

EURIPIDES' 'TROADES' AUF DER OPERNBÜHNE¹

Für Doris Soffel

Kürzlich hat Hellmut Flashar in einem anregenden Aufsatz² einmal von philologischer Seite zum Problem der Vertonung antiker Dramen Stellung genommen. Nachdem er sich darin vor allem mit den – mitunter recht freien – *Umgestaltungen* antiker Vorlagen befaßt hat, soll hier noch einiges zu einer Oper bemerkt werden, die direkt auf die *Übersetzung* einer griechischen Tragödie zurückgreift.

Bei den Münchner Opernfestspielen 1986 wurde die Oper 'Troades' von Aribert Reimann uraufgeführt. Dem Libretto liegt die eigenwillige Übertragung von Franz Werfel zugrunde³, so daß sich uns der Text des Euripides in einer zweifachen Brechung darstellt, in der Umsetzung aus dem Griechischen ins Deutsche und aus der gesprochenen in die gesungene Sprache. Zugleich liegt eine Übertragung aus dem Athen des 5. Jh. v. Chr. über die deutsche Vorkriegszeit in die Gegenwart vor.

Es wäre ein unkonstruktiver Ansatz, wollte man Werfels Text auf seine Qualität als *Übersetzung* prüfen; denn der Nachweis von Ungenauigkeiten und Umfärbungen fiele hier allzu leicht. Aber es läßt sich zeigen, daß Werfel seine Vorlage nicht nur übersetzen, sondern auch bearbeiten wollte, und den Tendenzen seiner absichtlichen Eingriffe in das Drama des Euripides gilt es nachzuspüren. Ferner soll untersucht werden, inwieweit die für das Libretto unumgänglichen Kürzungen die Textaussage verändern.

Ebenfalls unkonstruktiv wäre die Frage nach den rein *dramaturgischen* Qualitäten des Stückes; Goethes Diktum⁴: „Fragt ihr mich, welche Oper ich gut finde, so nenne ich euch den 'Wasserträger'⁵; denn hier ist das Sujet so vollkommen, daß man es ohne Musik als ein bloßes Stück geben könnte und man es mit Freuden sehen würde ...“ beweist nur des Dichters beschränktes Verständnis für das musikalische

¹ Für hilfreiche Kritik und viele wichtige Hinweise danke ich sehr herzlich meinem Lehrer Prof. G. Neumann, Würzburg, und Herrn Prof. J. Latacz, Basel.

² Musik zum antiken Drama – Überlegungen eines Philologen, in: Musik in Antike und Neuzeit, hrsg. von M. v. Albrecht, Frankfurt 1987, 183-194.

³ Geschrieben im Sommer 1913 und, nach einem Vorabdruck in den 'Weissen Blättern', 1915 im Verlag Kurt Wolff in Leipzig erschienen; das Stück wurde ein großer Erfolg, vgl. die Briefe des Verlegers an Werfel vom 2.5. und 5.5.1916 (in: Kurt Wolff, Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963; Frankfurt 1966, 109-111).

⁴ Im Gespräch mit Eckermann, 9. Oktober 1828.

⁵ Von Luigi Cherubini (1769-1842); die Oper wurde 1800 in Paris uraufgeführt und seit Dezember 1803 mehrfach in Weimar gegeben. Goethe vermerkt in seinem Tagebuch die Besuche vieler Aufführungen und erwähnt das Stück auch in 'Dichtung und Wahrheit' als „vielleicht das glücklichste Sujet [...], das wir je auf dem Theater gesehen haben“ (zit. nach der Ausgabe des Aufbau-Verlages Berlin/Weimar, ²1984, 284 f.).

Theater. So wenig je der Versuch gelungen ist, ein erstrangiges Libretto auf der Sprechbühne zu etablieren (mit Hofmannsthals 'Rosenkavalier' wird das gelegentlich probiert), so häufig findet sich der Fall, daß sich eine 'Literaturoper'⁶ weitaus besser im Repertoire hält als das zugrundeliegende Sprechstück – wohlgerne nicht nur wegen ihrer musikalischen Stärken, sondern unter Anerkennung gerade der Güte des Librettos. Daher ist die Tatsache, daß sich die 'Troades' trotz einer Unzahl von Übersetzungen und Bearbeitungen⁷ auf der Sprechbühne immer nur kurzfristig behaupten konnten, für ihre Tauglichkeit als Libretto zunächst einmal unerheblich, ganz gleich, welche Gründe man dafür nun geltend machen möchte.

Dennoch bleibt die Wahl gerade dieses Stückes für eine Oper auch in dramaturgischer Hinsicht erstaunlich. Wenn man auch einen Gattungszwang für das Libretto heute nicht mehr voraussetzen kann⁸, so ist doch allein die Dominanz der Frauenstimmen höchst ungewöhnlich: Hekabe (dramatischer Alt), Cassandra (dramatischer Koloratur-Mezzosopran), Andromache (Sopran) und Helena (dramatischer Koloratursopran). Dem stehen nur Talthybios (Bariton) und Menelaos (Charakter-Tenor) gegenüber; denn Poseidon, Athena und die Chorführerin sind Sprechrollen.

Da sich zudem Pausen nur gewaltsam hätten einfügen lassen, entstand ein 'Einakter' von gut zwei Stunden Spieldauer. Überhaupt sind die 'Troades' überaus groß dimensioniert: allein die Cassandra-Szene dauert über zwanzig Minuten. Die Anforderungen an das Publikum sind also beachtlich:

Dennoch deutet vieles darauf hin, daß sich Reimanns 'Troades' nach dem großen Premierenerfolg nun auch im Repertoire durchsetzen; und wenn natürlich auch die musikwissenschaftliche Analyse den Fachleuten überlassen bleiben muß⁹, so können doch vielleicht ein paar Bemerkungen zum Libretto von philologischer Seite dem Verständnis des vielschichtigen Werkes förderlich sein¹⁰.

