

– BIBLIOGRAPHIE

- | APPIGNANESI, LISA/JOHN FORRESTER, 1992, *Freud's Women*, New York. | BERNHEIMER, CHARLES/CLAIRE KAHANE (Hgg.), 1985, *In Dora's Case*, Ithaca. | BRONFEN, ELISABETH, 1992, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York. | CIXOUS, HÉLÈNE/CATHERINE CLÉMENT, 1975, „L'Intenable“, in: *La jeune née* (ser.) *Féminin futur*, Paris, 268-296. | COHN, DOBRI, 1999, *The Distinction of Fiction*, Baltimore. | DAVID-MÉNARD, MONIQUE, 1983, *L'hygiène entre Freud et Lacan: Corps et langage en psychanalyse* (ser.) *Les jeux de l'inconscient*, Paris. | DECKER, HANNAH S., 1991, *Dora, and Vienna 1900*, New York. | DEUTSCH, FELIX, 1957, „A Footnote to Freud's 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria'“, in: *Psychoanalytic Quarterly* 26, 159/67; wiederabgedruckt in Bernheimer/Kahane, *In Dora's Case*, 35-43. | ENGELMAN, EDMUND, 1976, *Bergasse 19*, *Das Wiener Donizil Sigmund Freuds*, übers. v. Brigitte Weibrecht, Zürich. | FREUD, ELSA/ILSE FREUD/ILSE GAUBRICH-SIMLITS (Hgg.), 1978, *Sigmund Freud: His Life in Pictures and Words. With a Biographical Sketch by K.R. Eisler*, London. | FREUD, SIGMUND, 1968, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud et al., Frankfurt/M. | GILMAN, SANDER L., et al., ed., 1993, *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley. | GILMAN, SANDER L., 1993, „The Image of the Hysteric“, in: Gilman, et al., ed., *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, 345f. | HERTZ, NEIL, 1983, „Dora's Secrets, Freud's Techniques“, in: *Diacritics* 13, 65-76; wiederabgedruckt in Bernheimer/Kahane, *In Dora's Case*, 221-242. | JACAN, JACQUES, 1966, *Intervention sur le transfert, Ecrits* (ser.) *Le champ freudien*, Paris, 215-226. | MANNONI, OCTAVIA, 1978, *Fictions freudiennes*, Paris. | MARCOS, STEVEN, 1974, „Freud and Dora: Story, History, Case History“, in: *Parisian Review* 41, 12-23, 89-108; wiederabgedruckt in Bernheimer/Kahane, *In Dora's Case*, 56-91. | MOI, TORI, 1981, „Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora“, in: *Feminist Review* 9 (1981), 60-74; wiederabgedruckt in Bernheimer/Kahane, 1985, *In Dora's Case*, 181-199. | PLATON, 1992, *Timaios/Platon*, hrsg. u. übers. v. Hans Gunter Zekl, Hamburg. | ROBBINS, BRUCE, 1986, *The Servant's Hand: English Fiction from Below*, New York. | ROSE, JACQUELINE, 1978, „Dora – A Fragment of an Analysis“, *mlf* 2, 5-21; wiederabgedruckt in Bernheimer/Kahane, *In Dora's Case*, 128-148. | SHIELDS, JODY, 2000, *The Fig Eater*, Boston. | SHOWALTER, ELAINE, 1993, „Hysteria, Feminism, and Gender“, in: Gilman, et al., ed., *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, 286-344. | WEISSBERG, LILIANE (Hg.), 1994, *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. |

Martina Wagner-Egelhaaf –

Helena oder: Die Rede eines stummen Bildes.
Rhetorik und Geschlecht

„Den Frauen“, schreibt Otto Weininger 1903 in *Geschlecht und Charakter*, „ist zwar die Gabe der Sprache, aber nicht so die der Rede verliehen; eine Frau konversiert (kokettiert), oder schnattert, aber sie redet nicht.“^[01] Diese Ab- und Ausgrenzung 'weiblicher' Redeformen von der ernsthaften 'männlichen' Rede provoziert die Frage nach dem Verhältnis von Rhetorik und Geschlecht, dem sich ein an der Universität Münster arbeitendes Forschungsprojekt unter der Überschrift *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit* widmet.^[02]

Warum Rhetorik? In dem Maße, in dem sich im Zuge des sogenannten *linguistic turn* das literaturwissenschaftliche Frageinteresse auf die sprachliche Medialität von Äußerungen, Ideen, vermeintlichen Wesenheiten wie Subjekt, Sinn und Bedeutungsrichtung, geriet das Instrumentarium der Rhetorik zur regelgerechten Verfertigung von mündlichen und schriftlichen Texten aufs neue in den Blick. Seit alters konnte der Schüler der Redekunst lernen, daß sich die Wahrheit nicht unmittelbar zu erkennen gibe, sondern daß es darauf ankomme, wiesesichpräsentiert. Deshalb mußte jeder, der in Griechenland und Rom mitreden wollte, die Schule der Rhetorik durchlaufen und jene Techniken erlernen, mittels derer die jeweilige Wahrheit an den Mann und die Frau – aber mehr an den Mann! – gebracht werden konnte. Die alte Rhetorik behielt in den europäischen Ländern ihre Autorität bekanntlich bis weit in die Neuzeit hinein. Man hat vom 'Ende der Rhetorik im 18. Jahrhundert' gesprochen^[03], als vor dem Hintergrund von Empfindsankheit und Geniesästhetik das schematische Regelwerk der Rhetorik nicht mehr zeitgemäß erschien: Nun waren Natürlichkeit und Authentizität gefragt. Allerdings beschreibt das vermeintliche 'Ende der Rhetorik' in erster Linie ein Programm und weniger die reale Bildungspraxis, die bekanntlich auf Neuerungen nur zögerlich reagiert. Auch wenn die Rhetorik als Disziplin an Ansehen verlor, lebte sie in Ästhetik, Poetik und Stilistik weiter. Begriffe wie 'Chiasmus', 'Metapher' oder 'Allegorie',

[01] Weininger 1980, *Geschlecht und Charakter*, 252.

[02] Das Projekt wurde von April 1997 bis Dezember 1998 durch das Ministerium für Schule, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen und von März 1999 bis Februar 2001 durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft gefördert.

[03] Vgl. Fuhrmann 1983, *Rhetorik und öffentliche Rede*.

die der rhetorischen Figuren- und Tropenlehre entstammen, gehören selbstverständlich heute noch zum literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug, mittels dessen wir uns literarische Texte erschließen.

Gerade hier setzte beispielsweise der belgisch-amerikanische Literaturwissenschaftler Paul de Man an, für den die rhetorischen Figuren keine Vehikel sind, um ein außerhalb der Sprache Liegendes, die Wahrheit, den Sinn oder was auch immer, zu transportieren, vielmehr konstituieren sie in seiner Lektüre auf rhetorische Weise das, was sie lediglich zu bezeichnen vorgeben. Und indem sie es rhetorisch erzeugen, d.h. konstruieren, dekonstruieren sie es auch schon, weil die rhetorische Setzung darauf aufmerksam macht, daß das Gesetzte gesetzt und nicht natürlich ist. Rhetorik in diesem Sinne ist performativ. Und aus der Perspektive dieses 'neuen' Rhetorikverständnisses läßt sich auch die 'alte' Rhetorik lesen, als ein Arsenal von Techniken und Strategien zur Erzeugung von 'Wahrheiten', nicht als neutrales Instrumentarium zur Vermittlung derselben.

