

| | | | |
|--|--------------|--------------|------------------|
| <i>ACTA CLASSICA UNIV. SCIENT. DEBRECEN.</i> | <i>XLII.</i> | <i>2006.</i> | <i>p. 35–45.</i> |
|--|--------------|--------------|------------------|

**DIE KLEIDUNG DES KÖNIGES
MENELAOS IN EURIPIDES' HELENA**

VON ÁGNES DARAB

Menelaos' Gestalt¹ hat keinen Tragödiendichter derart beschäftigt wie Euripides. Von den uns aus dem Altertum überlieferten 34 Dramen taucht er in 6 auf und abgesehen von Sophokles' *Aias* alle auf Euripides' Bühne. Den Heros der *Ilias* und den gastfreundlichen König der *Odyssee* sehen wir als einen feigen und versöhnlerischen Menschen in der *Andromache*, in den *Trojanerinnen*, im *Orestes* und in der *Aulischen Iphigenie* wieder.² Die *Helena* ist das einzige Werk, in dem er erbärmlich und lächerlich, als perfekter Antiheld, fast schon als eine mehr in die Welt der Komödie gehörende Figur vor uns steht.³

¹ J. Schmidt, Menelaos. RE XV. 808–829

² R.. Aélion, Euripide, Héritier d'Eschyle, Tom. II. Paris 1983, 343–347; E. Visser, Menelaos. Der Neue Pauly VII. Stuttgart 1999, 1232; Karsai Gy., A Szép és a Szörnyeteg (Die Schöne und das Ungeheuer). Budapest 1999, 252 f.

³ Die Beurteilung der *Helena* und in Zusammenhang damit des Menelaos in der Fachliteratur ist widersprüchlich. A. J. Podlecki hebt vor allem den Ernst der Situation, der moralischen und intellektuellen Gegenüberstellungen und des Tons hervor: The Basic Seriousness of Euripides' *Helena*. TAPhA 101 (1970) 401–418: Menelaos ist ein homerischer Held, der nach einem erschöpfenden Krieg auf fremdem Boden in eine lebensgefährliche Situation gerät (403). Nach Meinung anderer stellt die *Helena* einen neuen Dramentyp dar, eine Tragödie, die mit ihrer Struktur und ihren Lösungen in Richtung Komödie weist: Ch. Segal, The Two Worlds of Euripides' Helen. TAPhA 102 (1971) 553–614: Menelaos ist nicht durch und durch eine Komödienfigur (575 f.), das Drama ist mehr eine Tragödie, und zwar eine recht spezieller Art (612–614); M. Dirat, Le lyrisme d'Hélène. REG 89 (1976) 292–316; Szepeessy T., Euripidés Helené-je más olvasatban (Euripides' *Helena* in anderer Lesung). Antik Tanulmányok (Studia Antiqua) 27 (1980) 8–49; Karsai, a. a. O., 251–356, bes. 294–298, 336–341, 356. R. Kannicht betont vor allem die komischen Züge der Intrige in der zweiten Hälfte der Handlung (Euripides, *Helena*, Bd 1. Heidelberg 1969, 68 f.), G. Zuntz nennt das Werk eine Komödie im Hofmannsthal'schen Sinn (On Euripides' *Helena*: Theology and Irony. Entretiens VI, Fondation Hardt, Geneva 1958, 201, 227). Mehrere Forscher betrachten die *Helena* eindeutig als Komödie und sehen in Menelaos demnach auch eine Komödienfigur: D. H. F. Kitto, Greek Tragedy.³ London 1954, 328: „the Helen is comedy from beginning to end“; J. G. Griffith (Some Thoughts on the „*Helena*“ of Euripides. JHS 73 [1953] 37) und M. A. Grube (The Drama of Euripides.² London 1961, 332–352, bes. 339–345) nennen Menelaos sogar gerade einen *miles gloriosus*. A. N. Pippin hält die *Helena* für eine neue Art Ko-

Im Weiteren habe ich weder vor, das ganze Werk zu analysieren, noch Menelaos' Figur komplex darzustellen. Ich möchte nur ein Motiv interpretieren, das meiner Ansicht nach der wesentlichste Baustein dieser Figur ist.

Man kann nicht übersehen, was für eine große Rolle in diesem Werk der Kleidung zukommt. Es gibt fast keine Figur, die bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne nicht über ihre Kleidung reden würde und es gibt keine Begegnung der Figuren, die nicht mit einer Bemerkung über die Kleidung des anderen beginnen würde. Besonders trifft das auf Menelaos und seine Begegnungen zu, was besonders überraschend ist, da er als Schiffbrüchiger in zerfetzter, seinen Körper kaum bedeckender Bekleidung nach Ägypten kommt.