I

Die Struktur des Euripideischen Stückes bleibt bei Werfel im allgemeinen erhalten; Wechsel im Versmaß versucht er im Deutschen nachzugestalten, ohne in allzu enger Nachahmung steckenzubleiben. Reime sind nur im iambischen Prolog verwen-

⁶ Der Ausdruck ist nur der Kürze halber gewählt und soll zu der unseligen Debatte um 'Prima la musica, poi le parole?' nichts beitragen.

⁷ Dazu Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart 5 1974, 122 f.

⁸ Die Bindung an Formkonventionen löst sich schon im 19. Jh.; es muß hier genügen, auf die Musikdramen Wagners hinzuweisen, oder auf den instruktiven Vergleich zwischen Rossinis 'Otello' und dem ungleich Shakespeare-näheren Werk Verdis.

⁹ Hilfreich, vor allem zu Fragen der musikalischen Binnenstruktur und der Orchestrierung, ist der Aufsatz von Gerd Uecker 'Troja bleibt Gegenwart' im Programmheft zur Uraufführung, München 1986, 8-24.

¹⁰ Im folgenden benutze ich, soweit nicht anders vermerkt, die Übersetzung von Ernst Buschor, München 1972; Stellenangaben erfolgen nach der Oxford-Ausgabe von G. Murray, Repr. 1962 nach der 3. Auflage von 1913; Reimanns Oper mit dem Libretto von Gerd Albrecht und Aribert Reimann ist bei Schott in Mainz erschienen. – Zum Libretto m. W. bisher nur Gert Mattenkloß, 'Die Troerinnen aus dem Geiste der Musik', Programmheft zur Uraufführung, München 1986, 56-70, dem ich nicht in allen Punkten folgen kann.

det; gelegentlich, vor allem in Chorpartien, finden sich auch Alliterationen¹¹, doch ist das nicht zur Methode erhoben.

Die auffälligste Tendenz in Werfels Text ist eine Steigerung des Pathos, die zum Teil wohl auf den Zeitgeschmack zurückzuführen ist, die aber ersichtlich auch dem Temperament des Dichters entgegenkam. Schon im Prolog fällt auf, wie der eher resignativ-melancholische Ton des Euripideischen Poseidon zur großen Geste gesteigert wird (45 ff.):

ἀλλ', ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα, χαίρέ μοι, πόλις
ξεστόν τε πύργωμ'· εἴ σε μὴ διώλεσεν
Παλλὰς Διὸς παῖς, ἦσθ' ἄν ἐν βάθροισ ἐτι.

„So leb denn wohl, du einst so stolze Stadt
im Glanz der Mauern. Hätte Pallas dich
nicht umgestürzt, du stündest aufrecht da!“

Daraus wird bei Werfel:

„Fahr wohl, mein Ilion, erhabner Ort,
ihr Mauern und ihr Türme stündet fort,
wärt ihr am Haß Athenes nicht verdorrt!“

Manchmal führt der Wunsch nach einem starken Ausdruck auch zu unhistorischen Übertragungen, z.B. 131 ff., wo Helena als 'Schwein' beschimpft wird¹², oder in dem Ausruf: „Ich, Hekuba, bin Teufels Sklavin worden!“, der keine Entsprechung im griechischen Text hat; genauso Andromaches „O Griechen, Teufel!“ für (764) ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά (man bedenke, wie dieser Ausruf einer Barbarenfürstin in den Ohren des Athener Publikums geklungen haben muß).

Mitunter wirkt Werfels allzu große Drastik forciert, vgl. 77 ff.:

Αθ. ὅταν πρὸς οἴκους ναυστολῶσ' ἀπ' Ἰλίου.
καὶ Ζεὺς μὲν ὄμβρον καὶ χάλαζαν ἄσπετον
πέμψει, δνοφώδη τ' αἰθέρος φύσῆματα·
ἐμοὶ δὲ δώσειε φησὶ πῦρ κεράνιον,
βάλλειω Ἀχαιοὺς ναῦς τε πιμπάναι πυρί.

„Wenn sie von hier sich heimwärts eingeschifft.
Zeus sendet Regen, sendet Hagelflut
und Stürme aus der schwarzen Himmelsnacht.
Mir aber leiht er seinen Donnerstrahl,
und alle Schiffe gehn in Flammen auf.“

¹¹ „... windet mir weinend Gewinde des Grams!“ im ersten Stasimon; in der Cassandra-Szene ist Talthybios: „Ich geb dein Wort den Winden zum Verwehn“ kompositorisch in die Chorpartie verwoben: „Du strahlst und baust ein Glück aus Wahn und deinem eigenen Wehe, und lächelst deinem eignen Wehe aus Wahn und windigem Traum.“

¹² 'Hündin' ist dagegen gut homerisch, vgl. Helenas Selbstbeschimpfung Il. Z 344 u.ö.; siehe dazu auch M. Faust, Die künstlerische Verwendung von κῶων 'Hund' in den homerischen Epen, in: Glotta 48, 1970, 8-31.

Werfel übersetzt:

„Wenn schon ihre Flotten ahnen
blauer Himmel selige Bucht,
stürzt in Riesen-Nacht-Orkanen
Wetter aus der Wolkenschlucht.
Ohne Maßen jagen Regen,
Hagel schmeißen sich entgegen,
und der Blitz ist mir gewährt,
der in Mast und Heckbord fährt.“

Offenbar war für Werfels Sprachgefühl das Verbum *schmeißen* durchaus akzeptabel; er verwendet es oft in seiner Lyrik, z.B. in dem Gedicht ‘Der Feind’:

„Daß wir uns schlugen und zerrissen,
mit dumpfem Witz und List beschmissen“,

oder in ‘Der Krieg’, geschrieben im August 1914, wo es mit einem unreinen Reim heißt:

„Nun, da wir uns ließen
und unser Jenseits verschmissen.“

In einem Prosatext¹³ wird ein Vers aus Verdis ‘Troubadour’ übersetzt:

„O Tod, du letzte Seligkeit,
ich schmeiß mich in dich hinein.“

Werfels lyrisches Schaffen aus dieser Epoche bietet reichlich Beispiele für Fehlgriffe dieser Art; man vergleiche z.B. noch folgende Strophe aus dem Gedicht ‘Die Wortemacher des Krieges’ (August 1914):

„Das alte Lied! Die Unschuld muß verbluten,
indes die Frechheit einen Sinn erschwitzt.
Und eh nicht die Gerichts-Posaunen tuten,
ist nur Verzweiflung, was der Mensch besitzt.“

Auch für eine Bildung wie ‘Riesen-Nacht-Orkane’ gibt es Parallelen, obwohl dreigliedrige Komposita bei Werfel seltener sind als bei anderen expressionistischen Lyrikern (man denke auch an Arno Holz); ‘tausendspitzmäulig’, ‘Bergveilchenblitz’ oder ‘Sonnenadlereinsamkeit’ mögen als Beispiele genügen¹⁴.

