

**Altertum und Moderne**  
**Die Rolle Ägyptens in der *Ägyptischen Helena***  
**von Hofmannsthal und Strauss**

Laurenz Lütteken

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geriet die europäische Oper, und nicht nur die europäische, unter den Bann des Wagnerschen Kunstwerks, seiner monumentalen Bedingungslosigkeit ebenso wie seiner weltumspannenden Ansprüche. Gerade deswegen beschränkte sich Wagners Einfluss nicht auf das Theater allein, sein Werk wurde zu einer weit darüber hinausweisenden Herausforderung, unter Beigabe zunehmend tagespolitischer Ambitionen.<sup>1</sup> Das 1903 eingeweihte, riesenhafte Wagner-Denkmal Gustav Eberleins am Berliner Tiergarten legt von dieser Weitung ein besonders anschauliches Zeugnis ab.<sup>2</sup> Mit dem Wagnerschen Vorbild verbanden sich grundlegende Entscheidungen für die Komponisten, in der Einheit von Librettist und Komponist, in der Form des durchkomponierten Musikdramas – und in der Szenographie, die durch das Mittelalter im weitesten Sinne geprägt war.<sup>3</sup> Diese Wendung in ein mythisches, ein entrücktes und doch vermeintlich gegenwärtiges, ein alt- und neudeutsches Mittelalter, das sich auch in Eberleins Denkmal spiegelt, wurde zu einem Dogma nicht nur für die deutschsprachige Oper, und gerade dies erschien, in der vorsätzlichen Amalgamierung mit den Erfordernissen der Gegenwart, als eine produktive, eine zeitgemäße Antwort auf die Herausforderungen der Moderne. Die Überblendung von Mittelalter und Gegenwart wirkte wie eine verheißungsvolle Wirklichkeit des “Kunstwerks der Zukunft”, wie der lange ersehnte Mechanismus, Kunst und Leben, Mythos und Wirklichkeit im Wagnerschen Sinne zum Einklang zu bringen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. den Ausstellungskatalog: Paul Lang, *Richard Wagner. Visions d’artistes. D’Auguste Renoir à Anselm Kiefer* (Genf: Somogy, 2005).

<sup>2</sup> Vgl. dazu Bernhard Maaz, “Gustav Eberlin – Glanz und Geist der Gründerzeit. Eine Studie zur Porträtplastik um 1900”, *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999): 195–212.

<sup>3</sup> Zu den Hintergründen v.a. Joachim Heinze, “Mythos, Mythen und Wagners Mittelalter”, in *Wagner Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken (Kassel: Bärenreiter, 2012), 102–108.

<sup>4</sup> Zur Genese des Mythos-Begriffs Jan Assmann, “Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen”, in *Revolution und Mythos*, hrsg. von Jan Assmann und Dietrich Harth (Frankfurt/M.: Fischer 1992), 39–60.

Richard Strauss, der sich schon in jungen Jahren von den entscheidenden Prämissen des 19. Jahrhunderts zu distanzieren begann,<sup>5</sup> benötigte, vielleicht aus diesen Gründen, eine vergleichsweise lange Zeit, um seinen ersten Beitrag zur Gattung der Oper abzuschließen. Im 1894 uraufgeführten *Guntram* hielt er zunächst vordergründig an den von Wagner hergeleiteten Prämissen fest: Er schrieb den Text selbst, das dreiaktige Werk ist ein Musikdrama, es spielt in einem mythischen Mittelalter – und es begibt sich von Beginn an auch kompositorisch in die unmittelbare Nähe zu Wagner, schon im Vorspiel durch die überdeutliche Anspielung auf den *Lohengrin*.<sup>6</sup> Und dennoch gibt es, für lange Zeit in der Forschung nicht beachtet, entscheidende Bruchlinien zu jener Tradition, der sich das Stück, dem Strauss einen Gattungsnamen nicht ohne Grund verweigert hat, vordergründig so deutlich ausliefert.<sup>7</sup> Am Ende scheitert nämlich der Gedanke einer Erlösung durch Kunst, der mythische Sänger Guntram, Mitglied eines kunstreligiösen Sängerbunds, ermordet den Tyrannen Robert nicht etwa aus Edelmut, sondern aus bloßer Eifersucht – und sühnt diesen Verrat an der heiligen Kunst durch Entsagung. Es ist aber eine doppelte Entsagung, an die Geliebte Freihild, deretwegen er den Mord beging, ebenso wie an die Musik, deren Geltungskraft er missachtete. Guntram zerbricht schließlich seine Leier, und dieses Zerbrechen steht zeichenhaft: Es geht nicht allein um das Scheitern kunstreligiöser Ansprüche, sondern auch der damit verbundenen Kunstform. Dies bildet sich besonders deutlich im fehlenden Gattungsnamen ab.

