen, wie *männlich* die Rhetorik ist. Der Orator als *handelnder Mensch* und *strategischer Kommunikator*, wie ihn Joachim Knappe definiert, ist bestimmt durch „Erfolgsorientiertheit“¹ und *Handlungsmacht*; er ist „Solist oder Dirigent, falls er den Taktstock ergreifen sollte.“² Mit diesem „Homo rhetoricus“, dessen „wesentliche[r] Einfluss auf die Ausfaltung des europäischen Subjektbegriffs“³ gesehen wird, ist eine strukturell männliche Position benannt, die in der Bildungsgeschichte des abendländischen Subjekts ihr Korrelativ hat.⁴ Inzwischen gibt es allerdings zahlreiche Ansätze, Perspektiven der Geschlechterdifferenz in die Rhetorikforschung einzuführen, etwa indem die Geschichte der weiblichen Rede aufgearbeitet⁵ oder aber geschaut wird, wie die Rhetorik selbst ihr implizites *gendering* betreibt, indem sie etwa die gute Rede als männlich qualifiziert und ihr Anderes als weiblich bzw. weibisch ausweist.⁶ Dies zeigt sich symptomatisch an der folgenden Passage aus Quintilians *Institutio oratoria*:

Verleiht ja doch auch, wie es der griechische Vers bezeugt hat, ein geschmackvoll und prächtig gepflegtes Aussehen den Menschen Ansehen. Dagegen schmückt ein weibischer und mit Verschwendung geputzter Mensch nicht seinen Körper, sondern enthüllt seinen Geist. Ähnlich lässt auch die durchschimmernde und schillernde Ausdrucksweise bestimmter Redner die Gehalte selbst weibisch verweicht erscheinen, die in jenes Wortgewand gekleidet werden.⁷

¹ Knappe, Joachim: Orator. In: ders.: *Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000, 33-45, hier 33.

² Ebd., 34.

³ Ebd., 39.

⁴ Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, Martina: Einführung: Rhetorik – Macht – Bildung. In: Bischoff, Doerte/Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg/Br. 2003, 43-50.

⁵ Vgl. beispielsweise Lunsford, Andrea A.: *Reclaiming Rhetorica. Women in the Rhetorical Tradition*. Pittsburgh/London 1995; Glenn, Cheryl: *Rhetoric Retold. Regendering the Tradition from Antiquity Through the Renaissance*. Carbondale 1997; Sutherland, Christine Mason/Sutcliffe, Rebecca (Hg.): *The Changing Tradition. Women in the History of Rhetoric*, Calgary 1999.

⁶ Vgl. die Beiträge des Bandes Bischoff/Wagner-Egelhaaf: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit*.

⁷ Quint.: *Inst. or.* VIII, Prooemium, 20; zit. n. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. Darmstadt³ 1995, 131/133. In Tacitus' *Dialogus de oratoribus* etwa heißt es: „Wenn aber – wobei ich jene beste und vollendetste Gattung der Redekunst beiseite lasse – eine Form des Redens ausgewählt werden sollte, dann wäre mir wahrhaftig der Schwung des C. Gracchus oder die Reife des L. Crassus lieber als

Das heißt nun nicht, dass Frauen explizit aus der Rhetorik ausgeschlossen würden, vielmehr erscheinen sie zusammen mit Kindern, Greisen, Tieren und Sklaven als *das Andere* der Rhetorik, gegen das diese sich abgrenzt und in diesem Abgrenzungsakt sich allererst konstituiert. Die Differenzlinie dieser Begründungsakte bleibt ihr indessen eingeschrieben. Die Frage nach der Geschlechterdifferenz in der Rhetorik ist eng verbunden mit dem abendländischen Rhetorikverdacht, der beispielsweise Kant von einer „hinterlistigen Kunst“⁴⁸ hat sprechen lassen. Nun kommt dieser Rhetorikverdacht nicht nur von außen, vielmehr dokumentieren die zahlreichen klassischen Rhetoriktexte, die versuchen, die *gute* von der *dekadenten* Rhetorik abzusetzen, ein Unwohlsein, das die Rhetorik mit sich selbst und d. h. auch mit ihrem Anderen bzw. mit sich selbst als Anderem hat. Das Ideal des *orator* als *vir bonus* – ein „wirklich guter Mann“ mit „alle[n] Mannestugenden“⁴⁹, wie es bei Quintilian heißt – ist das Regulativ, das die Rhetorik als Kunst der *Überzeugung* gegen ihr Anderes, in dem die Rhetorik zur *Überredung* wird, eingebaut hat.

Im Hinblick auf den Selbstentwurf der Rhetorik ist es signifikant, dass eine Reihe kanonischer Schultexte der Rhetorik Wesen und Leistung der *ars rhetorica* am Bild der schönen Helena und damit am Beispiel des perfekten weiblichen Körpers demonstrieren.¹⁰ So geht es Gorgias in seinem *Lobpreis der Helena* darum, Helena, die, weil sie sich von Paris nach Troja habe entführen lassen, den Trojanischen Krieg auslöste, vom Vorwurf der Schuld zu befreien. Zu Helenas Entlastung führt Gorgias vier Argumente an: erstens den Willen der Götter; zweitens, Paris habe möglicherweise Gewalt angewandt; drittens, sie könnte der Gewalt seiner Reden erlegen sein, und, viertens, der des Eros. Auf die ersten beiden Gründe geht Gorgias nur kurz ein, während er der Macht der Rede sieben, der des Eros fünf Abschnitte widmet. Rede, so führt er aus, sei „ein großer Bewirker; mit dem kleinsten und unscheinbarsten Körper

die Schnörkel des Maecenas oder das Geklingel des Gallio: soviel besser ist es, der Rede sogar eine raue Toga überzuwerfen, als sie mit gefärbten und dirnenhaften Gewändern herauszuputzen. Denn das ist kein für den Redner, ja – beim Hercules – nicht einmal für einen Mann passender Schmuck, den sehr viele Redner unserer Zeit in einem Maße anwenden, daß sie durch die Leichtfertigkeit der Worte, die Oberflächlichkeit ihrer Sätze und die Zügellosigkeit im Satzbau Schauspielertöne verlauten lassen“ (Tacitus: *Dial.* 26, 1, 2; zit. n. P. Cornelius Tacitus: *Dialogus de oratoribus/Dialog über die Redner*. Lateinisch/deutsch, nach der Ausgabe von Helmut Gugel hg. v. Dietrich Klose. Stuttgart 1981, 55/57).