Für *maßlos* und verwandte Ausdrücke hat der Dichter eine Vorliebe; allein im ‘Troades’-Libretto, wo schon mehrere Stellen getilgt sind, erscheinen noch folgende Belege, 67 f.:

Πο. τί δ' ὦδε πηδᾶς ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους
μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὄν ἂν τύχης;

¹³ Theologumena (1944), hier und im folgenden zitiert nach dem Sammelband ‘Zwischen Oben und Unten’; München/Wien 1976, 200.

¹⁴ Aus den Gedichten ‘Meer Augenblick’, ‘Amethyst und Zyklame’ und ‘Stimmen der Heimat’.

„Wie springt dein Sinn so wahllos hin und her,
und liebt und haßt, wen er gerade trifft?“

Das übersetzt Werfel:

„Was treibt auf einmal dich den andern zu?
Maßlos in Haß, maßlos in Liebe, du?“

Ferner in der *Andromache*-Szene, 684f.:

Χο. ἐς ταῦτόν ἤκεις συμφορᾶς · θρηνοῦσα δὲ
τὸ σὸν διδάσκεις μ' ἔνθα πημάτων κυρῶ.

„Wir teilen gleiches Los, und wenn du deins
beklagst, wird mir das meine offenbar.“

Daraus wird in Werfels freier Paraphrase beinahe ein Streit um das größte Leiden:

„Was unermesslich ist, hat gleiches Maß.
Ihr Leid und deines, Frau, sind ohne Maßen,
und meins ist maßlos, also gleicht's dem euern.“

Werfel hatte die 'Troades', bevor er an die Bearbeitung ging, zunächst in der Übersetzung von U. v. Wilamowitz-Moellendorff (1906) gelesen, und es ist anzunehmen, daß er noch andere ältere Übersetzungen herangezogen hat; im Grunde ist es aber nicht nötig, das im einzelnen nachzuprüfen. Seine 'Troerinnen' fügen sich in Stil und geistigem Duktus bruchlos in sein übriges Schaffen aus dieser Epoche ein, und gewiß hat er von anderen Bearbeitern nur übernommen, was ihm ohnehin adäquat war. Daher sei nur am Rande darauf hingewiesen, daß z.B. Gilbert Murrays Euripides-Übersetzungen, die zwischen 1902 und 1911 erschienen ('The Trojan Women', 1905) und im englischsprachigen Raum großen Einfluß hatten¹⁵, zumindest in ihrer stilistischen Freiheit gegenüber der Vorlage Werfels Konzeption verwandt sind, wenngleich Murray eine absichtliche Umdeutung sicher fernlag: „I have often used more elaborate diction than he [Euripides], because I have found that, Greek being a very simple and austere language and modern British an ornate one, a direct translation produced an effect of baldness which was quite unlike the original.“¹⁶ In ähnlicher Weise nimmt sich auch die hier mitbenutzte Übersetzung von Buschor die Freiheit, einen Euripideischen Ausdruck gegebenenfalls mit einer breiteren Umschreibung wiederzugeben, um das Verständnis zu erleichtern; da Buschor aber auch umgekehrt manchmal griechische Wendungen in kürzere deutsche zusammenzieht, wird eine größere stilistische Balance erreicht.

Ein weiteres Charakteristikum von Werfels Sprache ist der Hang zu lyrischer Verdichtung auch an Stellen, wo dies von Euripides nicht vorgegeben ist. Dabei wird manchmal die Verständlichkeit dem *Espressivo* geopfert:

¹⁵ R. Ackerman, Euripides, Gilbert Murray & T.S. Eliot, in: *CJ* 81, 1986, 329-336.

¹⁶ G. Murray, Athenian drama, vol. III. Euripides: translations into English rhyming verse, London 1903, VIII-IX; zitiert nach dem Aufsatz von Ackerman (oben Anm. 15).

„In Tod und vielfach Tod bin ich verwandelt, –
er trägt mich unabwendbar in sein Herz“

in der Monodie der Cassandra hat kein griechisches Äquivalent, und der grammatische Bezug der zweiten Zeile bleibt unklar. Hier ist das Motiv vom ‘Tod als Verwandlung’, das sich bei Werfel, aber auch bei Zeitgenossen wie Hofmannsthal¹⁷ öfter findet und das wohl letztlich auf Goethes „Stirb und werde“ zurückgeht, unentwirrbar mit dem Bild der Cassandra als Erinys und Todesengel verwoben (457):

ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός.

„Euch entführt von dieser Küste eine der Erinyen“

ruft Cassandra den Griechen zu, als sie abgeführt wird, und Werfel erweitert dieses Motiv noch:

„Bin Ausbund der Hölle,
bin Erinnye, Rache und Tod,
es lenkt den spitzen Schiffskiel
euch die Gesandte schwarzer Macht.“

In der Cassandra-Szene entfernt sich Werfel überhaupt weit von seiner Vorlage¹⁸ und rückt durch Komprimierung der Bilder die Partie, die bei Euripides einen zumindest streckenweise kühl-raisonnierenden Charakter hat (vor allem natürlich ab 367 *ἔξω στήσσομαι βακχευμάτων*) in eine Sphäre unklarer Bedrohlichkeit.