So unterscheidet sich das Mittelalter-Bild, das Strauss in seiner zweiten Oper, *Feuersnot*, entworfen hat, fundamental von dem des *Guntram*. *Feuersnot* ist ein Einakter, die Trennung zwischen Komponist und Librettist (Ernst von Wolzogen) ist hier unwiderruflich vollzogen – und es handelt sich um eine Komödie, mit dem bewusst archaisierend-überzeichnend gemeinten Titel „Singgedicht“.<sup>8</sup> Es gibt also einen Gattungsnamen, aber eben einen, der keinerlei Parallelen in der Gegenwart aufweist. In der *Feuersnot* geht es folglich nicht um Entsagung und Erlösung, sondern darum, dass ein Paar zusammenfindet – in einem durchaus so handfest-erotischen Sinne, dass die Berliner Zensur Anstoß daran nahm und das Werk im

---

<sup>5</sup> Dazu vom Verf.: *Richard Strauss. Musik der Moderne* (Ditzingen: Reclam 2014), 60ff.

<sup>6</sup> Dazu Oswald Panagl, „Epigonales Machwerk oder Aufbruch zur Meisterschaft? Zu den sprachlichen Wagnerismen des musikedramatischen Frühwerks ‘Guntram’ von Richard Strauss“ *Richard Strauss Jahrbuch* (2013): 45–59.

<sup>7</sup> Dazu v.a. Charles Youmans, „Richard Strauss’s *Guntram* and the Dismantling of Wagnerian Musical Metaphysics“ (PhD diss., Duke University Durham, 1996). – Das Werk heißt bloß *Guntram. In drei Akten*.

<sup>8</sup> Zum Kontext Morten Kristiansen, „Richard Strauss, ‘Die Moderne’, and the Concept of ‘Stilkunst’“, *The Musical Quarterly* 86 (2002): 689–749.

liberaleren Dresden uraufgeführt wurde. Und es geht darum, dass gerade diese Hinwendung der Menschen zueinander auch der Kunst, der Musik eine andere, eine neue Grundlage jenseits kunstreligiöser Ansprüche zu verschaffen vermag. Deswegen erzeugt die mittelalterliche Szenographie mit ihrer Wendung ins Surreale und Grotteske, in die komische, unwirkliche Überzeichnung auch nicht Gegenwärtigkeit, sondern Distanz: Kunst und Leben überblenden sich nicht, sie geraten in ironischen Konflikt. Das Mittelalter der *Feuersnot* bildet den satirischen Rahmen für ein Musiktheater, in dem sich zugleich die Trennung vom Musikdrama vollzieht. Bei aller Gegenwärtigkeit ist die Partitur daher auch von einer Geste des Abschieds durchzogen. Der Komponist ist danach folglich nie wieder auf vergleichbare Stoffe zurückgekommen.

Die Wendung ins Altertum, die sich daraufhin in der *Salome* vollzog, ist deswegen nicht einfach ein Korrektiv, sie gilt nicht einem klassischen, einem schönen, einem vollendeten, einem monochromen Zeitalter, sondern dem genauen Gegenteil. Das im Palast des Herodes, in seinem Innenhof regelrecht umzäunte Altertum ist roh, bunt, grell, triebhaft und brutal. Schon bei ihrem ersten Auftritt äußert die Prinzessin, die vom Gastmahl ihres Stiefvaters Herodes angewidert geflohen ist, Abscheu und Ekel vor den anwesenden Vertretern der alten Hochkulturen, vor den Juden, Ägyptern und Römern. So dient der Bezug auf das Altertum nicht etwa der Bildung, der Veredelung, der Besinnung auf etwas Gültiges, sondern dem Gegenteil, und dies nicht nur auf der Szene, sondern auch mit Folgen für die Musik. In der riesenhaft angewachsenen Partitur stehen sich Sprache, Sprachlosigkeit, Begierde und Kommunikationsstörung unvermittelt gegenüber. In ihrem Zentrum steht der wortlose, als selbständige Nummer abgegrenzte Tanz der Salome, ihre zwar nicht explizit vermerkte, aber zweifellos intendierte Entblößung, die nichts anderes ist als die Inversion klassischer Nacktheit, gierig verfolgt von Herodes. In der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal setzte sich diese Haltung zunächst fort, nun geweitet auf die eigentliche Antike, also das klassische Altertum. Denn ungeachtet aller Unterschiede zur *Salome* zeigt sich auch in der *Elektra*, sinnbildlich veranschaulicht an der grellen, opaken, mit bunten Edelsteinen geschmückten Figur der Klytämnestra, eine gewalttätige, verkommene, okkulte Antike, in der sich auch die Hoffnung auf eine befreiende, erlösende Tat nicht mehr erfüllt. Elektra kann ihrem Bruder nicht einmal mehr das Rachewerkzeug des Beils reichen, und nach vollbrachtem Mord des Sohnes an der Mutter verliert sie ihre Sprache.