Nun hat der Gedanke der Performativität nicht nur im Hinblick auf die sprachliche Verfasstheit von Texten Konjunktur, sondern er ist zu einer maßgeblichen kulturwissenschaftlichen Kategorie geworden, die darauf aufmerksam macht, daß kulturelle Einheiten produziert sind und durch das Handeln und Denken der Subjekte immer neu ins Werk gesetzt werden. Wenn man die Kultur als einen umfassenden Text betrachtet, liegt die Ausweitung des Rhetorik-Begriffs nahe, die von einer Rhetorik des Bildes ebenso sprechen läßt wie beispielsweise von der Rhetorik der Musik, der Architektur, von einer Rhetorik des Körpers, der Mode, des Geschlechts. Auf der Grundlage eines performativen Verständnisses von Rhetorik fokussiert der kulturwissenschaftliche Blick die 'Rhetorizität' kultureller Ereignisse, Äußerungen und Handlungen, d.h. die Bedingungen und Prozeduren ihrer sprachlich-rhetorischen Herstellung.

Die Aktualität der Rhetorik und des Rhetorischen läßt sich im kritischen Blick auf die 'alte' Rhetorik als prägende abendländische Bildungsmacht begründen. Mit Foucault gedacht, kann die Jahrhunderterte währende Modellierung des abendländischen Geistes' durch die 'Mühle' der Rhetorik nicht ohne Konsequenzen geblieben sein, zumal sich das Selbstverständnis

der *ars rhetorica* nicht auf die Verfertigung von mündlichen und schriftlichen Texten beschränkte, sondern mit umfassenden ethischen, philosophischen und politischen Ansprüchen verbunden war. So heißt es in der Vorrede zu Quintilians *Institutio oratoria*:

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. Denn ich möchte nicht zugeben, die Rechenschaft über rechtes, ehrbares Leben sei, wie einige gemeint haben, der Zuständigkeit der Philosophen zuzuweisen, da jener Mann von echtem Bürgersinn und Eignung für die gemeinsamen und persönlichen Verwaltungsaufgaben, der die Städte durch sein Wort im Rat lenken, durch die Gesetzgebung begründen, durch seine Entscheidungen vor Gericht verbessern kann, wahrhaftig niemand sonst sein kann als der Redner. |04|

Die Bezugnahme auf Foucault weist darauf hin, daß der Blick des Projekts *Weibliche Rede - Rhetorik der Weiblichkeit* auf die Rhetorik ein im Grundsatz diskursanalytischer ist, denn es untersucht, in welcher Weise die Rhetorik ihre Einheiten konstruiert, welche Ein- und Ausschlüsse sie vornimmt, um sich selbst als Basisdisziplin zu konstituieren, und wie in ihr die Strukturen und Regelmäßigkeiten des epistemischen wie des politisch-pragmatischen Diskurses reflektiert sind. Zur Diskussion steht damit auch die 'Rhetorik der Rhetorik'. Die Rhetorik rückt das Medium der 'Stimme' in den Blickpunkt, die, nach der Dekonstruktion ihrer logozentrischen Prädominanz zugunsten der grammatologischen Aufwertung der Schrift durch Jacques Derrida, in der jüngsten Zeit wieder neue historische und theoretische Aufmerksamkeit erfahren hat. |05| Nun muß man, wenn man mit Derrida argumentiert, 'Stimme' und 'Schrift' als Medien unterscheiden von den so benannten Repräsentationskonzepten, denen zufolge 'Stimme' für den Primat des Signifikats, für Sinnfülle und die Präsenz des Logos steht, während 'Schrift' die Vorgängigkeit des Signifikanten bezeichnet. Tatsächlich verbindet sich mit dem Medium Stimme traditionellerweise die Vorstellung von Bedeutungskraft und Präsenz. Wer seine 'Stimme erhebt', hat 'etwas' zu sagen, wer das 'Stimmrecht' hat und seine 'Stimme abgibt', bringt sich als am politischen Geschehen partizipierendes mündiges Subjekt ein. Und gerade hier ist seit alters die

⁰⁴ Quintilianus 1972, *Institutionis*, I Prooemium, 9-10.

⁰⁵ Vgl. Göttert 1998, *Geschichte der Stimme*; vgl. auch die Tagung des Berliner Einstein Forums *Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme*, 1999, wiss. Leitung: Friedrich Krittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel.

Schule der Rhetorik gefragt, die nicht nur lehrt, wie dem Logos zum Ausdruck zu verhelfen sei, sondern die in der Lehre von der *actio*, der Aufführung der Rede, auch seines Ausdrucksmediums, der Stimme als seines Trägers gedenkt. Doch wenn der Redner, wie es in Ciceros *De oratore* heißt, für seine Stimme Sorge tragen muß^[06], sie mithin als pflegebedürftige, kontingente körperliche Funktion in den Blick tritt, wird sie und mit ihr die Artikulation des Logos – mit Derrida gesprochen als 'Schrift' –, d. h. als signifikante Setzung lesbar, die Präsenz inszeniert und zugleich unterläuft.

Daß sich die Rhetorik als eine männliche Kunst begreift, verdeutlichen nicht nur die bereits zitierten Worte von Quintilian.^[07] Viele weitere Stellen aus den antiken Rhetoriken weisen in die gleiche Richtung, auch wenn Quintilian es erneut pointiert:

Verleiht ja doch auch, wie es der griechische Vers bezeugt hat, ein geschmackvoll und prächtig gepflegtes Aussehen den Menschen Ansehen. Dagegen schnittet ein weiblicher 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.^[08]

Ähnliche Stellen, in denen die mit Schmuck überladene Rede als 'weiblich' bzw. als 'weibisch' klassifiziert wird, finden sich bei Cicero^[09] oder Tacitus^[10]. In ihnen wird eine Verfallsgeschichte der Rhetorik lesbar, in der sich die Rhetorik gleichsam gegen ihr eigenes rhetorisches Potenzial zu schützen versucht, indem sie – ähnlich wie Weininger – die 'gute', 'männliche' Rhetorik von einer 'schlechten' 'weiblichen' abzugrenzen bemüht ist.

Das Projekt *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit* verbindet mehrere Untersuchungsperspektiven. Das Stichwort 'Weibliche Rede' fragt nach der konkreten rhetorischen Praxis von Frauen und deren je spezifischen geschichtlichen Bedingungen, während 'Rhetorik der Weiblichkeit' die rhetorische Produktion

[06] Vgl. Cicero, 1991, *De oratore* III, 225.

[07] In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß 'Mann' (lat. *vir*) in der antiken Rhetorik nicht unbedingt als emphatischer Gegenbegriff zu 'Frau' auftritt, obwohl es sich von selbst versteht, daß der politisch agierende Bürger männlichen Geschlechts war. Weitere Gegenbegriffe zum 'Mann' sind neben der 'Frau' im rhetorischen Kontext auch der 'Knaube', der 'Greis', der 'Sklave' oder das 'Tier'. Sie alle sind unähnlich, teilen jedoch mit der Frau Attribute dieser ihrer Unmännlichkeit.

[08] Vgl. Quintilianus, 1975, *Institutionis*, VIII Prooemium, 20.

[09] Vgl. Cicero 1985, *Orator*, 23, 78f.

[10] Vgl. Tacitus, *Dialogus*, 26, 1f.

von Weiblichkeit im diskursiven Funktionszusammenhang in den Blick nimmt. Dabei ist davon auszugehen, daß beide Aspekte miteinander zusammenhängen, die Rede von Frauen vor dem Hintergrund und im Rahmen diskursiver Weiblichkeitsbilder stattfindet und wahrgenommen wird und umgekehrt der kulturelle Weiblichkeitsdiskurs durch die Art und Weise weiblicher Worterfüllung bzw. deren Unterlassung maßgeblich mitbestimmt wird. Ein Bindeglied zwischen den beiden Perspektiven des Projekts stellt die Rhetorik als Disziplin und in ihrem systematischen Anspruch selbst dar, die darauf hin zu befragen ist, wie sie Weiblichkeit und Männlichkeit konfiguriert und in welcher Weise ihre disziplinäre Selbstkonstitution an ihre Gender-Konstruktionen gekoppelt ist. Dies erscheint um so legitimer, wenn man mit Renate Lachmann die Rhetorik als Kulturmodell^[11] betrachtet, das die kulturell wirksamen Ausschließungen und Wertsetzungen im Blick auf die Produktion des Logos reflektiert.

