

**eisodos**  
Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und Theorie



**eisodos 2025 (1)**  
**Sonderausgabe**

**e i s o d o s**

Zeitschrift für  
Antike Literatur und Theorie

2025 (1) Sonderausgabe

# e i s o d o s – Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie

Herausgegeben von Sophie Emilia Seidler und Benny Kozian

Erscheinungsort: Gießen

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

[www.eisodos.org](http://www.eisodos.org)

## Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

*Ruhr-Universität Bochum*

Anton Bierl

*Universität Basel*

Stefan Büttner

*Universität Wien*

Ingo Gildenhard

*University of Cambridge*

Jonas Grethlein

*Universität Heidelberg*

Hans Ulrich Gumbrecht

*Stanford University*

Constanze Güthenke

*Oxford University*

Johanna-Charlotte Horst

*Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*

Rebecca Lämmle

*University of Cambridge*

Peter von Möllendorff

*Justus-Liebig-Universität Gießen*

Glenn Most

*Scuola Normale Superiore, Pisa / University of Chicago*

Gernot Michael Müller

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*

Heinz-Günther Nesselrath

*Universität Göttingen*

Maria Oikonomou

*Aristotle University of Thessaloniki*

Arbogast Schmitt

*Philipps-Universität Marburg*

Thomas A. Schmitz

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*

Monika Schmitz-Emans

*Ruhr-Universität Bochum*

Linda Simonis

*Ruhr-Universität Bochum*

Jörn Steigerwald

*Universität Paderborn*

Martin Vöhler

*Aristotle University of Thessaloniki*

Christian Vogel

*Freie Universität Berlin*

Michael Weißenberger

*Universität Rostock*

Sandro Zanetti

*Universität Zürich*

**eisodos** ist eine peer-reviewed, open-access Online-Zeitschrift und richtet sich an alle Literaturwissenschaftler\*innen im B. A.-, M. A.- und Lehramtsstudium sowie Doktorand\*innen. Thema von **eisodos** sind Fragen der Interpretation von antiker Literatur, insbesondere der griechisch-römischen Antike, und ihres Fortlebens sowie Literaturtheorien und deren Vergleich.

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autor\*innennamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: [https://de.wikisource.org/wiki/Paulys\\_Realencyclopedie\\_der\\_classischen\\_Altertumswissenschaft/Alle\\_Abk%C3%BCrzungen](https://de.wikisource.org/wiki/Paulys_Realencyclopedie_der_classischen_Altertumswissenschaft/Alle_Abk%C3%BCrzungen)

Das **eisodos**-Titelbild zeigt einen Ausschnitt von Leonor Finis Bild mit dem Titel *Sphinx*.

# e i s o d o s – Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie

2025 (1) Sonderausgabe

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Herausgabeteams . . . . .	1
This Sphinx Which Is Not One Johanna Böttiger . . . . .	3
(Über-)Leben nach dem Krieg Milena Hofmeister . . . . .	15
Innerfeministische Kollision in der Antike Marisa Simone Morell . . . . .	30
Die ideale Frau als Skulptur in Ovids <i>Pygmalion</i> -Episode und Henrik Ibsens <i>Wenn Wir Toten Erwachen</i> Franziska Fritsch . . . . .	42
Eine verkehrte Begegnung? Leonie Zinth . . . . .	54

---

# VORWORT DES HERAUSGABETEAMS

Liebe **eisodos**-Leser\*innen,

zum fast noch neuen Jahr, für das wir Ihnen/euch an dieser Stelle alles Gute, viel Erfolg und vor allem anregende Lektüreerlebnisse wünschen, schieben wir diesmal, pünktlich zum 8. März, dem Weltfrauentag, eine Ausgabe zwischen unsere regulären Herbst- und Frühjahrsausgaben ein, die vorliegende Nummer 2025 (1), mit einem thematischen Schwerpunkt, der aktueller nicht sein könnte: Rezeption und Subversion – Mythen aus feministischer Perspektive.

Bei allen Parallelen, die sich zwischen der von patriarchalen Machtstrukturen geprägten Rape Culture der griechisch-römischen Mythologie und den politischen Entwicklungen in Europa und den USA ziehen lassen, so ist diese Sonderausgabe doch ein Projekt, das wir schon etwas länger in Arbeit haben. Von den fünf Autorinnen, den externen Gutachter\*innen, den Gutachter\*innen aus unserem Beirat und auch von uns, den ehemaligen und aktuellen Herausgeber\*innen von **eisodos**, wird diese Sonderausgabe schon sehnsüchtig erwartet, seit die Idee dazu 2022 zum ersten Mal aufgekommen ist. Ihnen allen sei für die mittlerweile mehrjährige Unterstützung, das sorgfältige Peer Review und vor allem die große Geduld herzlich gedankt!

Zudem freuen wir uns, unsere neue Redaktionsassistentin Katharina Leonora Hennen von der Universität Tübingen im **eisodos**-Team zu begrüßen, die an dieser Ausgabe bereits im Lektorat mitgewirkt hat.

Die Beiträge, die hier versammelt sind, haben ihren Anfang in einem B.A.-Seminar genommen, das im Wintersemester 2021 / 2022 an der LMU München abgehalten wurde. Seither ist viel passiert: Die Hausarbeiten wurden zu Artikeln umgearbeitet, die Artikel im Peer Review kritisch geprüft und entsprechend ergänzt und umgestaltet, die damaligen B.A.-Studentinnen sind nun in internationalen Masterprogrammen und/oder im Berufsleben angekommen und die **eisodos**-Redaktion hat sich grundlegend verändert.

Ungebrochen ist jedoch die Relevanz der Frage nach weiblicher Selbstermächtigung in misogynen Systemen, die im antiken Mythos ebenso vielschichtig verhandelt werden wie in den späteren Neuschreibungen und Neuinterpretationen, die im Fokus dieser Ausgabe stehen: Göttinnen, Hexen, Nymphen, (un-)treue Gattinnen und

weiblich gegenderte Fabelwesen, Monster und Statuen kehren im Zuge der Blumenberg'schen „Arbeit am Mythos“ auf subversive Art wieder, bevölkern Bücherregale, Theaterbühnen und Serienbildschirme und üben – zumindest in den in dieser Ausgabe untersuchten Werken – Kritik an Ungleichheit, Gewalt, Krieg und heroischem Leichtsinn. Johanna Böttiger beschäftigt sich mit dem genderfluiden Wesen Sphinx, Milena Hofmeister mit drei Versionen der umstrittenen Helena, Franziska Fritsch mit Pygmalions erweckter Statue und Ibsens erwachter Toter, Marisa Morell mit dem Konflikt zwischen Athene und Medusa und Leonie Zinth mit der Begegnung von Kirke und Medea.

Wir wünschen viel Vergnügen beim Lesen und einen ausklingenden Winter voller Solidarität, Empowerment und feministischem Kampfgeist!

Das Herausgabeteam

Sophie Emilia Seidler

Bettina Bohle

unter Mitarbeit von

Benny Kozian

---

# THIS SPHINX WHICH IS NOT ONE

## *Die Macht der Nicht-Binarität und des Intersexes in der ägyptischen und griechischen Darstellung des/der Sphinx*

Johanna Böttiger  
*University of Oxford*

### 1. Einleitung

Wie die mythologische Figur des Hermaphroditus traditionellerweise in Literatur und Kunst als mit männlichen wie weiblichen Geschlechtsteilen ausgestattet und in seinen/ihren Gesichtszügen androgyn dargestellt wird,<sup>1</sup> was sich nicht zuletzt in der ehemals weit verbreiteten Begrifflichkeit des *Hermaphroditen* widerspiegelt, so finden sich auch in künstlerischen Inszenierungen des/der Sphinx androgyn und geschlechtsunspezifische, vielleicht sogar Geschlechtlichkeit negierende Elemente wieder. So lassen sich bei einer Betrachtung der rein körperlichen Merkmale des Großen Sphinx von Gizeh kaum Aussagen über die biologische, vor allem aber nicht über die soziale Geschlechtlichkeit der dargestellten Skulptur treffen. Diese nicht-binäre Identität der mythologischen Figur des/der Sphinx wird auf einer sprachlichen und geschlechtertheoretischen Ebene evident und avanciert dabei zu einem transzendentalen Machtkonstrukt. Daher soll der/die Sphinx unter den drei Topoi der Macht – *Männlichkeit, Sprache und Wissen* – anhand von literarischen Werken betrachtet werden: *König Ödipus* von Sophokles, *Die Phönikerinnen* von Euripides, die *Bibliothek* von Apollodor sowie das Gedicht *Myth* von Muriel Rukeyser. Als Asymptote des Transzendentalen soll der/die Sphinx unter Einbezug ikonographischer Elemente untersucht werden, die als Verbildlichung zur Fassbarmachung des Übernatürlichen fungieren. Der Ödipus-Mythos, so der Versuch, soll in einen Sphinx-Mythos transformiert werden.

### 2. Die Macht des Männlichen

Der Sphinx<sup>2</sup> als hybride Kreatur mit dem Oberkörper und den physischen Kräften eines Löwen sowie Kopf und Intelligenz eines zumeist männlichen Pharaos gilt als

---

<sup>1</sup> Seymour (2011) 547.

<sup>2</sup> Aufgrund der historisch gegenderten Gegebenheit des ägyptischen Sphinx als maskulines Wesen, wird im Folgenden trotz der These der Nicht-Binarität der/des Sphinx das annotierte männliche Geschlecht verwendet.

Ikone des Alten Ägypten.<sup>3</sup> Möglicherweise aufgrund seiner schwierigen Zuschreibung zu einer generischen Kategorie fasziniert das ‚Mischwesen‘ als Kombination multipler Geschöpfe bereits im Altertum.<sup>4</sup> Stärke, Kraft und Anmut von Löw:innen imponieren schon im Alten Ägypten und sind bereits in der Kunst der prädynastischen Zeit ein elementarer Bestandteil. Leonisches wird verehrt und in seinem Vorbildcharakter betrachtet, es wird mit Göttlichem assoziiert und gewinnt in dieser Form an Bedeutung für eine heutige Betrachtung des ägyptischen Sphinx.<sup>5</sup>

Die pharaonische Assoziation von Sphingen wird vor allem durch das Nemes-Kopftuch und häufig das Tragen eines falschen Bartes verdeutlicht.<sup>6</sup> In ihrer überirdischen Macht gelten männliche wie weibliche Pharaonen als mächtigste Herrscher:innen des Landes, die als Intermedium zwischen Menschen und Göttern fungieren. Dabei ergibt sich ein komplexes Geflecht aus Göttlichkeit, Fabelwesen, Pharao, ob nun männlich oder weiblich, und Menschen, das sich im Laufe der ägyptischen Reiche verändert. Pharaonen als Herrscher:innen bewegen sich auf einem nur schwer definierbaren Feld zwischen Göttlichkeit und Intermedium, zwischen Gott und Menschen, ebenso wie Sphingen als Darstellungsform irdischer und zugleich gottgleicher Pharaonen verwendet werden. Durch die Assoziation von Sphingen mit Pharaonen und ihre Darstellung im Rahmen von Männlichkeit und männlicher Macht werden auch weibliche Herrscherinnen zumeist in Form des männlichen Sphinx dargestellt.<sup>7</sup> Durch die Kombination von halb-menschlich, halb-göttlichen Pharaonen mit der glorifizierten Figur des Löwen zu einem künstlerisch verherrlichten Mischwesen des Transzendentalen übersteigt der Sphinx den Rahmen des menschlich Fassbaren. Er befindet sich außerhalb des Diskurses von irdischen Zuschreibungen, weshalb auf Beschreibungen zurückgegriffen wird, die sich auf einem Spektrum zwischen dem Übermenschlichen und dem Teil-Menschlichen befinden. In Assoziation mit göttlicher und pharaonischer Erhabenheit wird der Sphinx in der altägyptischen Kultur zu einem überirdischen Wesen, zu einem Wesen, das nicht nur das Phänomen der ‚Andersartigkeit‘ darstellt, sondern auch zu einem, das sich eben durch diese ‚Andersartigkeit‘ identifiziert und etabliert, dessen Mysterium in seiner Unerklärlichkeit und Unerreichbarkeit liegt. In der ägyptischen Kunst wird versucht, dieses Gott-ähnliche bis göttliche und transzendente Wesen darzustellen, das konstant in Assoziation mit pharaonischer Macht steht, die implizit mit Männlichkeit einhergeht und eine maskuline Dominanz und Superiorität suggeriert.

Während des späten 8. und 7. Jahrhunderts vor unserer Zeit emigriert der ägyptische Sphinx jedoch im Rahmen einer kolonialen griechischen Expansion nach Grie-

<sup>3</sup> Wegner / Wegner (2015) 148.

<sup>4</sup> Wegner / Wegner (2015) 163.

<sup>5</sup> Wegner / Wegner (2015) 161 – 163.

<sup>6</sup> Wegner / Wegner (2015) 149.

<sup>7</sup> Seidlmayer / Johannsen / Bäbler (2012); Wegner / Wegner (2015) 165; WBG (2010) 24.

chenland, wo er in präexistierende Vorstellungen integriert, jedoch in seiner Wesensart verändert wird, indem er sich von einer beschützenden positiven Entität des ägyptischen Raumes zu einer gefürchteten und gefährlichen Figur entwickelt.<sup>8</sup> Somit wird der maskuline *šsp-nh* (shesep-ankh) als Bezeichnung für das *lebende Bild* im Alten Ägypten zu einer weiblichen Sphinx (Σφίγγ) Griechenlands, die ihre Wortherkunft möglicherweise in σφίγγω (würgen) hat.<sup>9</sup> Lediglich am Anfang der archaischen Zeit wird der griechische Sphinx als männliches Wesen dargestellt, sie verweiblicht jedoch rasch und wird zu einer ‚Brücke‘ zur ‚Andersartigkeit‘, indem sie die Differenz zwischen der personifizierten weiblichen Schönheit und einem gefährlichen Raubtier in sich vereint.<sup>10</sup> In der griechischen Mythologie wird die Sphinx<sup>11</sup> stets als weibliches Monster, als Tochter von Echidna und Typhon<sup>12</sup> oder Chimera und Orthus<sup>13</sup> beschrieben. Dabei soll sie als halb-bestialisch und halb-menschliche Gestalt den Kopf, teilweise auch den Oberkörper einer jungen Frau und den Körper einer Löwin besitzen.<sup>14</sup> Trotz variierender Überlieferungen und Interpretationen des Sphinx-Mythos ähnelt sich die grundlegende Geschichte des Aufeinandertreffens von Ödipus und der Sphinx.

Ödipus ist auf der Reise von Korinth nach Theben, als er der Sphinx begegnet, die die Stadt Theben vermutlich auf Heras Geheiß belagern soll und umbringt, wer ihr Rätsel nicht lösen kann: „Was ist das, das eine einzige Bezeichnung hat und vierfüßig und zweifüßig und dreifüßig wird?“<sup>15</sup> Ödipus jedoch ist als erster dazu in der Lage, das Rätsel zu lösen,

[...] indem er sagte, das von der Sphinx genannte Rätsel sei der Mensch: Denn geboren werde er vierfüßig, da er sich als Säugling mit seinen vier Gliedern vorwärtsbewege; herangewachsen [sei] er zweifüßig; alternd nehme er als drittes Bein den Stab hinzu.<sup>16</sup>

Die Sphinx, besiegt, begeht Suizid. Als Lohn für diese Befreiung wird Ödipus zu Thebens König gekrönt und erhält die verwitwete Jokaste, seine Mutter, zur Frau.<sup>17</sup> Der griechische Tragödiendichter Sophokles (497–406 v. u. Z.) beginnt sein Drama *Οιδίπλους τύραννος* (429/425 v. u. Z.), als Ödipus bereits König Thebens ist und Jokaste geehelicht

<sup>8</sup> Schneider (2010) 7f.

<sup>9</sup> WBG (2010) 24 – 26; Wegner / Wegner (2015) 150; 177.

<sup>10</sup> WBG (2010) 21; 24.

<sup>11</sup> Aufgrund der historisch gegenderten Gegebenheit der griechischen Sphinx als feminines Wesen, wird im Folgenden trotz der These der Nicht-Binarität der/des Sphinx das annotierte weibliche Geschlecht verwendet.

<sup>12</sup> Vgl. Apollod. 3,52.

<sup>13</sup> Vgl. Hes. *Theog.* 326f.

<sup>14</sup> Apollod. 3,52; Eur. *Phoen.* 45; WBG (2010) 21.

<sup>15</sup> Apollod. 3,53. Vgl. Apollod. 3,52; Eur. *Phoen.* 1760.

<sup>16</sup> Apollod. 3,54.

<sup>17</sup> „Die Sphinx nun stürzte sich von der Stadtburg herab, Oidipus aber übernahm einerseits das Königtum, heiratete andererseits seine Mutter, ohne sie zu erkennen, und zeugte mit ihr die Söhne Polyneikes und Eteokles, die Töchter Ismene und Antigone“ (Apollod. 3,55).

hat, allerdings ohne jemals das Aufeinandertreffen zwischen Ödipus und der Sphinx beschrieben zu haben. Als Ödipus den Seher Teiresias konfrontiert, warum dieser trotz seines vermeintlichen Wissens das Rätsel der Sphinx nicht gelöst und Theben gerettet habe, bezieht er sich auf die Sphinx als „Sprüchespinnerin“ (ἡ ῥαψωδός).<sup>18</sup> Gleichmaßen wird in der englischsprachigen Übersetzung von Hugh Lloyd-Jones von „female singer“<sup>19</sup> gesprochen, wodurch ein sexualisierender Vergleich zu Sirenen in der Rezeption von Ödipus' Aussage erzeugt wird: Beide mythologischen ‚Monster‘ besäßen in dieser Implikation eine tödliche Anziehungskraft auf Männer, die wegen ihrer sexualisierenden Konnotation funktioniert. Eine derartige Differenz wird ebenfalls in der divergierenden Übersetzung des Wortes κύων<sup>20</sup> deutlich, indem die Sphinx nun einerseits als „hündische [Sprüchespinnerin]“ beschrieben, andererseits bei Hugh Lloyd-Jones als „bitch“ bezeichnet wird, wobei die Sphinx durch den Rückgriff auf die abwertende und sexualisierende Deskription der weiblichen Hündin auf animalische Triebe reduziert, sexualisiert und dehumanisiert wird.

Das hybride Monster, das die Sphinx darstellt, wird in Korrelation zu ihrer Weiblichkeit gesetzt, etwa in dem Drama *Die Phönikerinnen* (409/408 v. u. Z.) des griechischen Tragödiendichters Euripides (480–406 v. u. Z.). Jokaste berichtet: „Als die Wut / Der Sphinx uns anfiel [...]“.<sup>21</sup> Die Sphinx wird als Wesen dargestellt, das seine Gefühle nicht unter Kontrolle hat, wodurch ihr der Status einer vorbildlichen Frau aberkannt und sie stattdessen zum ‚Monster‘ demarkiert wird.<sup>22</sup> Als vermeintlich vorbildlich gelten schöne und sexuell anziehende Frauen, die sich zugleich zurückgenommen verhielten. Der sich während des 5. Jahrhunderts vollziehende gesellschaftliche Wandel spiegelt sich in der verstärkten Polarisierung der Geschlechterbilder wider, der sich in neu etablierten restriktiven Ehegesetzen zur femininen Unterdrückung zeigt sowie in der Akzentuierung eines häuslichen Idealbilds der Hausfrau.<sup>23</sup> Die Sphinx wird vor diesem Hintergrund zu einem hybriden ‚Anderen‘, das als „das wilde geflügelte Mädchen“<sup>24</sup> beschrieben wird, wodurch sich ihre Monstrosität in ihrer Hybridität bestätigt.

In dem in seiner *Bibliothèque* konzipierten Narrativ etabliert Apollodor die Sphinx als gefährliche Antagonistin, deren Schreckensherrschaft erst durch Ödipus ein Ende findet.<sup>25</sup> Die erhabene weibliche Gegnerin wird durch den männlichen Helden besiegt,

<sup>18</sup> Soph. OT 391.

<sup>19</sup> Renger (2013) 15.

<sup>20</sup> Soph. OT 391.