Am Anfang des Werkes, im *kommos* von Helena und des Chors klagt die Königin darüber, wie sie in diese Gegend geraten ist. Sie wurde nicht von Paris,⁵ sondern von Hermes⁴ entführt, als sie gerade Rosen in ihren *peplos* pflückte⁵ (244). Dann kommt Menelaos an, dessen größter Schmerz, nachdem er Schiffbruch erlitten und alles verloren hat, der Verlust seiner Kleider ist. Der Ausmaß dieses Verlustes für ihn lässt sich am besten an der auffälligen Ausführlichkeit messen, mit der er von diesem Schicksalsschlag berichtet (416–425). Er beklagt sich über seine schlechte Bekleidung, seine δυσκλαινία (416), und dass ihm keine Kleider erhalten geblieben sind, mit denen er seinen Körper bedecken könnte (οὔτ' ἀμφὶ χρῶτ' ἐσθῆτες, 421), denn sein *peplos* und all seine prunkvollen Gewänder sind im Meer versunken (πέπλους δὲ τοὺς πρὸν λαμπτρά τ' ἀμφιβλήματα χλιδάς τε πόντος ἡρπας·, 423–424)⁶.

Bei der ersten Begegnung von Mann und Frau geht es zuerst auch um Menelaos' Aussehen. Helena flüchtet sich entsetzt zurück zu Proteus' Grab vor dem wild aussehenden (544–545) Mann, von dem sie meint, er wolle sie für Theoklymenos entführen. Was sie zu dieser Annahme führt, ist nichts anderes, als dass Menelaos' Körper von Fetzen bedeckt ist (καὶ μὴν στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμα ἔχεις, 554). Nach all dem wehrt aber Menelaos die Annäherung der nach dem Schreck schnell nüchtern gewordenen und ihren Mann

mödie, die manche Elemente sowohl der Alten Komödie (Euripides' Helen, a Comedy of Ideas. CPh 55 (1960) 151–163, bes. 154 f.), als auch des Satyrspiels (unter dem Namen A. P. Burnett, Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal. Oxford 1985, 76–100, bes. 76, 81, 96, 99) aufweist.

⁴ Zu den literarischen Voreignissen dieser Variante der Geschichte und zu deren Vergleich s. F. Solmsen, Onoma and Pragma in Euripides' Helen. Classical Review 48 (1934) 119 f; Kannicht, a. a. O., 26–48.

⁵ Die Euripideische Darstellung von Helenas Entführung vergleicht mit anderen *raptatio*-Geschichten und vor allem mit dem Persephone-Mythos D. M. Juffras, Helen and Other Victims in Euripides' Helen. Hermes 121 (1993) 45–57.

⁶ Der griechische Text wird hier nach der Ausgabe von J. Diggle (Euripidis Fabulae III. Oxford 1994) zitiert.

erkennenden Helena mit folgendem Satz ab: Berühre meinen *peplos* nicht! (μὴ θίγηις ἐμῶν πέπλων, 567). Man darf das kaum wortwörtlich nehmen und meinen, der König würde in einem mitgenommenen *peplos* auf der Bühne stehen. Das widerlegt nicht nur der bisherige und weitere Wortgebrauch, sondern auch eine analoge Szene. In Menelaos' Verhalten spiegelt sich der gleiche königliche Reflex wider, wie bei seiner vorangehenden Begegnung mit der alten Frau. Obwohl die Alte Menelaos in Wort und Tat zu verstehen gibt, dass er hier ein Niemand ist (454), vertraut er darauf, dass der Herr des Hauses, wenn er den glorreichen Namen des Vernichters von Troja hört (505–506), gebührend mit ihm umgehen würde. Genauso können wir als eine Offenbarung seiner Weigerung, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen, auffassen, dass er das, was alle anderen und auch er selbst als zu verabscheuende Kleidung oder gar als Fetzen bezeichnen, *peplos* nennt. Im Wesentlichen geht es also in beiden Szenen um das Gleiche: um das krampfhalte Bestehen auf dem Königtum, auf dessen moralischem Grund (Ansehen) und auf dessen Äußerlichkeiten (*peplos*).

Nach der zweiten Anagnorisis, als Menelaos endlich einsieht, dass er tatsächlich seine Frau sieht, arbeitet Helena den Plan der Flucht aus. Ihrem Mann erteilt sie die Rolle des Boten, der als einziger Überlebender des Schiffsbruchs über Menelaos' Tod berichten soll. Der Erfolg des Plans hängt wieder in großem Ausmaß vom Aussehen ab, denn auch die Fetzen, die den Körper des Königs bedecken, beweisen das Gesagte (καὶ μὴν τάδ' ἀμφίβληστρα σώματος ράκη / ξυμμάρτυρές σοι ναυτικῶν ἐρειπίων, 1079–1080).