Um die skizzierten theoretisch-methodischen Prämissen des Projekts etwas konkreter werden zu lassen, wird im Folgenden der Blick auf eine Figur gerichtet, eine Figur, die im doppelten, also im literarischen und rhetorischen Wortsinn und die im literarischen Gedächtnis in erster Linie als Gestalt aus Goethes *Faust II* präsent ist: auf Helena, die früh schon zu einem rhetorischen Paradigma geworden ist. An der Figuration dieser mythologisch-literarischen Gestalt läßt sich beispielhaft darstellen, wie die Selbstkonstitution der Rhetorik im Rekurs auf die schönste Frau des klassischen Altertums einer bis heute wirksamen Rhetorik der Weiblichkeit zuarbeitet.

– HELENA – VOR-BILD DER KLASSISCHEN RHETORIK

Am Beginn des 2. Buches von *De inventione* berichtet Cicero, daß die Bürger von Croton eines Tages beschlossen, ihren Juno-Tempel von dem berühmten Maler Zeuxis ausmalen zu lassen. Als krönenden Abschluß des Projekts wollte Zeuxis ein Bildnis Helenas schaffen, „damit ein an sich stummes Bild die außerordentliche Schönheit der weiblichen Gestalt enthalte“:^[12] „[...] ut excellentium muliebris formae pulchritudinem mutain semago contineret.“^[12] Als Vorlage für sein Bildnis erbat er sich von den Crotonern die schönsten Jungfrauen der Stadt. Und weil er der Meinung war, daß nicht alle Züge der

[11] Vgl. Lachmann 1978, 'Rhetorik und Kulturmodell'.

[12] Cicero 1998, *De inventione*, II, I, 1.

Schönheit in einem einzigen Wesen anzutreffen seien, wählte er fünf der schönsten Jungfrauen, um deren Partialschönheiten im Bildnis Helenas zu kombinieren. Die Natur schaffe nämlich nichts, das in jeder Hinsicht perfekte wäre, und kompensiere jeden Vorzug, den sie vererbe, mit einem Mangel. Ebenso wie sich Zeus nicht *ein* Modell als Vorlage genommen habe, so habe er, Cicero, sich bei der Abfassung seines rhetorischen Werks *De Inventione* nicht nur auf *eine* Vorlage gestützt, sondern er habe das Beste aus vielen berühmten Autoren genommen. Mehr noch: Bei gleicher Meisterschaft könnte sein Werk noch berühmter werden als das des Zeuxis, denn während dieser nur aus den Mädchen einer Stadt, die zu seiner Zeit gelebt hätten, wählen konnte, habe ihm, Cicero, die gesamte rhetorische Tradition seit den Anfängen der Redekunst zur Verfügung gestanden. Das Bildnis Helenas wird hier zum Findort, zum Topos des rhetorischen Meisterwerks. [13] Daß dies keine Überinterpretation darstellt, sondern das Bildnis Helenas tatsächlich zum Topos der rhetorischen Selbstauseinandersetzung wird, belegt eine Illustration aus der französischen *Rhetorique de Cicéron*, einer spätmittelalterlichen Zusammenstellung ciceronianischer Schriften zur Rhetorik.

Warum aber wird gerade Helena zum Vor-Bild der Rhetorik? Bekanntlich war der Raub der mit Menelaos von Sparta verheirateten Helena durch Paris der Anlaß für den Ausbruch des Trojanischen Kriegs. Bei Homer spielt Helena die Rolle einer Grenzfigur zwischen den Fronten, ja sie scheint die Frontlinie zwischen den Kämpfenden geradezu zu markieren, etwa wenn sie beispielsweise im 3. Gesang der *Ilias* Priamos, dem König der Trojer, von der Mauer Trojas herab die Namen der achaischen Kämpfer nennt. [14] Ihre Rolle zwischen den Fronten ist eine ambivalente, man weiß nie so richtig, auf welcher Seite sie eigentlich steht. [15] Im 4. Gesang der *Odyssee* wird beispielsweise berichtet, daß sie zwar Odysseus, der als Spion nach Troja kam und von ihr erkannt wurde, nicht verriet, des nachts aber das in die Stadt geschleuste hölzerne Pferd umschlich und jeden der eingeschlossenen Griechen, um sie zu verwirren, mit der Stimme seiner eigenen Frau anredete. [16] Sie klagt sich in der *Ilias* selbst als Unheilbringerin an, verweist aber im gleichen Atemzug auf das Ihr von den Göttern verhängte Schicksal. [17] Helenas Entführer Paris war nämlich auf Zeus' Geheiß im Streit

der Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite, wer von ihnen die Schönste sei, von Hermes zum Schiedsrichter berufen worden. Die Göttinnen versuchten, Paris zu bestechen, indem ihm Hera die Herrschaft über die Erde, Athene den Sieg in der Schlacht und Aphrodite die schönste Frau der Welt versprach. Dieses letzte Angebot reizte Paris am meisten, und deshalb sprach er Aphrodite den Schönheitspreis zu, die daraufhin die Verbindung mit Helena in die Wege leitete. Helena erscheint also nicht nur als Grenzfigur zwischen Achatern und Trojanern im Trojanischen Krieg, sondern auch als menschlich-göttliche Grenzgestalt, wenn sich die Frage stellt, ob das Verhalten der Tochter von Zeus und Leda – also eines Gottes und einer menschlichen Frau – aus der Perspektive des göttlichen Ratschlusses oder aber nach menschlichen Kriterien zu beurteilen sei, denen zufolge sie eine verurteilungswürdige Ehebrecherin ist.

– HELENA – SCHAU' PLATZ MÄNNLICHER REDDE

Aber wie kann sich die Rhetorik auf diese ambige Grenzfigur beziehen? Der Sophist Gorgias von Leontinoi, der üblicherweise an den Anfang der rhetorischen Tradition gestellt wird, verfaßte wohl noch vor 415 v. Chr. seinen Lobpreis Helenas. Es geht ihm darum, Helena, deren Name (*οὐρανοῦ*) zum Erinnerungsmal für das unheilvolle Geschehen des Trojanischen Krieges geworden ist, vom Vorwurf der Schuld zu befreien. Dazu bemüht er vier Argumente: Erstens sei Helena dem Willen der Götter folgend mit Paris gegangen, zweitens habe Paris sie möglicherweise mit Gewalt geraubt, drittens sei es denkbar, daß sie der Gewalt seiner Reden erlegen sei, und viertens verweist er auf die Wirkung des Eros. Während er den ersten beiden Gründen nur jeweils einen Abschnitt widmet, wird die Macht der Rede in sieben, die des Eros in fünf Abschnitten abgehandelt. Rede, so Gorgias, sei ein großer Bewirker; mit dem kleinsten und unscheinbarsten Körper vollbringe sie göttlichste Taten. [18] Der 'kleinste und unscheinbarste Körper' wurde von den Kommentatoren als die Zunge, aber auch als das Stoffliche der sprachlichen Gebilde gelesen. [19] Und Gorgias fährt fort: „Dies aber, daß es so ist [nämlich daß Rede ein großer Bewirker sei], will ich zeigen.“ [20] Hier verweist Gorgias auf die performative

[13] Vgl. auch Backès 1984, *Le mythe d'Helène*, 43, 89.

[14] Vgl. Homer 1976, *Ilias* II, III, 161-243.

[15] Vgl. Grant/Hazel 1986, „Helena“, 176.

[16] Vgl. Homer 1993, *Odyssee*, IV, 235-289.

[17] Vgl. Homer 1976, *Ilias*, VI, 343-350; vgl. auch III, 164.

[18] Vgl. Gorgias 1989, *Reden, Fragmente und Testimonien*, 11, 8.