<sup>21</sup> Eur. *Phoen.* 49f.

<sup>22</sup> Schneider (2010) 7f.

<sup>23</sup> Schneider (2010) 10f.

<sup>24</sup> Eur. *Phoen.* 806.

<sup>25</sup> Vgl. Apollod. 3,52 – 54. Da über seine Lebensdaten, den Ursprung der *Bibliothèque* und seine tatsächliche Existenz und folglich Autorschaft des Werkes kaum Informationen vorhanden sind, ist der historische Apollodor kaum zu fassen. Spekulationen gehen davon aus, dass die *Bibliothèque* im ersten Jahrhundert unserer Zeit in griechischer Sprache entstanden sein könnte. Ähnlich allerdings wie die Sphinx, bleibt Apollodor selbst ein Mysterium, vgl. Dräger (2005) 838f. Hier wird die Übersetzung von Paul

der diese Übermacht des Femininen relativiert und ein vorherrschendes Regelsystem wiederherstellt. Dabei werden Differenzen innerhalb eines binären Geschlechtersystems deutlich ebenso wie rassistische Grundlagen, die das vorliegende Gesellschaftsbild konstruieren.<sup>26</sup>

Die Sphinx wird zu einer Verkörperung der ‚Gefahr des Weiblichen‘, zu einem femininen Enigma, das gleichzeitig durch die unklare genealogische Herkunft der Sphinx betont wird, wodurch das ‚Rätsel des Weiblichen‘ und die Sphinx auf einer ontologischen Ebene miteinander verbunden werden. Dabei wird sie als ein Männlichkeit negierender Widerspruch konzipiert. Indem Andersartiges und Unkontrollierbares mit Weiblichkeit assoziiert werden, wird eine Frau von männlich konnotierter Menschlichkeit ausgeschlossen.<sup>27</sup> Das Griechische als Sprache und Kultur wird konstruiert durch den Kontrast zu anderen, zu ‚Barbaren‘.<sup>28</sup> Frauen als das *andere Geschlecht* werden mit dieser Andersartigkeit assoziiert und stellen gleichermaßen eine Form der Bedrohung dar.<sup>29</sup> Es werden somit Weiblichkeit, Andersartigkeit und Monstrosität gleichgestellt und wirken zur Kontrastierung des Männlichen, Idealen und Heroischen, das sich wiederum erst durch die vorherrschende Differenzierung etabliert. Folglich wird die Sphinx zu einem Konstrukt zur Betonung des Helden Ödipus, des Sieges der Griechen über die ‚Barbaren‘, der Menschen über Mischwesen, des Mannes über die Frau. Die feminisierte Darstellung der griechischen Sphinx wird maßgebend in der Formulierung eines dualen Verhältnisses auf Grundlage von Geschlechtlichkeit, das durch eine antagonistische Kontrastierung männliche Heroenbilder schafft.

### 3. Die Macht der Sprache

Als weibliche Rätselstellerin beruht das Wesen der Sphinx auf Rätseln und Formulierungen, die eine sprachliche Herausforderung für die Ratenden darstellen, wobei „[...] wenn sie [die Thebaner:innen] es aber nicht herausfanden, raubte [die Sphinx] einen und verschlang ihn“.<sup>30</sup> Die Figur der Sphinx etabliert sich daher durch ihre sprachliche Handlungshoheit, die sie von der menschlichen Bevölkerung abgrenzt. Eine derartige sprachliche Macht äußert sich allerdings nicht in den überlieferten Dramen von Sophokles und Euripides, in welchen sie selbst nie zu Wort kommt. Die zugeschriebene Passivität der Sphinx drückt sich daher nicht nur in ihrer fehlenden aktiven Rolle als sprachliche Akteurin aus, sondern auch, indem sie in einem von ihr gestellten Rätsel, das auf einem sprachlichen Austausch basiert, ‚besiegt‘ wird. Ödipus meint,

---

Dräger verwendet, die in ihren Versangaben von der ebenfalls prominenten Übersetzung von Richard Wagner abweicht.

<sup>26</sup> duBois (1991) 110.

<sup>27</sup> duBois (1991) 104; Schneider (2010) 10.

<sup>28</sup> Schneider (2010) 18.

<sup>29</sup> Schneider (2010) 18.

<sup>30</sup> Apollod. 3,53.

die Sphinx in ihrem Metier besiegt zu haben und etabliert sich durch diese ‚Errungenschaft‘ zum Helden, indem er sich als ein ihrem Intellekt gewachsener Gegenspieler präsentiert.<sup>31</sup> So meint Ödipus in Euripides’ *Die Phönikerinnen*: „Sehet, das ist Oidipus, / Der die schweren Rätsel löste, [...] Der allein der blutbefleckten / Sphinx die Herrschaft abgewann!“<sup>32</sup> Teilweise wird auch statt ihres Suizids von Ödipus berichtet, der die Sphinx tötet. In jedweder Form ist es jedoch der vermeintliche ‚Sieg‘ des Ödipus, der dem ‚Untergang‘ der Sphinx gegenübergestellt wird. In ihrem Suizid scheinen ihre Flügel allerdings vergessen zu sein. Wenn Apollodor zu Anfang noch beschreibt: „sie hatte das Gesicht einer Frau [...] und Flügel eines Vogels“,<sup>33</sup> suggeriert er durch diese Flügel die übermenschliche Fähigkeit, wegfliegen zu können. Die Sphinx ist somit zu etwas in der Lage, woran Ikarus etwa scheitert. Eben die Erzählung von Ikarus zeigt die Faszination des Fliegens auf, die Menschen bereits in der Antike empfunden haben. Um so bedeutender wird dies im selbst gewählten Tod der Sphinx. Statt ihre Flügel zu nutzen, stürzt sie sich von der Stadtburg herab in den Tod, da sie von Ödipus rhetorisch besiegt, ihr Rätsel gelöst, ihre Macht gebrochen und ihre Individualität genommen wurde. Damit wird die Sphinx nicht nur durch Beschreibungen und Worte, die ihr im Nachhinein in den Mund gelegt werden, zu denen sie sich jedoch im direkten Diskurs nie äußern kann, sondern auch durch Ödipus’ ‚wortgewandtes Heldentum‘ zu einer passiven und unterworfenen Spielerin ihres eigenen Spiels. Es etabliert sich ein hierarchisches Gefälle von Machtverhältnissen, die im Rahmen von Sprache zwischen Ödipus und der Sphinx, sowie den Schreibern des Narrativs durch Schriftlichkeit kreiert werden. Identität und Nicht-Identität werden durch Sprache, Schriftlichkeit und Gesetz als Konstrukte weißer, hegemonialer Männlichkeit geschaffen, die auf den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen basieren, durch welche sie ermöglicht werden. Das *Gesetz des Vaters*, das sich auf eben jene grundlegend intrinsische und sozial internalisierte Strukturen patriarchaler Macht durch die geschriebene Sprache beruft, wird in seiner narrativen Form als Berichterstattung über die mystifizierte Sphinx zu einem Medium der Unterdrückung. Indem die Sphinx zu einer rhetorisch passiven Instanz des geschilderten Diskurses wird, wird ihr Handlungsmacht durch männliche Autoren aberkannt, wobei Sprache und Sprachlichkeit zu symbolischen, männlichen Handlungsformen werden. Das der Sphinx zugeschriebene Geschlecht negiert die Möglichkeit der literarischen und ‚posthum‘ aktiven Sprache. Die Philosophin Julia Kristeva erklärt die patriarchale Basis der auf der sogenannten ‚symbolischen‘ Ordnung basierenden Gesellschaft durch die Verbindung von Sprachlichkeit und sozialen Strukturen. Das Modell westlicher Ideologien berufe sich auf die Konzeption eines Hierarchiege-

<sup>31</sup> „Oidipus aber hörte dies und löste es, indem er sagte, das von der Sphinx genannte Rätsel sei der Mensch [...]“ (Apollod. 3,54.)

<sup>32</sup> Eur. *Phoen.* 1757–1760. Vgl. ebenfalls „alte Erfolge“ (Eur. *Phoen.* 1733) und „[...] der nichts wissende Ödipus, und machte ihr ein Ende“ (Soph. *OT* 397).

<sup>33</sup> Apollod. 3,52.

fälles aus der Superiorität eines Männlichen und der Inferiorität eines Weiblichen, das sich in der Sprachordnung widerspiegeln, wodurch soziale Strukturen durch das *Gesetz des Vaters* beherrscht würden.<sup>34</sup> Dabei basiert die kommunikative Sprache auf dem *Symbolischen*, das sich konstruiert aus dem Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat.<sup>35</sup> Kristeva schreibt, dass

das Symbolische, also auch Syntax und alle linguistischen Kategorien, nur das gesellschaftliche Produkt der Beziehung zum Anderen ist aufgrund objektiver Einwirkungen biologischer – u.a. geschlechtlicher – Unterschiede und konkret und historisch gegebener Familienstrukturen.<sup>36</sup>

Das *Symbolische* nimmt aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive die Funktion jenes Maßstabs ein, der für eine Sprache wie das Deutsche oder Französische als Kriterium grammatikalischer und linguistischer Korrektheit benutzt wird. Das *Symbolische* wird zur Essenz, zum Rahmen und zur sinngebenden Definition dieser Sprachen. Es erhält dabei allerdings seine Bedeutung aus seiner Position in dem bereits erläuterten patriarchalen System und wird selbst patriarchal, männlich:

Wenn man wie wir den Blickwinkel der gegenwärtigen Anthropologie akzeptiert, die darauf verzichtet hat, den symbolischen Ursprung der Gesellschaft in einer soziologischen Symboltheorie zu formulieren, dann lassen sich ‚Soziales‘ und ‚Symbolisches‘ synonym setzen.<sup>37</sup>

Kristeva entwirft hier das *Semiotische*, das gesellschaftliche und sprachliche Strukturen beleuchten soll, die durch das *Symbolische* unterdrückt werden.<sup>38</sup> Dieser Gedanke beruht auf einem Vergleich der vermeintlich westlichen Sprachordnung und dem westlichen gesellschaftlichen System, das sie der chinesischen Kultur und Sprache gegenüberstellt. Die chinesische Kultur kenne nicht die internalisierte und sexualisierte Unterdrückung des Westens, so Kristeva.<sup>39</sup> In der chinesischen Sprache sind wörtliche Bedeutungen von ihrer jeweiligen Intonation abhängig; gleichzeitig sei Intonation die erste sprachliche Differenzierung, die ein Kind mache.<sup>40</sup> Intonation und Rhythmus werden zu Beschreibungskriterien des *Semiotischen*. Diese kindlichen Bezüge setzt sie in Verbindung zu der Mutter-Kind-Beziehung, wobei sich dabei die *semiotische* Sprache in einem prä-ödipalen Rahmen befindet und als ‚a priori-Element‘ des *Symbolischen* fungiert. Das Kleinkind betrete nun unter Einfluss des *Symbolischen* soziale Strukturen,

---

<sup>34</sup> Rabine (1977) 43f.; McCance (1996) 150.

<sup>35</sup> McCance (1996) 147; Rabine (1977) 44.

<sup>36</sup> Kristeva (1978) 40.

<sup>37</sup> Kristeva (1978) 80.

<sup>38</sup> Rabine (1977) 44.

<sup>39</sup> Rabine (1977) 46.

<sup>40</sup> Rabine (1977) 45f.

die durch das *Gesetz des Vaters* konzipiert wurden, durch den durch Lacan geprägten *symbolischen Vater*.<sup>41</sup> Kristevas Theorie der Differenzierung stößt nicht nur auf Zustimmung. Es werden Stimmen laut, die kritisieren, Kristeva würde durch ihre sprachliche Unterscheidung eben jene sozialen und historischen Stereotypisierungen von Geschlechtlichkeit reproduzieren und dadurch negieren, dass sich Sprachlichkeit weiterentwickeln kann, um eben jenes hierarchische und ideologische Konzept zu überwinden.<sup>42</sup> Durch ihre Nutzung von Musik und Klang wird die Sphinx zu einem möglichen Beispiel des *Semiotischen*. Antike Quellen berichten, dass die Sphinx ihr Rätsel von den Musen gelernt und gesungen haben soll.<sup>43</sup> Gesang nimmt dabei die Rolle als orale Form des Narrativs ein und wird der Schrift gegenübergestellt, als ihr vorausgehend dargestellt, wodurch Literarizität und Schriftlichkeit mit Fortschritt und Macht, mit Männlichkeit assoziiert werden. Indem die Sphinx in oraler Form in Berufung auf Rhythmus und Ton gesungen haben soll, wird sie zu einer Form des *Semiotischen*. In ihrem Gedicht *Myth* (1973) setzt sich Dichterin und Aktivistin Muriel Rukeyser (1913–1980) mit einem hypothetischen, erneuten Aufeinandertreffen von Ödipus und der Sphinx auseinander, das sich auf Ödipus' ‚richtige‘ Beantwortung des Rätsels<sup>44</sup> bezieht, wobei hierbei die Übersetzung in die englische Sprache eine Bedeutung erlangt, in der das griechische ἄνθρωπος (Mensch) zu ἄνθρω (Mann) konvertiert wird und dabei statt des Menschlichen das Männliche in Ödipus' Antwort beleuchtet wird: „When you say Man' said Oedipus, / ,You include women too. / Everyone knows that“<sup>45</sup>,<sup>45</sup> behauptet Rukeyser Ödipus über die Inklusion von Frauen in dem Begriff ‚Mann‘. Mit der Betonung der Allgemeinheit in Ödipus' Aussage, die sich auf eine Gesellschaftsstruktur bezieht, in der Männlichkeit als Schirmbegriff für alle Menschen benutzt wird, wird ein Hierarchiegefälle männlicher Dominanz erzeugt, dessen sich Ödipus nicht bewusst ist. Durch die fehlende Betonung von Frauen wird artikuliert, dass weibliche Figuren aus dem Diskurs ausgeschlossen und verschwiegen werden und nichtsdestotrotz ein vermeintlicher Teil jener ‚aller‘ sind. Rukeyser formuliert die Rolle der Sphinx nachträglich aus einer feministischen Perspektive, indem sie ihr aktive Sprachgewalt zugesteht, wodurch sie Ödipus nicht nur sein fehlendes Verständnis des menschlichen Ursprungs aufzeigt, sondern auch sein problematisches Bild von Geschlechtlichkeit. Durch die Antwort der Sphinx: „You didn't say anything about woman“<sup>46</sup>,<sup>46</sup> wird er vor den Kopf gestoßen und mit eben jener durch seine Blindheit übersehenen Weiblichkeit konfrontiert. Dabei kritisiert das Gedicht neben der männlichen

<sup>41</sup> Vgl. Kristeva (1978) 56.

<sup>42</sup> Vgl. Rabine (1977) 46f.

<sup>43</sup> „Sie hatte aber ein Rätsel von den Musen erfahren“ (Apollod. 3,52). Bei Euripides äußert sich Ödipus mit dem Ausdruck „Musenkunst“ (Eur. *Phoen.* 1729) sowie „Die Rätselsängerin, die Sphinx [...]“ (Soph. *OT* 129) oder „ihr gräßliches Sphinxlied gesungen“ (Eur. *Phoen.* 807).

<sup>44</sup> Apollod. 3,54.

<sup>45</sup> Rukeyser (2021) 12–14.

<sup>46</sup> Rukeyser (2021) 11.

Sprachmacht und Deutungshoheit von Geschichte auch die fehlende aktive Inklusion von Frauen. Lediglich Bezeichnungen von *gender identity* und sexueller Orientierung, die sich außerhalb des (nicht-)binären Diskurses befinden, entstammen der jüngeren Vergangenheit, wobei grundlegende Prinzipien von Mehrgeschlechtlichkeit und spektraler Orientierung und Selbstzuschreibung hingegen so alt wie die Menschheit selbst sind. Auch in der Figur der Sphinx lässt sich der Gedanke des Genderns aufzeigen. Allerdings lässt sich bei Betrachtung der Sphinx im Ödipus-Mythos nicht nur die Frage nach einer weiblichen Sprache stellen, sondern die Frage nach Sprachlichkeit aus einer nicht-männlichen Perspektive und somit einer Perspektive, die sowohl nicht-Männer, als auch nicht-Menschen einschließt. Rukeyser eröffnet durch ihr Gedicht den Dialog über die Inklusion von Sprache, die sich über einen zweidimensionalen Horizont hinausbewegt. Im ägyptischen Raum als männliches, im griechischen als weibliches Wesen, befindet sich der/die Sphinx zwischen den geschlechtlichen Zuordnungen des Männlichen und Weiblichen. Die Limitierungen eines Klassifikationssystems negieren somit die Essenz des/der Sphinx, indem eine Form der Nomenklatur verwendet wird, die zur Fassbarmachung des Nicht-Fassbaren dienen soll. Da der/die Sphinx weder männlich noch weiblich und gleichzeitig beides simultan ist, habe ich mich dazu entschieden, künftig die Pronomina *they/them* zu benutzen und textlich den/die Sphinx als nicht-binäre Identität zu behandeln. Rukeyser's Gedicht *Myth* kann daher betrachtet werden als Inklusion des Weiblichen in den sprachlichen und sozialen Diskurs. Dabei wird es aber nicht nur zu einem Plädoyer der Inklusion weiblicher Sprache, sondern auch zu einer potenziellen Aufarbeitung von Kristevas Ansatz und dem Kritikpunkt, dass geschlechtliche Stereotypen in ihrer sprachlichen Differenzierung reproduziert würden.<sup>47</sup> In der Figur des/der Sphinx wird eine Differenzierung der Sprachordnung in männlich/weiblich aufgebrochen und durch eine Auflösung geschlechtlich konnotierter Rollen- und Sprachbilder ersetzt. Die Sprache selbst hat somit die Möglichkeit, aus Ödipus' Fehler zu lernen.

#### 4. Die Macht des Wissens

Aufgrund eines historisch manifestierten, ungleich verteilten Zugangs zu Wissen wird ein gesellschaftliches Modell konstruiert, das auf geschlechtlich differenter Verteilung von Wissen beruht und im Rahmen eines Teufelskreises von Zuschreibungen geringerer weiblicher Intelligenz Frauen den Zugang zu Bildung erschwert. Die somit kreierte männliche Superiorität und Dominanz werden dafür verwendet, die Frau von sich zu unterscheiden und sich von ihr in der ihr zugeschriebenen Inferiorität und geistigen Schwäche abzugrenzen, wodurch Wissen als Machtfaktor etabliert wird. Ödipus wird als Mann im Konflikt mit der weiblichen Sphinx zum vermeintlich Wissenden, der als Einziger die Antwort auf das Rätsel der Sphinx kennt. Durch die Lösung des

---

<sup>47</sup> Vgl. Rabine (1977) 46.