⁸ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. VIII, Darmstadt 1983 (reprograph. Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1957), 233-620, hier 431.

⁹ Quint.: *Inst. or.* I Prooemium 9-10: „Dem vollkommenen Redner aber gilt unsere Unterweisung in dem Sinne jener Forderung, dass nur ein wirklich guter Mann ein Redner sein kann; und deshalb fordern wir nicht nur hervorragende Redegabe in ihm, sondern alle Mannestugenden.“ (*Ausbildung des Redners*, 7).

¹⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Helena oder: Die Rede eines stummen Bildes. Rhetorik und Geschlecht. In: Baisch, Katharina/Kappert, Ines/Schuller, Marianne/Strowick, Elisabeth/Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Gender Revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien*. Stuttgart/Weimar 2002, 289-306.

vollbring[e] sie göttlichste Taten“, und dass dies so sei, wolle er zeigen.¹¹ Helena ist für ihn also in erster Linie Anlass, kraft seiner Rede die Kraft der Rede zu demonstrieren. Hieran knüpft Isokrates in einer weiteren berühmten Musterede an, in der es ihm in erster Linie darum geht, Gorgias zu übertrumpfen. Dieser habe nämlich keine Lobrede auf Helena geschrieben, sondern eine Verteidigungsrede, und dies, so Isokrates, hat eine Frau wie Helena nicht nötig. Er schickt sich nun an, die wahre Lobrede auf Helena zu halten; und um sich seine Aufgabe noch zu erschweren und damit die eigene Meisterschaft ins rechte Licht zu rücken, nimmt er sich vor, keine Argumente anzuführen, die bereits von anderen gebraucht wurden.¹² Auf seine Argumentation kann hier im Einzelnen nicht eingegangen werden, hingewiesen sei nur noch darauf, dass auch Cicero in *De inventione* Helena bemüht, um seine eigene rhetorische Kunst zur Schau zu stellen. Am Beginn des 2. Buches erzählt er nämlich die Geschichte des Malers Zeuxis, der, um ein Bildnis Helenas zu schaffen, die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt Kroton versammelte, um aus deren Partial Schönheiten das Bildnis Helenas, der perfekten Frau, zusammensetzen zu lassen. Und genau so wie sich Zeuxis nicht *ein* Modell als Vorlage genommen habe, so habe er, Cicero, sich bei der Abfassung von *De Inventione* nicht nur auf eine Vorlage gestützt, sondern das Beste aus vielen berühmten Autoren genommen. Und mehr noch: Sein Werk könne noch berühmter werden als das des Zeuxis, denn dieser habe nur aus den Mädchen einer Stadt auswählen können, während ihm die gesamte rhetorische Tradition zur Verfügung gestanden habe.¹³ Die genannten Texte zeigen, dass und wie der perfekte weibliche Körper zum *Schauplatz* der männlichen Rhetorik wird. Gegeben ist das klassische Muster einer rhetorischen Geschlechter- und Redeanordnung: Es spricht der Mann, der *orator*, gesprochen wird über die Frau; der Mann ist Subjekt der Rede, die Frau Objekt. Allerdings kann sich das redende Subjekt nicht ohne sein Objekt konstituieren; insofern ist die perfekte Frau nicht nur Gegenstand der männlichen Rede, sondern im eigentlichen Sinn ihre Ermöglichungsbedingung, *Motiv* im doppelten Wortsinn von *Beweggrund* und *Thema*.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden einer eher beiläufigen Bemerkung von Wolfram Groddeck nachgegangen werden, der in seiner Darstellung von Gorgias' *Lobpreis der Helena* „den kleinsten und unscheinbarsten Körper“, von dem dort die Rede ist, nicht, was nahe gelegen hätte, als „Zunge“¹⁴ interpretiert, sondern als „das Stoffliche der Rede überhaupt, die Worte

¹¹ Gorg.: *Frag.* 11, 8; zit. n. Gorgias von Leontinoi: *Reden, Fragmente und Testimonien*. Hg. mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim. Hamburg 1988, 2-17, hier 9

¹² Vgl. Isokr.: *Or.* 10; zit. n. Isokrates: Helena. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. II. Übers. v. Christine Ley-Hutton. Stuttgart 1997, 21-34, hier 272-274.

¹³ Cic.: *Inv.* II, 1; zit. n. Cicero: *Über die Auffindung des Stoffes (de inventione)*. Übers. u. hrsg. v. Theodor Nüßlein. Darmstadt 1998.