Mit der Wendung in die Komödie allerdings erhält das Altertum bei Strauss und Hofmannstal nochmals eine neue, eine andere Funktion, und der Mechanismus ist derjenigen der *Feuersnot* nicht unähnlich. Auch wenn es nun nicht mehr um eine grausame Antike geht, sondern um das klassische Ideal, so beansprucht dieses nicht mehr ungebrochene Geltung. Die Antike ab der *Ariadne auf Naxos* existiert nur noch in einer geradezu uneigentlichen Form, also durch vergleichbar ironische Distanznahmen, wie sie schon das Mittelalterbild der *Feuersnot* geprägt haben. Die erste Spur zu diesem neuen Antikenbild findet sich überraschenderweise bereits im *Rosenkavalier*, der in dieser Hinsicht mit einem besonders eigenwilligen Detail aufwartet. Im großen Terzett des ersten Aufzugs kehrt nicht nur das virtuose Ensemble auf die Opernbühne zurück. Vielmehr ruft Baron Ochs just in dem Augenblick, in dem er sein ungebändigtes erotisches Verlangen beschwört, nicht etwa die dionysische, sondern die apollinische Antike in Erinnerung. Als ihn die Marschallin, irritiert über seinen Verführerstolz, fragt: "Und er ist überall dahinter her?", antwortet er: "Wollt', ich könnt' sein wie Jupiter selig/ in tausend Gestalten,/ wär' Verwendung für jede."<sup>9</sup> Der tote, selige Gott der tausend Gestalten wird auf diese Weise zum Bezugspunkt einer neuen, einer anderen, einer modernen Komödie.

Die Technik der Brechung setzt sich in der *Ariadne auf Naxos* nicht nur fort, sie wird sogar zum zentralen Bestandteil einer Partitur, in der die lineare Darstellungsoption insgesamt infrage gestellt wird. Vorspiel und Oper, Antike und Gegenwart des 18. Jahrhunderts, Ariadne und Zerbinetta bedingen sich gegenseitig, sie durchdringen sich – ohne dass je Zweifel daran bestehen würde, dass ein solches Theater nicht mehr durch sich selbst, sondern nur noch auf einer Metaebene, als Theater auf dem Theater, Präsenz für die Gegenwart erlangen kann. Die Antike wird auf vergleichbare Weise dargestellt wie die *Commedia dell'arte*, das eine ist ohne das Gegenbild des anderen aber nicht mehr denkbar. Auch Zerbinetta besingt ihr erotisches Verlangen, in inverser Anspielung auf den seligen Jupiter, in einem heiteren D-Dur-Marsch: "Kam der neue Gott gegangen,/ hingegeben war ich stumm."<sup>10</sup> Wenn sich am Schluss des Werkes daher ein Baldachin über Bacchus und Ariadne senkt, so ist dies auch eine zeichenhafte Vergegenwärtigung solcher Brechungen, gepaart mit einem Des-Dur-Schluss, der sich auch als Rücknahme des *Götterdämmerung*-Finales erweist.

---

<sup>9</sup> Hugo von Hofmannstal, *Sämtliche Werke XXIII. Operndichtungen 1*, hrsg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh (Frankfurt: Fischer, 1986), 24.

<sup>10</sup> Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst Vorspiel von Hugo von Hofmannstal. Op. 60 [II]* (Wien: Verlag Strauss 1996), 163f.