Nun hat man längst gesehen, daß diese ‘Kassandra-Rufe’ streng genommen keine sind; die Rolle der ungehörten Warnerin hatte Cassandra im ersten Stück der Euripideischen Trilogie¹⁹, jetzt aber, in einer Situation, wo die dramatis personae keine Aktionsfreiheit mehr haben, ist es zumindest für den äußeren Handlungsablauf unerheblich, ob ihre Prophezeiungen verstanden werden oder nicht. Für Warnungen ist es zu spät. Betrachtet man die Szene zunächst einmal isoliert, so erscheint Cassandra als ein besonders mitleiderregendes Kriegsgopfer; wenn ihr auch in ihrer seherischen Ekstase das gegenwärtige Elend im Grunde weniger klar zu werden scheint als den anderen Frauen, so ist doch die Deutlichkeit, mit der sie die eigene Vergewaltigung²⁰ und Ermordung voraussieht, um so erschreckender. Dieser

¹⁷ Komponist in ‘Ariadne auf Naxos’ (1916): „Sie gibt sich dem Tod hin – ist nicht mehr da – weggewischt – stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung ...“

¹⁸ Merkwürdig ist das unmotiviertere Plusquamperfekt „Verhängnisvoll war Agamemnon das Hochzeitsfest der Helena gewesen“ für (357 f.) *Ἐλένης γαμῆ με δυσχερέστερον γάμον / ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεψὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ*. Vielleicht hat Werfel hier einfach das attische Futur nicht erkannt und dadurch die Pointe verdorben.

¹⁹ G.L. Coniaris, Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – a connected trilogy? a connected tetralogy?, in: *HarvSt* 77, 1973, 85-124; P.G. Mason, Cassandra, in: *JHS* 86, 1959, 80-93; R. Meridor, Euripides Troades 28-44 and the Andromache scene, in: *AJPh* 110, 1989, 17-35.

²⁰ Daß Cassandra schon von Aias vergewaltigt worden sei, ist ein Mißverständnis aus einer Zeit, die das Motiv des Asylrevells nicht mehr verstanden hat (so leider auch im ‘Stichwortlexikon zur griechisch-trojanischen Mythologie’ des Programmheftes, 31).

Eindruck wird noch gesteigert durch die ungeheure Isolation, in die sie durch ihre Unfähigkeit zur Kommunikation geraten ist. Reimann läßt denn auch vor allem im Auftrittlied die Einwürfe Hekabes und der Chorführerin schroff in Kassandras Monodie einbrechen: man hört einander nicht.

Betrachtet man aber den Kontext, so ist Kassandras Prophetie die unmittelbare Fortsetzung der Ankündigungen im Götterprolog; und nachdem damit die Richtigkeit ihrer Weissagungen garantiert ist, dreht sich die Situation um, und die Frauen und Hekabe sind auf einmal diejenigen, die isoliert und unverständlich wirken.

Doch nicht nur mit dem Anfang, auch mit dem Ende des Stückes korrespondiert diese Szene; Hekabes Schlußworte nehmen in gewisser Weise Kassandras Hades-Beschwörung wieder auf: hatte sich diese, wissend um die Strafe, die den Griechen noch bevorstand, mit perverser Lust dem Tod in die Arme geworfen, so beugt sich auch Hekabe, wenngleich resignierter, schließlich ihrem Schicksal. Da Werfel und, ihm folgend, auch Reimann diese Schlußpartie vorsichtig uminterpretiert haben, ergibt sich bei ihnen ein inneres Gegenstück zur Cassandra-Szene; darüber wird später noch zu reden sein.

II

Die gezeigte Steigerung der Affekte und des Pathos dient zweifellos der Sympathie lenkung, die bei Euripides so schon angelegt ist. Es gibt aber ein paar Stellen, die in diesem Zusammenhang stutzig machen. Hekabe sagt zu Andromache, 702 f.:

*καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψεως ἄν
Τροία μέγιστον ὠφέλημι*

„Da ziehst du noch dies Enkelkind heran
zum Segen Trojas.“

Worfels Übersetzung lautet hier:

„Denn meines Sohnes Sohn erziehst du mir
zum Helden und zum Rächer wunderbar.“

Die musikalische Gestaltung durch Reimann entspricht nun nicht dem geradezu optimistischen Ausblick Hekabes, die von einer neuen Zukunft Trojas träumt; vielmehr wirkt hier in Orchester und Chor noch das Motiv der Klage um Hektor weiter. Und daß hier der Rache-Gedanke – gegen Euripides – auch noch der Hekabe in den Mund gelegt wird, nachdem schon Cassandra ihre ganze Dynamik aus haßerfüllten Rachevisionen bezogen hat, scheint doch eine tiefere Bedeutung zu haben. Die Frage muß erlaubt sein, ob hier nicht auch eine Mitschuld der Opfer sichtbar wird. Indem Hekabe von Vergeltung träumt, träumt sie auch von der Fortsetzung der Gewalt und gibt damit implizit Odysseus recht: Astyanax muß sterben, damit das Morden ein Ende nimmt.

Das führt uns auf die alte Streitfrage, ob dieses Drama nun eigentlich ein

pazifistisches Stück ist. Hartmut Erbse hat überzeugend nachgewiesen²¹, daß ein konsequenter Pazifismus (der auch einen Verteidigungskrieg ablehnen müßte) für das 5. Jh. v. Chr. ein Anachronismus wäre, so daß hier allenfalls von der Verurteilung eines unprovzierten Angriffskrieges die Rede sein kann²² – und vom Verhalten des Einzelnen im Krieg. Wichtig ist hier die berühmte Stelle 400 ff., wo Kassandra sagt:

*φεύγω μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ·
εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει
καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές.*

„Zwar muß jeder, der vernünftig denkt, den Krieg meiden;
wenn es aber dahin kommt, ist es kein schämlicher Kranz
für die Stadt, mit Anstand zugrunde zu gehen; Feigheit aber
bringt Schmach.“ (Übersetzung von mir)