[19] Vgl. Gorgias 1989, *Reden, Fragmente und Testimonien*, 164 (Kommentar).

[20] Gorgias, 1989, *Reden, Fragmente und Testimonien*, 11, 8.

Kraft seiner eigenen Rede. D.h. es geht ihm nicht nur darum, Helena von den gegen sie erhobenen Vorwürfen zu befreien, sondern darum, dies Kraft seiner eigenen Rede zu tun. Helena ist mithin in erster Linie ein Motiv der Rede, Anlaß, um die Kraft der Rede unter Beweis zu stellen. Ein zentraler Begriff, der bei Gorgias im Zusammenhang mit der Wirkungsmacht der Rede auftritt, ist *oxoroti*, auf deutsch 'Betrug', 'Täuschung', ganz wörtlich, darauf hat Wolfram Groddeck aufmerksam gemacht, 'Entführung'.^[21] Der sprachlich-rhetorische Kurzschluß rednerischer Macht und der Entführung Helenas erweist letztere gewissermaßen als Urszene rhetorischer Wirkung. Gorgias' Argument, der Eros habe Helena veranlaßt, Paris zu folgen, unterstreicht die Bedeutung der Sichtbarkeit, die Rolle des Sehens und des Anblicks und kommt in diesem Zusammenhang auf die Maler zu sprechen, die aus vielen Farben und Körpern einen einzigen Körper schaffen und so dem Anblick Genuß bereiten. Dies läßt an das kompositive Bildnis der Helena denken, von dem Cicero berichtet.^[22] Das Bild, die Rolle des Sehens und der Sichtbarkeit verweisen auf das rhetorische Stilprinzip der *evidentia*, das Vor-Augen-Stellen, denn die Rhetorik affekterzeugende Wirkung zuspricht. So wie Gorgias zufolge der Anblick des Paris Helena überzeugte, ist das heraufbeschworene Helena-Bildnis des Zeuxis bei Cicero ein rhetorisches Argument, um die Leser von der rhetorischen Meisterschaft des Marcus Tullius zu überzeugen. Helena wird, könnte man sagen, zum 'Schauplatz' der Rhetorik im eigentlichen Wortsinn.^[23] Damit ist Helenas rhetorische Karriere aber noch nicht abgeschlossen. Iso-krates macht sie zum Exempel einer berühmten Musterrede, in der es erneut um die Selbstdarstellung der rhetorischen Kunst geht. Er setzt mit einer Unterscheidung von schlechter und guter Rhetorik ein. Während schlechte Rhetorik in der Lage ist, über jeden beliebigen Gegenstand in einem der Wahrheit widersprechenden Sinn zu reden, zeichne sich die gute Rhetorik vor allem dadurch aus, daß sie über das allgemein anerkannte Gute und Schöne, über das bereits viele gesprochen haben, noch neue Argumente vorzubringen wisse. Aus diesem Grund erscheint Helena, deren Schönheit und Ruhm schon von so vielen gepriesen wurden, als der geeignete Gegenstand für einen guten

[21] Vgl. Groddeck 1995, *Reden über Rhetorik*, 32.

[22] Die Kommentatoren sehen hier einen Reflex der Lehre des Empedokles, der die Entstehung der Welt aus den vier Elementen mit der Kunst der Maler, aus vielen Farben Bilder zu komponieren, verglichen hatte, vgl. Gorgias 1989, *Reden, Fragmente und Testimonien*, 172.

[23] Vgl. Groddeck 1995, *Reden über Rhetorik*, 27, 33. Shaffer 1998, "The Shadow of Helen", interpretiert Gorgias' Text als Überwältigung des weiblichen Bildes durch den männlichen Logos.

Redner. Allerdings kritisiert er Gorgias; dieser habe nämlich, entgegen seiner Ankündigung, keine Lobrede auf Helena, sondern eine Verteidigungsrede, eine Apologie geschrieben. Damit sind zwei grundlegende rhetorische *genera dicendi* angesprochen, die jeweils eigenen Spielregeln folgen, das *genus iudiciale* und das *genus demonstrativum*. In der Folge begibt er sich daran, die richtige Lobrede auf Helena zu halten und erschwert sich seine Aufgabe noch dadurch, daß er sich vornimmt, alles auszulassen, was von anderen bereits gesagt worden sei. Es handelt sich also um eine veritable Redelübung. Das stärkste Argument, das man zum Lobpreis ihres Ruhms vorbringen könne, sei es, so führt er aus, über den Ruhm und die heldenhaften Taten derer zu reden, die Helenas Schönheit erlegen gewesen seien.

Das ist zunächst Theseus, der für die athenische Polis von Identitätsbegründender Bedeutung war, weil er, wie Sokrates ausführt, die Stadt einte und ihre Größe mehrte. Er hatte nämlich Helena, als diese noch ein Kind war, ihrem Pflegevater Tyndareos geraubt und entführt – das Entführerwerden scheint also Helenas Bestimmung zu sein. Im Laufe seiner mehrseitigen Eloge auf Theseus kommt es Sokrates gelegentlich in den Sinn, er könne sein Thema, Helena, verfehlen, er rechtfertigt sich aber mit dem Argument, daß er „keinen glaubwürdigeren Zeugen [...] für die Vorzüge Helenas anführen könne [...] als die Wertschätzung durch Theseus“.^[24] In ähnlicher Weise werden die Vorzüge des Paris geschildert, der sich, das ist Sokrates wichtig, nicht um seines eigenen Vergnügens willen für Helena entschied, sondern weil ihn die Ehre, Schwiegersohn von Zeus zu werden, verlockte. Ihm war nämlich klar, daß man seinen Kindern keinen schöneren Besitz als eine gute Abstammung hinterlassen könne. Ein weiteres Argument zu Helenas Gunsten findet Sokrates in der Tatsache, daß, um Schrecken und Leid des Krieges zu verhindern, weder die Troer, die er als 'Barbaren' bezeichnet, Helena zurückgegeben noch die Griechen um des lieben Friedens willen auf sie verzichtet hätten. In dieser Argumentation wird Helena zur Grenzfigur zwischen Barbarei und Zivilisation, denn Sokrates schreibt, es sei mit Recht anzunehmen,

[...] daß wir es Helena zu verdanken haben, daß wir nicht Sklaven der Barbaren sind. Wegen Helena nämlich haben sich die Griechen zusammengesetzt [...] und einen gemeinsamen Feldzug unternommen – damals hat Europa zum ersten Mal ein Siegeszeichen über Asien errichtet.^[25]

[24] Sokrates, *Or.* 10, 38

[25] Sokrates, *Or.* 10, 67.

– HELENA – DIE ZWEIFELHAFTE REDNERIN

Der literarische Blick auf Helena setzt die rhetorische Spannung von Anklage und Lobpreis fort. Die 415 v. Chr. uraufgeführten *Troerinnen* des Euripides zeigen sie einmal mehr als Ursache des Trojanischen Kriegs und allen daraus resultierenden Übeln. Kassandra wirft ihr vor, sie habe sich gerne rauben lassen^[26], und Andromache, die Witwe Hektors, stellt sich selbst als Helenas Gegenfigur dar, wenn sie von sich sagt, sie habe – im Gegensatz zu Helena – „die schönen Worte [...] der Weiber“ nicht in ihre Wohnung gelassen und stets der „Zunge Schweigen“ geübt.^[27] Als Menelaos auftritt, um seine treulose Frau zurückzuholen und sie, wie er sagt, zu Hause mit dem Sühnetod zu bestrafen, erbittet sich Helena das Recht, sich zu verteidigen. Sie tritt also selbst als Rednerin auf und hält eine Verteidigungssrede nach allen Regeln der Kunst, die folgendermaßen beginnt:

Vielleicht wirst du – mag gut, mag schlecht mein Wort erscheinen –
Mich, als den Feind, gar keiner Antwort würdigen.
Ich will verteidigen mich, indem ich – zu Menelaos – deiner Klage,
die du wahrscheinlich gegen mich erheben wirst,
die meine [...] gegenüberstelle.^[28]

Schulgerecht erfolgt die Reihe der Argumente, auf ein „Zuerst“ folgt ein „Zweitens“, schließlich gibt sie ihrem Gegner selbst noch ein gegen sie zu verwendendes Argument in die Hand, aber nur um dieses mit einem noch stärkeren Argument zu entkräften. Zwar hält Priamos' Witwe Hekabe noch eine Gegenrede, in der sie Helena vorwirft, ihre Sympathien im Kriege nach dem Erfolg der Kämpfenden gewechselt und überhaupt nur dem Luxus und der Pracht geföhrt zu haben^[29], aber man kennt das Ende der Geschichte: Menelaos nimmt seine Frau mit zurück nach Sparta und setzt sie dort wieder in ihre alten Rechte ein, wobei Euripides' Text deutlich zu verstehen gibt, daß Helenas „Überredungskunst“^[30] Argumentationshilfe durch ihre körperlichen Reize erhält.