Strauss ist, anders als beim Mittelalter, diesem Konzept eines gebrochenen Altertums treu geblieben, selbst in den Werken, die nach dem Tod Hofmannsthals, wenn auch in vielfältiger Auseinandersetzung mit ihm, entstanden sind. Nur zweimal noch ist das rohe, das grelle Altertum in sein Schaffen zurückgekehrt, zum einen in geradezu entrückter Form in der *Liebe der Danae*, an deren Schluss das Liebespaar von Danae und Midas, ebenso mittellos wie glücklich, in die Wüste des Orients zieht, verbunden mit dem endgültigen Abschied Jupiters, eines auch hier seligen Gottes, dessen Rolle auf der Erde sich unwiderruflich erschöpft hat. Das zweite Beispiel entstand jedoch noch in unmittelbarer Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal. Im Umfeld der Arbeit an der *Frau ohne Schatten* drängte Strauss den Dichter zu einem neuen Text. Er war überzeugt, dass nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs alles Pathetische und Tragische das Recht auf der Bühne verloren habe, dass, wie er an Hofmannsthal schrieb, „nach diesem Kriege Tragik auf dem Theater vorläufig ziemlich blöde und kindlich“ seien.<sup>11</sup> Die angemessene Reaktion könne daher nur in Komödie und Satire liegen: „Ja, ich fühle mich geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts, und Sie werden und müssen mein Dichter sein.“ Dabei scheint es, als sei auch hier vor allem der Offenbach der gebrochenen Antike gemeint, von *Orphée aux enfers* und *La belle Hélène*. Die „politisch-satirische Parodie schärfsten Stiles“, die sich dabei abzeichnet, mündete schließlich zunächst in das *Intermezzo*, in ein Vorhaben, in dem das Altertum keine Rolle spielte und das Hofmannsthal vielleicht deswegen kategorisch von sich gewiesen hat. Doch unmittelbar danach kehrte der Antikenbezug wieder zurück.

Im Dezember 1919 mehrten sich, ungeachtet der Auseinandersetzungen um das *Intermezzo*, die Anzeichen für ein neues Sujet. In einem Brief an Rudolf Pannwitz bemerkte Hofmannsthal 1919:

So würde ich fürs nächste eine Art Operette machen, noch mehr Operette als Ariadne, der Kern mythisch, das Ganze raumlos, hin- und wieder wehend zwischen dem Mythisch-ewigen und dem Socialen, ja dem Augenblicklichen wie die Offenbach-texte [...].<sup>12</sup>

In diesem Zusammenhang ist erstmals vom Helena-Stoff in der Fassung des Euripides die Rede, in Verbindung mit der mythischen Variante der ägyptischen

---

<sup>11</sup> Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal am 5. Juni 1916; *Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, 5., erg. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1978, erstmals 1926), 343–345, hier 344; dort auch das folgende Zitat.

<sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal an Rudolf Pannwitz am 8. Dezember 1919; *Hugo von Hofmannsthal. Rudolf Pannwitz. Briefwechsel 1907–1926*, mit einem Essay von Erwin Jaeckle, hrsg. von Gerhard Schuster (Frankfurt/M.: Fischer, 1994), 456–460, hier 459.

Helena. In der erwogenen Bezeichnung als “classisch-romantische Phantasmagorie” rückte zudem schon früh der Helena-Akt aus dem zweiten Teil von Goethes *Faust*, der 1827 unter diesem Titel gedruckt wurde, in den Mittelpunkt. Dieser Plan wurde aber erst im Frühjahr 1923 mit Strauss diskutiert, ab Herbst kam es dann zu intensiver gemeinsamer Arbeit, die Partitur wurde 1927 abgeschlossen. Offenbar war das Werk als paradigmatischer Kommentar gemeint zur Wirklichkeit der 1920er Jahre, in ähnlicher Form, wie Strauss es bereits im Alleingang mit dem Ballett *Schlagobers* unternommen hatte.<sup>13</sup>

Beide Autoren, Hofmannsthal und Strauss, haben dem Werk grundsätzliche Bedeutung zugemessen. Das zeigt sich an einem Schritt, den sie ansonsten kategorisch abgelehnt haben: Sie gaben Erläuterungen, in Form eines Textes, eines fiktiven Gesprächs bei Hofmannsthal, in Form eines Interviews, also eines realen Gesprächs, bei Strauss. Es erschien beiden das Stück erklärungsbedürftig, auch weil zu den vielen Hoffnungen, die sich mit der *Helena* verbunden haben, die der endgültigen Wieder-Einsetzung von Tonalität und Kantabilität gehörte: Die Musik “ist, fürchte ich, melodios, wohlklingend, und bietet für Ohren, die über das neunzehnte Jahrhundert hinausgewachsen sind, leider keinerlei Probleme”.<sup>14</sup> Der angestrebte operettenhafte Ton diente zu nichts Geringerem als dem Versuch, den zivilisatorischen Sündenfall Europas, den Trojanischen Krieg, infrage zu stellen – wenige Jahre übrigens, bevor Jean Giraudoux eine vergleichbare Idee verfolgt hat. Um Helena und Menelas diesen Neubeginn zu ermöglichen, versetzt die ägyptische Königstochter und Zauberin Aithra die beiden Protagonisten in ihre eigene Heimat, nach Ägypten. Das entfernte, zauberische ägyptische Altertum als Ort der äußersten Entfernung, der Versenkung in den Grund aller Zivilisation, als ein Ort,