¹⁴ Beispiele hierfür in Schneider, Manfred: *Das Gift der Verführer und Richter. Eine Kasuistik*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 43 (1989), Nr. 1, 103-113.

selbst“.¹⁵ Diese „Materialität der Rede“¹⁶ wird im 14. Abschnitt der Helena-Rede mit einem φάρμακον, einem Gift oder einer Droge, verglichen:

Im selben Verhältnis steht die Wirkkraft der Rede zur Ordnung der Seele wie das Arrangement von Drogen zur körperlichen Konstitution: Denn wie andere Drogen andere Säfte aus dem Körper austreiben, und die einen Krankheit, die andern aber das Leben beenden, so auch erregen unter den Reden die einen Leid, die andern Genuß, und dritte Furcht, und wieder andere versetzen die Hörer in zuversichtliche Stimmung, und noch andere berauschen und bezaubern die Seele mit einer üblen Bekehrung.¹⁷

„Der Vergleich der Rede mit trinkbarem Gift hat in der Geschichte der Redekunst und Dichtung eine unvergleichbare Wirkung gehabt“, schreibt Groddeck dazu, „denn all die Liebestränke, Schierlingsbecher und die von so manchen Dichtern besungenen geistlichen Getränke enthalten in der Welt der Rede als Ferment den Vergleich mit der Wirkung der Rede selbst.“¹⁸

φάρμακον ist zu übersetzen mit *Zauberei* und weiter *Gift* und *Heilmittel* bzw. *Gegen-Gift*. Etymologisch ist es mit dem litauischen *buriti*, *būrti* ‚Besperechungen, Zauberei treiben‘ verwandt¹⁹, enthält also ein genuin rhetorisches Bedeutungsmoment. Die Ambivalenz von ‚Gift‘ und ‚Heilmittel‘²⁰ kommt auch in der zitierten Gorgias-Stelle zum Ausdruck. Das Stichwort verweist natürlich auf Platons *Phaidros*, wo bekanntlich die Schrift als ein φάρμακον bezeichnet wird: Der Gott Theuth preist Thamus, dem König von Ägypten, seine Erfindung der Schrift als „ein *Mittel* für Gedächtnis und Wissen“ an, als „μνήμης τε και σοφίας φάρμακον“.²¹ Thamus hält dem entgegen:

[...] diese Erfindung wird in den Seelen derer, die sie erlernen, Vergeßlichkeit bewirken, weil sie ihr Gedächtnis nicht mehr üben; denn im Vertrauen auf Geschriebenes lassen sie sich von außen erinnern durch fremde Zeichen, nicht von innen heraus durch sich selbst. Also hast du ein *Mittel* nicht für das Gedächtnis, sondern eines für die Erinnerung [ούκουν μνήμης αλλα υπομνήσεως φάρμακον] gefunden. Was aber das Wissen angeht, so verschaffst du den Schülern nur den Schein davon, nicht wirkliches Wissen.²²

Die Schrift ist also ein Mittel, ein φάρμακον, das in der Sicht des einen gute, in der Sicht des anderen schlechte Wirkungen zeitigt. Schrift und Rede werden in diesem Dialog Platons, den Derrida bekanntlich zur Explikation seines

¹⁵ Groddeck, Wolfram: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Basel; Frankfurt/M. 1995, 30.

¹⁶ Ebd., 30.

¹⁷ Gorg.: *Frag.* 11, 14. Gorgias: *Reden*, 11/13.

¹⁸ Groddeck: *Reden über Rhetorik*, 30.

¹⁹ Vgl. Gemoll, Wilhelm: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Durchges. u. erweitert v. Karl Vretska, mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser. München/Wien⁹1965, 779.

²⁰ Vgl. auch Schneider: *Das Gift der Verführer und Richter*.

²¹ Plat.: *Phaidr.* 274e; zit. n. Platon: *Phaidros*. Übersetzung und Kommentar von Ernst Heitsch. Göttingen 1993, 61. (Hervorhebungen M.W.-E.)

²² Plat. *Phaidr.* 275a; zit. n. Heitsch, 61 (Hervorhebungen M.W.-E.).

Schrift-Begriffs herangezogen hat²³, in einen engen strukturellen Zusammenhang gebracht, insofern als die Schrift den Rednern zugeordnet wird. Für die Redner, die Sokrates mit den Sophisten gleichsetzt, ist die Schrift Instrument ihrer Technik, denn sie schreiben ihre Reden auf, damit sie sie jederzeit reproduzieren können, weil sie nicht, wie die Philosophen – sprich: Sokrates, sprich: Platon – aus der Fülle des Geistes und der Wahrheit sprechen. Das φάρμακον der Schrift und damit der rhetorischen τέχνη wird Platon zum Signum geistferner Wiederholung und Körperlichkeit. Im Hinblick auf die Metaphorik des φάρμακον ist es indessen kein Zufall, dass Thoth nicht nur als Erfinder der Buchstaben, sondern gleichermaßen als Schöpfer der Zaubertänke gilt, wie Derrida anmerkt.²⁴