Euripides erzählt aber noch eine andere Helena-Geschichte. In seinem nur drei Jahre nach den *Troerinnen* uraufgeführten Drama *Helena* greift er auf einen Überlieferungsstrang zurück, dessen Ursprung auch bei Isokrates^[31] sowie in Platons *Phaidros*^[32] angesprochen ist. Beide berichten nämlich, daß der Dichter Siesichoros geblendet wurde, als er Helena geschmäht

[26] Vgl. Euripides 1979, *Die Troerinnen*, 372f.

[27] Euripides 1979, *Die Troerinnen*, 651, 654.

[28] Euripides 1979, *Die Troerinnen*, 914-918.

[29] Vgl. Euripides 1979, *Die Troerinnen*, 1002-1009.

[30] Euripides 1979, *Die Troerinnen*, 967.

[31] Vgl. Isokrates, *Or.* 10, 64.

[32] Vgl. Platon 1991, *Phaidros*, 243ab.

hatte, und erst sein Augenlicht wieder erhielt, nachdem er einen Widerruf, die sogenannte *Palinodie*, verfaßt hatte. Dieser Palinodie zufolge war Helena nie in Troja, sondern wurde von Hermes auf die Insel Pharos gebracht und dort von dem ägyptischen König Proteus in Gewahrsam genommen, während Paris mit einem Phantom, einem εἰδωλον, nach Troja weiterreiste. Dahinter wird die Strategie lesbar, Helena von der Schuld des Ehebruchs zu befreien; offensichtlich stelle ihre Zweideutigkeit, der in ihr verkörperte Gegensatz von Schönheit und moralischer Promiskuität, eine Irritation dar, der gegenüber nach Möglichkeiten gesucht wurde, Helenas Integrität, ihre Eindeutigkeit zu restituieren. In dieser Situation begegnet Helena also in Euripides' gleichnamigem Drama, als treue Ehefrau, die versucht, sich vor den Nachstellungen des Theoklymenos, Sohn und Nachfolger von Proteus, zu schützen. Sie betritt die Szene als Klagende.^[34] Bei Euripides beklagt sie ihr Schicksal, ihre Schuld am Tod so vieler Menschen, aber vor allem die Tatsache, daß ihr *Name* in Mißkredit geraten ist.^[34] Als Menelaos, der sich auf der Rückfahrt von Troja befindet, als Schiffbrüchiger nach Pharos kommt, stürzt es ihn in äußerste Verwirrung, dort Helena zu begegnen, denn er ist der Meinung, Helena aus Troja zurückgeführt und sie auf einer Insel in einer Höhle gut versteckt zu haben. Deswegen muß er die Helena, die ihm jetzt begegnet, für ein Trugbild halten. Er ist so durcheinander, daß er nicht nur an Helena, sondern auch an sich selbst sowie an den Göttern zu zweifeln beginnt: „Es gibt nur einen einzigen Zeus im Himmel droben!“^[35], grüßelt er, und: „Ich bin doch, ein Mann, nicht der Gatte zweier Frauen!“^[36] Als sie ihn aufklärt, und er die ungläubige Frage an sie richtet: „Wie konntest du hier und zugleich in Troja sein?“, antwortet sie vielsagend: „Der Name weilt an vielen Orten, nicht der Leib!“^[37] Menelaos schenkt ihr erst Glauben, als ein Bote berichtet, die in der Höhle versteckte Helena habe sich in Luft aufgelöst und sei zum Äther hinaufgeschwebt. Das nun glücklich vereinte Ehepaar sinnt jetzt auf Mittel und Wege, dem ägyptischen König, der ja Ansprüche auf Helena geltend macht, zu entfliehen. Helena ist der Meinung, daß hier nur „List“^[38] helfe und es nur eine Hoffnung gebe, worauf Menelaos fragt: „Auf Geld? Auf Kühnheit?

[33] Die Klage ist übrigens ein prominenter soziokultureller Ort weiblicher Rede, den das Projekt *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit* ebenfalls im Blick hat. Vgl. dazu exemplarisch Kothhoff 1993, „Weibliche Lamento-Kunst in Ost-Georgien“.

[34] Vgl. Euripides 1979, *Helena*, 200, 254, 271.

[35] Euripides 1979, *Helena*, 490.

[36] Euripides 1979, *Helena*, 571.

[37] Euripides 1979, *Helena*, 587f.

[38] Euripides 1979, *Helena*, 813.

Oder auf die Kunst der Rede?“ [39] Tatsächlich setzt Helena die letztere ein, um Theoklymenos vorzugaukeln, ein Bote habe ihr vom Schiffbruch und vom Tod des Menelaos berichtet. Sie spielt ihre Trauer um den Gatten so täuschend echt, daß Theoklymenos sich bereits freut, eine so treue und liebende Gemahlin zu bekommen und ihr und dem vermeintlichen Boten, Menelaos, gestattet, mit einem Boot hinaus aufs Meer zu fahren, um dort ein Traueritual für den Toten zu vollziehen – eine Gelegenheit, die Helena und Menelaos zur Flucht benutzen. Helenas trügerische Trauer-Rede vor dem König ist voller Zweideutigkeiten, die vom Publikum anders verstanden werden als von Theoklymenos, der z.B. angesichts des vermeintlichen Boten feststellt: „Häßlich sieht er aus mit seinen Lumpen.“ Darauf Helena: „Weh! Auch mein Gatte, fürchte ich, sieht jetzt so aus.“ [40] Die Rede Helenas, die weiß, daß Name und Leib nicht unauffällig aneinander gekoppelt sind, wird also gerade in einem Stück zweideutig, das ihre Eindeutigkeit begründen soll.

– GOETHE'S HELENA

An die in den *Troerinnen* dargestellte Situation knüpft der Helena-Akt von Goethes *Faust II* an. Helena, die vom Chor der gefangenen Trojanerinnen begleitet wird, tritt auf mit Worten, die an ihr ambivalentes rhetorisches Vorleben erinnern und auf ihre diskursive Verfaßtheit aufmerksam machen:

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,

Vom Strande komm' ich, wo wir erst gelandet sind [...] [41]

[39] Euripides 1979, *Helena*, 816.

[40] Euripides 1979, *Helena*, 1205. Vgl. auch V. 1225: „Der, den ich liebte einst, er bleibt mir lieb auch dort!“ Das „dort“ bezeichnet für Theoklymenos die Unterwelt, während es Helena auf ihren anwesenden Gatten bezieht. Dietrich Ebener bemerkt dazu: „Diese Gabe vollendeter Schauspielkunst, die ihr den Sieg in einer fast ausweglosen Lage sichert, läßt durch die Gestalt der treuen, sitzreihen, von keinerlei Schuld betroffenen Frau die andere Helena noch erkennen, in einer geläuterten, gehobenen Art, die gleichwohl dem Hörer das Mißtrauen des Menelaos angesichts der Behauptung Helenas, sie sei noch unberührt, nicht weniger verständlich macht als den Eid, mit dem er sich ihrer Treue für die Zukunft versichern will.“ Helena erscheint also auch in der Sicht des modernen Kommentators als perfekte Schauspielerin. Schauspielkunst und Redekunst stehen seit alters in einem engen topischen Zusammenhang (vgl. Cicero 1991, *De oratore*, I, 251). In beiden Künsten kommt der Stimme eine tragende Rolle zu und beide Künste stehen unter dem Verdikt der Täuschung.