Obwohl Euripides den drohenden Untergang auch der Sieger so eindringlich betont, stellt er doch noch nicht ausdrücklich die Frage, ob die Schuld, durch die sich die Griechen den Zorn der Götter zuziehen, eigentlich vermeidbar gewesen wäre oder ob nicht das Schuldigwerden aller Beteiligten im Wesen des Krieges liegt. Aus dem Selbstverständnis seiner Zeit heraus war ihm die Vorstellung, daß es auch gerechte Kriege geben könne, so geläufig, daß er zumindest die Verteidigung der Heimatstadt grundsätzlich positiv sehen mußte. Auch für Werfel ist der Heroismus der Verteidiger noch kein Problem:

„Wohl, Krieg ist Wahnwitz, aber ist er da,
Heil einer Stadt, die heldisch niederfährt!“

Nur am Rande kann darauf hingewiesen werden, wie sehr sich Werfels dem Expressionismus verpflichtete Sprache gelegentlich mit dem späteren Jargon der Nationalsozialisten berührt; das Wort 'Held' ist heute, zumindest in der BRD, allenfalls als terminus technicus der Literaturwissenschaft, also wertneutral, gebräuchlich. Eine andere Verwendung haben eine gewisse Kompromittierung dieses Begriffs durch die nationalsozialistische Propaganda und der Wandel in der modernen Geschichtsauffassung²³ nahezu unmöglich gemacht. Übrigens gibt es bei Werfel noch mehr, was uns in diesem Zusammenhang Unbehagen bereitet; auch sein sentimentales Frauenbild²⁴ oder sein Glaube an eine instinkthafte Verwurzelung des Menschen in Heimat

²¹ Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie, 1984, 60 ff.

²² Zur Frage, ob Euripides mit seinem Stück direkt vor der sizilischen Expedition warnen wollte vgl. P.G. Maxwell-Stuart, The dramatic poets and the expedition to Sicily, in: *Historia* 22, 1973, 397-404.

²³ S. Haffner, Helden und Heldenverehrung, Vortrag im Norddeutschen Rundfunk, 1969; in: *Im Schatten der Geschichte*, Stuttgart 1985, 201-205.

²⁴ „Dem organischen Leben bringt der Mann keinen anderen Tribut als den der Verwesung“ in 'Theologumena' (in: 'Zwischen Oben und Unten', 209) gegenüber Hekabes „Und als die Zeit sich wandte, wuchs das Leben in meinem Schoß“; die Ablehnung des Patriarchats ist

oder auch Rasse²⁵ deuten auf Späteres voraus. Er hat auch, wie mancher seiner Zeitgenossen, den Krieg momentweise als „metaphysisches Erwachen“²⁶ und damit als Chance gesehen. Trotzdem geht es natürlich nicht an, deshalb aus Werfel einen geistigen Vorläufer des Nationalsozialismus zu machen oder die Ernsthaftigkeit seines pazifistischen Engagements in Frage zu stellen; dieser Problemkreis ist aber, auch wegen Werfels religiöser Position und nicht zuletzt durch seine Verbindung mit der scharfen Antisemitin Alma Mahler, zu kompliziert, um hier weiter erörtert zu werden. Bezeichnend ist nun, daß diese wichtige Stelle im Libretto fehlt, obwohl Reimann die Sentenz 'Krieg ist Wahnwitz!' als Motto über sein Werk gestellt hat. Das könnte zum einen daran liegen, daß inzwischen allein schon durch die technische Entwicklung die Vorstellung eines sinnvollen Verteidigungskrieges eigentlich unmöglich geworden ist²⁷. Zum anderen ist auch so ungebrochener Patriotismus heute schwer nachvollziehbar – zumindest in Deutschland. In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß der Satz „Die Troer starben für ihr Vaterland“ (387) zwar komponiert ist, jedoch mit einer rhythmisch beunruhigenden Pause vor dem Wort 'Vaterland'; die Stelle läßt sich dadurch fast als ironisch, jedenfalls mit einer Art Vorbehalt interpretieren. Vielleicht ist das Bewußtsein, daß in der jüngeren Vergangenheit allzu viele im Namen eines 'Vaterlandes' sterben mußten, das Opfer nicht verdient hatte, hierzulande zu stark, als daß man dem Begriff noch so unbefangen vertrauen könnte, wie es für Werfel 1913 noch möglich war. „Wir haben unsere besonderen Schwierigkeiten mit unseren Nationalgefühl“²⁸, und der Berliner Aribert Reimann mag dafür eine besondere Sensibilität haben. Aber schon Franz Werfel selbst büßte durch den Lauf der Ereignisse seine Unbefangenheit in diesem Punkt ein, wie sich, um ein Beispiel herauszugreifen, in seiner Komödie 'Jacobowsky und der Oberst' (uraufgeführt 1943 in New York) zeigt, wo der polnische Patriot dem jüdischen Kosmopoliten, der viel von Werfel selbst hat, an Lebenstüchtigkeit weit unterlegen ist. Aber der 'besorgte Logiker' Jacobowsky hat nicht freiwillig das Schicksal auf sich genommen, „keines Landes Inländer und aller Länder Ausländer“ zu sein, und wenn Marcel Reich-Ranicki resümiert: „Stjerbinsky glaubt an das Vaterland, Jacobowsky an die Wahrscheinlichkeitsrechnung“²⁹, dann bleibt zu ergänzen:

das Thema der Novelle 'Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuld' (1919). Die Geliebte ist ihm Mutter und Erlöserin in dem Gedicht 'An Alma': „... Gebärerin, sei mehr als Mutter mir!! Sei Wöcherin meiner Wiedergeburt!“

²⁵ Passim in 'Cella oder Die Überwinder'; ähnlich auch Gabriel Bagradians „Heimfinden“ zu seinen armenischen Wurzeln in 'Die vierzig Tage des Musa Dagh'.

²⁶ 'Theologumena', 204. Vergleichbares findet sich in zahlreichen Aufsätzen Hofmannsthal's aus den ersten Kriegsjahren, aber auch noch in Hesses 'Demian' (1919).