Derrida lässt es sich auch nicht entgehen, auf der Grundlage der dem φάρμακον innewohnenden metaphorischen Bildlichkeit seine theorieträchtigen Eigenschaften und Wirkungen genauer in den Blick zu nehmen. Das φάρμακον bricht stets von draußen herein und führt „sich selbst als das Draußen auf“²⁵, formuliert Derrida. Weil es sich um ein künstliches Mittel handelt, wird es in den Platonischen Schriften auch da, wo es als Heilmittel auftritt, prinzipiell als schädlich betrachtet, denn, so Derrida – die pharmazeutische Metapher ausfaltend, es gibt kein Heilmittel ohne Nebenwirkungen.²⁶ Das φάρμακον setzt gerade jene natürlichen körperlichen Funktionen aus, die es selbst künstlicherweise und d. h. scheinhaft übernimmt. Seine Wirkung beruht auf der Wiederholung der natürlichen Funktion, die jedoch nur als deren Abbild und d. h. auch als Wiederholung der Wiederholung, resp. der Wiederholbarkeit, möglich ist. „Der Sophist verkauft also die Zeichen [...] und Insignien der Wissenschaft: nicht das Gedächtnis selbst (*mneme*), sondern die Monumente (*hypomnemata*)“²⁷, so fasst Derrida die Sachlage zusammen. Die Scheinhaftigkeit des φάρμακον gilt aufgrund seiner Äußerlichkeit für das Gift und für das Heilmittel, das Gegengift, gleichermaßen, auch wo dieses eingesetzt wird, „Schreckgespenster in die Flucht“²⁸ zu schlagen. So ist die „Wiederherstellung der Wahrheit als Möglichkeit der Wiederholung“²⁹ ebenfalls ein Akt der Wiederholung, der aus dem Urbild ein Abbild und umgekehrt macht. Das φάρμακον ist „ambivalent“, weil es genau die Mitte bildet, in der die Gegensätze sich entgegensetzen können, die Bewegung und das Spiel, worin sie aufeinander bezogen, ineinander verkehrt und verwandelt werden [...]“³⁰ Daher dringt, so heißt es bei Derrida weiter, das φάρμακον „als das Flüssige ein“,

²³ Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1983, 30 f.; 45; passim; vgl. ders.: Platons Pharmazie. In: *Dissemination*. Wien 1995, 69-190.

²⁴ Vgl. Derrida: Platons Pharmazie, 105, Anm. 38.

²⁵ Ebd., 113.

²⁶ Ebd., 111.

²⁷ Ebd., 119.

²⁸ Ebd., 138.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., 143.

lässt es „sich trinken, aufsaugen“³¹, denn „[i]m Flüssigen gehen die Gegensätze leichter ineinander über. Das Flüssige ist das Element des *pharmakon*.“³² Die „ursprüngliche Reversibilität“, die bedingt, dass man in „der Pharmazie nicht das Heilmittel vom Gift, das Gute vom Schlechten, das Wahre vom Falschen, das Drinnen vom Draußen“³³ unterscheiden kann, ermöglicht das „Inszenetreten des *pharmakon*“³⁴, dessen Performativität bereits Gorgias’ Musterrede in ihrem selbstdarstellerischen Anspruch demonstriert hatte. Sie eröffnet einen Spiel-Raum, der im Folgenden am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal’s Libretto *Die ägyptische Helena* näher betrachtet werden soll.

Bei dieser Oper handelt es sich um eine mythologische Oper³⁵, die als solche in der Tradition der bekanntlich in hohem Maß rhetorisch geprägten Barockoper steht. Das Projekt *mythologische Oper* begründet Hofmannsthal in seinem 1928 verfassten fiktiven Dialog „Die ägyptische Helena“ folgendermaßen:

Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen. Sie können mir glauben.³⁶

Der Text, entstanden zwischen 1923 und 1926, entwirft ein rhetorisches Geschlechterszenario, in dem die ambivalente Wirkung des *φάρμακον* zum konstitutiven theatralischen Element wird. Und bemerkenswerter Weise ist es wieder Helena, jenes klassische Weiblichkeitsbild rhetorischer Selbstperforanz, die zum Anlass giftmischerischer Aktivität wird. Der Text des Hofmannsthal’schen Librettos knüpft an die sog. Palinodie des Dichters Stesichoros an, der, so will es die Überlieferung³⁷, in einem Gedicht Helena des Ehebruchs bezichtigt hatte und daraufhin mit Blindheit geschlagen wurde. In seiner Palinodie (gr. *Widerruf*) nahm er den Vorwurf zurück und entwarf die Variante, dass Paris nur ein Trugbild, ein *εἰδωλον*, nach Troja entführt habe, während die richtige Helena von Zeus nach Ägypten – also in den Einzugsbereich des ägyptischen Schriftgottes Thot – entrückt worden sei. Euripides jedenfalls hat in seinem 412 v. Chr. uraufgeführten *Helena*-Drama die Wieder-

³¹ Ebd., 170.

³² Ebd., 171.

³³ Ebd., 188.

³⁴ Ebd., 168.

³⁵ Vgl. Lenz, Eva-Maria: *Hugo von Hofmannsthal’s mythologische Oper „Die Ägyptische Helena“*. Tübingen 1972.

³⁶ Hofmannsthal, Hugo von: Die ägyptische Helena. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, hg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke, Bd. 31: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt/M. 1991, 216-227; 519-538; 227.

³⁷ Vgl. Plat.: *Phaidr.* 243a, b.

begegnung der Eheleute Helena und Menelaos auf Pharos gestaltet und dabei, wie Hofmannsthal in dem genannten fiktiven Gespräch „Die ägyptische Helena“ ausführt, eine allzu eindeutige Trennung zwischen Gespenstergeschichte und Ehe-Idyll vorgenommen. „Aber wenn um eines Phantoms willen der Trojanische Krieg geführt worden und diese, die ägyptische Helena, die einzig wirkliche ist,“ schreibt Hofmannsthal, „dann war der Trojanische Krieg ein böser Traum, und das Ganze fällt in zwei Hälften auseinander – eine Gespenstergeschichte und eine Idylle, die beide nichts miteinander zu tun haben, und dies alles ist nicht sehr interessant.“³⁸