<sup>13</sup> Zum Werk vgl. v. a. Rebekka Fritz, “‘Die ägyptische Helena’ von Hofmannsthal und Richard Strauss – ein vergessenes Juwel?“, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1997): 299–312; Philipp Robert Graydon, “‘Between Moscow and New York’. Richard Strauss’ ‘Die ägyptische Helena’ in Cultural-Historical Context”, *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010): 357–404; Katharina Hottmann, “Die andern komponieren. Ich mach’ Musikgeschichte!” *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen*, Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 30 (Tutzing: Schneider, 2005), 521ff. – Zur satirisch-parodistischen Bedeutung des *Schlagobers* vgl. Cord-Friedrich Berghahn, “Chaos und Aufruhrpolka. Zeitgeist und Grotteske in Richard Strauss’ Ballett ‘Schlagobers’”, in *Die Grotteske und die Musik der Moderne. Zürcher Festspiel-Symposium 2016*, Zürcher Festspiel-Symposien 8, hrsg. von Laurenz Lütteken (Kassel: Bärenreiter, 2017), 113–131.

<sup>14</sup> Richard Strauss, “Interview über ‘Die ägyptische Helena’”, in idem, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, 2., erw. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1957), 150–154, hier 150.

an dem niemand etwas von Helena oder Troja gehört hat, soll folglich eine Revision, einen Neubeginn ermöglichen.

Es kommt jedoch ganz anders. Helena und Menelas verbringen, fernab aller Wirklichkeit, ihre zweite Brautnacht, die zu Beginn des zweiten Aufzugs von Helena auch besungen wird. Menelas erwacht und fühlt eine Veränderung. Als Helena den zauberischen Lotossaft von Aithra, der ihnen die Reise nach Ägypten überhaupt ermöglicht hat, aus einer Truhe nehmen will, fällt das Schwert des Menelas heraus. Dieser erkennt es und ist entsetzt, er glaubt, dass er Helena umgebracht habe – und die Frau vor ihm ein Trugbild sei. In diesem Augenblick, in dem sich Ahnung, Erinnerung und Realität unauflösbar zu vermischen scheinen, bricht die Wirklichkeit Ägyptens herein:

Krieger der Wüste in Kettenpanzern eilen heran und nehmen im Hain außerhalb des Zeltes Stellung. Läufer stürmen herein, werfen sich vor Helena nieder. Altaïr, der Fürst der Berge, ein königlicher Mann mit rabenschwarzem Haar, tritt heran, Bannerträger ihm zur Seite.<sup>15</sup>

Er wirft sich ebenfalls vor der schönen Helena, die er zum ersten Mal sieht und von deren eigentlicher Existenz er nichts weiß, nieder und legt ihr sein eigenes Reich zu Füßen. Menelas muß sofort an Troja denken, wo fremde Herrscher ebenfalls um Helena geworben haben, ihn erinnert Altaïr an Paris, der ägyptische Herrscher der Wüste überblendet sich mit dem griechischen Jüngling. Da-ud, der Sohn des Altaïr, wirbt ebenfalls um Helena und stellt sich gegen Menelas, der zu einer eigens von Altaïr für ihn anberaumten Jagd aufbricht. Aithra erscheint mit zwei Dienerinnen, um Helena zu retten, denn in der Truhe befinden sich zwei Tränke, des Vergessens und der Erinnerung, und diesen darf Menelas nie erhalten. Die drei Frauen gehen ins Zelt, worauf Altaïr mit der Ankündigung erscheint, zu Ehren Helenas ein großes Fest zu veranstalten. Unterdessen kommt es auf der Jagd zu einer furchtbaren Auseinandersetzung zwischen Da-ud und Menelas. Das Schwert des Menelas trifft abermals tödlich, nun den jungen Ägypter Da-ud: "Schwarze bringen von rückwärts auf einem Teppich den toten Da-ud getragen und legen ihn in der Mitte nieder." Menelas kommt mit seinem Krummschwert hinzu. Altaïr schwört beim Anblick seines toten Sohnes Rache. Menelas ist verzweifelt, Helena behauptet, in Da-ud habe Paris von Troja noch einmal sterben müssen. Sie kommt zur Einsicht: "Uns birgt keine Höhle/ vor unserem Geschick,/ sondern wir müssen ihm stehn."