²⁷ Da es natürlich immer noch Werte gibt, die es im Notfall zu verteidigen gilt, gerät konsequenter Pazifismus in eine Aporie, die nicht immer eingestanden wird; vgl. aber Lars Gustafsson, Tankar om överlevnaden, in: Bilderna på Solstadens murar, Stockholm 1985, 91-96.

²⁸ R. v. Weizsäcker, 'Die Aufgaben der Deutschen', Rede zum Amtsantritt vor dem Deutschen Bundestag, 1. Juli 1984, in: 'Von Deutschland aus', Berlin 1985, 66.

²⁹ M. Reich-Ranicki, Franz Werfel und S.L. Jacobowsky; zuerst erschienen im Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Uraufführung der Oper 'Jacobowsky und der

sie können jeweils nur noch an das glauben. Patriotismus war schwierig geworden, obwohl er ein natürliches Bedürfnis blieb, und Werfel mußte sich, ähnlich wie sein Landsmann Gustav Mahler, in dreifacher Weise heimatlos fühlen, „als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude unter allen Nationen der Erde.“³⁰ Nachwirkungen des gestörten Verhältnisses der Deutschen zu ihrer nationalen Identität und Geschichte belasten noch immer das politische Klima, und Patriotismus als Schwierigkeit, Bedürfnis und Herausforderung bleibt damit ein aktuelles Problem – vielleicht war das auch ein Grund dafür, daß die Librettisten die Stelle nicht einfach gestrichen haben.

III

Euripides zeigt die bedauernswerten Opfer eines Krieges; gleichzeitig sind aber diese Opfer, unterschiedlich schwer und unterschiedlich evident, mitverantwortlich. Helena trägt sicher eine große Schuld, aber auch sie ist nicht so allein verantwortlich, wie Hekabe das darstellt³¹. Es zeigt sich, wenn man versucht, der Schuldfrage bis zum Ursprung nachzugehen, eine endlose Kette von Vergehen, Strafen und schuldhafter Verstrickung, von Tätern, die zum Unrecht gezwungen sind, und von Opfern, die durch ihren Wunsch nach Vergeltung mitverantwortlich werden. Ich glaube nicht, daß es Euripides' Absicht war, die wahren Urheber dieses Krieges zu entlarven; eher zeigt er das Unproduktive solcher Fragestellungen. Bei Werfel wird das noch verdeutlicht, am unmittelbarsten wird einem das aber in der Oper bewußt, wo das Argumentative gegenüber dem Charakterisierenden manchmal etwas in den Hintergrund tritt, vor allem in der Helena-Szene, zu deren genauem Verständnis eine Homer- und Euripides-Kenntnis nötig wäre, die man von einem normalen Opernbesucher nicht erwarten kann. Helena wird hier aber durch die kalte Geläufigkeit ihrer Koloraturen und die grellen Orchesterfarben sofort als opportunistisches Weibchen entlarvt, das sich durch die Attitüde der vergewaltigten Unschuld aus aller Mitverantwortung stehlen möchte.

Nun bleibt noch ein Problem zu erörtern: was für eine zwielichtige Rolle spielen in diesem Stück eigentlich die Götter? Die Euripideische Religiosität ist zu komplex, um hier in extenso diskutiert zu werden³²; man kann vielleicht, etwas vereinfachend, sagen, daß sich in ihr die Götter eher als irrationale Kräfte manifestieren denn als Individuen. Sie sind dämonische, transzendente Mächte, die auch im Menschen direkt wirken, die sich aber der Verfügung und Kontrolle, ja selbst der Analyse durch die menschliche Ratio entziehen: das ist der Katzen-

Oberst' von Giseler Klebe am 2.11.1975, neu abgedruckt in: 'Nachprüfung', München 1980, 229-234.

³⁰ K. Blaukopf, 'Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft', München² 1980, 20.

³¹ Schon in der Ilias wird der Krieg durch den Pandaros-Schuß neu motiviert. Man beachte auch Helenas gutes Verhältnis zu Priamos und Hektor, Γ 161 ff. und Ω 762 ff.

³² Dazu zuletzt M.R. Lefkowitz, 'Impiety' and 'atheism' in Euripides' dramas, in: CIQu 39, 1989, 70-82.

jammer der Aufklärung. Religiosität ist hier nur noch möglich im Sinne einer existentiellen Verunsicherung, nicht mehr eigentlich als positiver Glaube. Demnach erstaunt es nicht, daß die Götter in diesem Drama nur im Prolog auftreten, doch sind sie als Urheber der erst später spürbaren Wirkungen durch das ganze Stück hin präsent – unsichtbar, rätselhaft und unberechenbar. Die Theodizeefrage muß angesichts solcher Unsicherheit offen bleiben. Auf diesem Hintergrund wirkt Hekabes berühmtes Zeus-Gebet (884 ff.) wie ein verzweifelter Versuch, aus der Sinnkrise irgendwie zu einem positiven Credo zurückzufinden:

„Du hältst die Erde und du thronst auf ihr!
 Wer du auch bist, du rätselhafter Zeus,
 Gesetz des Stoffes, höchster Mensehengeist,
 dich bet ich an! Mit deiner stillen Hand
 führst du der Menschen Los zum rechten Ziel.“³³

Dieses Vertrauen auf eine Schicksalslenkung *κατὰ δίκην* durch eine höhere Macht muß aus der Situation heraus verstanden werden: mit der Beschwörung göttlicher Gerechtigkeit leitet Hekabe den Agon ein, als dessen Resultat sie sich die Bestrafung der verhaßten Helena erhofft. Daß dies eine illusorische Hoffnung war, wußte der mythoskundige Zuschauer. Es entsteht der schon erwähnte Rückbezug zu den Prothezeiungen Kassandras; weil aber Hekabe die Voraussagen nicht verstanden hat, bleibt ihr Gottvertrauen Episode, wie sich in der Schlußszene zeigen wird. Bei Reimann gerät die Passage zur geheimnisvollen Beschwörung; nur hier wird griechisch gesungen, während die Chorführerin Werfels freie Paraphrase rezitiert, wobei die Verse nicht streng korrespondieren:

- ὦ γῆς ὄχημα καπὶ γῆς ἔχων ἔδραν,
 – „Der du die Erde trägst, von ihr getragen ...
 ὅστις ποτ' εἶ σύ,
 – und thronst auf dem,
 δυστόπαστος εἰδέναι,
 – was deine Schulter hält, –
 Ζεὺς,
 – wie soll ich einen Namen um dich schlagen,
 εἴτ' ἀνάγκη φύσεος
 – der du namenlos bist,
 εἴτε νοῦς βροτῶν,
 – wie die Welt?!