Im Hofmannsthalschen Libretto ist es die ägyptische Königstochter und Zauberin Aïthra, wieder einmal eine Frau also, die zur Drahtzieherin und Giftmischerin wird.³⁹ Bei ihr stranden nämlich Helena und Menelas, der seine Frau aus Troja zurückgebracht hat und dabei ist, sie zu töten, als Aïthra einen Sturm aufkommen lässt, um eben dies zu verhindern. Um den ergrimmt Menelas von der Tötung seiner Frau abzuhalten, erzeugt Aïthra zwei Phantome, Paris und Helena, die Menelas hinaus in die Nacht locken und ihn dort, so glaubt er zumindest, zum blutigen Mörder eben dieser beiden Phantome werden lassen. Als er zurück kommt, erzählt ihm Aïthra die Geschichte von dem εἰδωλον, das Paris entführt – „In die Arme legten sie [die Götter] ihm / ein Luftgebild, ein duftig Gespenst“⁴⁰ – und das er soeben getötet habe. Die richtige, unschuldige Helena habe in ihrem Hause geruht und warte nun auf die Wiedervereinigung mit ihrem Gatten. Um Helenas und Menelas' Ehe zu retten, verpasst Aïthra beiden einen Trank, Lotos, einen Trank des Vergessens also, der Helenas Schuld aus dem Bewusstsein beider löscht. Damit scheinen alle Vorbereitungen getroffen, um das Glück des Paares neu entstehen zu lassen. Die rhetorische Dimension dieses Trankes ist evident, hat er doch die Aufgabe, Aïthras Erzählung, ihre mündliche Rede, zu beglaubigen. Diese Rede ist freilich eine unwahre, eine lügnerische Rede, im platonischen Sinne eine sophistische, schriftverfallene Rede, die zur Unterstützung ein *Mittel* braucht. Allein: das Mittel funktioniert nicht. Nicht, dass der Trank seine Erinnerung löschende Wirkung nicht entfaltet; das tut er, doch stellt Helena bei der ersten Gegenüberstellung, bei der Menelas einen ziemlich benommenen Eindruck macht, fest: „Er liebt jene Andre“⁴¹, das Phantom also, das Menelas glaubt um-

³⁸ Hofmannsthal: Die ägyptische Helena (Gespräch), 219.

³⁹ Zum Zusammenhang von Weiblichkeit und Giftmord vgl. Siebenpfeiffer, Hania: *„Böse Lust“: Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*. Köln u. a. 2005, 95 ff.; Neumann, Julia: Wie man Giftmorde als Form weiblicher Rhetorik inszeniert. Zu Gabrielle Wittkops *Sérénissime Assassinat*. In: Bischoff, Doerte/Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Heidelberg 2006, 187 ff. Niehaus, Michael: Die Figur der Giftmischerin als Fall der Literatur. In: *KulturPoetik 5* (2005), Nr. 2, 153–168. Niehaus bezeichnet Gift als das „unsichtbare weibliche ‚Scepter‘“ (Ebd., 164).

⁴⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Die ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen. In: *Gesammelte Werke, Dramen IV*. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt/M. 1958, 209–303, hier 241.

⁴¹ Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena*, 253.

gebracht zu haben. Menelas als der Verkörperung des abendländischen Subjekts, gilt übrigens, dies macht das fiktive Gespräch deutlich, das Hauptaugenmerk seines Autors.⁴² Das Phantom aber, das Menelas in Wirklichkeit liebt, ist, das wird Helena klar, eben jene schuldhaft, sündige Frau, die *echte* Helena, sie selbst also. Obwohl Menelas glauben muss, die *reine*, unschuldige Helena vor Augen zu haben, versuchen die beiden, ein erneutes Liebesglück zu leben und lassen sich dazu von Aithra an einen verborgenen Ort entrücken. Allerdings versäumt Aithra nicht, Helena zur Sicherheit das Fläschchen mit dem Vergessenstrank mitzugeben:

AÏTHRA / Das Nötigste nur / in einer Truhe, / ich schicke es mit! / *Langsam, leise* / Das Fläschchen vor allem, / Lotos, der liebliche / Trank des Vergessens, / dem alles wir danken! / Vielleicht bedarf es / etlicher Tropfen / von Zeit zu Zeit / *Bedeutungsvoll* / in seinen Trank – / oder in deinen –

MENELAS / Wie lieblich sie flüstern, / die reizenden Frauen, / wie klug sie blicken.

AÏTHRA / – damit das Böse / vergessen bleibe / und ruhe unter / der lichten Schwelle / auf ewige Zeit!⁴³

Allein, im verborgenen Liebesnest, einem Goldzelt im Atlasgebirge, will sich das rechte Glück nicht einstellen. Menelas wird von der Vorstellung heimgesucht, die Helena, mit der er im Zelt der Liebe pflegt, sei ein „Spiegelgebild, / flötende Stimme“⁴⁴, eine „Luftsirene“⁴⁵ und diejenige, die er umgebracht hat, Aithras Phantom also, die richtige gewesen. Die künstliche Unterscheidung zwischen einer echten und einer phantomatischen Helena, die Aithra listigerweise vorgenommen hat, führt bei Menelas also dazu, dass er die echte und die falsche Helena miteinander verwechselt bzw. gegeneinander vertauscht. Dies lässt sich so interpretieren, dass Liebe der Differenz bedarf: Menelas liebt also gerade die Helena, derer er sich nicht sicher sein kann.⁴⁶ Die diffe-

⁴² Vgl. Hofmannsthal: Die ägyptische Helena (Gespräch), 219: „[...] Menelas; wie furchtbar gestört mußte seine Seele sein! So viel Schicksal, so viel Verstrickung und Verschuldung – und er war doch nur ein Mensch. Das Edle, Tragische dieser viel verspotteten Figur stand sogleich vor mir. Er war mir die Verkörperung des Abendländischen, in *ihr* die nie erschöpfte Stärke des Morgenlandes. Er stand ein für die Satzung, die Ehe, die Vaterschaft. Sie schwebte über dem allen, unheimlich bezaubernde, nicht zu bindende Göttin.“ Und: „Er ist kein Wahnsinniger, aber er ist in dem Zustand völliger Zerrüttung [...]“ (222).