Dann taucht Theoklymenos auf, der Helena, die gerade aus dem Palast tritt, sofort – und diesmal ganz logischer Weise – fragt, warum sie einen schwarzen statt einem weißen *peplos* trägt (1186–1187). Die Begegnung von Theoklymenos und Menelaos ist eine Dublette der Begegnung von Helena und Menelaos. Theoklymenos meint, obwohl er von der Ankunft des Hellenen nur gehört hat, das Gleiche wie vorhin Helena: der Fremde wolle Helena entführen, in diesem Fall natürlich für Menelaos. Als er den sich bei Proteus' Grab versteckenden Mann erblickt, ist er über sein Aussehen genauso entsetzt: "Απολλον, ως ἐσθῆτι δυσμόρφῳ πρέπει, 1204. Auch der Wortgebrauch verbindet die beiden Szenen: Menelaos' Kleidung wird von Helena als ἄμορφος und von Theoklymenos als δύσμορφος bezeichnet.

Der Kleidung fällt auch eine wichtige Rolle zu, nachdem sich der Plan als erfolgreich erwiesen hat und alles für die Flucht bereit steht. Theoklymenos verspricht, dem Hellenen als Belohnung für die gute Nachricht richtige Kleidung und Essen zu spendieren (ἀντὶ τῆς ἀχλαίνιας / ἐσθῆτα λήψη σιτά θ', 1282–1283). Helena bittet Menelaos, noch vor der Zeremonie ein Bad zu nehmen und seine Kleidung zu wechseln (ἀλλ', ως τάλας, εἰσελθε καὶ λουτρῶν τύχε / ἐσθῆτα τ' ἔξαλλαξον, 1296–1297). Als sie dann startbereit

vor dem Palast erscheinen und Helena über die Ereignisse drinnen berichtet, erwähnt sie auf den ersten Blick völlig unverständlicher Weise, dass sie Menelaos statt den Schiffsbruch-Fetzen in einen *peplos* kleidete und ihm auch ein Bad richtete (πέπλους δ' ἀμείψασ' ἀντὶ ναυφθόρου στολῆς / ἐγώ νιν ἔξησκησα καὶ λουτροῖς χρόα / ἔδωκα, 1382–1384).

Am Ende des Werkes hören wir im Bericht des Boten nun über die Kleidung von Menelaos' Gefährten, dass sie sich in Schiffbruchs-*peploi* (ναυφθόροις … πέπλοισιν, 1539–1540) versammelten, was aus der Sicht der Erzählung der Geschichte eine genauso überflüssige Bemerkung ist wie Helenas vorhin. Etwas gezwungen vorkommt uns auch die letzte Erwähnung der Kleidung. Im *exodos* will Theoklymenos in den Palast stürzen, um Theonoe, die den Flüchtlingen geholfen hat, zu töten. Der Diener tritt ihm aber in den Weg (ἀλλ' ἀφίστασ' ἐκποδῶν, 1628, und sagt: οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν, 1629).

Euripides verwendet also dieses Motiv systematisch und das ganze Stück hindurch. Dabei nimmt er auch in Kauf, dass das Publikum mehrmals den Eindruck gewinnt, dass die Erwähnung der Kleidung der Figuren nur Selbstzweck ist. Aus der Sicht der *Handlung* würde es reichen, Menelaos' fetzenhafte Kleidung zu erwähnen, da sie ihn als Schiffsbrüchigen charakterisiert.⁷ Völlig irrelevant ist aber zu betonen, dass Helena bei ihrer Entführung die Blumen in ihren *peplos* sammelte (244), dass vor dem Aufbruch sie Menelaos einen *peplos* gab (1382–1383), dass Menelaos' Gefährten in Schiffbruchs-*peploi* erschienen sind, dass Theoklymenos vom Diener beim *peplos* gefasst wird. Da aber der Leser weiß, dass bei Euripides nicht nur die Worte, sondern sogar das Schweigen⁸ eine Bedeutung haben, verleitet ihn gerade diese scheinbar unbegründete Betonung dazu, eine Erklärung dafür zu suchen.

Außer Menelaos tragen alle Figuren einen *peplos*. Helena immer, überall und zu jedem Anlass. In der Vergangenheit, in der Gegenwart, in Sparta oder in Ägypten, beim Blumenpflücken, beim Warten auf ihren Mann oder beim Trauern um ihn. Theoklymenos erscheint auch im *peplos*, was wir aus der oben zitierten Drohung des Dieners erfahren. Dieses den ganzen Körper bedeckende, geschmückte Gewand mit vielen Falten⁹ könnte genauso ein äußerliches Kennzeichen des Status der beiden Figuren sein, wie Menelaos' Fetzen ihn als Schiffsbrüchigen charakterisieren. Diese Erklärung wird aber vom Bericht des Boten widerlegt, nach dem Menelaos' Gefährten in Schiffbruchs-*peploi* erschienen sind. Diese griechischen Krieger haben natürlich auf keinen Fall den

⁷ Wie die Kleidung in der *Elektra* auf die elende Lage der Helden (303–306) oder im *Orestes* auf den körperlichen-seelischen Zustand des Helden (34–35 hinweist.