[41] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 8488f.

Sie berichtet, daß sie mit Menelaos aus Troja zurückgekehrt ist und dieser sie schon einmal voraus in den Palast schickt, während er selbst noch am Ufer seine Truppen inspiziert. Sie solle alles für ein Opfer vorbereiten; er hat ihr allerdings nicht gesagt, wer oder was geopfert werden soll. Wer Euripides' *Troerinnen* gelesen hat, weiß, daß Helena selbst das prospektive Opfer ist. Faust, dem sie sich, nicht zuletzt aus Angst vor der Rache des Menelaos, zuwendet, scheint sich an der abgründigen Seite ihrer Doppelnatur nicht zu stören und sieht in ihr nur das hehre Ideal der Schönheit. Lediglich die alte Schaffnerin Phorkyas alias Mephisto wirft ihr vor, in Ilios „unerschöpften Liebesfreuden zugewandt“ [42] gewesen zu sein. Phorkyas spricht auch ihre sich in zwei Versionen des Mythos aufspaltende Doppelnatur an:

Doch sagt man, du erscheinst ein doppelhaft Gebild,

In Ilios gesehen und in Ägypten auch. [43]

Sie selbst ist sich ihrer Ambivalenz bewußt, wenn sie sagt: „[...] Ruf und Schicksal bestimmten fürwahr die Unsterblichen/ Zweideutig mir“ [44], sie erscheint als in sich gespaltenes Wesen, das nicht weiß, wer oder was es ist – „war ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein [...]?“ [45] –, auch wenn die ältere Goethe-Philologie sie als ganz bei sich selbst seiende Gestalt hat sehen wollen. [46] Der Helena-Akt des *Faust* fügt sich in die rhetorische Perspektive, weil er dem Sprechen der *dramatis personae* eine über die übliche Funktion im Sprechtheater hinausgehende performative Bedeutung zuweist. Helena spricht am Anfang in sechsfüßigen Jamben, der deutschen Entsprechung des altgriechischen Trimeters [47], und paßt sich in der Begegnung mit Faust dessen Blankverse an. [48] In der Mitte des Akts, als sie die huldigende

[42] Goethe 1982, *Faust*, V. 8869.

[43] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 8872f.

[44] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 8531f.

[45] Goethe 1982, *Faust*, V. 9839; vgl. Backes 1984, *Le mythe d'Helène*, 102.

[46] Vgl. Erich Trunz im Kommentar der Hamburger Ausgabe: „In diesem allen ist Helena stets die gleiche, ist immer ganz sie selbst; sie schwankt nie; im Bewußtsein eigenen Wertes und eigener Gefühligkeit lebt sie immer aus ihrem Mittelpunkt und immer ganz für den Augenblick. Sie weist nicht über sich hinaus, sie ist vollkommen; sie ändert sich nicht, aber sie ist und wirkt niemals kalt. Ihre Sprache formt eine feste, geordnete Welt. Sie denkt stets an das, was sich für sie ziemt als Frau und Königin [...]“ (589). Auf ihren unbestimmten, unsicheren Seinsstatus verweist indessen Anthony Phelan (1990) in seiner vorzüglichen Studie „Deconstructing Classicism“, 205. Phelan 1990, „Deconstructing Classicism“, 204, steht darin ein deutliches Hervortreten von Helenas Stimme.

[48] Vgl. Goethe 1982, *Faust*, 587.

Rede des Turmwächters Lynkeus, der in vierhebigen Paarreimen zu ihr spricht, angehört hat, wendet sie sich an Faust mit den Worten: „So sage denn, wie sprichst du auch so schön?“^[49] – worauf Faust mit ihr das Paarreimen übt, dergestalt, daß er einen Vers vorgibt und Helena den Paarreim vervollständigt. Sie schwingt sich in seine Redeweise ein und erhält erst, indem sie gewissermaßen Fausts Echo wird, Präsenz, sprachliche Präsenz:

Ich fühle mich so fern und doch so nah,
Und sage nur zu gern: Da bin ich! da!^[50]

Nicht zufällig hat die Forschung diese Vereinigung in der Sprache^[51] als symbolische Hochzeit gelesen.^[52] Und wie man weiß, stellt sich in allerletzter Zeit – so schnell wie es nur bei Sprachgeburten möglich ist – Nachwuchs ein und die Beziehung Faust-Helena wandelt sich in ein Familienidyll mit Mutter, Vater und Kind, das der Komik nicht entbehrt. Die Eltern sind mit ihrem agilen Sproßling Euphorion überfordert und mahnen ihn besorgt, nicht zu fallen und den Eltern keinen Kummer zu machen. Aber da Kinder in der Regel nicht auf ihre Eltern hören, stürzt Euphorion in den Orkus – und Helena, die Mutter, folgt ihm, denn, so eine Kommentatorin, der Tod der Mutter sei die notwendige Konsequenz aus dem Sterben des Sohnes, weil Euphorion Helenas geschichtliches Schicksal sei.^[53] Zurück bleibt der Chor der „normalsterblichen“ Frauen, der sich nach dem Abgang seiner Königin ratlos fragt:

Welchen Zeitvertreib haben wir?
Fiedernausgleich zu piepsen,
Geftüster, unertreulich, gespenstig.^[54]

Sie, die zuvor schon von Phorkyas als „schmetterhafte Gänse“^[55] tituliert wurden, verwandeln sich jetzt in Baum-, Berg-, Quell- und Weinnymphen, wobei die Baumnymphen durch „Flüsterzittern“ und „Säuselschweben“^[56] gekennzeichnet sind und die Bergnymphen zu Echos werden:

- [49] Goethe 1982, *Faust*, V. 9377.
 [50] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 9411ff.; vgl. dazu insbes. Phelan 1990, „Deconstructing Classicism“, 205f.
 [51] Vgl. Goethe 1982, *Faust*, Vv. 9370f.: „Und hat ein Wort zum Ohr sich gesellt, / Ein andres kommt dem ersten Hebzukosen.“ Vgl. Seidlin 1992, „Helena“, 218.
 [52] Vgl. Seidlin 1992, „Helena“, 588.
 [53] Dorothea Lohmeyer, zit. v. E. Trunz in: Goethe 1982, *Faust*, 604.
 [54] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 9970ff.; vgl. *Faust*, Vv. 9981f. Parathals: „Wer keinen Namen sich erwach noch Edles will, / Gehört den Elementen an, so fährt hin!“
 [55] Goethe 1982, *Faust*, V. 8809.
 [56] Goethe 1982, *Faust*, V. 9992.