⁴³ Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena*, 256 f.

⁴⁴ Ebd., 263.

⁴⁵ Ebd., 264. Zur Sirene als Figur weiblicher Rede vgl. auch Wagner-Egelhaaf, Martina: Sirenengesänge. Mythos und Medialität der weiblichen Stimme. In: Simonis, Annette/Simonis, Linda (Hg.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentationen*. Köln/Weimar 2004, 383-403.

⁴⁶ Wolf Gerhard Schmidt merkt an, dass „Hofmannsthal die ägyptische – und eben nicht die trojanische – Helena zum Phantom erklärt“ (Schmidt, Wolf Gerhard: ‚... wie nahe beisammen das weit Auseinanderliegende ist‘. Das Prinzip der *Metamorphose* in der Oper *Die Ägyptische Helena* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, 7 (2002), 169-223, hier 187.

renzlose Liebe ist langweilig. Und Helena, die dies erkennt, realisiert, dass ihr Zaubertrank hier auch nichts ausrichten kann: „Ohnmächtiger Trank, fahre dahin! / [...] / Was schein-versöhnt, entzweie sich neu!⁴⁴⁷ Als Aithra zu Hilfe eilt, stellt sie fest, dass sich in der Truhe, die sie Helena mitgegeben hat, durch ein Versehen der Dienerin und bislang von Helena unbemerkt, ein zweites Fläschchen befindet, das sie in jedem Fall Helena vorenthalten möchte. Doch als diese erfährt, was dieses Fläschchen enthält, bemächtigt sie sich seiner gewaltsam. Das Fläschchen enthält: Erinnerung. D. h. es handelt sich um das Antidot, das Gegen-Gift des Vergessenstranks. Aus dieser Essenz bereitet Helena nun für Menelas einen weiteren Zaubertrank und die Herstellung desselben nimmt im Text breiten Raum ein:

Sie ergreift das Fläschchen, ungeachtet Aithras Widerstand. Auf Helenas Wink haben die beiden Dienerinnen aus dem Zelt-Innern einen Dreifuß gebracht, darin ein Mischkrug, sowie zwei andere Krüge, worin Wein. Unter dem Folgenden geschieht das Mischen des Trankes und das Einträufeln des Balsams aus dem Fläschchen von ihnen und Helena zusammen.⁴⁴⁸

Die Handlung wird aber auch rhetorisch begleitet, indem sich Aithras Rede und Helenas Gegenrede geradezu antiphonisch abwechseln:

AÏTHRA / O dreifache Torin! / den Trank, du Göttin, / verschmähest du mir!

HELENA / Gehorchet und mischet, / was einzig mir frommt, / wenn heiß mein Jäger / zum Zelte mir kommt!

AÏTHRA / Schmerzvoll / O dreifache Törin!

HELENA / Zu den Mischenden und Umgießenden / Und noch und noch! / Und nicht genug / Vom dunklen Tran / Erinnerung! / Etc.⁴⁴⁹

Das Mischen des Trankes wird zur – wir haben es ja mit einer Oper zu tun – musikalisch ausagierten „Zeremonie“.⁴⁵⁰ Als nun dieser Trank Menelas verabreicht wird, fällt es ihm wie Schuppen von den Augen, dass er Helena, seine richtige, also die sündhafte Frau vor Augen hat und dem Happy end steht nun nichts mehr im Wege, denn, das ist die Moral von der Geschichte, gerade ihre sündhafte Verführbarkeit ist es, die er liebt und die Helena, das Urbild des Weiblichen, für ihn ausmacht.

Genderpolitisch gesehen ist das nun natürlich eine ziemlich flache Botschaft: Helena als Präfiguration Evas, von Anfang an und konstitutiv der Sün-

⁴⁴⁷ Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena*, 264.

⁴⁴⁸ Ebd., 279; vgl. ebd., 292: „Sie winkt den Dienerinnen, die mit dem Mischkrug und den kleinen Krügen herantreten und mit fürchterlichem Ernst unter streng vorgeschriebenen Gebärden und Handreichungen das unterbrochene Werk der Bereitung des Trankes fortsetzen. – Indem sie Helena in rhythmisch wiederkehrenden Abschnitten den Mischkrug reichen, träufelt diese aus dem Fläschchen den Zaubersaft hinein.“

⁴⁴⁹ Ebd., 280. Rede und Gegenrede wechseln sich noch dreimal ab, bevor durch den Auftritt Altairs die Aufmerksamkeit von der Trankbereitung abgelenkt wird.

⁴⁵⁰ Ebd., 293.