⁸ Ritoók Zs., A hallgatás Eurípides drámáiban (Das Schweigen in den Dramen des Euripides). Literatura 2000/4, 453–460.

⁹ H. G. Liddell–R. Scott, Greek-English Lexicon. Oxford 1973, 1363.

gleichen Rang wie die Königin oder der ägyptische König, ihre Kleidung hebt sie aber auf die – dem zu Folge wohl aus einem anderen Gesichtspunkt – gleiche Ebene.

Menelaos' Kleidung wird meistens mit dem Wort ἑσθής bezeichnet. So redet auch er selbst über seine Kleidung (421), aber auch Theoklymenos (1204, 1283) und Helena (1297), in deren Wortgebrauch auch στολή vorkommt, in beiden Fällen ergänzt durch ein Attribut. Als sie den unbekannten Wilden erblickt, nennt sie dessen Kleidung ἄμορφος (554), wie Theoklymenos später bei ihrer ersten Begegnung es δύσμορφος nennt (1204). Als sie dann mit ihrem Mann aufbruchsbereit vor dem Palast erscheint, nennt sie Menelaos' ausgewogene Kleidung ναύφθορος (1382), wie später der Bote die *peploī* der hellenischen Gefährten auch ναύφθορος nennt. Der ziemlich einheitliche Wortgebrauch und die Entsprechung der Attribute machen das Publikum oder den Leser immer wieder darauf aufmerksam, was Menelaos δυσχλαινία (416) und Theoklymenos ὀχλαινία (1282) nennt und wovor es allen graust. Insgesamt aber darauf, dass dieser Menelaos 'aus der Reihe tanzt', und zwar nicht nur wegen seiner Kleidung.

Aber in Zusammenhang mit Menelaos kommt das Wort *peplos* in zwei Fällen vor. Erstens, als er als Schiffsbrüchiger auf der Bühne erscheint und darüber klagt, dass seine *peploī* und seine prunkvollen Gewänder ein Raub des Meeres geworden sind (πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ’ ἀμφιβλήματα / χλιδάς τε πόντος ἥρπας', 423–424). Menelaos verwendet also die Bezeichnung *peplos* in Zusammenhang mit seiner Kleidung, wenn er von etwas redet, was schon verloren gegangen ist, was es nicht mehr gibt. *Peplos* steht in diesem Kontext für Rang und Würde, die aber schon der Vergangenheit angehören. Gegenwart ist ein völliger Verlust von Macht und Ansehen. Im Wortgebrauch drücken das die Menelaos' Körper kaum bedeckenden Fetzen und die auffällige Vermeidung des Wortes *peplos* in Zusammenhang mit ihm aus. Dadurch erhält auch Helenas Satz Bedeutung und Bedeutsamkeit, dass sie ihm nämlich statt seinen Fetzen einen *peplos* gegeben hat (1382–1384). Menelaos hat ihr nicht nur seine Rettung und dadurch sein Leben zu verdanken, sondern auch das Zurückhalten seiner königlichen Würde. Sein Bekleiden mit einem *peplos* heißt nichts weniger, als dass Menelaos, wenigstens was die Äußerlichkeiten betrifft, wieder als König vor uns steht.

Der *peplos* wird im Kontext des Dramas zum Wertmaß, zum Ausdruck der Selbstidentität. Helena ist auch in ihrer ausgelieferten Lage eine kluge, entschlossene und würdevolle Frau geblieben. Theoklymenos ist trotz der Tatsache, dass er Helenas List nicht durchschaut, ein selbstsicherer, Respekt gebietender, aber zumindest Angst einjagender König. Und die erbärmlich aussehenden Griechen kämpfen wieder so heldenhaft auf dem Schiff wie einst vor den

Mauern von Troja. Aber in Menealos gibt es nichts, was nötig wäre, um der aus der Heldenage bekannte Menelaos zu sein, nichts Königliches, nichts Heroisches. Aus diesem zu Entscheidungen und selbstständigem Handeln unfähigen, nur jammernden und sich nur auf seinen Ruf verlassenden Menelaos formt Helena vor unseren Augen wieder einen König. Schritt für Schritt, von Argument zu Argument tastet sie sich voran, bis sie den Menelaos aufbaut, den sie nicht nur jetzt bei der Flucht, sondern auch bei ihrer Heimkehr braucht.¹⁰ Als sie den *peplos* ihrem Mann umhängt, stellt dies auch symbolisch die Vollendung ihrer Arbeit dar.