Horchen, lauschen jedem Laute, Vogelsängen, Röhrgelöten,
Sei es Pans fürchterlicher Stimme, Antwort ist sogleich bereit;
Säuselt's, säuseln wir erwidern, donnert's, rollen unsre Donner
In erschütterndem Verdoppeln, dreifach, zehnfach, hintennach.^[57]

Während die Quellnymphen stumm zu sein scheinen, heißt es von den Weinnymphen, die dem 'faselnden', 'Weichling'^[58] Bacchus zugesellt sind, daß sie 'rauschen' und 'rascheln', während Zimbeln 'gellen' und der Esel des Silenus 'unbändig' 'schreit'.^[59] Von Bacchus heißt es übrigens in Hederichs *Grundriß der mythischen Lexikon*, das Goethe nachweislich benutzte, daß Bacchus seinen Namen „nach einigen, von Βαχχος, ich heule, ich kreiische, haben“ soll und „als eine junge Mannsperson, mit einem weiblichen Gesichte“ dargestellt wird, auch „in einem Frauenzimmerkleide, weil volle Leute weiblich sind“^[60]. Die rhetorisch so hochstilisierte Helena-Szene geht also in einem dissonanten Getöse unter, das „gräßlich übertäubt das Ohr.“^[61]

– HELENA – DER STUMME NAME

Als prominenter Redeanlaß wird Helena damit aufgrund ihrer körperlichen Schönheit und Verführungskraft und nicht zuletzt wohl auch wegen ihrer moralischen Ambiguität zum Übungsfeld und Schauplatz der Rhetorik selbst, der man ja ein zumindest zweifelhaftes Verhältnis zum Logos vorgeworfen hat. Wo sie selbst spricht, erscheint sie als Repräsentantin dieser zweideutigen Kunst der Rhetorik, wobei die Schönheit ihres Körpers zum unterstützenden Argument wird. Wenn Homer sie in der *Odysee* mit verstörter Stimme sprechen läßt und mit der Fähigkeit ausstattet, die Stimmen aller Frauen nachahmen zu können, läßt sich daraus interpretieren, daß sie keine eigene, authentische

- [57] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 10001ff.
 [58] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 10016f.
 [59] Vgl. Goethe 1982, *Faust*, Vv. 10029, 10033.
 [60] Hederich 1996, „Bacchus“, 501, 509, 520.
 [61] Goethe 1982, *Faust*, V. 10035.
 [62] Goethe 1982, *Faust*, Vv. 2603f. Groddeck verweist auf die rhetorische Funktion von Tränken in der kulturellen Überlieferung etc.: „Der Vergleich der Rede mit trinkbarem Gift hat in der Geschichte der Redekunst und Dichtung eine unvergleichbare Wirkung gehabt, 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.“ Groddeck 1995, *Reden über Rhetorik*, 30. Diesen Zusammenhang werde ich an anderer Stelle am Beispiel von Hugo von Hofmannsthal's Opern-Libretto *Die ägyptische Helena* ausarbeiten.

Stimme hat. Nicht zufällig sagt Mephisto zu Faust im *Faust I*: „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe.“^[62] Auch Euripides stellt Helenas Rede als rhetorisch und zweideutig dar, als geprägt von dem Bewußtsein, daß Name und Leib, Zeichen und Bedeutung nicht unauf löslich miteinander verbunden sind. Wo Helena allerdings bei Gorgias, Sokrates und Cicero zum Ideal-Bild der Rhetorik avanciert, muß sie selbst verstummen. Auch bei Goethe ist es nicht sie, die das große Wort führt; so hat beispielsweise Oskar Seidlin in seinem Helena-Aufsatz von 1963 ihr „königlich[e]s Schweigen“^[63] hervorgehoben. Helenas Idealisierung, die das männliche Wort eines Cicero ebenso zentriert wie das eines Fausti, erfordert die Ausblendung ihrer anderen Seite, verbannt ihre erotische wie ihre rhetorische Promiskuität an den Rand der rhetorischen Selbstwahrnehmung, wo der Akt der Ausgrenzung lesbar bleibt und die gewichtige männliche Rede eingerahmt wird von ihrem konversierenden, kokettierenden, schnattemden, piepsenden, flüsternden und säuselnden gespensig-welblichen Echo. Helena ist Grenzfigur zwischen Göttlichkeit und Menschlichkeit, Zivilisation und Barbarei, männlicher Aktivität und weiblicher Bildhaftigkeit; aber auch Grenzfigur zwischen guter und schlechter Rhetorik. Diese konstitutive Ambivalenz hält die Rede über Helena in Gang. Ihre weiterverzweigte literarische Karriere hat u.a. Jean-Louis Backes nachgezeichnet. Die vielen Belege, die er zusammenträgt, zeigen, daß Helena rhetorisch verfaßt bleibt, insofern als sie zuallererst ein Name ist, der – und dies alles sind rhetorische Aktivitäten – zitiert, beschworen, gepriesen und beschimpft wird.^[64] Schon in den antiken Texten, die ich vorgestellt habe, ist sie Name, *ovopa*, ein Name, der, wie Gorgias sagt, zum Erinnerungsmal für das Unheil des Kriegs geworden ist, der, wie Helena bei Euripides selbst klagt, in Mißkredit geraten ist – ein Name, den die Rhetorik um ihrer eigenen Ehre willen zu retten sucht. In diesem Zusammenhang sei auf Thukydides verwiesen, der in seiner *Geschichte des Peloponnesischen Krieges* Perikles mit den Worten zitiert, der größte Ruhm einer Frau sei es, „sich mit Tugend oder Tadel unter den Männern möglichst wenig Namen“ zu machen.^[65] Helena

[63] Seidlin 1992, „Helena“, 205.

[64] Vgl. Backes 1984, *Le mythe d'Hélène*, 6: „[...] le mythe d'Hélène ne se perdill en une multiplicité de récits dont l'unité est insaisissable? Le seul élément constant serait alors le nom propre.“ [verliert sich der Helena-Mythos nicht in einer Vielfalt von Zeugnissen, deren Einheit ungreifbar erscheint? Das einzige konstante Element bleibt also der Eigennamen.] Vgl. auch ebd., 20, 32f., 43, 46ff., 70, 72f., 79, 80ff., 95, 99, 104, 109, 111, 115, 118f., 121, 123f., 131, 139f.

[65] Thukydides 2000, *Der Peloponnesische Krieg*, 2, 45, 2. Vgl. dazu Schaps 1977, „The Women Least Mentioned“, 323-330.

ist – und das wäre die These – das, was und wie (von Männern) über Frauen gesagt und geredet wird, ihre „Sage“, wie sie selbst im *Faust* formuliert.^[66] Seit alters spaltet sich der Name ‚Helena‘ in Lob und Tadel, Ruhm und Anklage; Helenas ‚Ruf‘ – auch das heißt *ovopa* – ist gut und schlecht zugleich – und daß der Ruf einer Frau etwas anderes bedeutet als derjenige eines Mannes, ist wohl heute noch so.

Zum Schluß noch ein aktueller Bezug, der Helenas anhaltende rhetorische Qualität unterstreicht. Unter der Überschrift „Hohe Damen werden niemals alt“ wurde in der *muz* – das ist *Münsters Universitäts-Zeitung* – im Oktober 1998 eine Münsteraner Damenverbindung vorgestellt, die „in Anlehnung an die fromme Helene und die schöne Helena“^[67] den ‚Namen‘ ‚Helena Monasteria‘ trägt. Nach dem Verhältnis zu den männlichen Verbindungen betragt, antwortete eine der Münsteraner Heleninnen: „Je nach Verbindung gelten wir bei den Männern als Lesbenverein.“ Und sie verweist auf eine rhetorische Strategie, wenn sie weiter sagt: „Wir reagieren auf schlagende Verbindungen, indem wir sagen, wir haben das nicht nötig, wir schlagen uns verbal.“^[68]

– BIBLIOGRAPHIE

| BACKES, JEAN-LOUIS, 1984, *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand. | CICERO, MARCUS TULLIUS, 1985, *Orator*, lat./dt., hsg. v. Bernhard Kytzler München. | CICERO, MARCUS TULLIUS, 1991, *De oratore/Über den Redner*, lat./dt., übers. u. hrg. v. Harald Merklin, Stuttgart. | CICERO, MARCUS TULLIUS, 1998, *Über die Auffindung des Stoffes (De inventione)*, hsg. u. übers. v. Theodor Nöldelein, Düsseldorf/Zürich. | BUNSTEIN FORUM, *Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme/Cultural and Media History of the Voice*, Tagung/Conference 20.-22. Februar/February 1999, Altes Rathaus, Potsdam, Berlin. | EURIPIDES, 1979, *Die Troerinnen*, in: Ders., *Werke in drei Bänden*, übers. v. Dietrich Ebner, Bd. 2, Berlin/Weimar, 5-51, 429-436. | EURIPIDES, 1979, *Helena*, in: Ders., *Werke in drei Bänden*, übers. v. Dietrich Ebner, 2. Bd., Berlin/Weimar, 105-169, 441-445. | FUHRMANN, MANFRED, 1983, *Rhetorik und öffentliche Rede. Über die Ursachen des Verfalls der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Konstanz. | ГОРГИЯ, ЮХАНН ВУЛФАНГ ВОН, 1982, *Faust. Eine Tragödie*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen I*, textkritisch durchges. u. komm. v. Erich Trunz, München, 7-364, 423-640. | GÖTTERT, KARL-HEINZ, 1998, *Geschichte der Stimme*, München.