de verfallen⁵¹, gleichwohl oder gerade deswegen begehrenswert für den Mann. Nun wird man natürlich von einem Operntext nicht unbedingt anderes erwarten als dass er kulturelle Topoi musikalisch in Szene setzt. Andererseits macht der Text deutlich, dass das Bild der Frau in der hegemonialen Geschlechterordnung von eben der Differenz zwischen Mann und Frau konstitutiv geprägt ist. Anders gesagt: Die Differenz zwischen Mann und Frau wiederholt sich im Bild der Frau, die gleichsam als *Unsicherheitsfaktor* im Geschlechterverhältnis, als gespaltenes Doppelbild und in der Doppelung als uneindeutig erscheint.⁵² Im Falle der *Ägyptischen Helena* ist es darüber hinaus bemerkenswert, dass Helena selbst aktiv wird und, nachdem Aithra den Vergessenstrank verabreicht hat, sie es ist, die den Erinnerungstrank mixt und ihn Menelas zu trinken gibt. Während also die klassischen Helena-Texte der Rhetorik Helena als Motiv und Anlass nehmen, die Wirkungsmacht der männlichen Rhetorik zu demonstrieren, werden bei Hofmannsthal zwei Frauen zu Akteurinnen des Rede-Gifts.⁵³ Tatsächlich ist in diesem Text allenthalben von Rede die Rede: Mit den Worten „Helena! Merke zuletzt meine Rede! / Merke: Einem gehört ein Weib“⁵⁴ versucht Menelas seiner untreuen Frau ihre Schuld vor Augen zu stellen; Worte, die Helena zitiert, wiederholt und anders versteht: „Menelas! Merke zuletzt meine Rede! / Merke: Einem gehört ein Weib, / und so bin ich deine! Dich hab ich gewählt, aus dreißig Freiern / [...]“⁵⁵ – Menelas versöhnen diese Worte nicht, denn er erinnert Helena an all ihre Liebhaber, die nach ihm kamen. Helena, die bereits den Vergessenstrank getrunken hat, spricht aus dem Moment, der Gegenwart, heraus, während Menelas sich noch erinnert und seine Rede von Vergangenheit und Zeitlichkeit getragen ist. Als ihm Aithra ihre Lügengeschichte aufischt, dass Paris nämlich ein Phantom entführt und die wahre Helena in Ägypten war, und deren Glaubhaftigkeit durch gleichzeitige Verabreichung des Vergessenstranks erhöht, verweist Menelas auf ihre Rhetorizität, wenn er mahnt: „Achte die Worte, bevor du sie redest!“⁵⁶ Und als Aithra mit ihrer Geschichte fertig ist, kann Menelas nur feststellen:

⁵¹ Mit Bezug auf Bachofen vergleicht Hofmannsthal selbst Helena mit Pandora, aber auch mit Wedekinds Lulu. Vgl. Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena* (Gespräch), 219 f.

⁵² Skepsis am Happy end deutet Wolf an: „Ob Strauss der mythischen Ehe-Idylle, die Hofmannsthal beschwört, misstraut hat, bleibt Spekulation. Dennoch erinnert das Nachspiel samt Kadenzierung und Schlussakkord mehr an Troja als an Sparta“ (Wolf: „... wie nahe beisammen das weit Auseinanderliegende ist“, 204).

⁵³ „Wer Gift verabreicht“, schreibt Michael Niehaus, „befindet sich in der *Subjektposition* dessen, der *vorhersagen* kann, denn er kann seine Prophezeiungen – die nichts als *vergiftete Worte* sind – selber wahr machen“ (*Die Figur der Giftmischerin*, 158).

⁵⁴ Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena*, 226.

⁵⁵ Ebd., 226 f.

⁵⁶ Ebd., 242. Der Satz „Achte die Worte!“ wiederholt sich unmittelbar darauf.

Furchtbares Weib! / Deine Worte sind furchtbar / Und stärker als alle trojanischen Waffen! / Du raubst mir sie völlig / Mit zaubernder Rede / Aus lächelndem Mund.⁵⁷

Rede und Zaubertrank werden hier unmittelbar enggeführt. Auch die Rede Helenas, die Menelas nun bereits für ein Trugbild hält, wird von ihm als rhetorisch qualifiziert:

Was du redest, ist lieblich, / schöne Sirene! / Gerne stünd ich und lauschte / bis an den Abend / der silbernen Stimme!⁵⁸

„[W]elche Rede!“⁵⁹, so kommentiert Helena Aithras Worte, und als ihr klar wird, dass Menelas und sie der Erinnerung bedürfen, entspinnt sich folgende Wechselrede zwischen ihnen:

HELENA / Sprech ich die Wahrheit? Menelas! Rede! [...] Menelas, merke jetzt meine Rede! [...]

MENELAS / Wer spricht das? Furchtbares Wort!

HELENA / Helena spricht.

MENELAS / Sie spricht zu mir – / *Vor sich* / Und ich höre die andre!⁶⁰

Und als Menelas den Trank zu sich genommen hat, kann er nur noch sagen: „Welche Worte / aus diesem Mund“.⁶¹ D. h. das ganze mittels zweier Zaubertränke ins Werk gesetzte Spiel um die phantomatische und die echte Helena wird in Begriffen der Rhetorik kommentiert und in dem Maße performativ agiert, in dem sich seine Rhetorizität selbst zur Schau stellt bzw. zu Gehör bringt. Am Ende ist alles gut, wo ein letztes Mal die Lippen *genetzt* und *getränkt* werden.⁶² Bemerkenswerterweise äußert sich Hofmannsthal im Helena-Gespräch skeptisch über die Rede als Kommunikationsmedium:

Aber ist Ihnen nie aufgefallen, daß im Leben durch Reden nie etwas entschieden wird? Man ist nie so überzeugt von der Unlösbarkeit einer Situation, als nachdem man sie durch Reden zu lösen versucht hat. Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt. Die Dialektik drängt das Ich aus der Existenz.⁶³

Das lyrische Drama, die mythologische Oper, wird im Folgenden ausgeführt, verfolgt eine andere *Rhetorik*. Ihr Medium sind die verabreichten Zaubersäfte. Was deren rhetorische Substanz anbelangt, wäre festzuhalten, dass der im 1. Aufzug verabreichte Vergessenstrank, der Gegenwart erzeugen soll, zum Bruch führt, während der komplementäre Erinnerungstrank, der den 2. Aufzug

⁵⁷ Ebd., 246.

⁵⁸ Ebd., 274.

⁵⁹ Ebd., 282.

⁶⁰ Ebd., 289 f.

⁶¹ Ebd., 299.

⁶² Vgl. Ebd., 297; 299.