Ein literarisches Vorbild: Aischylos' Oresteia-Trilogie

Das Motiv ist also teilweise interpretierbar, wenn es im Raum, also innerhalb des Rahmens des Werkes analysiert wird. Teilweise, aber nicht zufriedenstellend. Die nicht nur in der epischen, sondern auch in der dramatischen Dichtung ungewöhnliche Bedeutung der Kleidung weist über sich und damit über den Text des Werkes hinaus. Assoziativer Weise beschwört sie eine literarische Parallelie herauf und regt den Leser an, die Interpretation dieser Eigentümlichkeit des Werkes in ihrer Intertextualität durchzuführen. Diese heraufbeschworene Parallelie ist Aischylos' *Oresteia*-Trilogie, das einzige Drama, in dem die gleiche dichterische Technik verwendet wird: das Versehen eines Motivs mit einer Bedeutung, die das Schicksal der Figuren vorausahnen lässt¹¹ und ihren Charakter erläutert.

Bei der Schaffung der Unheil verkündenden Atmosphäre, welche die Trilogie durchweht, haben Wörter und Bilder¹² eine bestimmende Rolle, zu denen auch das Motiv Umhang – Gewand gehört, und zwar unzertrennlich verwoben mit Wörtern und Bildern¹³, die in den Vorstellungskreis der Jagd gehören. Das

¹⁰ Segal, a. a. O. 582; Karsai, a. a. O. 330–356.

¹¹ Diese dichterische Technik war, zwar in durchschaubarerer Form, in der epischen Dichtung schon häufig. Wenn wir beim Beispiel Fetzen – Baden – Bekleiden bleiben: Helenas Geschichte über den sich als Diener tarnenden Odysseus, den nur sie erkennt, badet und bekleidet (Od. 4. 242–264) ist ein Vor-Bild, oder eher ein Versprechen der erhofften Begegnung von Odysseus und Penelope: S. D. Olson, The Stories of Helen and Menelaus and the Return of Odysseus. AJPh 110 (1989) 388–391.

¹² J. Herington, Aeschylus. London 1986, 114–116; R. P. Winnington-Ingram, Aeschylus, in: P. E. Easterling–B. M. W. Knox (Ed.), The Cambridge History of Classical Literature Vol. 1, Part 2. (Greek Drama). Cambridge 1989, 39–40; P. Burian, Myth into mythos: the shaping of tragic plot, in: P. E. Easterling (Ed.), The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge 1997, 127–150.

¹³ A. Lebeck, The Oresteia. A Study in Language and Structure. Washington 1971, 63–68.

in den Worten des Chorleiters vorkommende δίκτυον, 358¹⁴ ruft gleich am Anfang der Trilogie die Vorstellung der Jagd in Erinnerung. Das Netz, das Agamemnon auf Troja geworfen hat, wird in den Worten der vor ihren Mann tretenden Klytaimnestra zum Vor-Bild des tödlich verletzten Körpers des königlichen Ehemannes (866–868) und erhält paradoxer Weise in Kassandas Vision seine wahre Bedeutung: Es ist die Ehefrau, die das in den Hades bringende Netz ausspannt (ἢ δίκτυόν τί γ' "Αἰδου· / ἀλλ' ἄρκυς ἡ ξύνευνος, 1115–1116) und ihren Ehemann wie einen Opferstier tötet. Kassandra nennt den auf den Stier geworfene Mantel πέπλος (1126), mit diesem Wortgebrauch entwickelt sich das durch das Netz aufgerufene Bild weiter.

Im Monolog der Königin nach dem Mord summiert sich alles, was Aischylos schrittweise entfaltet und gleichzeitig komplizierter und klarer gemacht hat. Die ἄρκυς (1375), das Jagdnetz und der Mantel, den Klytaimnestra auf Agamemnon geworfen hat, werden eins. Das Wort für Mantel ist hier ἀμφίβληστρον (1382), es drückt genau das aus, was Klytaimnestra auch selbst formuliert, dass nämlich ein Entkommen hoffnungslos war. Diesen Plan hat die Königin – wie im Klagelied des Chorleiters zu hören ist – gesponnen, wie eine Spinne ihr Netz. Der Ausdruck ἀράχνης ύφασμα (1492; 1516) verweist den Gedankenkreis sowohl des Netzes, als auch des Mantels und der Intrige. Es ist wohl kaum Zufall, dass der zu diesem Zeitpunkt erscheinende Aigisthos die adjektivische Form dieses Wortes als Attribut zu πέπλος gebraucht. Der Anblick des toten Königs in dem von den Erinyen gewobenen Mantel (ιδῶν οὐφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων, 1580) bedeutet für ihn Dikes Sieg (1610–1611). Die Bedeutung des *peplos* ist in Kassandas Vision konkret, Mittel des Mordes. In Aigisthos' Wortgebrauch wird auch das Mordmotiv, die Rache hinverdichtet. Der *peplos* der Erinyen ist eine Metapher der an Agamemnon vollzogenen Rache.