Rätsels ‚rettet‘ er Theben, besteigt den Thron und heiratet seine Mutter Jokaste. Ödipus wird zum klassischen, männlichen Heroen; indem er das Rätsel des ‚weiblichen, antagonistischen Monsters‘ Sphinx löst, ist er allerdings zugleich auch Hauptverantwortlicher für den Untergang der Stadt, der in seinem Patrizid und der inzestuösen Ehelichung seiner Mutter liegt.<sup>48</sup> Der/die Sphinx allerdings zeichnet sich aus durch Rätsel, Logik und Wissen und nimmt trotz der vermeintlichen Konnotation von Wissen mit Männlichkeit als dargestellte weibliche Figur eine Position im Diskurs ein. Nicht nur das: *They* kennen Ödipus‘ Ursprung und wissen von seinem fatal determinierten Untergang, der einhergeht mit *their* Tod. Der/die Sphinx besitzt als vermeintliche Frau höheres Wissen als der ‚wissende Held‘ Ödipus. In Rukeyser’s Gedicht *Myth* tritt die Sphinx als weibliche Figur auf, die dennoch eine Wissenshoheit besitzt. Ödipus konfrontiert die Sphinx: „I want to ask one question“<sup>49</sup> und beschwört damit einen Rollentausch herauf. Es ist nicht mehr die Sphinx, die fragt und die Antwort bereits weiß, sondern er, der unwissend die Sphinx fragt, ihre Wissensmacht anerkennt und sich unterordnet. Ödipus erkennt die Frage: „Was ist das, das eine einzige Bezeichnung hat und vierfüßig und zweifüßig und dreifüßig wird?“

fnApollod. 3,53. deren Antwort „Mensch“ (ἄνθρωπος) ist, nicht als Ursprungsgeschichte des Menschen und folglich auch seiner Herkunft an. Die Antwort auf die Frage des/der Sphinx selbst ist Ödipus‘ Rätsel, an dem er scheitert. Als ‚Frau‘ weiß der/die Sphinx mehr und wird in der Wahrnehmung zu einer Gefahr, zur Personifikation eines weiblichen Enigmas. Als nicht-binäres Wesen wiederum haben *they* die vermeintlich männliche Macht des Wissens inne; aber in der Darstellung als Frau muss der/die wissende *they* augenscheinlich besiegt werden. Das wahrhaftige Sein und Haben von Wissen führt zu dem vermeintlichen Untergang der Figur Sphinx, indem *they* verkörpern, was human nicht greifbar ist. Durch *their* Repräsentation des Überirdischen sind *they* dazu verurteilt, durch Menschenhand zu sterben, da nur so der Mensch selbst dieses Wissen negieren kann. Der/die Sphinx wird somit als ‚Anderes‘ konstruiert, dessen Andersartigkeit in *their* transzendentalen Entität liegt, und dadurch von der Menschlichkeit abgegrenzt. Es wird aufgezeigt, dass der Mensch in seiner Existenz nicht dazu in der Lage ist, vollständiges Wissen zu haben. Deutlich gemacht wird das in Ödipus‘ zelebriertem vermeintlichen Sieg über den/die Sphinx, *their* Suizid und Ödipus‘ Untergang, der in seiner finalen, menschlichen Unwissenheit liegt.

## 5. Conclusio

Das Enigma der/des mythischen Sphinx liegt nicht in *their* zugeschriebenen Weiblichkeit, sondern in der Unfassbarkeit des überirdischen Wesens in einem geschlechtli-

<sup>48</sup> Davies (2014) 436; „Die Sprüche löste Oidipus, mein Sohn, / Unwissend nahm die Mutter er zur Frau, / Unwissend nahm die Mutter ihn zum Mann“ (Eur. *Phoen.* 51–54).

<sup>49</sup> Rukeyser (2021) 4.

chen Rahmen. Die vermeintliche Männlichkeit, primär allerdings Weiblichkeit, des/der Sphinx wird zu einem Medium der Humanisierung des Unerklärlichen. Femininität als Konstrukt und imaginiertes Konzept soll die Unerklärlichkeit des/der Sphinx rechtfertigen, indem die Figur fassbar gemacht und in *their* Wesenseigenschaften degradiert wird, indem *them* die Sprache vermeintlich genommen und *they* geschlechtlich auf ein binäres System reduziert werden, das sich aus einem hierarchischen Machtgefälle männlicher Dominanz konzipiert. Dabei befindet sich der/die Sphinx außerhalb der konstruierten sozialen Ordnung. *They* bewegen sich außerhalb des binären geschlechtlichen Diskurses sowie außerhalb des Dualismus Mensch-Tier, indem sich *they* dazwischen befinden – oder wie Tyrone Williams in ihrem Gedicht *Sphinx Infinitives* schreibt: „dressing humanimal.“<sup>50</sup> Der/die Sphinx ist weder männlich noch weiblich: Bildliche Darstellungen und Beschreibungen versuchen, *their* transzendente Entität durch Zuschreibungen von moralischen Eigenschaften und Geschlechtlichkeit als human greifbares Konstrukt zu konzipieren. Folglich zeigt die Kunst den Versuch, den/die Sphinx in *their* Komplexität darzustellen. Vielleicht wird somit gerade in der ägyptischen Kunst durch ihre vermeintlich grobe Bildhauerei etwaige Androgynität möglich gemacht. „That’s what you think.“<sup>51</sup>

johannaboettiger@me.com

**ÜBER DIE AUTORIN** Johanna Böttiger studierte kurzzeitig Medizin, bevor sie sich dem Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Geschichte an der LMU München zuwandte. Seit 2022 studiert sie English Language and Literature in Oxford. Ihre Interessenschwerpunkte beinhalten Gendertheorie und Geschlechtergeschichte, englischsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Rassismus, ‘Schwarzen Stimmen’ und Körperlichkeit aus einer globalen Perspektive.

## **Bibliographie**

### **Primärliteratur**

Apollod.: Apollodor, *Bibliothek. Götter- und Heldensagen*, hrsg. und übers. v. Paul Dräger, Düsseldorf / Zürich 2005.

Eur. *Phoen.*: Euripides, *Die Phönikerinnen*, in: *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, übers. v. Ernst Buschor, München 1972.

Hes. *Theog.*: Hesiod, *Theogonie*, hrsg. und übers. v. Otto Schönberger, Ditzingen 2018.

---

<sup>50</sup> Williams (2013) 120.

<sup>51</sup> Rukeyser (2021) 15.

Kristeva (1978): Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. v. Reinold Werner, Frankfurt am Main.

Rukeyser (2021): Muriel Rukeyser, *The Essential Muriel Rukeyser. Poems*, hrsg. v. Natasha Trethewey, New York.

Soph. OT: Sophokles, *König Ödipus*, übers. v. Kurt Steinmann, Ditzingen 2019.

### **Sekundärliteratur**

Davies (2014): Malcolm Davies, „Oedipus and the Riddle of the Sphinx“, in: *Trends in Classics* 6 (2), 431–436.

duBois (1991): Page duBois, *Centaurs and Amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor.

McCance (1996): Dawne McCance, „L'écriture limite. Kristeva's Postmodern Feminist Ethics“, in: *Hypatia* 11 (2), 141–160.

Rabine (1977): Leslie Rabine, „Julia Kristeva. Semiotics and Women“, in: *Pacific Coast Philology* 12, 41–49.

Renger (2013): Almut-Barbara Renger, *Oedipus and the Sphinx. The threshold myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago.

Schneider (2010): Lambert Schneider, *Sphinx, Amazone, Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos*, Stuttgart.

Seidlmayer / Johannsen / Bäbler (2012): Stephan Seidlmayer / Nina Johannsen / Balbina Bäbler, „Sphinx“, in: *Brill's New Pauly*, URL= [https://doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e1119080](https://doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1119080) (zuletzt abgerufen am 05.03.2025).

Seymour (2011): Jane Seymour, „Hermaphrodite“, in: *The Lancet* 377 (9765), 547.

Wegner / Wegner (2015): Josef Wegner / Jennifer Houser Wegner, *The Sphinx That Traveled to Philadelphia. The Story of the Colossal Sphinx of Ramses the Great in the Penn Museum*, Philadelphia.

Williams (2013): Tyrone Williams, „Sphinx Infnitives“, in: *The Baffler* 22, 120.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG) 2010: „Rätselhaft. Die Sphinx“, in: *Archäologie in Deutschland. Sphinx, Amazone, Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos* (Sonderheft), Darmstadt, 21–33.

---

# (ÜBER-)LEBEN NACH DEM KRIEG

## *Helena in drei modernen Adaptionen*

Milena Hofmeister

*Ludwig-Maximilians-Universität München*

### 1. Einleitung

Der antike Mythos um die schönste aller Frauen ist auch in der Gegenwart bekannt und weiterhin aktuell. Helena wird beispielsweise in der Literatur und in der Kunst vielfach aufgenommen oder zitiert,<sup>1</sup> ihre Schönheit wird als unerreichbar dargestellt. Oft handelt es sich bei Helena um ein Motiv, einen Vergleich oder ein Narrativ, während die Frau, die dahintersteht, vernachlässigt wird. Sie ist „the face that launched a thousand ships.“<sup>2</sup> Bereits diese Bezeichnung entzieht Helena den Status einer Person mit eigener *Agency*.<sup>3</sup> Nur ihr Äußeres ist von Interesse – und damit ihre Schönheit, welche entscheidend für ihr Schicksal ist.

Während des Trojanischen Kriegs bekämpfen sich zwei Völker in Helenas Namen und in dem ihrer Schönheit, beide Seiten haben große Verluste. Helena wird dabei in zweierlei Hinsicht benutzt. Zum einen wird sie in vielen Erzählversionen als Ursache und damit auch als Rechtfertigung für den Krieg dargestellt. Zum anderen ist Helena der ‚Sündenbock‘, die Person, der die Schuld am Krieg zugeschoben wird. Der vor allem negativ konnotierte Begriff der Schuld kann wie folgt aufgefasst werden:

„Schuld“ ist eine sprachliche Form der Zuweisung von Verantwortung für reales Geschehen. Dies müssen nicht Ereignisse der menschlichen Außenwelt sein: „Schuld“ wird gemeinhin auch zugewiesen für innere Zustände, Sensationen, Empfindungen, für alle Zustände und Umstände, die als Abweichung von einer Norm wahrgenommen und einem Subjekt als Verursacher zugeordnet werden können.<sup>4</sup>

Die Verantwortung, die Helena für die Ereignisse zugewiesen wird, ist nicht eindeutig zu belegen oder zu rechtfertigen. Im Mythos existieren mehrere Darstellungen

---

<sup>1</sup> Ein bekanntes Gemälde ist beispielsweise *Helen of Troy* von Evelyn De Morgan (1898). Weiterhin wird Helena in der (Pop-)Musik aufgegriffen, so auch von Lorde in ihrem Lied *Helen of Troy* (Bonus Track, 2021). Literarische und filmische Beispiele folgen im Laufe des Artikels.

<sup>2</sup> Haynes (2020) 137.

<sup>3</sup> *Agency*: „The capacity of an individual to actively and independently choose and to affect change; free will or self-determination,“ (Bell 2016).

<sup>4</sup> Fischer (2017) 33.

und Ebenen, auf denen man der Frage nach der Schuld und der Ausgangssituation für den Trojanischen Krieg nachgehen kann. So wird bereits in der Antike Helenas Reise nach Troja unterschiedlich dargestellt, in manchen Versionen wird sie von Paris entführt, in anderen folgt sie ihm freiwillig.<sup>5</sup> Beide Varianten ziehen neue Fragen und Probleme nach sich. Wenn Helena entführt worden ist, wird ihr erneut ihre *Agency* abgesprochen – und damit wird auch die Voraussetzung für eine objektiv begründbare Schuldzuweisung entzogen:

Schuld setzt die freie Autorenschaft für eine Handlung voraus und damit ein hohes Maß an Individualisierung. Der Akteur hätte also auch anders handeln können und hat sich aus freien Stücken für die schuldhafte Handlung entschieden. Mit dieser autonomen Urheberschaft wird die begangene Verfehlung zugleich eindeutig individuell vorwerfbar.<sup>6</sup>

Wenn Helena nicht aus freien Stücken gehandelt hat,<sup>7</sup> aber dennoch für den Krieg verantwortlich gemacht wird, erfolgt nach der heutigen Sichtweise ein Victim Blaming: Die entführte Helena ist selbst ein Opfer und dennoch heißt es, das Elend, welches ihr und anderen widerfahren ist, sei ihre Schuld.<sup>8</sup> Auch in dem Fall, dass sie Paris freiwillig nach Troja gefolgt ist, stellt sich die Frage, ob eine einzelne Person mit einer einzigen Entscheidung für einen zehn Jahre langen Krieg verantwortlich gemacht werden kann und wieso die trojanische Bevölkerung sie nicht viel eher verstoßen hat. Außerdem darf die göttliche Ebene, welche in der griechischen Mythologie immer präsent ist, nicht vernachlässigt werden, da sie Helena – und auch den anderen Menschen – einen großen Teil ihrer Selbstbestimmung und Handlungsmacht abspricht. Diese Ebene rückt in modernen Verarbeitungen des mythischen Stoffs allerdings häufig in den Hintergrund.

In diesem Artikel sollen drei moderne Adaptionen und Rewritings untersucht werden, die sich – wenn auch nicht unbedingt zentral – mit Helena beschäftigen. Inge Merkel und Pat Barker arbeiten am Mythos, indem sie die bekannten Inhalte rezipieren und neu auslegen.<sup>9</sup> *Eine ganz gewöhnliche Ehe. Odysseus und Penelope* (1989) von

<sup>5</sup> Vgl. Wesselmann (2021) 34f.

<sup>6</sup> Klimke (2017) 45.

<sup>7</sup> Die Frage nach der selbstbestimmten Handlung wird noch komplexer, wenn man bedenkt, dass Frauen\* in der Antike keineswegs die Chancen und Freiräume hatten, welche heute nach und nach entstehen.

<sup>8</sup> Vgl. Ruetenik (2019) 91.

<sup>9</sup> Ich beziehe mich an dieser Stelle auf das Konzept von Hans Blumenberg, welches er in seiner Monographie *Arbeit am Mythos* entwirft, vgl. Blumenberg (2019). Auch die Ideen und die Begrifflichkeiten, die Lorna Hardwick vorschlägt, haben mich bei meinen Betrachtungen beeinflusst, vgl. Hardwick (2003) 1–11. Die Bedeutung, die die griechische Mythologie weiterhin hat, wird auch bei Mary R. Lefkowitz betont, vgl. Lefkowitz (1986) 1. Eine einführende Betrachtung von Mythen und Feminismus ist bei Helen Morales zu finden, vgl. Morales (2019).

Inge Merkel und *The Women of Troy* (2021) von Pat Barker stehen in zweierlei Hinsicht in einem starken Kontrast zu den antiken Vorlagen. Zum einen sind es hier zwei Frauen, welche den Protagonistinnen eine Stimme verliehen haben, zum anderen sind die Werke im 20. bzw. 21. Jahrhundert geschrieben worden, was die Perspektive auf Themen wie Gewalt in der Beziehung, Treue und Vergewaltigung verschiebt. Anhand der beiden Romane soll zudem untersucht werden, wie Helena im sozialen System (nicht) eingebunden ist und von Frauen und Männern behandelt wird. Auch in der Serie *DC's Legends of Tomorrow* wird im Jahr 2017 der Mythos um Helena aufgegriffen und in einem anderen zeitlichen Kontext mit modernen Sichtweisen adaptiert. In allen drei Versionen soll erarbeitet werden, welche Rolle die Schuld und Helena als ‚Sündenbock‘ innehaben, wie andere Charaktere über sie richten und was auch abhängig davon ihr persönliches Schicksal nach dem Krieg ist.

2. In *The Women of Troy* ist mit wenigen Ausnahmen Briseis die Erzählerin, welche persönlich in der ersten Person berichtet. Wie in der *Ilias* wird die Trojanerin Briseis während des Kriegs versklavt und muss im griechischen Lager Achill dienen. In *The Women of Troy* ist sie verheiratet und somit keine Sklavin mehr. Eine Gemeinsamkeit zwischen Briseis und Helena ist ihre Funktion als Mittel zum Zweck: Beide Frauen sind Auslöser für Streit und Tod und damit notwendig für den Plot.<sup>10</sup> So wird die Figur der Briseis dafür benötigt, um die Handlung der *Ilias* anzutreiben. Bei Pat Barker erhält Briseis über ihre Funktion als Erzählerin Macht über ihre eigene Geschichte, auch wenn sie an ihrem Schicksal nichts ändern kann.

Briseis und Helena kennen sich bereits aus Troja, in der Vergangenheit ist sie in der Stadt nur als „Helen's little friend“ bekannt.<sup>11</sup> Aufgrund dieser Verbundenheit, aber auch aufgrund der Kriegereignisse und allem, was Briseis erleiden musste, ist zu erwarten, dass sie in ihrer Erzählperspektive wertend und urteilend ist. Doch Briseis bleibt im gesamten Roman überraschend neutral. Trotz ihrer Stellung als Ich-Erzählerin erhalten Lesende den Eindruck einer unverfälschten Berichterstattung, ihre eigenen Gefühle kann Briseis klar von denen anderer Personen abgrenzen. Im fünften Kapitel besucht Briseis Helena, die sich nach Ende des Kriegs wieder im griechischen Lager und im Zelt des Menelaos aufhält. Die Szene ist die einzige im Roman, in der Helena persönlich auftritt und spricht. Als sich die Frauen gegenüberstehen, wird Helenas Schönheit nicht beschrieben – dafür aber die Tatsache, wie wenig sie die Kriegsjahre verändert haben: „I detected no change in her, none at all.“<sup>12</sup> Die Zeitlosigkeit ihrer Schönheit lässt die Grenze zwischen Göttlichkeit und Menschlichkeit verschwimmen, Helena ist in bekannten Versionen des Mythos Zeus' Tochter und somit eine Halbgöt-

---

<sup>10</sup> Vgl. Wesselmann (2021) 22.

<sup>11</sup> Barker (2021) 34.

<sup>12</sup> Barker (2021) 43.

tin.<sup>13</sup> Briseis betont bei Helenas Anblick nur ihre jugendliche Erscheinung und nicht die herausragende Schönheit – der Sonderstatus der Spartanerin entfernt sie von anderen Frauen und entmenschlicht sie bis zu einem gewissen Grad: „Nobody ever really complimented Helen on her looks – what would have been the point?“<sup>14</sup>

Bevor Helena und Briseis ein Gespräch beginnen, fällt Briseis' Blick auf Helenas Webstuhl.<sup>15</sup> Das Weben wird in der Antike als eine Beschäftigung tugendhafter Ehefrauen angesehen<sup>16</sup> und stellt zudem eine Möglichkeit für Frauen da, um sich auszudrücken. Ein gewebter Stoff ist ebenfalls ein Text, schließlich kommt das Wort ‚Text‘ vom lateinischen *textum*, was ‚Gewebe‘ bedeutet. Helenas Weben wird auch im dritten Buch der *Ilias* erwähnt, wo sie – anders als andere Frauen – das Geschehen auf dem Schlachtfeld abbildet.<sup>17</sup> Zusätzlich hält Helena mit diesem Vorgehen auch ihren eigenen Blick auf die Ereignisse fest.<sup>18</sup> Dieser Selbsta Ausdruck wird ihr auch in *The Women of Troy* zugestanden,<sup>19</sup> womit Helena sich erneut von den anderen Frauen abhebt. Nach der Betrachtung des Webstücks fällt Briseis das bisher überspielte Elend der Spartanerin auf. Auf ihre Frage, ob das Werk für Menelaos' Palast gedacht sei, antwortet Helena nur: „Who knows?“<sup>20</sup> Daraufhin bemerkt Briseis, was sie zuvor übersehen hat:

The light from the lamps she'd been working by fell full on to her face, but it wasn't that familiar perfection which caught my eye; it was the necklace of circular bruises round her throat. Many different shades, I noticed – being, I'm afraid, something of a connoisseur in such matters – from angry red fingermarks all the way through blue and black to the mottled yellow and purple of old injuries. All of them on her neck and throat – he hadn't touched her face. He'd throttled her as he was fucking her. As you would.<sup>21</sup>

Trotz ihrer Schönheit und ihres Status ist Helena wie die versklavten Trojanerinnen Gewalt und Willkür ausgesetzt. Sie versucht zu überleben und ist in einer unbegründeten Scham gefangen: „She was ashamed, while knowing she had no reason to be ashamed. She wanted to hide the bruises – and yet, at the same time, she wanted me to see.“<sup>22</sup> Auch wird hier deutlich, wie einsam und unverstanden Helena sich fühlt, sie erzählt, wie Menelaos sie für alles Unglück verantwortlich macht und seine Wut an ihr

<sup>13</sup> Vgl. Blondell (2013) 27.

<sup>14</sup> Barker (2021) 44.

<sup>15</sup> Vgl. Barker (2021) 43.

<sup>16</sup> Vgl. Blondell (2013) 20.

<sup>17</sup> Vgl. Blondell (2013) 54.

<sup>18</sup> Vgl. Salzman-Mitchell (2005) 121f.

<sup>19</sup> Vgl. Barker (2021) 47.

<sup>20</sup> Barker (2021) 47.

<sup>21</sup> Barker (2021) 47f.