---

<sup>15</sup> Alle Zitate nach Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. XXV.2. Operndichtungen 3.2.*, hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (Frankfurt: Fischer, 2001), 111, 126.

Mit der Beschwörung des ehelichen Glücks endet schließlich die Oper, doch in einer ganz veränderten Konstellation. Durch die Kontrastierung mit dem dunklen, rätselhaften, wilden Ägypten wird der trojanischen Helena-Geschichte jede mythologische Notwendigkeit abgesprochen. Diese Geschichte geschieht einfach, sie geschieht ganz unabhängig von der Umgebung, in der sie sich ereignet. Das Ägypten der *Ägyptischen Helena* ist in seiner unbedingten Fremdheit der Weg zu einer eigenwilligen, gebrochenen Selbsterkenntnis. Dem mythischen Geschehen eignet keine Folgerichtigkeit mehr, deswegen ist es auch nicht mehr verbindlich. Die entfernte Wüste bringt dieselben Handlungsmuster hervor wie das zivilisierte Troja. Ägypten in seiner entrückten Ferne erweist sich als der Modus, überzeitliche Nähe zu erzeugen. Welche Konsequenzen das für die Partitur hat, zeigt sich besonders deutlich an der Auftrittsmusik des Altaïr, mit der sich die Tonlage entscheidend verändert. Alles Operettenhafte, Sentimentalische verschwindet mit einem Mal, und das vordergründig Fremde verschafft sich Geltung in einem neuen, rohen, "orientalischen" Ton, der aber nicht für sich selbst steht, sondern seinerseits nur noch über den Kontrast funktioniert. Standen sich in *Ariadne auf Naxos* die edle Antike und die neuzeitliche Commedia dell'arte als uneigentliches Theater auf dem Theater gegenüber, so sind es in der *Ägyptischen Helena* die edle Antike und ein vermeintlich rohes, davor liegendes Altertum. Die große, monumentale Trauermusik auf Da-ud – das einzige große Orchesterstück des ganzen Werkes – ist daher nichts anderes als die Zurücknahme aller großen Trauermusiken – mit dem Trauermarsch der *Götterdämmerung* an der Spitze.

Jan Assmann hat grundlegend die Erinnerung an das "Monumentale" als einen Wesenszug des alten Ägypten und der Auseinandersetzung mit ihm bis weit ins 19. Jahrhundert hinein beschrieben.<sup>16</sup> Es ist aber in der *Ägyptischen Helena* nicht mehr dieses Monumentale bestimmend, sondern das Rohe, das Fremde – das seinerseits als Korrektiv wirkt zum nur vermeintlich Edlen der vermeintlich Klassischen Antike. Die Gegenüberstellung zwischen Griechenland und Ägypten führt dazu, auch die vermeintlich monumentale Geschichte des trojanischen Krieges von aller Überzeitlichkeit zu befreien – und gewissermaßen auf ein Menschenmaß zurückzubringen. Es ist dies eine eigenwillige Spur in der Moderne, denn es handelt sich auch nicht, vielleicht sogar gegen die ursprünglichen Pläne zum Werk, um eine bloß ironische Distanznahme. Ägypten und Griechenland heben sich vielmehr gegenseitig auf. Vor der gegenseitigen Hinwendung des Paares im Einvernehmen

---

<sup>16</sup> Jan Assmann, "Stein und Zeit. Das 'monumentale' Gedächtnis der altägyptischen Kultur, in *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988), 87–114.

des Glücks verschwinden schließlich die mythologischen Anspielungen. Und damit verschwinden alle Monumentalität, alle Überzeitlichkeit und zugleich alle Metaphysik. Es ist dies eine seltsame Wiederholung zur Konstellation des *Guntram*, der auf einer Reise von Griechenland nach Ägypten und schließlich in Kairo vollendet wurde. Mit eigenwilliger Selbstverständlichkeit trägt jedoch die *Ägyptische Helena*, das Stück der Rücknahmen und Aufhebungen die Gattungsbezeichnung "Oper".