In der Anagnorisis-Szene der *Choephoren* ist der letzte Beweis für Orestes' Identität das Gewand, ύφασμα (231), das ihm damals Elektra gewoven hat. Nicht nur der Wortgebrauch verbindet diese Tragödie mit dem vorangehenden Stück der Trilogie, sondern auch das in den Mantel gewobene Motiv. Das Jagen des Wildes ist gleichzeitig ein Hinweis auf Agamemnons Tod und ein Ahnenlassen dessen, was Orestes zur Rückkehr verleitete: die Rache. Nur, jetzt ist er der Jäger, wird aber bald zum Gejagten wie damals sein Vater. Das wird dann in den *Eumeniden* eindeutig, wo Klytaimnestras Schatten und der Erinyenor mit dem gleichen Bild über Orestes sprechen: sie nennen ihn ein aus

¹⁴ Der griechische Text wird hier nach der Ausgabe von D. Page (*Aeschylus septem quae supersunt tragoeiae*. Oxford 1972) zitiert.

dem Jagdnetz geflohenes Wild (111–112; 147). So wird das Schicksal des Vaters das Bild des Mantels auf Orestes übertragen.

Wenn Orestes nach dem Mord an Aigisthos und Klytaimnestra die Tragödie seines Vaters in Erinnerung ruft, zeigt er den Mantel vor, den seine Mutter über Agamemnon geworfen hat. Damit macht er die Grausamkeit der Tat fast greifbar. Der Wortgebrauch ist in dieser Passage recht abwechslungsreich: der Mantel wird *στέγαστρον* (984), *ἄρκυς*, *πέπλος* (1000), dann *ὕφασμα* (1015) genannt. Alles, was diese Wörter bis jetzt ausgedrückt haben oder haben ahnen lassen, trifft hier zusammen. Der dreifach, aus drei verschiedenen Aspekten benannte Mantel ist Mittel und Symbol des Mordes an Agamemnon. Deshalb nennt es Orestes *πατροκτόνον* (1015).

Das Motiv tritt das letzte Mal in den *Eumeniden*, in Apollons Rede vor dem Blutgerichtshof von Athen in Erscheinung, wo auch der Gott den Mord an Agamemnon in Erinnerung ruft. Den mörderischen Umhang nennt er zuerst *φᾶρος* (634), dann *δαίδαλος πέπλος* (635). Als Mantel und Leinentuch verdichtet *φᾶρος* noch die bisherige Komplexität des Motivs in sich. *δαίδαλος πέπλος* aber nicht mehr: aus dem Gewebe der Erinyen und aus dem vatermörderischen Umhang wird wieder das, was er in Kassandas Vision war. Das Wort *πέπλος* erhält am Ende der Trilogie die Bedeutung, die es tatsächlich hat: prunkvolles und pompöses Gewand.

Die intertextuelle Interpretation des Kleidungsmotivs

Das literarische Vorbild für Euripides' schiffsbrüchigen Menelaos wird oft in Odysseus¹⁵ gefunden, dessen Strandung im Land der Phäaken, Begegnung mit Nausikaa und später mit Penelope eine Parallelle und noch mehr einen Gegensatz zur Geschichte des spartanischen Königs bildet. Neben der unbestreitbar bestimmenden Rolle des homerischen Beispiels¹⁶ sehe ich in der *Oresteia*-Trilogie, vor allem im *Agamemnon*, nicht nur in Bezug auf Menealos' Gestalt sondern auch auf das ganze Stück eine noch besser begründete Parallel. Euripides selbst lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf mit dem *πέπλος*-Motiv und mit der Vielzahl der im Zusammenhang damit zu entdeckenden Bezugspunkten. Beide sind *nostos*-Geschichten, und das wichtigste Ereignis in beiden Fällen ist, dass der Mann seine Frau nach 10 bzw. 17 Jahren das erste Mal wieder sieht. Beide Male tritt am Anfang ein Wächter auf, der Angst hat. Der im *Agamemnon* davor, was passiert, wenn der König den ehebrecherischen Aigisthos

¹⁵ *Aélion*, a. a. O. 159–165; *Karsai*, a. a. O. 258–264, 292.