<sup>22</sup> Barker (2021) 48.

auslöst. Menelaos hatte angekündigt, er würde sie töten, und Helena sagt: „Sometimes I wish he had.“<sup>23</sup>

Anschließend greift *The Women of Troy* ein weiteres aus der *Odyssee* bekanntes Motiv auf: Im Epos sieht Telemachos Helena bei einem Besuch in Sparta mit Kräutern hantieren, die Menelaos' Trauer um die Verstorbenen lindern sollen.<sup>24</sup> Während diese Betäubung dort als willkommen und vernünftig dargestellt wird,<sup>25</sup> soll sie in *The Women of Troy* geheim bleiben. Menelaos darf nicht erfahren, dass seine Frau ihn mit Drogen beeinflusst, auch wenn diese nur ein Schutzmittel und nicht negativ konnotiert sind. Helena will Menelaos nicht vergiften und töten: „I'd never get away with it.“<sup>26</sup> Sie möchte ihren Mann nur beruhigen, um sich selbst zu schützen. Das Über-Leben ist alles: „You can't blame me for trying to survive.“<sup>27</sup> Helena kann nicht ändern, dass viele Personen sie für den Krieg verantwortlich machen, aber durch die offene Darstellung ihres Schicksals beeinflusst sie Briseis' Sichtweise: „When I looked at her, I didn't see the destructive harpy of the stories and the gossip; I saw a woman fighting for her life.“<sup>28</sup>

Andere Frauen in *The Women of Troy* haben dieses Verständnis für Helena nicht. Hekabe zeigt offen den Hass, den sie für ihre Schwiegertochter empfindet. Sie verurteilt, dass Menelaos Helena wieder zu sich genommen hat und sie von ihm weiterhin ‚gut‘ behandelt wird.<sup>29</sup> Hekabe kann die Lage, in der Helena sich befindet, nicht erkennen, sie ist zu sehr mit dem Verlust ihrer Familie und ihres Reichs beschäftigt. Auch sie erwähnt giftige Kräuter. Doch anders als Helena geht es ihr nicht um Selbstschutz; Hekabe möchte Helena töten.<sup>30</sup> Sie fordert Vergeltung – an Helena, die sie im Unterschied zu Briseis für all ihr Leid verantwortlich macht.<sup>31</sup> Auch Ritsa, eine Sklavin und Heilerin im griechischen Lager, steht einem möglichen Tod Helenas gleichgültig gegenüber. „Anyway, let him kill her, it's no more than she deserves“, sagt sie zu Briseis,<sup>32</sup> als diese Helenas Verletzungen und ihren Kampf ums Überleben erwähnt, und schockiert sie mit dieser Einstellung: „Ritsa: The kindest of women, and yet she shared the universal hatred of Helen.“<sup>33</sup>

---

<sup>23</sup> Barker (2021) 48.

<sup>24</sup> Vgl. Blondell (2013) 79f.

<sup>25</sup> Vgl. Hom. *Od.* 4,219–229.

<sup>26</sup> Barker (2021) 49.

<sup>27</sup> Barker (2021) 49.

<sup>28</sup> Barker (2021) 49.

<sup>29</sup> Vgl. Barker (2021) 75f.

<sup>30</sup> Vgl. Barker (2021) 77f.

<sup>31</sup> Barkers Darstellung der Hekabe folgt der des Euripides in seiner Tragödie *Troades*. Auch hier macht Hekabe deutlich, dass sie Helena die Schuld an der Zerstörung Trojas und jeglichem Tod und Leid gibt. Sie preist Menelaos für seinen Entschluss, Helena (in der Heimat Sparta) zu töten (vgl. Eur. *Tro.* 890), und sieht auch nach Helenas Verteidigungsrede die Schuld ihrer Familie aufgrund der Geburt und Taten des Paris oder den Einfluss der göttlichen Macht nicht ein (vgl. Eur. *Tro.* 969–1082).

<sup>32</sup> Barker (2021) 118.

<sup>33</sup> Barker (2021) 118.

Ein Lied, das die trojanischen Frauen später singen, bringt erstmals die Verbindung von Schönheit und sexueller Begierde sowie die monströse Darstellung weiblicher Sexualität zum Vorschein. Die Protagonistin bleibt in allen Versionen dieselbe: „A woman who could not be satisfied and only managed to reach a climax when somebody thrust a spear into her vagina. Needless to say, this woman’s name was always Helen.“<sup>34</sup> Weibliche Sexualität wird verurteilt, bereits der Anblick Helenas erweckt Begehren bei Männern, gleichzeitig aber ist diese Macht – und damit Helena – zerstörerisch: „Beauty exercises its power by arousing the mighty and notoriously destructive forces of *erôs* – passionate sexual desire.“<sup>35</sup> Diese Perspektive unterstreicht die Anschuldigungen gegen Helena: Durch ihre übermäßige Schönheit verfügt sie auch über ausgesprochen viel Macht, was sich in der Zerstörung Trojas offenbart.

Auch Penelope, Königin von Ithaka, hat ein bestimmtes Bild von ihrer Cousine Helena. In *Eine ganz gewöhnliche Ehe* wird in einem anfänglichen Kapitel die Brautschau um die junge Helena beschrieben. Schon damals weiß Penelope sich von Helena und deren Schönheit abzugrenzen, sie selbst sucht nur einen schlaun Ehemann.<sup>36</sup> Gegen Ende des Romans wird Helena ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem sie selbst nur indirekt auftritt. Die wiedervereinte Familie sitzt beim Abendessen, als Telemachos seinen Eltern zu erzählen beginnt, wie er auf der Suche nach seinem Vater in Sparta bei Menelaos und Helena zu Gast war.<sup>37</sup> Bereits am Tisch äußert Penelope sich abfällig über ihre Cousine:

„Eine Hündin ist sie, Sohn“, sagte Penelope rauh, „strohduhm und dazu eine Hündin. Sie tut, wonach’s ihr gerade gelüstet und denkt sich nichts dabei! Wenn unsereine sich so aufführte, sie würde gesteinigt werden, und mit Recht. Vor Helena aber schlecken sie den Boden und dünken sich noch selig dabei.“<sup>38</sup>

Sie verurteilt an dieser Stelle Helenas Auftreten und Verhalten ebenso wie die Reaktion der Männer. Nicht nur Helena selbst, sondern auch die Doppelmoral, mit welcher ihre Cousine wegen ihrer Schönheit behandelt wird, verachtet sie. Später, als Penelope neben Odysseus im Bett liegt, greift sie Helena wieder auf und beginnt, von ihrer gemeinsamen Kindheit zu erzählen. Ihre Darstellung Helenas ist weiterhin von deren Unnahbarkeit und ihrem fehlenden Tiefgang geprägt. „Eine harmlose Seele“, nennt sie Helena:

<sup>34</sup> Barker (2021) 226.

<sup>35</sup> Blondell (2013) 4.

<sup>36</sup> Vgl. Merkel (1989) 21f.

<sup>37</sup> Vgl. Merkel (1989) 337.

<sup>38</sup> Merkel (1989) 341.

„[o]der einfach sehr gleichgültig gegen alles. [...] Sie hatte auch nie [...] ein Geheimnis. [...] Sie hatte nicht einmal den Tiefgang eines geheimen Lochs in der Mauer oder eines gehüteten Grübchens unter den Büschen am Feld.“<sup>39</sup>

Neben der Unberührbarkeit, die Helena wegen ihrer Schönheit auszustrahlen scheint, wird ihr an dieser Stelle auch jeglicher Tiefgang und eine mögliche *Agency* abgesprochen. Helena verfügt über keine versteckten oder geheimen Räume, in denen sie sich entfalten kann. Wegen der fehlenden menschlichen Züge wird Helena anders als in *The Women of Troy* nicht gehasst oder beneidet, so sagt Penelope: „Wenn ich auf eine nicht eifersüchtig bin, ist es Helena“<sup>40</sup> – obwohl Odysseus in Troja Sex mit ihr hatte. Bereits als Kind findet Penelope, dass ihre Cousine eine „hohle Puppe, von außen mit Zauber bekleidet und innen leer“<sup>41</sup> ist, und urteilt, allein „[e]ine schöne Mechanik regte ihre Glieder, kein Funken lebendiges Gefühl.“<sup>42</sup> Diese Darstellung spricht ihr eine eigene *Agency* ab, sie scheint in einer Passivität gefangen zu sein. Doch im Folgenden wendet sich diese Einstellung. Penelope bezeichnet Helena als „Monstrum“,<sup>43</sup> was ihr nicht nur eine Fremd-, sondern auch eine gewisse Bösartigkeit unterstellt. Über die Entmenschlichung hinaus wird Helena wieder zu der Figur, die das Leid verursacht hat.

3. Helenas Schönheit sorgt von klein auf dafür, dass Männer sie besitzen wollen. So wird sie bereits mit sieben Jahren einmal von Theseus entführt<sup>44</sup> und bei ihrer Brautschau stark umworben – und das, obwohl diese Werber sie noch nicht gesehen haben.<sup>45</sup> Auch hier wird die Frage nach Helenas *Agency* interessant. Es existieren Versionen der Brautschau, nach welchen Helena ihren Ehemann selbst erkoren hat, „[...] a rare practice that gives a woman more prestige and power but also makes her responsible for the consequences.“<sup>46</sup> Wieder ist Helenas selbstbestimmtes Handeln zweischneidig: Sie erhält einen unüblichen Freiraum und mehr Verantwortung, was aber gleichzeitig die Anschuldigungen gegen sie fundierter erscheinen lässt – Helena kommt gegen die Schuldzuschreibungen nicht an.

Bereits von den Frauen in *The Women of Troy* und *Eine ganz gewöhnliche Ehe* werden besonders zwei Aspekte von Helenas Schönheit betont. Zum einen ist sie unnahbar und unmenschlich. Zum anderen sehen aber selbst die sexuell nicht an Helena interessierten Frauen den erotischen Effekt, den Helena (auf Männer) hat und schreiben auch

---

<sup>39</sup> Merkel (1989) 342.

<sup>40</sup> Merkel (1989) 346.

<sup>41</sup> Merkel (1989) 346.

<sup>42</sup> Merkel (1989) 346.

<sup>43</sup> Merkel (1989) 350.

<sup>44</sup> Vgl. Haynes (2020) 128f.

<sup>45</sup> Vgl. Blondell (2013) 30.

<sup>46</sup> Blondell (2013) 30.

ihr selbst eine Libido zu. Diese beiden Wirkungen Helenas werden nun aus dem Blick der griechischen Männer betrachtet. In *The Women of Troy* überlagern die schmerzhaften Verluste und Kriegserfahrungen unmittelbar nach dem Fall Trojas die Vernunft. Die Anführer, die überlebt haben, verurteilen Menelaos dafür, dass er Helena wieder zu sich genommen und nicht wie angekündigt getötet hat. Das beeinflusst ihre Gespräche, welche Briseis zusammenfasst:

The brother kings, Agamemnon and Menelaus, who'd led the expedition, had quarrelled because Menelaus, in defiance of honour, decency and common sense, had taken that bitch Helen back into his bed. Thousands of young men had died so Menelaus could get back to humping his whore.<sup>47</sup>

Auch nach Kriegsende gibt es Streitigkeiten ‚wegen Helena‘. Die Männer sind unzufrieden mit Menelaos, dennoch ist es Helena, deren Ansehen in den Gesprächen am meisten herabgewürdigt wird. Sie ist „that bitch“ und „his [Menelaos', M.H.] whore“.<sup>48</sup> Helena wird allein als sexuelles Objekt herabgewürdigt: „The notion of the woman who is both beautiful and good appears to be, if not an oxymoron, at least something of a paradox. Woman is, instead, a ‚beautiful evil‘ [...]“.<sup>49</sup> Hier zeigt sich die starke Doppelmoral zwischen Männern\* und Frauen\*, die auch heute noch präsent ist:

Women are defined from the outside, in terms of how they seem to men, rather than from the inside, as thinking, feeling subjects. They are not fellow people, not even a different or worse variety of person, but simply the opposite of men, and hence, the opposite of human.<sup>50</sup>

Die Frau\* als emotionaler Mensch mit eigenen Gedanken verschwindet – auch in der zitierten Romanstelle werden Helena positive wie negative Gefühle, die sie für Menelaos empfinden könnte, verweigert. Die erotische Wirkung ist alles, was Helena noch zugestanden wird. Sie wird in der Folge auf ihr Äußeres reduziert, bis sie nichts weiter als ein Sexobjekt für einen Mann ist.

Als Telemachos seinen Eltern in *Eine ganz gewöhnliche Ehe* von seinem Besuch in Sparta erzählt, wird Helena vollkommen anders dargestellt. Inge Merkel greift an dieser Stelle die Episode aus der *Odyssee* auf, in der Helena als Ehefrau des Menelaos nach dem Krieg angeführt wird.<sup>51</sup> Im Roman wird Helena in der Schilderung Telemachos' bezüglich ihres Auftretens und Verhaltens rein positiv beschrieben.<sup>52</sup> Anders als z. B.

<sup>47</sup> Barker (2021) 36.

<sup>48</sup> Barker (2021) 36.

<sup>49</sup> Blondell (2013) 3.

<sup>50</sup> Doyle (2019) 67.

<sup>51</sup> Vgl. Blondell (2013) 73.

<sup>52</sup> Vgl. Merkel (1989) 338.

Penelope<sup>53</sup> ist sie nicht die ‚perfekte‘, zurückhaltende, stille Ehefrau, sondern spricht frei und zieht alle Blicke auf sich. An dieser Stelle wird der Sonderstatus Helenas anderen Frauen gegenüber nicht verurteilt, ihre Schönheit ruft wieder Ehrfurcht hervor – der Krieg liegt bei dieser Begegnung allerdings bereits Jahre zurück. Anders als in *The Women of Troy* hatten die griechischen Anführer Zeit, ihre Erlebnisse zu verarbeiten. Die positive Darstellung wird dadurch verstärkt, dass Helena versucht, die Schuld am Krieg auf sich zu nehmen. Sie nennt den Krieg einen „männermordenden Kampf um meiner hündischen Augen willen“.<sup>54</sup> Telemachos bestürzt diese Einstellung, er steht anders zu der Schuldfrage. Das Angebot, die Schuld auf sich zu nehmen, hat zwei Seiten. Zum einen zeigt diese Selbstverantwortlichkeit den Versuch einer Selbstbestimmung. Zum anderen rutscht Helena stärker in eine ‚unverdiente‘ Täterposition, aus der Telemachos sie heldenhaft befreien möchte. Er verteidigt sie in mehrfacher Hinsicht. So findet Telemachos Helena gütig, da sie sich in Troja um seinen Vater gesorgt und ihn in Sicherheit gebracht hat.<sup>55</sup> Auch kümmert sie sich während Telemachos‘ Besuch in Sparta um Menelaos und versorgt ihn mit Kräutern, die sein Gemüt erleichtern.<sup>56</sup> Diese hat sie aus Ägypten, wo das Paar, wie auch in der *Odyssee*, auf seiner Rückreise von Troja nach Sparta angelegt hat. In anderen Versionen des Mythos heißt es aber, Helena sei während des Kriegs die gesamte Zeit dort gewesen und damit unschuldig.<sup>57</sup> Beispielweise findet sich diese Darstellung auch bei Euripides, der Helena in seiner Tragödie *Helena* auftreten und sich verteidigen lässt.<sup>58</sup> Außerdem erwähnt Telemachos, Helena habe in Troja von Aphrodites Macht gesprochen, der sie sich nicht widersetzen konnte.<sup>59</sup> Über das Anführen der göttlichen Handlungsebene wird ihre Unschuld unterstrichen. Allerdings ist es an dieser Stelle durchgängig Telemachos, der seine subjektive Erinnerung schildert. Helena tritt nicht selbst auf; auch wenn sie spricht, werden ihr die Worte in den Mund gelegt. Ihre Darstellung ist ebenso wie anschließend bei Penelope und Odysseus allein von einer Fremdwahrnehmung geprägt. Telemachos, dessen Sichtweise hier aufgezeigt wird, hat im Trojanischen Krieg nicht

---

<sup>53</sup> Vgl. Blondell (2013) 89.

<sup>54</sup> Merkel (1989) 338. Diese Stelle und Selbstbezeichnung orientieren sich an Homer: Auch in der *Odyssee* meint Helena während Telemachos‘ Besuch, der Krieg sei ihrer hündischen Augen wegen ausgeführt worden, vgl. Hom. *Od.* 4,145. Der Hund wird bei Homer öfters benutzt, um Frauen zu beschimpfen, so beispielsweise auch für Aphrodite (vgl. Hom. *Od.* 8,319) oder Klytämnestra (vgl. Hom. *Od.* 11,424–427.)

<sup>55</sup> Vgl. Merkel (1989) 340.

<sup>56</sup> Vgl. Merkel (1989) 339. Diese Kräuter werden als reines Heilmittel und nicht als potentielles Gift wie in *The Women of Troy* dargestellt.

<sup>57</sup> Vgl. Pomeroy (1975) 18.

<sup>58</sup> Vgl. Eur. *Hel.* 42–46. Die Idee, dass nur ein Abbild Helenas aus Äther, ein *Eidolon*, in Troja gewesen ist (vgl. Eur. *Hel.* 32–36), lässt eine weitere interessante Lesart zu: Während dieser Artikel sich mit der Frage nach Helenas *Agency* und ihrer Bedeutung als Person im sozialen Kontext beschäftigt, kann auch argumentiert werden, dass Helena gerade in den antiken Quellen eine andere Funktion erfüllt. Nach der Theorie von Gilles Deleuze kann sie als eine Art leeres Feld gesehen werden, das sich andauernd verschiebt und nicht gefunden werden kann, vgl. Deleuze (1992). Sie ist nicht auf eine Sache – sei es Mythenversion, Eigenschaft oder Rezeption – beschränkt, sondern ermöglicht ambivalente Geschichten und Strukturen in antiken wie modernen Texten.

<sup>59</sup> Vgl. Merkel (1989) 340.

gekämpft, sondern war als Kleinkind bei Penelope in Ithaka. Darin könnte der Grund liegen, dass Telemachos sich Helenas Wirkung nicht entziehen kann und seine positive Darstellung der Spartanerin vor allem dadurch zu rechtfertigen versucht, dass er ihre Unschuld am Krieg belegen will, wodurch Helena ihre eigene *Agency* wieder abgesprochen wird.

Anschließend an die Darstellung von Penelope diskutieren sie und Odysseus in *Eine ganz gewöhnliche Ehe* später über Helena. Anders als sein Sohn schließt Odysseus sich der Auffassung seiner Frau an: Helena wird von ihrer überirdischen Unnahbarkeit bestimmt. Ein zentrales Element von Odysseus' Schilderung ist der Blick Helenas, welchen bereits Telemachos erwähnt. Das Element des Hündischen, welches Helena selbst anbringt, weist in der griechischen Antike auf einen unkontrollierten, sexuellen Appetit hin:<sup>60</sup> „[D]iese Hurenaugen in einem Gesicht, einer Gestalt, einem Gang, die göttlich waren und nichts von diesen Augen wußten,“<sup>61</sup> nennt auch Odysseus als Grund für den Drang aller Männer, Helena nach dem Fall Trojas weiterhin ergeben zu sein:

„Ihre Schönheit ist es gar nicht, Penelope. Die erregt keine irrsinnige Begehrlichkeit, auch keine große Liebe. Sie ist zu vollkommen, verstehst du? Unmenschlich! Außer Bewunderung und Erstaunen erregt diese Schönheit gar nichts. Am allerwenigsten fleischliches Verlangen nach Besitz. Man glotzt nur. Und weißt du warum? Weil es Götterschönheit ist. Die erregt keine Brunst. Die ist zu vollkommen dafür. Und ihr Blick? Vor dem schlägt jeder die Augen nieder aus einem Instinkt der Selbstbewahrung. Aber beides zusammen an einer Person! Verstehst du das? Diese unberührte und unberührbare Götterschönheit mit dem hündischen Hurenblick: Das macht jeden rasend. Und weil dieses Rasen so sinnlos ist, und man keinen Ausweg findet aus dieser bestürzten Erschütterung der Eingeweide, wendet es sich gegen einen selbst, gegen die Selbstachtung. Man wälzt sich im Dreck. Man zerstört und versehrt sich selbst, weil man sie nicht zerstören und versehren kann. Verstehst du das? Man kann diese Statue mit den schamlosen Augen nicht zu einer gewöhnlichen Frau machen im Guten oder im Bösen.“<sup>62</sup>

Anders als in *The Women of Troy* verurteilen die griechischen Männer Menelaos demnach nicht dafür, Helena als Ehefrau wieder zu sich zu nehmen. Odysseus sieht ihre unnahbare Puppenartigkeit, hinzu kommt die starke Betonung des fesselnden Blicks. Auch er erliegt dessen Wirkung in Troja und hat Sex mit ihr – doch es ist allein „das Rasen“ und nicht wirkliches körperliches Verlangen, das ihn dazu bringt.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Vgl. Blondell (2013) 18.