⁶³ Hofmannsthal: Die ägyptische Helena (Gespräch), 226.

bestimmt, die Vergangenheit gegenwärtig werden lässt. Der Vergessenstrank zielt auf eine Rhetorik von paradiesischer Unschuld, in der Wörter und Namen nichts (mehr) bedeuten. So wünscht sich Helena dahin,

Wo niemand uns kennt, / wo Helenas Name / ein leerer Hauch / wie Vogellaut, /
von Troja nie / kein Ohr vernahm [...]⁶⁴

Der Erinnerungstrank hingegen bringt Helenas *Fall* wieder ins Spiel. Daher warnt Aïthra Helena vergebens vor ihm:

Du rufst das Wort [Erinnerung], / du Ahnungslose, silbern hin – / und schaffst,
wenn dirs die Lippe netzt, / dich zur Lebendig-Toten um!⁶⁵

Das gesprochene Wort verwandelt in dem Moment, wo es bzw. der Erinnerungstrank „die Lippe netzt“, die Sprecherin, die damit in ein Verhältnis der Zeitlichkeit gegenüber ihrem eigenen Wort tritt. Und signifikanterweise ist es nicht das Gedächtnis, will sagen das lebendige Vergangenheitswissen selbst (*mneme*), sondern, mit Platon bzw. Derrida gesprochen, ihr Monument (*hypomnema*), die Erinnerung, das hier seine Wirkung tut. In dem Moment, in dem das Wort den Körper verlässt, ist Helena lebendig-tot, oder, wie sie selbst nachsetzt: *tot-lebendig*: „Zur Tot-Lebendigen hat dein Trank / mich umgeschaffen diese Nacht.“⁶⁶ Die gezielte Inversion von Aïthras Worten verweist auf die Ambivalenz der verabreichten Erinnerungs-Essenz, die, von außen in den Körper eindringend, wie Aïthra argwöhnt, Helena vernichtet (*lebendig-tot*), dafür aber, wie Helena selbst blitzschnell realisiert, sie zum Zeichen (*tot-lebendig*) werden lässt.

Agentinnen dieser Giftmischerei sind, wie bereits erwähnt, beidesmal Frauen: Aïthra verabreicht den Vergessenstrank, während Helena den Erinnerungstrank bereitet und ihn sich und Menelas zu trinken gibt. Menelas hingegen ist Spielball und Objekt der weiblichen Servierkunst, wie auch Adam im Paradies essen musste, was ihm Eva, ihrerseits Objekt und Subjekt rhetorischer Verführung, aufsticht. Wo die konstitutive Ambivalenz der Rhetorik zwischen Überredung und Überzeugung auf ihren bodenlosen Abgrund gestellt ist, betritt, so ließe sich sagen, ihr weibliches Anderes die Bühne. Man könnte diesen rhetorischen Geschlechterbezug bei Hofmannsthal für an den Haaren herbeigezogen halten, wenn nicht über dem ganzen Text der *Ägyptischen Helena* die merkwürdige Figur der alles wissenden Muschel stünde, die „gurr, wie wenn Meereswellen zu sprechen anfangen wollten.“⁶⁷ Die Instanz der Wahrheit wird weiblich figuriert und von Aïthra doch als „Lügnerin“⁶⁸ und „elender Papagei“⁶⁹ beschimpft; an anderer Stelle spricht sie gar von der „Ge-

⁶⁴ Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena*, 255.

⁶⁵ Ebd., 278.

⁶⁶ Ebd., 279.

⁶⁷ Ebd., 212.

⁶⁸ Ebd.; vgl. 213.

⁶⁹ Ebd., 213.

schwätzigkeit dieser infamen Muschel⁷⁰, was von dieser nur mit Lachen quittiert wird. Eingesetzt von Poseidon, dem „unberechenbare[n] und laun[ischen] [...] Gott des Meeres“⁷¹, besetzt sie den fließenden Raum zwischen Lüge und Wahrheit. In unterschiedlichen Varianten des fiktiven Gesprächs „Die ägyptische Helena“ bezeichnet Hofmannsthal die alles wissende Muschel als „[e]in Mittelding zwischen Zeitung und Radio“⁷², d. h. als modernes rhetorisches Medium. Ihr gurrendes Meereswellen-Sprechen zwischen Geräusch und Rede (und in der Oper natürlich Musik⁷³) präfiguriert in seiner flüssigen Konsistenz die im Fortgang der Handlung fließenden Zaubetränke⁷⁴, die im Wechselspiel von Vergessen und Erinnern Tod und Leben, Helena als Körper und als Luftgespenst, Wahrheit und Schein auseinander hervorgehen lassen.

⁷⁰ Ebd., 232.

⁷¹ Z[immermann], S[y]lvia]: Poseidon. In: Brodersen, Kai/Zimmermann, Bernhard (Hg.): *Metzler Lexikon Antike*. Stuttgart/Weimar 2000, 488.

⁷² Hofmannsthal: Die ägyptische Helena (Gespräch), 530.

⁷³ Vgl. Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena*, 215: Die Muschel spricht „nach einem gurrenden Präludium“.

⁷⁴ Wolf: „... wie nahe beisammen das weit Auseinanderliegende ist“, weist darauf hin, dass Hugo von Hofmannsthal in seiner „Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern“ (222) aus dem Jahr 1923 die Worte „einem herrlichen Wasserwerk in einem alten Park“ vergleicht, während die Töne „Fluten“ darstellen, die „gen Himmel stäuben“ (201; zit. n. Wolf). Die hier zum Einsatz kommende Flüssigkeitsmetaphorik führt Sprache und Zaubetränk/flüssiges Gift einmal mehr bildlich eng.