¹⁶ I. E. Holmberg, Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste. AJPh 116 (1995) 19–42.

dort findet, und in der *Helena* davor, was passiert, wenn der – übrigens auch gerade einen Ehebruch planende – König den Hellenen dort findet, von dem noch nicht zu wissen ist, dass er Helenas Mann ist. Menelaos tritt genauso als Bote seines eigenen Todes vor Theoklymenos wie Orestes vor seine Mutter.¹⁷ Agamemnons Verderbnis wird dadurch herbeigeführt, dass seine für treu gehaltene Frau sich als untreu erweist. Menelaos wird vor dem sicheren Tod gerettet, da es sich herausstellt, dass seine für untreu gehaltene Frau treu auf ihn gewartet hat. In beiden Werken tritt eine Wahrsagerin auf. Da Theonoe von Euripides erfunden wurde,¹⁸ bietet sich unvermeidlich der Gedanke an, dass diese den Interpretatoren viel Kopfzerbrechen verursachende Figur¹⁹ durch die Kassandra-Parallele ins Leben gerufen wurde. Besonders, weil die *Handlung selbst* auch ohne Theonoe ein abgerundetes Ganzes wäre. Nur, während Kassandra redet, schweigt Theonoe. Die Zukunft wird von Kassandra gezeigt, von Theonoe gestaltet. Kassandras Prophezeiung hilft weder Agamemnon noch sich selbst. Theonoes Schweigen rettet Helenas und Menelaos' Leben. Zum Schluss richtet Helena ihrem Mann ein Bad und hängt ihm danach einen *peplos* um, im Gegensatz zu Klytaimnestra, die den *peplos* über den aus dem Bad tretenden Agamemnon wirft, damit er sich gegen die Dolchstöße nicht wehren kann.

Wenn wir von der Grundgeschichte aus und über die einzelnen Figuren, Episoden und Szenen hinausgehen, erreichen wir den die Beziehung zwischen den beiden Werken herstellenden kleinsten Baustein: das Mantel-Motiv. In Aischylos' Trilogie verwandelt sich als Ergebnis der Verflechtung von Wörtern und Bildern die für Troja gestellte Falle in die für Agamemnon bereitete, das über Troja geworfene Netz in das auf den König geworfene Jagdnetz. Wenn das Vor-Bild des Mordes durch das wahre Bild abgelöst wird, wird das Jagdnetz zum Mantel, dem Mittel des Mordes (*Agamemnon*) und dann dessen Beweis (*Choephothen*). Bis diese riesige Allegorie aufgebaut ist, wird der Königs-

¹⁷ Wahrscheinlich macht Euripides in 1056 gerade auf diese Parallele aufmerksam.

¹⁸ K. Matthiessen, Zur Theonoeszene der Euripideischen 'Helena'. *Hermes* 96 (1968) 685–686; *Kannicht*, a. a. O. 50–51; *Karsai*, a. a. O. 358.

¹⁹ Nach Grube (a. a. O. 344.) ist Theonoe gerade ein Beispiel dafür, was der Bote an der Tätigkeit der Wahrsager kritisiert (744–757). *Kannicht* (a. a. O. 71–77) sieht in Theonoe eine paradigmatische Figur, deren Nicht-Wissen Grundlage der Notwendigkeit und Voraussetzung der Möglichkeit der jeden Menschen betreffenden selbstständigen Entscheidung bildet. Zuntz (a. a. O. 204–214) und Segal (a. a. O. 585–592) heben Theonoes kosmische Weisheit sowie moralische, intellektuelle und physische Reinheit hervor. Pippin (a. a. O. 157 ff.), Burnett (a. a. O. 94–95), Szepessy (a. a. O. 35), D. Galeotti Papi (Victors and Sufferers in Euripides' Helen. AJPh 108 (1987) 32–33) und Karsai (a. a. O. 357–396) betonen, dass Theonoe derart auf Grund der menschlichen moralischen Verantwortung ihre Entscheidung trifft, dass sie in Wirklichkeit aufhört, eine Wahrsagerin zu sein. Matthiessen (a. a. O. 690) sieht ihre Parallele in der Athena der *Eumeniden*, Burnett (a. a. O. 76, 94, 100) in Antigone.

mantel zum Leichtentuch. Die Kleidung wird also zum Symbol des Schicksals des Königs, vereint sogar sich damit.

In der *Helena* wird Menelaos nicht durch die Kleidung, sondern durch deren Mangel gekennzeichnet. Wenn er seinen ihn als König identifizierenden *peplos* verliert, hört er für die Welt auf, König zu sein.²⁰ Nicht weil 'Kleider Leute machen', sondern weil er in Wahrheit nie eine königliche Persönlichkeit war. Eben deswegen kommt er, wenn Helena ihm den *peplos* umhängt, nicht als König und Heros²¹, auch nicht als Retter²² aus dem Palast, und er erlangt auch nicht seine verlorene Identität²³ zurück, sondern nur die Äußerlichkeiten des Königtums. Auch in seinem Kampf gegen die Ägypter sehen wir nicht die Rückkehr des epischen Heros. Denn es ist nicht zu vergessen, dass alles nach Helenas Drehbuch läuft, und sie weckt auch die Kampflust der Griechen, indem sie an ihren Ruf in Verbindung mit Troja erinnert (1605–1606). Andererseits kämpfen die Ägypter in Ermangelung eines Besseren mit ihren Rudern gegen die bewaffneten Griechen. So erscheint Menelaos' Sieg, mag er auch noch so tapfer gekämpft haben, im Gegensatz zur allgemeinen Meinung vielmehr in ironischem Licht²⁴.