<sup>61</sup> Merkel (1989) 348.

<sup>62</sup> Merkel (1989) 349.

<sup>63</sup> Vgl. Merkel (1989) 351f.

Gebrochen wird der Bann Helenas auf Odysseus ebenfalls durch einen Blick, als He-kabe Odysseus in die Augen schaut.<sup>64</sup> Erst ein wirklich menschlicher Blick ist in der Lage, dem durch Helena ausgelösten Rasen zu begegnen, was erneut ihren seltsamen Sonderstatus betont. In Odysseus' Darstellung zählt Helena anders als bei Telemachos nicht als menschliche Person, er bezeichnet sie als „Dämon“ und „schleichende Krankheit“.<sup>65</sup>

4. Auch wenn das Leben Helenas nach dem Trojanischen Krieg in *The Women of Troy* und *Eine ganz gewöhnliche Ehe* zwar aufgegriffen wird, ändern diese modernen Versionen des Mythos ihr Schicksal nicht: Helena kehrt in beiden Romanen an Menelaos' Seite zurück nach Sparta, wo sie den Rest ihres Lebens verbringt. Ein alternatives Ende wird im Jahr 2017 in der Serie *DC's Legends of Tomorrow* vorgestellt. Die Serie, welche von zeitreisenden Superheld\*innen handelt, greift den Mythos um Helena in der dritten Staffel auf. Helena ist aus Versehen in das Jahr 1937 nach Hollywood versetzt worden, zu Beginn der Folge läuft sie durch die Filmstudios der Warner Brothers, zieht die Blicke aller Männer auf sich und wird engagiert, um sich selbst in einer Verfilmung des Trojanischen Kriegs zu spielen – sie wird „the face that sold a thousand tickets.“<sup>66</sup> Als das Zeitreise-Team schließlich eintrifft, erleben sie, wie der kleinste Konflikt um Helena eskaliert. Diese verlässt das Set und trifft auf den Chef von K&G Pictures, dem größten Konkurrenten der Warner Brother Studios. Als sie zu ihm ins Auto steigt, ist die Vorgeschichte zum Krieg vollständig adaptiert.<sup>67</sup> Die Superheld\*innen müssen nun die Zerstörung Hollywoods verhindern, doch auch sie haben mit Helenas Schönheit und deren Wirkung zu kämpfen, welche die (rein cisgender sowie heterosexuellen) Männer des Teams beeinflussen und in Streit ausbrechen lassen.<sup>68</sup>

Der erste Versuch, Helena zurück in ihre Zeit zu bringen, schlägt fehl. Helena weigert sich, mit den *Legends* mitzugehen.<sup>69</sup> Dadurch erhält sie mehr *Agency*, als ihr in den behandelten Romanen möglich ist, sie kann ihre eigenen Entscheidungen treffen und wählt diese geschickt, um das Beste für sich zu sichern. „Guess she's not just a pretty face“,<sup>70</sup> bemerkt das Team und bricht damit mit der Tradition, Helena nur als einen schönen Körper zu betrachten und den Menschen, die Frau, dahinter zu vernachlässigen.

---

<sup>64</sup> Vgl. Merkel (1989) 353.

<sup>65</sup> Merkel (1989) 353f.

<sup>66</sup> Shimizu / Ubah (2017) 00:56–02:25.

<sup>67</sup> Vgl. Shimizu / Ubah (2017) 07:30–10:00.

<sup>68</sup> Vgl. Shimizu / Ubah (2017) 17:51–18:25. Interessanterweise erliegt die bisexuelle Captain Sara Lance dem Effekt nicht. Auch wenn die männlichen Teammitglieder eindeutig erotisches Interesse an Helena zeigen und nicht allein von ihrer Schönheit gefesselt sind, könnte diese Beobachtung darauf hindeuten, dass Helenas Wirkung losgelöst von der Sexualität primär an Männer\* gerichtet ist.

<sup>69</sup> Vgl. Shimizu / Ubah (2017) 14:57–15:35.

<sup>70</sup> Shimizu / Ubah (2017) 15:30–15:32.

Etwas später wird Helena im Kampf ein Messer gereicht.<sup>71</sup> Dadurch erhält sie nicht nur die Möglichkeit, sich zu verteidigen, sondern zudem anzugreifen. Aus der passiven Frau, die immer von Männern umschwärmt und bewacht worden ist, wird in diesem Moment eine Frau, die aktiv und nach ihrem eigenen Willen handeln kann. Diese Darstellung geht damit über die Rezeptionen in beiden Romanen hinaus und bereitet das Ende der Folge vor, welches an die Version des Mythos erinnert, nach der Helena gar nicht in Troja war. Ein Teammitglied gibt an, Helena sei gemäß den historischen Aufzeichnungen während des Kriegs aus der Stadt verschwunden. Dies wird als Grundlage genutzt, um Helena ohne Beeinträchtigung der Geschichte an einen anderen Ort bringen zu können. Die Wahl fällt auf Themiskyra, die Heimat der „warrior women“, der Amazonen.<sup>72</sup> Auf diese Weise verändert das Team Helenas Schicksal und verhindert, dass sie je wieder auf ihre Schönheit und deren Wirkung reduziert werden kann. Auf Themiskyra gilt „[n]o boys allowed“,<sup>73</sup> was Helena erstmals ermöglicht, als eigene Person und nicht vor allem im Zusammenhang mit Männern\* gesehen zu werden. Sie kann zu der Frau werden, die feministische Strömungen fordern: eine eigene Person, die nicht durch das männliche\* Geschlecht definiert wird und ihr Leben unabhängig vom Urteil der Männer\* in die Hand nimmt.<sup>74</sup>

5. Abschließend ist festzuhalten, dass das Verständnis, das die Superheldinnen für Helena und ihre Lage haben, bei den Frauen und Männern in *The Women of Troy* und *Eine ganz gewöhnliche Ehe* kaum zu finden ist. Ein großer Unterschied ist die zeitliche Nähe und die Teilhabe der einzelnen Charaktere zum und am Trojanischen Krieg, der nur im Leben der Romanfiguren eine entscheidende Rolle eingenommen hat.

Briseis aus *The Women of Troy* schafft es, ihre negativen Emotionen von Helena zu trennen und ihr nicht die Schuld am Krieg zuzuschreiben. Ähnlich wie das Team in der Folge „Helen Hunt“ erkennt sie stattdessen das Leid, das Helena durch den Status als Kriegsgrund zukommt. Anders als die Superheld\*innen kann Briseis das Schicksal der Spartanerin allerdings nicht ändern, ebenso wenig kann sie die Hassgefühle der anderen trojanischen Frauen Helena gegenüber mildern. Deren feindselige Kommentare und Schmähesänge verdeutlichen, dass sie Helena die Schuld an ihrem Leid und ihren Verlusten geben, ohne sich in ihre Lage hineinversetzen zu können. Auch Penelope scheitert daran, doch in ihrer Argumentation steht besonders die Unnahbarkeit ihrer Cousine im Vordergrund. Helena wird in ihrer Darstellung zunächst passiviert und entmenschlicht. Die Folge „Helen Hunt“ steht hierzu im starken Kontrast, schließlich wird Helena hier zur aktiven Kriegerin. Die passive Darstellung Helenas in *Eine ganz*

<sup>71</sup> Vgl. Shimizu / Ubah (2017) 30:19.

<sup>72</sup> Vgl. Shimizu / Ubah (2017) 40:44–41:10.

<sup>73</sup> Shimizu / Ubah (2017) 41:38–41:40.

<sup>74</sup> Aus heutiger Sicht ideal wäre es, wenn sie diese Entwicklung auch in Anwesenheit von Männern\* durchmachen könnte.

*gewöhnliche Ehe* überschreibt Penelope aber anschließend noch, indem sie ihrer Cousine über den Begriff „Monstrum“<sup>75</sup> auch Böswilligkeit unterstellt.

Der Blick der Männer auf Helena ist vor allem über die sexuelle Ebene geprägt. Die Spartanerin ist in *The Women of Troy* nur noch „that bitch“<sup>76</sup> ein (Sex-)Objekt. Die Meinungen von Telemachos und Odysseus gehen in *Eine ganz gewöhnliche Ehe* dagegen weit auseinander: Telemachos wird von Helena eingenommen, doch auch seine Argumentation ist misogyn, da er ihre Beweggründe nicht erforscht. Sein Vater hingegen teilt die Meinungen seiner Frau und führt die Unmenschlichkeit Helenas weiter aus. Neben ihrer Schönheit sei auch ihre Unnahbarkeit der Grund, sie auf eine rasende, unerklärliche Weise zu begehren. Es ist diese Entschuldigung, die Superheldin Zari als hohl und frauenfeindlich entlarvt, als sie sagt: „Men always find a reason to fight. That’s not on her.“<sup>77</sup> Mit der Ausnahme von Briseis ist es den Figuren der Romane *The Women of Troy* und *Eine ganz gewöhnliche Ehe* nicht möglich, Helena als das zu erkennen, was sie wirklich ist: Eine Frau, deren Äußeres noch stärker als bei anderen Frauen dafür gesorgt hat, dass sie zum Spielball der Männer und zu einem Objekt der Schuld geworden ist.

mi.hofmeister@campus.lmu.de

**ÜBER DIE AUTORIN** Milena Hofmeister studiert im Bachelor Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Sprache, Literatur, Kultur an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Besonders interessiert ist sie an modernen und/oder queer-feministischen Adaptionen von antiken Mythen und Märchen aus verschiedenen Kulturräumen. Das akademische Jahr 2022 / 2023 verbrachte sie an der Universität Utrecht. 2024/2025 arbeitet sie am Goethe-Institut in São Paulo, Brasilien.

## Bibliographie

### Primärmedien und -literatur

Barker (2021): Pat Barker, *The Women of Troy*, Dublin.

Eur. *Hel.*: Euripides, *Helena*, übers. v. Johann A. Hartung. URL = <https://www.projekt-gutenberg.org/euripide/helena/helena1.html> (zuletzt abgerufen am 05.03.2025).

---

<sup>75</sup> Merkel (1989) 350.

<sup>76</sup> Barker (2021) 46.

<sup>77</sup> Shimizu / Ubah (2017) 10:22–10:26.

Eur. Tro.: Euripides, *Troades*, in: Euripides, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Bd. 3: *Die bittflehenden Mütter. Der Wahnsinn des Herakles. Die Troerinnen. Elektra*, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, übers. v. Ernst Buschor, Berlin / Boston 2014.

Hom. *Od.*: Homer, *Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, Stuttgart 1962.

Merkel (1989): Inge Merkel, *Eine ganz gewöhnliche Ehe. Odysseus und Penelope*, Frankfurt am Main.

Shimizu / Ubah (2017): Keto Shimizu / Ubah Mohamed (Drehbuch), „Helen Hunt“, in: *DC's Legends of Tomorrow*, Staffel 3, Folge 6, USA.

### Sekundärliteratur

Bell 2016: Kenton Bell (Hg.), „Agency“, in: *Open Education Sociology Dictionary*. URL = <https://sociologydictionary.org/agency/> (zuletzt abgerufen am 13.03.2022).

Blondell (2013): Ruby Blondell, *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, Oxford.

Blumenberg (<sup>7</sup>2019): Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* [ursprünglich erschienen: 1979], Berlin.

Deleuze (1992): Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin.

Doyle (2019): Sady Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers. Monstrosity, Patriarchy and the Fear of Female Power*, New York City / London.

Fischer (2017): Thomas Fischer, „Natur, Moral, Stigma – Bemerkungen zur Frage, wie Schuld in die Welt kam“, in: Thomas Fischer / Elisa Hoven (Hgg.), *Schuld*, Baden-Baden, 33–41.

Hardwick (2003): Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Oxford.

Haynes (2020): Natalie Haynes, *Pandora's Jar. Women in the Greek Myths*, London.

Klimke (2017): Daniela Klimke, „Der Wandel gesellschaftlicher Konstruktionen von Schuld“, in: Thomas Fischer / Elisa Hoven (Hgg.), *Schuld*, Baden-Baden, 43–73.

Lefkowitz (1986): Mary R. Lefkowitz, *Women in Greek Myth*, London.

Morales (2019): Helen Morales, „Feminism and Ancient Literature“, in: *Oxford Classical Dictionary*, URL = <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8235> (zuletzt abgerufen am 08.03.2025).

Pomeroy (1975): Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York.

Rich (1972): Adrienne Rich, „When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision“, in: *College English* 34 (1), 18–30.

Ruetenik (2019): Tadd Ruetenik, „Victim Blaming and Victim-Blaming Shaming“, in: *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 16 (1), 91–101.

Salzman-Mitchell (2005): Patricia B. Salzman-Mitchell, *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus (Ohio).

Wesselmann (2021): Katharina Wesselmann, *Die abgetrennte Zunge: Sex und Macht in der Antike neu lesen*, Darmstadt.

---

# INNERFEMINISTISCHE KOLLISION IN DER ANTIKE

## *Eine feministische Relektüre des Konfliktes zwischen Medusa und Athene*

Marisa Simone Morell

*Ludwig-Maximilians-Universität München*

### 1. Einleitung

In den vergangenen Jahren wurde der Medusa-Mythos vermehrt in den Fokus der Gesellschaft gerückt. Durch die #metoo-Bewegung und die immer lauter werdenden Stimmen von Aktivist:innen wurde Medusa unter feministischen Gesichtspunkten als regelrechte Leitfigur gesetzt. Als Symbol für den Erfolg der #metoo-Initiative wurde vor einem Gerichtsgebäude in New York eine Statue des Künstlers Luciano Garbati aufgestellt. Die Figur zeigt eine vollkommen unbekleidete Frau mit Schlangenhaar, die in der linken Hand ein langes Schwert und in der rechten Hand den abgetrennten Kopf eines Mannes nonchalant am Schopf hält. *Medusa with the Head of Perseus* zeigt, dass der Mythos rund um Medusa bis heute zwar viel rezipiert und adaptiert, aber immer noch oft fälschlich interpretiert wird. Denn im Gedächtnis der Allgemeinheit ist Medusa das männermordende Monstrum. Dass sie nicht in dieser Gestalt geboren, sondern dazu gemacht wurde, ist weitgehend unbekannt. Den ausführenden Akt der Verwandlung vollzieht die olympische Göttin Athene. Laut Ovid vergewaltigt der Meeresherr Poseidon die junge Medusa in Athenes Tempel und bestraft wird – paradoxerweise – nicht der Täter, sondern das Opfer. Im späteren Verlauf unterstützt und leitet die Göttin auch die Exekution von Medusa durch Perseus.<sup>1</sup> Gerade im Hinblick auf eine feministische Grundeinstellung ist es verwunderlich, dass Athene, die ebenfalls eine Frau ist, keine Empathie walten lässt, sondern mit drastischen Mitteln gegen Medusa vorgeht. Athene handelt aktiv, impulsiv, hart und – als finale Demonstration ihrer göttlichen Fähigkeit – vernichtend. Warum kommt es überhaupt zur Verwandlung und warum fallen Athenes Reaktionen dermaßen hart aus? Warum richtet sich ihr Vergeltungsdrang nur auf Medusa und wie geht diese mit den Schicksalsschlägen um?

---

<sup>1</sup> Ov. *Met.* 4,782f.

## 2. Athene

Athene (lat. Minerva) ist die Tochter des mächtigsten Gottes im Olymp, Zeus. Es existieren verschiedene Versionen über ihre Geburt, aber die häufigste ist die folgende: „Athena springs fully armed from the head of Zeus, father of gods and men. She is born from no mother; her father is delivered from his labor pains by the hatchet of the artisan-god Hephaistos.“<sup>2</sup> Die Kopfgeburt ist ein wundersamer und einzigartiger Umstand für den Beginn des Lebens. Athene entsprang in ihrer einzigartigen Gestalt rein männlichem Erbgut und es ist kein Zufall, dass dieses Erbgut von demjenigen stammt, der an der Spitze von Göttern, Göttinnen und Menschen steht. Damit wird bereits impliziert, dass Athene als einziger Sprössling – da nur sie auf diese Art und Weise geboren wurde – eine derartig intensive Verbindung und ausgeprägte Ähnlichkeit zu Zeus hat. Auch ihr Auftreten entspricht überwiegend dem eines Mannes. Das Tragen einer Rüstung, was ein sofortiges Erkennungsmerkmal männlicher Kämpfer ist, wird in der Literatur und der bildenden Kunst aufgegriffen.<sup>3</sup> Auf Gemälden und als Statuen abgebildet sieht man Athene selten in typisch weiblicher Kleidung oder gar entkleidet. Auffällig ist, dass sie oft mit phallischen Symbolen wie einem Speer oder einer Fahne präsentiert wird, was ihre maskulinen Eigenschaften und auch ihre Liebe zum Gefecht hervorhebt. Ebenso oft wird die Göttin der Weisheit mit Attributen des erfolgreichen Kampfes ausgestattet: einem prachtvollen Helm oder der goldenen Ägis. Ehrgeiz und daraus folgend ständiges Konkurrenzdenken sind der Göttin der Strategie wesenseigen. Ihr gesamtes Erscheinungsbild spiegelt das Ideal von erhabener Männlichkeit wider. Männlichkeit prägt sich auch in Athenes Verhalten aus. Ihr Habitus kann als ‚männergleich‘ beschrieben werden, gekennzeichnet durch verschiedene Eigenschaften, wie beispielsweise ihren Kampfgeist, die heldenhafte Tugend und die strikte Ablehnung von jeglichen weiblichen oder gar mütterlichen Funktionen:

In the Greek sense she is not a woman at all. For a start she's dressed as a warrior, when fighting was exclusively male work [...]. Then she's a virgin, when the *raison d'être* of the female sex was breeding new citizens. [...] It was almost as if Athena, woman or not, offered a glimpse of an ideal male world in which women could not only be kept in their place but dispensed with entirely.<sup>4</sup>

Es besteht eine starke Ähnlichkeit zwischen Vater und Tochter. Auch Athene strebt ununterbrochen nach Omnipotenz. Diese sichert sie sich, indem sie – anders als ihr Vater – ihre (weibliche) Sexualität vollkommen ausspart. Dabei legt sie möglichst alles

---

<sup>2</sup> Loraux (1993) 24.

<sup>3</sup> Vgl. Karel Dujardin, *Pallas Athene besucht Invidia* (1652), Akademie der bildenden Künste, Wien; Johan Sylvius, *Minerva*, (ca. 1620–1695), Nationalmuseum, Stockholm.

<sup>4</sup> Beard (2017) 47.