³³ Der Bezug zum Zeus-Hymnos des Aischyleischen 'Agamemnon' muß uns hier nicht weiter beschäftigen.

προσηξάμην σε'

– Sag ich Gesetz, Notwendigkeit und Wille, –

πάντα γάρ

– wie wird dein Sinn in Eitles eingeschickt?!"

δι' ἀψόφου

βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.

Der letzte Satz bleibt unübersetzt; das sei hier vorderhand nur konstatiert.

IV

Werfel, Jude mit starker Sympathie für den Katholizismus, hat die religiöse Krise, die sich bei Euripides zeigt, wohl gesehen; er hat sogar versucht, sie zu lösen: „Hekuba ist der Mensch, für den die Prüfung nichts anderes bedeutet, als daß der Schwächere dem Stärkeren gegenüber schwächer ist [...]. Sie fühlt keine Schuld, die sie abzutragen hätte. Daß der Mensch leiden muß, ist ihr der unsinnigste Unsinn in der unsinnigen Welt [...]. Für sie ist das Blut auf Golgatha noch nicht geflossen! Sie ahnt nicht, daß ihr nichts anderes fehle, um eine Heilige zu sein, als daß sich ihr Antlitz aus der Fluch-Grimasse in Jubel verwandle.“³⁴ Wenn ein Biograph meint, in der leidgeprüften Figur der Hekabe habe Werfel „eine Persönlichkeit gesehen, die ihn an die Passionsgeschichte Christi erinnerte; durch behutsame Änderungen des Originals [...] ließ er Trojas Königin wie eine Frühchristin agieren und argumentieren“³⁵, dann geht das zwar sicher zu weit. Werfel kam aber doch, nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen Manipulationen, zu dem Schluß: „Und so sehen wir den verurteilten Atheisten Euripides als Vorboten, Verkünder, als frühe Taube des Christentums.“³⁴ Immerhin breitet sich in diesem Stück eine Erlösungsbedürftigkeit aus, auf die Werfel als gläubiger Mensch eine Antwort geben zu müssen glaubte, nicht zuletzt deshalb, weil er sie in seiner eigenen Zeit wiederfand. Die schwache individuelle Ausprägung der Gottheiten in diesem Drama machte es überdies möglich, dem Euripides durch kleine Änderungen eine monotheistische Tendenz unterzuschieben:

„Wer nur, mein Gott, entführt mich denn?

Nach Argos, nach Phthia, den Inseln?“³⁶

rufft, mit einem ganz ungriechischen Einschub, der Chor, bevor Talthybios auftritt (241 f.), und die Anrufung des Zeus in der Schlussszene (1287):

Κρόνιε, πρότανι Φρύγιε, γενέτα

πάτερ

„Kronos' Sohn!

Phrygiens Vater und Fürst!“

³⁴ Vorwort zur ersten Auflage der ‚Troerinnen‘, Leipzig 1915.

³⁵ P.S. Jungk, Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte, Frankfurt 1987, 59.

³⁶ Leider ist das fehlerhafte ‚Phthya‘ ins Libretto übernommen worden.

evoziert in Werfels Übertragung ganz ungeniert christliche Vorstellungen:

„Vater, himmlischer Vater,
Phrygiens Vater, Vater unser!“

Aus Werfels Blickwinkel konnte sich Hekabe tatsächlich als eine Frau darstellen, die in eine Situation geworfen wird, aus der sie sich mit all den Kräften ihres starken Charakters nicht mehr allein heraushelfen kann. Und als ihr eine Hoffnung nach der anderen verlorenght, bis durch die Ermordung des Enkels die letzte Zukunftsperspektive zerstört ist, da bleibt ihr am Ende nur noch die Wahl zwischen Untergang und Ergebung – einer Ergebung an das Weiterleben, die sich in Werfels Manipulation sehr nahe mit der Schillerschen Erhabenheit berührt, oder auch mit dem, was Hans Küng „das Grundvertrauen zur fraglichen Wirklichkeit“ genannt hat³⁷. Werfel sagt selbst an einer anderen Stelle (Theologumena 141): „Man muß in menschlichem Schmutz und menschlicher Ohnmacht versunken gewesen sein bis zur Brust, um ganz tief zu erkennen, daß dieses Leben nicht zu ertragen wäre ohne die Idee der übernatürlichen Strafe und der übernatürlichen Hilfe.“ So wird ihm die Tatsache, daß Hekabe weiterlebt, schon an sich zum Gottesbeweis: „Gott ist zu groß, als daß die menschliche Sprache sein Dasein beweisen könnte. Seine Haupteigenschaft, die Allgüte, beweist die Kreatur durch sich selbst, indem sie trotz Schrecken, Siechtum, Leid und Tod lieber *ist als nicht ist*.“ (ebd. 182)

Vergleichen wir die Schlußszenen. Bei Euripides bleibt vom Vertrauen auf göttliche Lenkung keine Spur mehr (1280 ff.):

*ὦ θεοί. καὶ τί τοὺς θεοὺς καλῶ;
καὶ πρὶν γὰρ οὐκ ἤκουσαν ἀνακαλούμενοι.
φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμαν· ὡς κάλλιστά μοι
σὺν τῆδε πατρίδι καθθανεῖν πυρουμένη.*

„Ihr Götter! Wozu ruf
ich euch, die mich noch niemals angehört!
Ich spring ins Feuer. Dieses sei mein Trost:
der Flammentod in der geliebten Stadt.“

Hekabe wird von Talthybios am Selbstmord gehindert und schleppt sich auf das Schiff, weil ihr die Kraft für weiteren Widerstand fehlt (1328 ff.):

*τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἔχνος·
ἴτ' ἐπί, τάλανα,
δούλειον ἀμέραν βίου.*

„Ihr zitternden Glieder,
so schleppt den Schritt,
Schritt der Greisin,
in den Abend der Knechtschaft.“

³⁷ 24 Thesen zur Gottesfrage, München 1979, 29 ff.