Menelaos wird aber nicht nur im Vergleich mit Helena, sondern auch im Vergleich mit Agamemnon für zu leicht befunden. Durch die Umkehrung des von Aischylos übernommenen Motivs regt der Dichter den Leser gerade zu diesem Vergleich an. Ohne Zweifel setzen Menelaos und Helena einander voraus und sie ergänzen einander, sowohl im Mythos als auch auf der Bühne.²⁵ Genauso gehören aber auch Menelaos und Agamemnon zusammen. Menelaos wird nicht nur als Helenas Ehemann sondern auch als Agamemnons Bruder charakterisiert. Wenn nicht Helena ihm beisteht, wie in den *Trojanerinnen*, in der *Helena* und im *Orestes*, dann Agamemnon (*Aias, Aulische Iphigenie*). Das wird schon an sich zu einem Wertmesser seines Charakters, viel mehr aber die Darstellung, wie er sich *in Vergleich mit ihnen* zeigt. Diese Art von Charakterisierung haben sowohl Sophokles als auch Euripides bewerkstelligt, indem sie die beiden haben gemeinsam auftreten lassen. Es gibt auch einen anderen Weg, der nur in der *Helena* zu beobachten ist: Agamemnon tritt zwar nicht im Werk auf, er ist aber trotzdem präsent. Die parallelen Situationen und Motive rufen seine Gestalt und seine Geschichte in Erinnerung, die auch unsichtbar zum Wertmaß

²⁰ Karsai, a. a. O. 262.

²¹ Pippin, a. a. O. 152; R Schmiel, The Recognition Duo in Euripides' Helen. Hermes 100 (1972) 292.

²² Burnett, a. a. O. 93.

²³ Podlecki, a. a. O. 404 f; Segal, a. a. O. 575–582.

²⁴ Galeotti Papi, a. a. O. 38 f.

²⁵ Karsai, a. a. O. 251–255.

bei Menelaos' Beurteilung werden. Ein scharfer Gegensatz, der zwischen Agamemnons glorreichem und Menelaos' erbärmlichem Auftreten, zwischen Agamemnons über alle hinausragendem Ansehen und Menelaos' Bedeutungslosigkeit spannt, tut sich auf.

Wir können mit G. Zuntz' Feststellung zutiefst einverstanden sein, dass die Figuren in der *Helena* auf einem Weg sich befinden, der vom Irrtum zur Wahrheit führt.²⁶ Dieser Weg führt aber sogar zur Erkenntnis der nicht nur in Helena sondern auch in Menelaos verkörperten Wahrheit. Während Menelaos damit konfrontiert wird, dass die trotz der irreführenden Ähnlichkeit für eine Fremde gehaltene Frau doch seine wirkliche Frau ist, muss Helena damit fertig werden, dass ihr als Heros und Retter erwarteter Mann ein Schiffsbrüchiger ist. Von Menelaos stellt sich nicht heraus, dass hinter dem erbärmlichen Äußeren sich ein echter Heros verbirgt, sondern dass das, was wir für blossen Schein halten, die Wirklichkeit ist. Gerade diese Erkenntnis regt Helena dazu an, die Sache ihrer Flucht selbst in die Hand zu nehmen. Sie schmiedet einen Plan, verschafft sich in Theonones Person eine Verbündete, lernt Menelaos an und kostümiert ihn: sie hängt ihm einen *peplos* um.

Die intertextuelle Interpretation des Kleidungsmotivs ergänzt die Charakterisierung des spartanischen Königs mit dem Ergebnis, dass der König – fast auch im konkreten, aber im übertragenen Sinn gewiss – nackt ist. Und das bedeutet auch, dass der Krieg von Troja doppelt sinnlos gewesen ist: er wurde geführt für eine vermeintliche Angelegenheit eines Menschen, der selbst dieses unermesslichen Opfers unwürdig war. Es braucht wohl kaum bewiesen zu werden, dass dieses Drama – wie auch die *Trojanerinnen* und die *Aulische Iphigenie* – im Allgemeinen über den Krieg urteilt. Es ist auch nicht dieser Gedanke, der das Drama einzigartig macht, sondern die Art von dessen Formulierung. Eine der Eigentümlichkeiten dieses Dramas ist, dass darin die Gestalten Helena, Odysseus und Agamemnon gleichzeitig, als Parallelen angewendet werden. Die erste erscheint visuell, die zweite durch das parallele Motiv und die dritte durch den Wortgebrauch. Die Gestalt des spartanischen Königs können wir deswegen gerade in diesem Drama am erbärmlichsten finden, weil er im Vergleich allen Dreien auf einmal unterliegt.

²⁶ a. a. O. 222 f.