Weibliche an sich nieder und lehnt dies konsequenterweise bei anderen Frauen in ihrem Umfeld ab. Wie viele Männer scheint sie eine bestimmte Ansicht zu teilen: „Weakness comes with a female gender.“<sup>5</sup> Umso mehr bemüht sie sich, in Konfliktsituationen ihre Stärke zu präsentieren und ihren göttlichen Einfluss unter Beweis zu stellen. Die Jungfräulichkeit der Pallas Athene wird nicht selten als Asexualität gedeutet. „Athena represents asexual and intellectual femininity“,<sup>6</sup> wobei die Weiblichkeit deutlich von ihren männlichen Attributen verdrängt wird. Asexualität bedeutet in diesem Kontext nicht nur die Ablehnung jeglicher körperlicher Nähe und von Geschlechtsverkehr, sondern infolgedessen auch eine Ablehnung des Mutterdaseins. Sie ist ewige Jungfrau aus Überzeugung, Nicole Loraux spricht sogar von Keuschheit als „major attribute of Athena“.<sup>7</sup> Athene wäre nicht die Göttin der Strategie, wenn sie mit diesen Eigenschaften nicht bestimmte Ziele verfolgen würde. Die Virginität, das Tragen der Kampfkleidung und die Asexualität – damit verkörpert sie nicht nur die Erweiterung von Zeus' phallischer Macht,<sup>8</sup> sondern sichert sich ihre eigene Herrschaft und den Respekt in der patriarchal geprägten Gesellschaft des antiken Griechenlands. Auf diese Weise kopiert Athene männliche Taktiken der Ausübung von Macht. Pallas Athene repräsentiert trotz ihres Geschlechtes als weibliche Göttin des Olymps erstrebenswerte Ideale des Patriarchats. Wie kann die männergleiche Athene nun mit Feminismus zusammengeführt werden? Feminismus lässt sich keiner allgemein gültigen, kohärenten Theorie, Doktrin oder Politik zuordnen, sondern umfasst ein breites Spektrum von vielen Abzweigungen.<sup>9</sup> Auffällig ist etwa Athenes Doppelmoral in Ovids *Metamorphosen*, die durchaus feministisch interpretiert werden kann: Athene verhält sich gegenüber männlichen Akteuren (Poseidon, Perseus) anders als gegenüber Medusa und anderen Frauen. Medusa, Opfer der sexuellen Gewalt des Gottes Poseidon, wird von Athene auf brutale Art bestraft. Es ist das weibliche Geschlecht, besonders bei jungen Frauen oder gar Mädchen, an dem Athene ihre grobe und aggressive Art zum Ausdruck bringt.<sup>10</sup> Männern gegenüber zeigt sie sich hingegen äußerst fürsorglich, hilfsbereit und keineswegs rivalisierend.<sup>11</sup> Die Wahrung des Patriarchats und daraus folgend des Männlichen ist von höchster Priorität. „She represents the security of the male for all time.“<sup>12</sup> Ovid verleiht Athene eine Grundeinstellung nach der Devise: Schutz für die haltlosen und heldenhaften Männer, Strafe für die viktimisierten Frauen. Interessant erscheint, dass sie, wenn es um Außenstehende geht, definitiv zwischen Mann und

<sup>5</sup> Beard (2017) 36.

<sup>6</sup> Seelig (2002) 904.

<sup>7</sup> Loraux (1993) 24.

<sup>8</sup> Vgl. Seelig (2002) 907.

<sup>9</sup> Vgl. Morales (2019) 1.

<sup>10</sup> Vgl. Medusas Verwandlung, *Ov. Met.* 4,800f. und Arachnes Bestrafung, *Ov. Met.* 6,129–145.

<sup>11</sup> Vgl. Komplizenschaft bei Perseus' Mord an Medusa, *Ov. Met.* 4,782–786 und Schutz des Perseus im Kampf an dessen Fest der Vermählung, *Ov. Met.* 5,46f.

<sup>12</sup> Loraux (1993) 11.

Frau differenziert, sich selbst aber als männlich identifiziert. Ihrer patriarchalen Selbstauffassung entsprechend erkennt sie Frauen nicht als gleichwertig an, sondern fasst sie als gefährliche Konkurrentinnen auf. Junge Frauen werden kurzerhand vernichtet oder bestraft. Dabei stellt sie sicher, dass ihre Machtposition als Göttin zum Ausdruck gebracht wird – eine Art der Machtausübung gegenüber Frauen, wie sie in patriarchalen Systemen von Männern erwartet wird. Dieses Verhalten legt eine deutliche Misogynie der Athene nahe. Athene differenziert stark in ihrem Verhalten gegenüber jungen Frauen und Männern, bezüglich sexueller Beziehungen erfahren aber alle Außenstehenden gleichermaßen Ablehnung. Die Göttin strahlt körperliche, aber auch emotionale Distanz aus, sodass Annäherungsversuche prompt abgewehrt oder gar mit Abscheu betrachtet werden. Athene projiziert ihre Werte explizit auf junge Frauen, sodass ihr insbesondere sexuelle Handlungen von anderen innerhalb ihres Tempels ebenfalls zuwider und bei Nichteinhaltung des Zölibats harte Strafen zu erwarten sind. Tempelschändung stellt auch für andere Gottheiten ein Verbrechen dar, jedoch zeigt Athene eine äußerst brutale Vorgehensweise, die Tempelschändung zu sanktionieren. Es ist nicht zu vernachlässigen, dass Athenes Allgemeingültigkeitsanspruch von Enthaltensamkeit bei Frauen, die in irgendeiner Beziehung zu ihr stehen, als logische Konsequenz erscheint. Im Falle von Ovids Medusa-Mythos sind ihre Reaktionen auf das Ausleben von Sexualität anderer relevant. So zeigt sich Athene bei der Schilderung der Vergewaltigungsszene in ihrem Tempel entsprechend ihrer asexuellen Einstellung: „Jupiters Tochter, die Ägis haltend vors keusche Antlitz, wandte sich ab.“<sup>13</sup> Sie entsagt sexuellen Handlungen und will weder mit solchen in Berührung kommen noch sie mit eigenen Augen mit ansehen. Athene selbst gibt sich keinem Mann und erst recht keiner Frau hin, vermählt sich nicht und bildet dadurch eine vollkommen eigenständige und selbstbestimmte Gottheit. Auch hier werden wieder die Parallelen zu ihrem Göttervater ersichtlich, denn Zeus war zwar offiziell mit Hera verheiratet, hatte aber zahlreiche Affären und agierte meist nur zu seinen Gunsten. Er verschlang die schwangere Metis, Athenes Mutter, um die Prophezeiung abzuwenden und so seine eigene Macht zu sichern.<sup>14</sup> Athene, die Kopfgeburt des Zeus, ist für immer mit ihrem Vater verbunden und weiß instinktiv, wie Männer mit Macht denken. Als eine Kreation des Zeus, dem ultra-maskulinen Machthaber und Anführer, ist Athene die direkte Idealisierung einer im Patriarchat konzipierten Frau. Athene ist, in anderen Worten, aufgrund ihrer Kinderlosigkeit und Asexualität aus männlicher Sicht keine ideale Frau, sondern eine ans Patriarchat angepasste. Im Lichte dieser Darstellungen agiert Athene misogyn, kampflustig und aggressiv auf der einen Seite. Auf der anderen Seite sind ihr der eigene Körper das höchste Gut, ihre Stellung und das Ansehen wichtige Indikatoren, um sich selbst zu verwirklichen. Ein Aspekt, in dem man an ihr feministische Züge able-

---

<sup>13</sup> Ov. *Met.* 4,799f. Ich zitiere aus Niklas Holzbergs Übersetzung.

<sup>14</sup> Evslin (2012) 19f.

sen kann, ist die bewusste Entscheidung, kinderlos und keusch zu bleiben. So gesehen steht Athene auch als Empowerment für – wenn auch immer noch patriarchal untergeordnete – eigenständige und unabhängige Frauen. Aufgrund dieser Divergenz kann man Athene nicht schlicht in eine Kategorie des Feminismus einreihen, vielmehr eröffnet sie ihre eigene, individuelle Sparte, in der Gleichberechtigung oder Zusammenhalt zwischen Frauen nahezu keinen Platz finden, sondern patriarchale Strukturen die zentrale Richtung vorgeben.

### 3. Medusa

Medusa ist eine der drei Gorgonen, Tochter der alten Meerestgottheiten Keto und Phorkys, Schwester von Stheno und Euryale. Im Gegensatz zu ihren Geschwistern ist Medusa sterblich.<sup>15</sup> In Ovids *Metamorphosen* wird sie folgendermaßen beschrieben:

„Als Schönheit berühmt, war / jene die Hoffnung von zahlreichen eifersüchtigen Freiern, / nichts aber gab es an ihr, das herrlicher war als das Haar; ich / traf mal einen, der sagte, er habe es selber gesehen. / Jene schändete, sagt man, der Herrscher des Meers in Minervas / Tempel. Jupiters Tochter, die Ägis haltend vors keusche / Antlitz, wandte sich ab, und damit das nicht unbestraft bleibe, / hat sie die Haare der Gorgo in hässliche Schlangen verwandelt. / Heut noch trägt sie vorn auf der Brust, um mit Angst und Entsetzen / ihre Feinde zu lähmen, die Schlangen, die sie entstehn ließ.“<sup>16</sup>

Anhand von Ovids Beschreibungen kann man Medusas äußere Erscheinung in drei Phasen unterteilen: Vor der Verwandlung, nach der Verwandlung und nach der Enthauptung. Das Haar, welches Ovid als besondere Eigenschaft Medusas Schönheit hervorhebt, spielt vor und auch nach ihrer Metamorphose durch Athenes Wirken eine zentrale Rolle. Es war nicht nur ein Attribut ihrer äußerlichen Schönheit, sondern bewirkt schon bei äußerer Betrachtung intensives Verlangen, sodass viele Männer Medusas Körper sexualisieren. So erliegt auch Poseidon, der Gott des Meeres, Medusas Äußerem. Er vergewaltigt sie an einem für Medusa und Athene heiligen Ort – dem Tempel – und besiegelt dadurch ihr weiteres Schicksal.<sup>17</sup> „Athene, Zeugin des Geschehens, bestraft die Gorgo, indem sie ihre Haare in Schlangen verwandelt und sie so ihrer Hauptattraktion beraubt.“<sup>18</sup> Beraubt wird Medusa damit aber nicht ihrer Hauptattraktion *per se*, vielmehr findet eine Transformation statt, wodurch ihr einst schönes Haar, welches Männer sexuell anzog, „in hässliche Schlangen verwandelt“ wird.<sup>19</sup> Das mit

<sup>15</sup> Garber / Vickers (2003) 2.

<sup>16</sup> Ov. *Met.* 4,794–803.

<sup>17</sup> Ov. *Met.* 4,797f.

<sup>18</sup> Rostek-Lüthmann (1995) 2.

<sup>19</sup> Ov. *Met.* 4,801.

Reptilien geschmückte Haupt strahlt dann eine andere Art der Anziehungskraft aus: Sensationsgier, Streben nach Heldentum und Mittel zur Machtdemonstration (durch das Erlegen des ‚Monsters‘) – all jene Umstände führen insbesondere Männer immer wieder in Medusas Nähe. Diese aber hält die Besucher:innen und Peiniger (hier darf davon ausgegangen werden, dass ausschließlich männliche Figuren die Tötung zum Ziel haben) von sich fern.<sup>20</sup> Als Perseus das Medusenhaupt abschlägt, verwendet er es als Waffe gegen seine Feinde, bevor er es schließlich seiner Schutzpatronin Athene übergibt, die damit die Brustplatte ihrer Rüstung (in anderen Versionen die Ägis) ausstattet.<sup>21</sup> Die drei Phasen der Medusenerscheinung können demnach eingeteilt werden in Lustobjekt, Ungeheuer und Waffe. Neben ihrem dominanten Aussehen widmen sich einige andere Mythen-Versionen und Adaptionen ausführlicher Medusas Charakter. Hier spielt der Einfluss von Göttern und Göttinnen in ihrem Leben eine wesentliche Rolle; diese prägen massiv die Existenz und Entwicklung der jungen Frau. In Ovids *Metamorphosen* wird ihr Wesen vor dem gewaltsamen Sexualakt und der Verwandlung kaum behandelt. Jedoch wird in anderen Überlieferungen geschildert, dass Medusa als treu ergebene Priesterin Athenes lebte,<sup>22</sup> was durchaus erklärt, warum Medusa überhaupt in Athenes Tempel zugegen war und dieser auch als Ort des Übergriffs durch Poseidon fungierte. Als Priesterin der griechischen Göttin entscheidet sich Medusa bewusst dafür, ihr Leben Athenes Werten und Lehren zu widmen. Athene versinnbildlicht Tugend, Keuschheit, Weisheit, Strategie und – in diesem Kontext zentral – Enthaltbarkeit. So war es auch Medusas Ziel, als unterwürfige Getreue der ewigen Jungfrau Athene selbst asketisch zu leben. Eingangs wurde bereits die Skulptur von Luciano Garbati angesprochen. Der Künstler hat aus dem ovidianischen Mythos einen reziproken Akt geformt, nämlich Medusa als Mörderin und Perseus als Opfer. Auf den ersten Blick erscheint die Statue als eine sich zur Wehr setzende und starke Frau. In der #metoo-Debatte soll es aber explizit nicht um einen gewalttätigen und rachsüchtigen Habitus gehen, sondern „HEALING and ACTION“.<sup>23</sup> Medusa bietet weitaus mehr als eine schlichte Degradierung zu einem von Rache getriebenen ‚Monster‘, welches mit seinem furchtbaren Anblick Mensch und Tier zu Stein erstarren lässt. Seit einigen Jahren wird Medusa immer wieder als Leitfigur in feministischen Diskursen genannt, wegweisende Literatur dafür bietet Hélène Cixous' *Das Lachen der Medusa* (Originaltitel *Le rire de la Méduse*). Die französische Schriftstellerin und Philosophin hat Medusa als Quelle der Selbstverwirklichung durch Kreativität gesehen, als Figur, die aus dem phallogozentrischen System hinaustritt.<sup>24</sup> Über allem schwebt auch die Macht des

---

<sup>20</sup> Ov. *Met.* 4,780–787.

<sup>21</sup> Ov. *Met.* 4,802f. und 5,248f. Zu Alternativversionen, vgl. Garber / Vickers (2003) 2.

<sup>22</sup> Ciobanu (2021) 140.

<sup>23</sup> Attiah (2020).

<sup>24</sup> Cixous (2017) 47. Aus Platzgründen muss hier leider auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit Cixous' Text verzichtet werden.

Widerstandes und das Entkommen aus der Unterwürfigkeit, was Medusa nach ihrer Verwandlung eindrucksvoll unter Beweis stellt:

Hence Medusa has appeared in twentieth-century feminist thought as both a figure for the silencing of women, for women's self-hatred, and for the free-rein given under patriarchy to sadistic fantasies of women, but also as an icon of resistance and rage at female subjugation, or even, faced fearlessly, as a source of vibrant creativity.<sup>25</sup>

Menschen, die analog wie Medusa sexuelle Gewalt erlitten haben und dann mit Schuldzuweisungen konfrontiert werden, können sich mit der antiken Figur identifizieren. Medusa, einst schöne Jungfrau, von einem Gott des Olymps geschändet und von ihrem Idol Athene dafür auch noch bestraft, hat ihr götterbewirktes Schicksal genutzt, um für sich selbst einzustehen. Die göttliche Verfechterin des Patriarchats hingegen wollte Medusa als Strafe für das ‚Vergehen‘ ihrer Schönheit (vor allem ihrer Haare) und Stimme berauben. Sie wurde nicht nur verwandelt, sondern auch verbannt. Abgeschieden in einer Grotte hausend hat Medusa aber – ganz zum Verdruss Athenes – weder Schweigen noch Untätigkeit walten lassen. Vielmehr hat sie zusätzlich eine persönliche Wendung vollzogen und mittels ihrer magischen Kräfte, die durch ihren Blick ausgestrahlt werden, ihre intrinsische Macht demonstriert. Das auferlegte Schicksal akzeptiert sie nicht, sondern zeigt, dass ihr dadurch die Möglichkeit geboten wurde, als selbstbestimmte und kraftvolle Frau zu leben. Durch ihre Verwandlung erhält sie Kräfte, mit denen sie ihre Freunde lähmen kann.<sup>26</sup> Die traumatischen Erfahrungen, also die körperlich-sexuelle Gewalt durch Poseidon und die emotional-physische Gewalt durch Athene, machten Medusa zu etwas vollkommen Neuem, Mächtigem:

Trauma permanently changes us. It transforms us. There is no ‘back to the old me.’ I am different now ... full stop. Trauma can be disfiguring, much like Medusa's transformation into a hideous monster.<sup>27</sup>

Medusa legt nach ihrer Metamorphose ihr devotes Verhalten der Göttin gegenüber ab. Ihr nun ‚scheußliches‘ Äußeres („Gestalt der grauen Medusa“,<sup>28</sup> „Monsterwesen“<sup>29</sup> und „Gorgo [mit] hässliche[n] Schlangen“<sup>30</sup>) sollte bewirken, dass sie sich zurückzieht und von der Gesellschaft verachtet wird. Hier kommen erneut die misogynen, patriarchalen Gedanken Athenes zum Vorschein, denn als Geschändete war

<sup>25</sup> Rimell (2003) 17.

<sup>26</sup> *Ov. Met.* 4,803.

<sup>27</sup> Reilly (2021) 85.

<sup>28</sup> *Ov. Met.* 4,783.

<sup>29</sup> *Ov. Met.* 4,745.

<sup>30</sup> *Ov. Met.* 4,801.

Medusa in ihren Augen nichts mehr wert und ihre ehemalige Priesterin hat ihre gerechte Strafe erhalten – was heutzutage übrigens eine häufige Ansicht gegenüber sexuell missbrauchten Menschen repräsentiert.<sup>31</sup> Medusa hingegen handelt genau in der entgegengesetzten Richtung, nämlich offensiv, stark und – was innerhalb der patriarchalen Gesellschaft Griechenlands abgelehnt wurde – als eigenständige und mächtige Frau. All die Werte, die sie vor ihrer Verwandlung mit Überzeugung vertreten hat, werden schlagartig marginal. Anstatt sich mit Verlust, Eigentum der Göttin und Vergänglichkeit (wie von Athene vermutlich intendiert) zu identifizieren, gestaltet Medusa ihr Schicksal mit Rätseln, Erneuerung ihrer selbst und Verbreitung von Angst (und daraus resultierend Macht).<sup>32</sup> In Ovids *Metamorphosen* werden wiederholt Vergewaltigungsszenen geschildert; größtenteils werden Frauen dafür bestraft, dass sie vergewaltigt wurden.<sup>33</sup> Was nach diesen Übergriffen passiert, variiert zwar, aber meist enden die Geschichten der Frauen mit dem gewaltsamen Akt und sie tauchen nicht weiter auf. Medusa lässt sich aber nicht zur Nebenfigur degradieren. Sie ist diejenige, die sich nicht als das devote, sexuell missbrauchte, junge Mädchen identifiziert, sondern als ein mächtiges und selbstbestimmtes, weibliches Wesen, welches selbst über den Tod hinaus den Göttern, Göttinnen und Menschen trotzt. Ihre magischen Kräfte versagen nicht nach der Enthauptung, sie bleiben erhalten und beweisen – trotz Medusas Sterblichkeit – eine unsterbliche Wirkung. Medusa ist in vielerlei Hinsicht eine aktive und proto-feministische Figur. Ihr Einsatz gegen männerdominierte und frauendiskriminierende Strukturen wird anhand ihrer Fähigkeiten, die auch postmortal eine unbezwingbare Kraft haben, eindrucksvoll bewiesen. Medusa durchbricht und zerschlägt die Ordnung, welche Frauen ausschließt und insbesondere sexuell missbrauchte Frauen verstößt. Sie gestaltet einen gerechten, feierlichen und weiblich-zentrierten Weg des Denkens und Handelns.<sup>34</sup> Gegen das Patriarchat – und somit gegen Athene – bezieht Medusa unermüdlich Stellung, zeigt, dass sie sich nicht länger unterwirft und auch die ihr vorgeschriebene Bestimmung nicht akzeptiert. Trotz des sexuellen Übergriffes, der Verwandlung in das ‚Monster‘, der Isolation – alles durch Götter und Göttinnen, also höher gestellten Instanzen, entstanden – ergibt sich Medusa nicht, sondern gestaltet ihren eigenen Werdegang, verschafft sich Macht und bildet mitunter deshalb eine Leitfigur im modernen Feminismus. Die beiden Protagonistinnen in Ovids Medusa-Mythos vertreten gegensätzliche Ansichten. Athene, die als überzeugte Verfechterin des Patriarchats junge Frauen bestraft und als weibliche Version ihres Göttervaters Zeus autoritäts- und konkurrenzgetrieben agiert, steht auf der einen Seite. Ihr entgegen positioniert sich Medusa, die sich von ihrer Rolle als Opfer befreit und mit ihrem selbstbestimmten und mächtigen Umgang im Leben ein Vermächtnis der mo-

---

<sup>31</sup> Reilly (2021) 83–85.

<sup>32</sup> Rimell (2003) 7.

<sup>33</sup> Morales (2019) 9.