Für Euripides verbot sich ein Selbstmord Hekabes nicht zuletzt aus Rücksicht auf die mythologische Überlieferung, die noch von ihrer grausamen Rache an Polyestor, dem Mörder ihres Sohnes Polydoros, wußte³⁸. Euripides selbst hatte in den zwanziger Jahren³⁹ diesen Stoff in seiner 'Hekabe' behandelt und mußte die Kenntnis dieser Ereignisse beim Publikum voraussetzen. Da der Charakter der Hekabe in den 'Troades' anders aufgefaßt ist und sich außerdem inhaltliche Überschneidungen ergeben, weil die Ermordung der Polyxene in beiden Stücken vorkommt, vermied der Dichter, soweit möglich, alle direkten Bezüge zu seiner früheren Tragödie. Allerdings deutet Cassandra immerhin an (427-430), daß Hekabes Schicksal mit dem Bestehen des griechischen Schiffes noch nicht abgeschlossen ist.

Werfel brauchte auf solche Hintergründe keinerlei Rücksicht zu nehmen. In seiner Bearbeitung erinnert zunächst der wild-ekstatische Todeswunsch Hekabes an die Cassandra-Szene:

„Und nun heißt's Knechtschaft, wie die Götter wollen.
Doch ich will's anders, und ich fluche ihnen,
und fluche ihnen mit dem letzten Atem!
Schon jauchzt der Tod mir köstlich durch die Glieder,
ich fliege, schwebe, wehe dir entgegen!
Geliebte Stadt, als deine hellste Flamme
will ich mich jauchzend bis zu Ende taumeln!“

Dann aber besinnt sie sich unvermittelt:

„Ihr alten, zitternden Füße, geht den Weg,
wie er vor euch liegt, denn hier ist nicht mehr
ein Recht zum Tod. Seht her, so nehme ich
mein Leben an die Brust und trag's zu Ende!“

Warum hier nicht mehr „ein Recht zum Tod“ sei, bleibt eine offene Frage. Wir fassen hier einen Appell Werfels, den die Librettisten aufgenommen haben⁴⁰, obwohl sie den theologischen Intentionen des Dichters sonst nicht folgen⁴¹; viele Stellen, durch die Werfel den klagenden Frauen eine „marianische Aura“ geben wollte⁴², sind gestrichen worden, und von den christlichen Antizipationen bleiben im

³⁸ Hekabe hatte, als Troja noch stand, ihren jüngsten Sohn mit Schätzen zum Thrakerkönig gesandt, der aber den Knaben ermordete; bei einem Aufenthalt der heimkehrenden Griechen auf der Chersones finden trojanische Mitgefangene die Leiche. Hekabe überredet Agamemnon, ihr freie Hand zu lassen, lockt Polyestor mit seinen Söhnen in ihr Zelt, ermordet die Kinder und blendet den König, der ihr daraufhin weissagt, sie werde in eine Hündin mit feurigen Augen verwandelt werden.

³⁹ A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, Bern/München³ 1971, 422.

⁴⁰ Mit wohlthuender Kürzung: „Ihr alten Füße, geht den Weg,/ wie er vor euch liegt,/ denn hier ist nicht mehr / ein Recht zum Tod. Seht her, so nehme ich / mein Leben und trag's zu Ende.“

⁴¹ Der unmittelbare Auslöser für die Wahl gerade dieser Bearbeitung war eher der Sprachstil: Beiheft der Bayerischen Staatsoper München zu den Opernfestspielen 1986, 41.

⁴² Mattenklott (oben Anm. 10) 61.

Libretto nur Spuren. Es gibt auch unter Reimanns früheren Werken einiges, das eher auf eine gewisse Affinität mit der skeptischen Euripideischen Haltung hinweist: man denke an das 'Requiem' (1982), in dem der lateinische Text mit Versen aus dem Buch Hiob konfrontiert wird, oder an die wiederholte Beschäftigung mit dem Gottsucher Strindberg ('Ein Traumspiel', 1963; 'Gespenstersonate', 1982/83)⁴³. Doch der Aufruf zum 'Weiterleben trotz allem' bleibt erhalten. Die nie endgültig gebannte Bedrohung des Menschen durch den Krieg verlangt zu allen Zeiten ein wachsameres Engagement, das sich durch den notwendigen Blick auf die Vergangenheit nicht entmutigen lassen darf. Indem der einzelne seine Verantwortung akzeptiert, wahrt und verteidigt er die Autonomie seiner Persönlichkeit, und der Humanismus, der aus dieser Einsicht erwächst, ist unmöglich ohne ein grundsätzliches Vertrauen auf die Zukunft des Menschen. In diesem Punkt stimmen Wefel und Reimann überein, so unterschiedlich auch ihre Voraussetzungen und die Wege sind, auf denen sie zu dieser Haltung kommen. Hoffnung entsteht aus der Artikulation des Entsetzlichen⁴⁴, und wenn die Kunst *das* erreicht, dann hat sie viel erreicht.

Tauberbischofsheim

Susanne Zeilfelder

KORREKTURNACHTRAG:

Oben S. 75 habe ich zu v. 387 versehentlich die Libretto-Fassung zitiert. Wefels Formulierung lautet: „Die Troer starben – doch fürs Vaterland“. Die Wahl einer ambivalenteren Ausdrucksweise durch die Librettisten stützt vielleicht noch meine Deutungshypothese.

⁴³ Vgl. U. Dibelius, *Moderne Musik II (1965-1985)*, München 1988, 146-149.

⁴⁴ Vgl. noch J. Gregory, *The power of language in Euripides' Troades*, in: *Eranos* 84, 1986, 1-9.