[66] Goethe 1982, *Faust*, V, 8515; vgl. Seidlin, „Helena“, 200. Vgl. auch Goethe, *Faust*, V, 8872, 8878; Seidlin 1992, „Helena“, 210f. In der *Ilias* spricht Helena davon, „daß wir auch künftig/Zum Gesange werden. Dem späteren Menschen!“ (Homer 1976, *Ilias*, VI, 357f.)

[67] Schallenberg 1998, „Hohe Damen werden niemals alt“, 3.

[68] Schallenberg 1998, „Hohe Damen werden niemals alt“, 3.

| GORGAS VON LEONTINOI, 1989, *Reden, Fragmente und Testimonien*, hrsg., übers. u. komm. v. Thomas Buchheim, Hamburg. | GRANT, MICHAEL/JOHN HAZEL, 19986, „Helena“, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München, 173-178. | GRÖDDACK, WOLFGANG, 1995, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt/M. | HEDERICH, BENJAMIN, 1996, „Bacchus“, in: Ders., *Gründliches mythologisches Lexikon*, reprobographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt, 501-522. | HOMER 1976, *Ilias*, neue Übertragung v. Wolfgang Schadewaldt. Mit antiken Vasenbildern, Frankfurt/M. | HOMER 1993, *Die Odyssee*, übers. v. Wolfgang Schadewaldt, hrsg. v. Ernesto Grassi unter Mitarb. v. Walter Hess, Hamburg. | HOMEBYER, HELENE, 1977, *Die spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagen-Kreises vom Altertum bis zur Gegenwart*, Wiesbaden. | ISOKRATIS 1997, „Helena“, in: Ders., *Sämtliche Werke*, übers. v. Christine Ley-Hutton, Bd. 2, Stuttgart, 21-34, 272-274. | KOTTHOFF, HELENA, 1993, „Weibliche Lamento-Kunst in Ost-Georgien“, in: *Georgica. Zeitschrift für Kultur, Sprache und Geschichte Georgiens und Kaukasiens*, 15./16. Jg., 21-31. | LACHMANN, RENATE, 1978, „Rhetorik und Kulturmodell“, in: *Stauische Studien. Zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb*, Köln/Wien, 279-298. | PLATON, 1991, *Plaidros*, in: *Sämtliche Werke VI*, gr./dt.; nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susenohl u.a., hrsg. von Karlheinz Hülsler, Frankfurt/M., Leipzig, 9-149. | PHILAN, ANTHONY, 1990, „Deconstructing Classicism – Goethes Helena and the Need to Rhyme“, in: Richard Sheppard (Hg.), *New Ways in Germanistik*, New York/Oxford/München, 192-210. | QUINTILLIANUS, MARCUS FABIVS, 1972/1975, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, 1. Teil: Buch I-VI, Darmstadt 1972, 2. Teil Buch VII-XII, Darmstadt 1975 [M. Fabii Quintilliani *Institutiones Oratoriae Libri XII*]. | SCHALLENBERG, BEA, 1998, „Hohe Damen werden niemals alt. Die Damenverbindung 'Helena Monasteria' existiert seit zehn Jahren“, in: *muz*, Heft 5, 12. Jg., 7. Oktober 1998, Münster. | SCHAPS, DAVID, 1977, „The Women Least Mentioned. Etiquette and Women's Names“, in: *The Classical Quarterly N.S.*, 27. Jg., 323-330. | SENDLUN, OSKAR, 1992, „Helena: Vom Mythos zur Person“, in: Werner Keller (Hg.), *Aufsätze zu Goethes Faust II*, Darmstadt, 195-226. | SHAFER, DIANA, 1998, „The Shadow of Helen: The Status of the Visual Image in Gorgias's *Encomium to Helen*“, in: *Rhetorica* 16/3, 243-257. | SUZUKI, MIHOKO, 1989, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaka/New York. | TACITUS, *Dialogus de oratoribus/Dialog über die Redner*, lat./dt., hrsg. v. Hans Volkmer, München. | THUKYDIDES, 2000, *Der Peloponnesische Krieg*, übers. u. hrsg. v. Helmut Versteck, Stuttgart. | WEININGER, OTTO, 1980, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München. |

Arno Dusini –
„Bewundert viel und viel gescholten Helena“.
Dramatic Gender?

Mephistopheles,
um, in so fern es nötig wäre,
im Epi-log, das Stück zu kommentieren.
Faust. Der Tragödie zweiter Teil,
III. Akt, Schlussanweisung

Ausgehend von poetologischen Überlegungen, die dazu aufgefordert haben, sprachliche Strategien, im konkreten Fall das Phänomen des Reims, als Formen der Herstellung, der Darstellung und der möglichen Veränderung von Geschlechterdifferenzen zu begreifen, möchte ich im folgenden einen Faden jener Überlegungen wieder aufnehmen, den weiterzuspinnen der Rahmen der damaligen Ausführungen nicht erlaubte. [01] Es war nahegelegen, in jene Überlegungen das Reimgespräch aus Goethes *Faust* aufzunehmen, aus dem dritten der fünf Akte des *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, einem Akt, der im „seltsamen[01] Gebäu“ [02] dieser Tragödie gleichsam als erratischer Einschluss dazustehen vermag, als Tragödie in der Tragödie, als „Stück im Stück“ [03], und deshalb auch zu dem eigenen Namen 'Helena-Akt' kam, was für den zweiten Teil analog zu dem problematischeren Begriff der 'Gretchen-Tragödie' [04] des ersten Teils eine nachhaltige Opposition zum die gesamte Tragödie zusammenhaltenden Namen der männlichen Hauptfigur formuliert. Man könnte – zugespitzter noch – sagen, daß sowohl die Frauentragödie des ersten wie die Frauentragödie des zweiten Teils Teile ein und derselben Männertragödie sind. Obgleich auf ganz andere Weise, wenn man – und darin wäre ein Ansatz zum Verständnis dieser Tragödie zu erblicken – Anteil und Funktion des Wortes an und in diesen unglücklich endenden Liebesgeschichten sich vergegenwärtigt. Geht es im ersten Teil um die von Faust mithilfe redetechnischer Mittel einseitig gelenkte, zunehmend verzerrte, schließlich aus dem Ruder laufende und für die Frauenfigur Margarete

[01] Vgl. Dusini 2001, *Sex & Rhyme*, 155-180.

[02] Dieses wie alle folgenden, nicht anderweitig ausgewiesenen Primärzitate folgen, im Fall des Dramentextes mit angeschlossener Verszahl (auch bei längeren Zitaten wird nur der erste Vers angegeben), der Ausgabe *Johann Wolfgang Goethe, Faust*, Albrecht Schöne (Hg.), 2 Bde, 1994, hier 2, 392.

[03] Arens 1989, *Kommentar zu Goethes Faust II*, 581, leitet daraus allerdings sofort ab, daß Helena damit „jede Realität“ verloren geht.

[04] Zur Problematik dieser Benennung vgl. Schöne 1994, „Goethe“, 2, 191f.