<sup>34</sup> Morales (2019) 4.

dernen Feminismus-Kultur geschaffen hat. Moderne Relektüren des Medusa-Athene-Konflikts führen gerade im Hinblick auf feministische Auslegungen zu divergenten Interpretationen. Daher gibt es einige Literatur dazu, dass Athene die Verwandlung nicht als Strafe, sondern zum Schutze der Medusa vollführt hat. Nikita Gill hat ihre Interpretation der fürsorglichen Athene in ein Gedicht gerahmt.<sup>35</sup> Darin zeichnet sich ein völlig anderes Bild ab, nämlich, dass Athene Medusa in das durch Schlangenhaar gekennzeichnete Wesen verwandelt hat, damit diese von keinem Mann jemals wieder verletzt werden kann. Sie nennt es ‚Tausch‘, ihre äußere Schönheit wird in einen scheußlichen Anblick gewandelt, dafür wird sie lebenslang geschützt und von Männern gefürchtet. Der Ansatz, dass Athene die Transformation ihrer Priesterin als ‚Empowerment‘ beabsichtigt, kann allenfalls bis zu dem Zeitpunkt konsistent gehalten werden, an dem die Göttin an Medusas Tod maßgeblich mitbeteiligt ist. Die Tatsache, dass Athene ihren Schild zur Verfügung stellt und Perseus‘ Hand führt, um die Gorgone zu enthaupten, wird in der ‚Empowerment‘-Auslegung letztlich vernachlässigt. Im Gesamtkontext des Mythos ist eine solche Motivation Athenes daher wenig wahrscheinlich. Eine weitaus plausiblere Erklärung bietet die These, dass Athene in der von ihr verwandelten Medusa einen Störfaktor sieht. Zuerst wird Medusa, schön und jung, zur Zielscheibe göttlichen Zorns, nachdem sie als Priesterin in ihrem Tempel geschändet wurde. Athenes Tempel repräsentiert ihren Körper.<sup>36</sup> Athene ist der Ansicht, dass mit Poseidons sexuellem Übergriff auch ihr eigener Körper entehrt und somit eines ihrer höchsten Güter verletzt wurde. Ihre Reaktion, dann aber die Gorgo, der bereits Unrecht angetan worden ist, zu bestrafen, bleibt zunächst unverständlich. Warum sich Athenes Vergeltungsdrang explizit nur auf Medusa auswirkt, kann mit einer Verknüpfung zweier Ansätze beantwortet werden. Erstens, weil Poseidon ebenso ein Gott und somit Athene ebenbürtig ist, was bedeutet, dass sie ihn daher nicht merklich für sein Vergehen bestrafen kann. Zweitens, weil Medusa trotz ihrer Ergebenheit der Göttin gegenüber eine junge Frau ist, den (unfreiwilligen) zweiten Part des Geschehens bildet und als Sterbliche ein leichtes Ziel für Athene verkörpert. Das Mensch-Göttin-Verhältnis ist geprägt von Kontrolle und Machtausübungen; die Tat also ungesühnt zu belassen, ist für Athene schlichtweg keine Option. Bei Ovid und in der nachfolgenden Rezeption wird Medusa keine Schuld (oder Mitschuld) an Poseidons übergriffiger Handlung gegeben, ihr einziges ‚Vergehen‘ ist ihre Schönheit.<sup>37</sup> Und diese *clarissima forma*<sup>38</sup> zieht etliche Außenstehende in ihren Bann. Auch diese Art der Machtausübung dürfte Athene schon vor der Verwandlung ein Dorn im Auge gewesen sein. Die keusche Pallas wird Zeugin der Szene in ihrem Tempel und bildet sich *ad hoc* ein Urteil darüber, dass das Opfer Medusa und nicht der Aggressor Poseidon

<sup>35</sup> Gill (2019) 190.

<sup>36</sup> Seelig (2002) 898.

<sup>37</sup> Rostek-Lüthmann (1995) 4.

<sup>38</sup> Ov. *Met.* 4,794.

der verheerenden Strafe auszuliefern ist, allein schon aus dem Grund, dass Athene den Gott Poseidon gar nicht bestrafen kann. Aber das ist nicht das Ende von Athenes bitterer Haltung der bestraften und verbannten Priesterin gegenüber. Vielmehr steigert sich die Feindseligkeit gegenüber der Gorgo so weit, dass Athene beschließt, als Komplizin bei deren Enthauptung mitzuwirken. Eine Sterbliche, die mit ihren Blicken Männer bezwingt und nicht mehr als unterwürfige Frau auftritt, fällt gänzlich aus dem patriarchalen Bild, welches von Athene so stringent idealisiert wird. Medusa wird von einer „looked-at woman“ zum „ultra-powerful viewer“.<sup>39</sup> Athene missfällt dieser Umstand zutiefst, sie hat Medusa nicht in das ‚Ungeheuer‘ verwandelt, damit diese sich mehr Macht als je zuvor aneignet, sondern wollte sie damit unterdrücken und auf ewig bestrafen. Medusa, als Sinnbild des Anti-Patriarchats, rückt somit erneut in den Fokus der kampflustigen und machtgetriebenen Göttin. Im Zentrum ihrer Entscheidung, Medusas Tod mitzuverantworten, erweist sich das (Zurück-)Erobern der magischen und tödlichen Kräfte der Gorgo. Perseus vollführt seinen Mord an Medusa aus dem Hinterhalt und zusätzlich mit göttlicher Hilfe. Athene bietet ihren Schild als Spiegel und somit als Werkzeug zum Erlegen des ‚Monstrums‘.<sup>40</sup> Dass Athene den abgeschlagenen Kopf auf ihrer Rüstung anbrachte, ist nicht nur ein Zeichen von Macht, sondern dient ihr auch als Waffe. Das furchterregende Medusenhaupt wird so zum alles Unheil abwendenden Emblem für die Göttin der Strategie und Weisheit. Pallas Athene hat aus ihrer Komplizenschaft persönlichen Gewinn gezogen. Dieser unsterbliche Teil von Medusa steigert ihren Einfluss: Werte wie Keuschheit, Kampf und Konkurrenz werden präsenter denn je. Aus feministischer Perspektive kann diese Stelle damit übersetzt werden, dass Frauen, sobald sie in den patriarchalen Augen der Gesellschaft zu viel Macht gewonnen haben, um jeden Preis vernichtet oder zumindest zum Schweigen gebracht werden müssen. Die Unterdrückung von weiblicher Stärke sichert das Überleben des Patriarchats.

#### 4. Begegnung und Konflikt

Athene und Medusa verkörpern ein Paradigma innerfeministischer Konflikte und zugleich ein Abbild der gesellschaftlichen Realität. Allzu oft werden Frauen nicht gehört, nicht gesehen, nicht respektiert. Dennoch setzt Medusa mit ihrer einzigartigen Schicksalswendung ein Zeichen, das weit über ihren Tod hinaus besteht: Sie ist eine Frau und sie ist machtvoll. Athene sieht in Medusas Stärke eine Bedrohung – eine Bedrohung für das Patriarchat und somit für sie selbst, bis das Ausspielen ihrer göttlichen Fähigkeiten ihr ermöglicht, sich selbst an Medusas weiblicher Kraft zu bereichern. Und trotzdem wird Medusa heute als mächtiges und vor allem eigenständiges Wesen gesehen, sie ist kein Teil der Pallas-Rüstung, kein Schauplatzdetail des blutigen

---

<sup>39</sup> Rimell (2003) 7.

<sup>40</sup> Ov. *Met.* 4,779–784.

Perseus-Mythos, kein bloßes Opfer sexualisierter Gewalt des Meeresherrn. Medusa ist das Bild einer Frau, die sich nicht unterdrücken und mundtot machen lässt, sondern auf das patriarchale Problem an sich hinweist. Sie hat sich als revolutionäre Kultfigur etabliert: Ihr Abbild steht heute nicht mehr für Kampf und Tod, sondern ikonisiert sie als Heroine und in gewisser Weise Mitbegründerin des Feminismus.

m.morell@campus.lmu.de

**ÜBER DIE AUTORIN** Marisa Morell studiert Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Rechtswissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität. Sie interessiert sich besonders für feministische Literatur, Adaptionen von griechisch-römischen Mythen und für klassische, kanonische Weltliteratur. Das journalistische Arbeiten hat sie dazu bewogen, ihren Vollzeitjob zu kündigen und dieser ihrer Leidenschaft nachzugehen.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primärliteratur

Gill (2019): Nikita Gill, *Great Goddesses: Life Lessons from Myths and Monsters*, New York.

Ov. *Met.*: Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. v. Niklas Holzberg und Bernhard Zimmermann, übers. v. Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2017.

### Sekundärliteratur

Attiah (2020): Karen Attiah, „The epic tragedy of the #MeToo Medusa“, in: Fred Ryan (Hg.), *The Washington Post*, URL = <https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/10/19/epic-tragedy-metoo-medusa-new-york-luciano-garbatl/> (zuletzt abgerufen am 09.01.2025).

Beard (2017): Mary Beard, *Women & Power: A Manifesto*, New York.

Ciobanu (2021): Estella Ciobanu, „Silent Medusa? En-Gendering Knowledge in the West: A Case Study“, in: *British and American Studies* 27 (1), 135–146.

Cixous (2017): Hélène Cixous, *„Das Lachen der Medusa“: zusammen mit aktuellen Beiträgen*, hrsg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, übers. v. Claudia Simma, Wien.

Evslin (2012): Bernard Evslin, *Gods, Demigods and Demons: An Encyclopedia of Greek Mythology*, New York.

- Garber / Vickers (2003): Marjorie Garber / Nancy J. Vickers (Hgg.), *The Medusa Reader*, New York.
- Loraux (1993): Nicole Loraux, *The Children of Athena: Athenian Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*, übers. v. Caroline Levine, New Jersey.
- Morales (2019): Helen Morales, „Feminism and Ancient Literature“, in: *Oxford Classical Dictionary*, URL = <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8235> (zuletzt abgerufen am 08.03.2025).
- Reilly (2021): Rosemary C. Reilly, „Reclaiming my Sister, Medusa: A Critical Autoethnography about Healing from Sexual Violence through Solidarity, Doll-Making, and Mending Myth“, in: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 21 (1), 80–87.
- Rimell (2006): Victoria Rimell, *Ovid's Lovers: Desire, Difference and Poetical Imagination*, New York.
- Rostek-Lühmann (1995): Fanny Rostek-Lühmann, „Der Mythos der Medusa“, in: Hinrich Lühmann (Hg.), *Bildung Psychoanalyse Literatur*, URL = <http://hinrich-luehmann.de/medusa-f-r-1/> (zuletzt abgerufen am 09.01.2025).
- Seelig (2002): Beth J. Seelig, „The Rape of Medusa in the Temple of Athena“, in: *The International Journal of Psychoanalysis* 83 (4), 895–911.

---

# DIE IDEALE FRAU ALS SKULPTUR IN OVIDS *Pygmalion*-ÉPISODE UND HENRIK IBSENS *Wenn Wir Toten Erwachen*

Franziska Fritsch

*Ludwig-Maximilians-Universität München*

## 1.

Det skulde være jordens ædleste, reneste, idealeste kvinde, hun, som vågner. Så fandt jeg dig. Dig kunde jeg bruge i et og alt. Og du føjed dig så glad og så gerne. Og du gav slip på slægt og hjem – og fulgte med mig.<sup>1</sup>

Sie, die Erwachende, die Auferstehende, sollte das edelste und reinste, das idealste Wesen auf Erden sein. Da fand ich dich. Du entsprachst in allem genau meiner Vorstellung. Und du warst so freudig bereit. Nahmst Abschied von deiner Familie, deinem Zuhause – und kamst mit mir.<sup>2</sup>

Mit diesen Worten definiert Henrik Ibsens Künstlerfigur Arnold Rubek seine Idealvorstellung einer Frau – und beschreibt diese Vision hier für Irene, die Modell für eben diese Skulptur gestanden hat. Es öffnet sich das Spannungsfeld zwischen der männlichen Erwartung bezüglich des weiblichen Verhaltens und der Wunschvorstellung auf Seiten der Frau. Aufgrund der klar patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, die Ibsens Drama *Wenn Wir Toten Erwachen* (norwegisch: *Når vi døde vågner*) und auch Ovids einflussreicher *Pygmalion*-Episode zugrunde liegen, wird in diesem Artikel besonderes Augenmerk auf die von einem männlichen Künstler geschaffene Idealfrau in Form einer Skulptur und die Motivation und den Schaffungsprozess beider Künstlerfiguren geworfen.<sup>3</sup> Das zentrale Interesse dieses Artikels bilden das Künstlertum und die künstlich konstruierte Frau, in physischer Form und als abstraktes Idealbild. Es wird diskutiert, warum vermeintlich ideale weibliche Eigenschaften aus feministisch-kritischer Sicht als problematisch aufgefasst werden können. Dabei wird an die Frage

---

<sup>1</sup> Die Zitate aus *Når vi døde vågner* stammen aus Ibsen (1899), hier 26.

<sup>2</sup> Für längere Passagen zitiere ich die Übersetzung von Hans Egon Gerlach (1973), hier 1043f.; die Übersetzungen von kürzeren Stellen im Text stammen von mir, Franziska Fritsch [Abk.: FF].

<sup>3</sup> Im Folgenden wird bewusst die Form „Künstlerprozess“ verwendet, da nur männliche Künstler einbezogen werden.

angeknüpft, warum ausgerechnet eine unbewegliche Frau dem Ideal einer Frau aus der männlichen Perspektive entspricht.

2. Gail Finney liest aus Ibsens Rede bei einem Bankett zu seinen Ehren von der „Norwegian Women’s Rights League“<sup>4</sup> heraus, dass Ibsen sich nicht klar für die Frauenbewegung positioniert und seine Forderungen einen eher sozialistischen und humanitären Hintergrund mit der Förderung benachteiligter Bevölkerungsgruppen zum Ziel hätten, wie z. B. getrennte Besitzrechte für Frauen innerhalb einer Ehe.<sup>5</sup> Ausschlaggebend in Ibsens Leben seien die Einflüsse verschiedener Frauen wie z. B. eine der einflussreichsten norwegischen Kritiker\*innen von patriarchalen Familienstrukturen, Camilla Collett,<sup>6</sup> mit der er die gesellschaftliche Stellung der Frau diskutiert habe. Von großer Bedeutung sei nach Finney aber vor allem, in welcher Weise Ibsens Texte rezipiert und für feministische Zwecke verwendet werden.<sup>7</sup> Toril Moi begreift diese Rezeption folgendermaßen:

Ibsen shocked because he showed that women’s so-called natural destiny – marriage and family – might not by themselves satisfy a woman’s desire for a morally responsible life.<sup>8</sup>

Aufgrund der gesellschaftlichen Ansicht von Mutterschaft als einem „pure and selfless act of female devotion“ fällt die konfliktreiche Darstellung dieser in Ibsens Stücken viel stärker ins Gewicht.<sup>9</sup> Auf diese Weise wird gezeigt, so Finney, dass eine solche Auffassung primär von Männern vertreten worden sei und Mütter, die mit ihrer Mutterschaft in Konflikt stehen, als eine Bedrohung für das Patriarchat empfunden worden seien.<sup>10</sup> Obwohl Ibsen nie Stellung zu politischen Diskursen, die man in heutiger Zeit feministisch nennen kann, bezogen hat, wird deutlich, dass viele der von ihm behandelten Themen patriarchal bedingte und geprägte Gesellschaftsstrukturen kritisch beleuchten und demnach zu einer breiten Verwendung in der Feminismus-Debatte geführt haben. Moi schließt ihre Argumentation passenderweise mit den Worten: „Ibsen himself may or may not have thought of himself as a feminist. But in his plays he thinks as a feminist“.<sup>11</sup> Ein direkter Bezug Ibsens auf Ovid konnte nicht nachgewiesen werden, allerdings ist das Ziel dieses Essays weniger, eine Verbindung herzustellen, als zu zeigen, dass beide Texte – die sich zeitlich in sehr unterschiedlichen Rahmen bewegen – ähnliche Strukturen bezüglich des männlichen Künstlers aufweisen und nach heutigen Maßstäben feministisch und vor allem kritisch gelesen werden können.

---

<sup>4</sup> Finney (1994) 90.

<sup>5</sup> Vgl. Finney (1994) 89f.

<sup>6</sup> Müller-Wille (2016) 176.

<sup>7</sup> Finney (1994) 92.

<sup>8</sup> Moi (2021) 91.

<sup>9</sup> Moi (2021) 94.

<sup>10</sup> Vgl. Finney (1994) 97–101.

<sup>11</sup> Moi (2021) 97.

3. Die Erkenntnis, die im metaphorischen Erwachen im Titel steckt, beschreibt hier vor allem den Ausgang von Rubeks künstlerischer Arbeit. Ursprünglich sollte seine Skulptur *Oppstandelsens dag* („Der Auferstehungstag“)<sup>12</sup> eine junge Frau darstellen, die aus dem Todesschlaf erwacht, und das größte Meisterwerk seiner künstlerischen Karriere werden. Die Öffentlichkeit rezipiert das Kunstwerk tatsächlich auf diese Weise, während Rubek sich dessen nicht sicher zu sein scheint, was darauf hindeutet, dass die Skulptur sein persönliches künstlerisches Streben nicht vollenden konnte.<sup>13</sup>

This play is about an awakening – an awakening towards modern reality that did not reward idealism, nor found any beauty or truth in Romantic and classical ideals.<sup>14</sup>

Die Motivation Rubeks, sein Meisterwerk in Form des nackten Körpers einer Frau zu verwirklichen, spiegelt sowohl sein erotisches Verlangen als auch seine künstlerischen Triebe wider, wobei laut Erik Østerud weibliche Akt-Abbildungen in der Künstlerszene historisch bedingten Kriterien unterlägen, die eine idealistische Form des Frauenkörpers erfordern würden.<sup>15</sup> Diese Kriterien sieht Rubek auch tatsächlich in seiner Vorstellung vereint und fügt hinzu, dass die Unschuld der „uberørt kvinde“ („unberührten Frau“)<sup>16</sup> – die in diesem Artikel auch als Unwissen über die schlechten Seiten des Lebens und demnach als Mangel an Lebenserfahrung gelesen wird – letztlich seine eigene Verblendung beziehungsweise Naivität aufgedeckt hat. Dies wiederum führt zu einem uninspirierteren Schaffensprozess in den Jahren nach dem Verschwinden seines Modells Irene.<sup>17</sup> Orley Holtan beschreibt den Vorgang passenderweise wie folgt:

The innocence of youth necessarily gives way to the recognition of evil, to the knowledge that all is not what it should be and that life is not full of infinite possibilities [...]. Earth-life's experience, as Rubek puts it, is exactly what cannot be avoided.<sup>18</sup>

Nachdem Rubek die Zeit mit Irene als „velsignet episode“ („gesegnete Episode“)<sup>19</sup> abfertigt, kann infrage gestellt werden, inwiefern Irene tatsächlich unberührt bleibt, wenn sie sich nackt vor einem Mann präsentiert, der nicht ihr Ehemann ist. Die Verhandlung der Künstlerschaft Rubeks als solche wird durch seine vollständige Hingebung an die Kunst, die ihn psychisch zerstört, wiedergegeben. Daraus schlussfolgert

<sup>12</sup> Ibsen (1899) 26; übers. FF.

<sup>13</sup> Vgl. Ibsen (1899) 9.

<sup>14</sup> Markovska (2010) 256.

<sup>15</sup> Vgl. Østerud (2005) 69.

<sup>16</sup> Ibsen (1899) 48; übers. FF.

<sup>17</sup> Vgl. Ibsen (1899) 48.

<sup>18</sup> Holtan (1970) 161.

<sup>19</sup> Ibsen (1899) 50; übers. FF.

Markovska, dass die Verschreibung zu einem Leben basierend auf konstruierten Idealvorstellungen den Verfall des Individuums bedeuten könnte.<sup>20</sup> Die übermäßige Konzentration Rubeks auf die Kunst – und demnach unrealistischen Idealen – führt ebenso zu sozialer Isolation, die ihn daran hindert, eine erfüllende Beziehung zu einer realen Frau aufzubauen.

In Ovids Pygmalion-Episode dagegen wächst die Einsamkeit des Bildhauers aus der Enttäuschung und Entrüstung über die unmoralischen und zügellosen Propoetiden. Pygmalion beginnt, eine Elfenbeinstatue in Frauengestalt zu kreieren. Auffallend ist, dass er von den Fehlern der Propoetiden auf das weibliche Geschlecht generell schließt; er ist „abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigiebig beschenkt hat“.<sup>21</sup> Alle ihm bekannten Frauen scheinen fehlerhaft zu sein, weshalb er das Bedürfnis hat, das für ihn ideale Abbild einer Frau künstlich zu erschaffen. Die Statue verkörpert Reinheit, Unschuld – symbolisiert durch das weiße Elfenbein – und „Sittsamkeit“.<sup>22</sup> Nach Pygmalions Auffassung ist keine Frau von Natur aus sittsam, diese Tugend existiert für ihn nicht in der Realität und kann nur das Produkt der Kunst sein. Seine Statue – im Gegensatz zu den körperlich (und sexuell) aktiven Propoetiden – bewegt sich nicht, was das einzige Unterscheidungsmerkmal zu einer lebenden Frau zu sein scheint. Die Episode ist geprägt von einer Stilisierung Pygmalions als romantischem Liebhaber, der sein marmornes Liebesobjekt mit Zärtlichkeiten bedenkt und mit Geschenken überhäuft,<sup>23</sup> wobei sein Gesamtvorhaben nach einer modernen Lesart eine deutlich misogynen Perspektive aufweist. Ein selbstüchtig wirkender Zug an Pygmalions Schaffensprozess scheint nicht wie in Rubeks Fall der Wunsch nach meisterhaftem Künstlertum zu sein, sondern die Anmaßung, sich selbst als Richter über die Moralität des weiblichen Geschlechts zu verstehen. Eben diese Idealkriterien wendet auch Rubek an, allerdings geht es ihm um ein Stadium der Reinheit innerhalb des Lebens einer Frau, es wird keine explizite Wertung über eine Schlechtigkeit der Frauen *per se* vollzogen. Pygmalion sucht hingegen nicht nach Anerkennung, sondern nach einer Gefährtin. Er verliebt sich in sein eigenes Kunstwerk, sieht darin aber nicht sein Meisterstück, sondern ist verblendet und erotisch erregt von der Symbolik, die die Skulptur für ihn ausstrahlt:

Pygmalion steht bewundernd davor, und gierig trinkt seine Brust das Feuer  
in sich hinein, das von dem Scheinbild ausgeht [...] und will immer noch  
nicht wahrhaben, daß es nur Elfenbein ist.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. Markovska (2010) 253f.

<sup>21</sup> Ov. *Met.* 10,244f. Alle Übersetzungen aus *Met.*: stammen von von Albrecht (2013).

<sup>22</sup> Ov. *Met.* 10,251.

<sup>23</sup> Vgl. Ov. *Met.* 10,259–269.

<sup>24</sup> Ov. *Met.* 10,252–255.

Da sich Pygmalion in die Statue verliebt hat, die er gemäß seiner Idealvorstellung einer tugendhaften und sittsamen Frau geschaffen hatte, bittet er die Gottheiten um eine Gattin, die seiner Statue zumindest „ähnlich“<sup>25</sup> sein soll. Dass Venus den Wunsch tatsächlich erfüllt, legt nahe, dass offenbar auch die Gottheiten seine unrealistischen Vorstellungen unterstützen. Pygmalions Kreation ist vollkommen, denn sie erfüllt den Anspruch, so natürlich auszusehen, dass sie vom tatsächlichen natürlichen Objekt nicht mehr zu unterscheiden ist.<sup>26</sup> Er ist illusioniert und deswegen glücklich – im Gegensatz zu Rubek, der die Wahrheit im Leben anerkennt und dadurch die Lebendigkeit und die Lust am Leben verliert.<sup>27</sup> Alison Sharrock geht hinsichtlich der künstlerischen Ebene bei Ovid darauf ein, dass hier im klassischen Sinn der Liebeselegien ein Objekt kreiert wird und die Liebe zu diesem in der Projektion bestimmter Eigenschaften und Wünsche auf das Objekt entsteht:

*Pygmalion* reflects and exposes the self-absorption of elegy, the heroization of the lover, and the painted nature of the woman [...]. Moreover, eroticism in this story can be read as displaying the way both that the love-object is seen-and-treated as an art-object and also that the art-object is seen-and-treated as a love-object. This exposure of the art-object as love-object has implications beyond the reading of elegy, implications for the male artist as lover of his own 'creation', that is, of the synthesis between his creative act and created object.<sup>28</sup>

4. Die Tragweite der bewegungslosen Frau kommt vor allem bei Ovids Pygmalion besonders gut zur Geltung. Zunächst ist Pygmalions weibliche Statue nicht als Individuum geboren, sondern durch männliche Hände geformt. Sie kann auf keinerlei Erfahrungsreichtum zurückgreifen: Alles, was sie will und wollen kann, ist, Pygmalions Erwartungen zu erfüllen. Der Text geht allerdings primär darauf ein, dass Pygmalion „sie liebt“<sup>29</sup> und nicht, dass sie diese Liebe erwidert. Es ist davon auszugehen, dass sie seine Liebe innerhalb ihrer limitierten emotionalen Kapazität tatsächlich erwidert, aber eine Wahlmöglichkeit besteht nicht. Sie hat nicht die Chance, anders zu sein, da Pygmalion die Erfahrbarkeit der Welt in allen Facetten durch die Formung ihres Charakters ausgeklammert hat. Die Geschenke, die er ihr macht, und der Luxus, welchen er für sie bereitet, indem er ihren Nacken bettet,<sup>30</sup> können von ihr nicht wahrgenommen werden und ähneln den Opferriten am Festtag der Venus. Auffällig ist die Parallele zwischen der Statue und den Opferkühen, die „in den schneeweißen Nacken getroffen“<sup>31</sup> und

<sup>25</sup> Ov. *Met.* 10,276.

<sup>26</sup> Vgl. Ov. *Met.* 10,250–252.

<sup>27</sup> Vgl. Ibsen (1899) 49.

<sup>28</sup> Sharrock (1991) 36f.

<sup>29</sup> Ov. *Met.* 10,249.

<sup>30</sup> Ov. *Met.* 10,260–269.

<sup>31</sup> Ov. *Met.* 10,272.

dadurch getötet werden. Pygmalion scheint durch seinen überzeugten Wunsch, eine perfekte und ideale Frau haben zu wollen, den Gefallen der Venus erweckt zu haben; er vermittelt ihr das Bild eines gottesfürchtigen und frommen Mannes. Elaine Fantham bemerkt zu Recht, dass es Ovid ist, der erstmals den mythischen Pygmalion nicht als tyrannischen König darstellt, sondern ihn verwandelt „into a shy sculptor, alienated from living women by their assumed vulgarity and lechery“.<sup>32</sup> Irene hat in *Wenn Wir Toten Erwachen* im Gegensatz zu Pygmalions Statue bereits vor dem ersten Kontakt mit Rubek ein Leben ohne seinen Machteinfluss erfahren. Wie dieses Leben genau aussieht, erfährt das Lesepublikum nicht. Allerdings beschreibt sie, mit dem Übergang in ihre Tätigkeit als Modell für Rubek habe sie ihre Kindheit aufgegeben, was impliziert, dass sie keine große Erfahrung mit Männern oder einem selbstständigen Lebensalltag gehabt zu haben scheint.<sup>33</sup> Genau aus diesem Grund ist sie als „høj-hellig skabning, som bare måtte røres ved i tilbedende tanker“ („ein heiliges Geschöpf, an das man nur in [...] anbetenden Gedanken rühren durfte“),<sup>34</sup> von so großem Nutzen. In Folge dieser fast religiös anmutenden Erläuterung wird klar, dass Irene noch unberührt ist und der Statue gleicht, die sie verkörpern soll. Ihre Idealität liefert sie Rubek, indem sie bei ihm bleibt und ihm hilft, seine Vision, im nackten Frauenkörper eine Wahrheit der Auferstehung zu finden, zu verwirklichen.<sup>35</sup> Nach der Erkenntnis, dass er sie sexuell und emotional nicht so begehrt wie sie ihn, verschwindet mit ihrem Fortgehen ihre unschuldige Perfektion für Rubek. Irene hat die Bitterkeit des Lebens geschmeckt, ihre Auferstehung bleibt nicht ohne „undrende over noget nyt og ukendt og uanet“ („Verwunderung über irgendetwas Neues, Unbekanntes oder Ungeahntes“),<sup>36</sup> sie übertritt nicht als reine „jordkvind[e]“ („irdische Frau“)<sup>37</sup> die Schwelle zu höheren bzw. heiligen Gefilden. Die Perfektion verkörpernde Statue muss in den Jahren danach in den Hintergrund rücken und für Figuren, die das wahre Leben repräsentieren, Platz schaffen, denn „den vilde ellers domineret altfor meget“ („[s]ie hätte sonst allzu sehr dominiert“),<sup>38</sup> was nicht mehr Rubeks Auffassung der Realität entspräche. Er inszeniert sich selbst in der Gesamtskulptur als reuevollen, von der Erkenntnis geplagten Mann.<sup>39</sup> Irene gibt ihm die Schuld, ihre Vorstellung eines idealen Lebens zerstört zu haben, indem er sie für seine Zwecke und Vision benutzt hat.<sup>40</sup> Nach all den Jahren scheint Irene verändert und ohne Lebendigkeit zu sein, wodurch sie nun tatsächlich

---

<sup>32</sup> Fantham (2004) 59.

<sup>33</sup> Vgl. Ibsen (1899) 26f.

<sup>34</sup> Ibsen (1899) 27; übers. Gerlach (1973) 1044.

<sup>35</sup> Vgl. Langås (2004) 205.

<sup>36</sup> Ibsen (1899) 27; übers. Gerlach (1973) 1044.

<sup>37</sup> Ibsen (1899), 27; übers. FF.

<sup>38</sup> Ibsen (1899) 48; übers. Gerlach (1973) 1061.

<sup>39</sup> Vgl. Ibsen (1899) 49.

<sup>40</sup> Vgl. Ibsen (1899) 50.

kalt, steif und in weiß gekleidet auftritt.<sup>41</sup> Sie ist, wie passenderweise bemerkt wird, „som en marmorstøtte“ („wie eine Marmorstatue“).<sup>42</sup>

5. Es drängt sich die Frage auf, wie sich Pygmalions Hingezogenheit zu seiner Statue zusammensetzt. Lässt man die Tatsache, dass die Statue (noch) kein menschliches Individuum ist, außer Acht, bleibt ein fahler Beigeschmack, da Pygmalion keine Interaktion braucht, um Lust an ihr zu empfinden. Er scheint nicht den Wunsch zu hegen, von ihr begehrt zu werden, für ihn geschieht die sexuelle Interaktion in diesen Momenten offenbar vollständig einseitig.<sup>43</sup> Anhand der Materialeigenschaften Kälte, Unbeweglichkeit und weißer Farbe erotisiere Pygmalions Assoziation, Sharrock zufolge, die Statue unabhängig von ihrer Leblosigkeit.<sup>44</sup> Da ihre Lebendigkeit vor der tatsächlichen Erweckung durch die Gottheiten in Pygmalions Kopf stattfindet, habe er eine gewisse Macht über seine Schöpfung. Seine „prüfenden“<sup>45</sup> Hände erhalten durch die lateinische Bedeutungsvarianz des Wortes *temptantes* eine neue Dimension: „[it] betrays the poetic and erotic undercurrents in the story. *temptare* occurs in poetic contexts, and erotic contexts, where it has more than a hint of rape.“<sup>46</sup> Genau wie in der Pygmalion-Episode erscheint es auch in Ibsens Drama *paradox*, eine kalte, leblose Statue sexuell zu begehren. Allerdings findet Rubek in „Irenes levende, nakne kropp [...] et mål for sitt begjær, et begjær, han ikke vil eller kan leve ut i fysisk forstand“ („Irenes lebendigem, nackten Körper [...] ein Ziel für seine Begierde, eine Begierde, die er im körperlichen Sinn nicht ausleben kann oder will“),<sup>47</sup> da er um seines Kunstwerkes willen das Idealbild aufrechterhalten muss, vermutlich, da dieses essenziell für sein sexuelles Erregen ist. Sein Begehren werde, statt es auszuleben, künstlerisch in seine Skulptur gelenkt.<sup>48</sup> Lisbeth Wærp erläutert, dass die sexuelle Anziehungskraft, die von Irene ausgeht, für Rubek gerade in ihrer Doppeldeutungsmöglichkeit liege: ihr Auftreten als Idealfrau und ihr Dasein als reale, vor allem jungfräuliche und unberührte Frau.<sup>49</sup> Irenes Tätigkeit als Modell löst in ihr ebenso emotionales und körperliches Verlangen nach Rubek aus, ihrem einzigen Geliebten, ihrem „elskede hersker og herre“ („geliebten Herrn und Herrscher“),<sup>50</sup> von dem sie erst nach Herstellung der Statue feststellt, dass er ihre Gefühle nicht erwidert: „Der var én, som ikke havde brug for min kjærlighed. Ikke brug for mitt liv længer“ („Da war einer, der keine Verwendung hatte

<sup>41</sup> Vgl. Ibsen (1899) 14.

<sup>42</sup> Vgl. Ibsen (1899) 42; übers. FF.

<sup>43</sup> Vgl. *Ov. Met.* 10,252–296.

<sup>44</sup> Vgl. Sharrock (1991) 40.

<sup>45</sup> *Ov. Met.* 10,254.

<sup>46</sup> Sharrock (1991) 41.

<sup>47</sup> Langås (2004) 240; übers. FF.

<sup>48</sup> Vgl. Langås (2004) 241.

<sup>49</sup> Vgl. Wærp (2000) 540.

<sup>50</sup> Ibsen (1899) 55; übers. FF.

für meine Liebe. Der mein Leben nicht länger brauchte“).<sup>51</sup> Die Erkenntnis bricht sie und sie gibt Rubek die Schuld daran, dass sie metaphorisch gestorben ist.<sup>52</sup> Ihren Lebensweg setzt sie nicht als ‚reine‘ Frau fort, sondern, wie impliziert wird, mitunter als Prostituierte, wobei nicht erwähnt wird, ob sie die Aufmerksamkeit der Männer, die ihr zuteilwird, erwidert.<sup>53</sup> In diesem Artikel wird aufgrund der leichtfertigen Erwähnung der Ermordung ihres zweiten Ehemanns sowie des angeblichen Suizids des ersten davon ausgegangen, dass dies nicht der Fall ist.<sup>54</sup> Wie glaubhaft ihre Schilderung ist, bleibt fragwürdig, da sie psychiatrisch behandelt wurde, wobei der angedeutete Klinikaufenthalt ihrerseits als Zeit in einer „gravkammer“ („Grabkammer“) beschrieben wird und sie jetzt „fra de døde“ („von den Toten“)<sup>55</sup> aufersteht. Bevor Rubek ihr Vorhaben, mit ihm gemeinsam zu sterben, begreift, bezeichnet er sie illusioniert als „den levendegjorte opstandelse“ („die leibhaftige Auferstehung“),<sup>56</sup> als Hoffnung auf eine Wiederbelebung seines künstlerischen Tatendrangs.

6. Rubek wird sich erst nach der Formung der Frauenskulptur und Irenes Fortgehen der Präsenz des Todes bewusst, er verliert die Lust an der künstlerischen Arbeit, stirbt innerlich und erlebt demnach das Gegenteil von Auferstehung.<sup>57</sup> Mit Irenes Wiederkommen erhofft er sich ein kreatives Aufleben.<sup>58</sup> Pavel Knappek erörtert, dass Irene nach Rubeks Eingeständnis seiner Schuld Rache an seinem erneuten Begehren, ihren Körper als mögliche Inspirationsquelle für ihn als Künstler zu nutzen, üben wolle und darüber hinaus einen Beweis für seine Liebe suche. Demnach besteht Rubeks letztlicher Todeswunsch in einem Versuch, seine Schuld wiedergutzumachen.<sup>59</sup> Beide wissen, dass sie ihre Möglichkeit, ein voneinander erfülltes Leben zu führen, verloren haben und Irene erkennt ihre Erlösung im titelgebenden Zitat:

Det uopprettelige sér vi først, når – [...] Når vi døde vågner. [...] Vi sér, at vi aldrig har levet.

Was nicht mehr gutzumachen ist, das sehen wir erst, wenn wir – [...] Wenn wir Toten erwachen. [...] Wir sehen, dass wir nie gelebt haben.<sup>60</sup>

Paradoxerweise liegt ihrer beider Auferstehung im Tod. Da sie beide lebendige Tote waren, führt ihr realer Tod zum symbolischen Leben im beziehungsweise nach dem

---

<sup>51</sup> Ibsen (1899) 22; übers. FF.

<sup>52</sup> Vgl. Ibsen (1899) 24.

<sup>53</sup> Vgl. Ibsen (1899) 22.

<sup>54</sup> Vgl. Ibsen (1899) 22f.

<sup>55</sup> Ibsen (1899) 24; übers. FF.

<sup>56</sup> Ibsen (1899) 42; übers. FF.

<sup>57</sup> Vgl. Ibsen (1899) 9f.

<sup>58</sup> Vgl. Ibsen (1899) 41.

<sup>59</sup> Vgl. Knappek (2015) 5f.

<sup>60</sup> Ibsen (1899) 56; übers. Gerlach (1973) 1068.

Tod. Die anfängliche Faszination der Auferstehung, die der weibliche Körper in Rubek ausgelöst hat, schließt sich nach einem langen Erkenntnisprozess über die Härten des Lebens in einer Klimax der tatsächlichen Reinkarnation des Lebens, so zumindest die Hoffnung und Vorstellung der beiden. Sie feiern ihr „bryllupsfest“ („Hochzeitsfest“)<sup>61</sup> kurz vor ihrem Tod. Ihre unterschiedliche Auffassung ist jedoch auch an diesem Punkt bezeichnend, so nennt Rubek Irene „min benådelses brud“ („meine Braut der Begnadigung“) und scheint also erleichtert, frei von Schuld zu sein, während Irene ihrem „hersker og herre“ („Herrscher und Herr“) „villig og gjerne“ („willig und gerne“)<sup>62</sup> folgt, also nach wie vor unter seiner Macht steht. Die symbolische Hochzeit wird in diesem Artikel nicht als Akt der Liebe interpretiert. Beide erkennen die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft an, und während bei Irene unerwiderte Liebe vorherrscht, kann Rubek sich keine echten Gefühle ihr gegenüber eingestehen und folgt der einzigen Möglichkeit „to walk into death out of love for her [...]. She follows him on his path into death [...]. Rubek’s guilt is paid off in Irene’s eyes at the end of the story“.<sup>63</sup> Rubeks selbstsüchtiges Verhalten als Künstler prägt seine Denkweise und Irene bleibt bis zum Ende, trotz ihrer Rached Gedanken, bei ihm. Das „barn“ („Kind“),<sup>64</sup> wie beide die Skulptur genannt haben, unterstreicht die Fähigkeit der Frau, durch Mutterschaft Leben zu geben, wobei Langås bemerkt:

[D]en mannlige kunstneren imiterer den kvinnelige evnen til å føde barn, men idet han inkorporerer den kvinnelige fruktbarheten, er kvinnen selv nødt til å dø.

Der männliche Künstler imitiert die weibliche Fähigkeit, Kinder zu gebären, aber dadurch, dass er die weibliche Fruchtbarkeit einbezieht, ist es die Frau selbst, die sterben muss.<sup>65</sup>

Unter diesem Blickwinkel ist Irenes Körper erotisch und biologisch missbraucht und das Kind, das sie symbolisch gebiert, führt im Umkehrschluss zum doppelten Sterbe- bzw. Suizidvorgang, den Irene initiiert. Der weibliche Körper bildet Geburt und Tod des künstlerischen Gesamtprozesses des Dramas. Eben diesen roten Faden beschreibt auch Unni Langås treffend:

[E]t hovedtrekk ved dramaets motivstruktur er at både oppstandelsen, kunsten og døden er representert som kvinne. Kvinnekroppen inspirerer den

<sup>61</sup> Ibsen (1899) 86; übers. FF.

<sup>62</sup> Ibsen (1899) 68; übers. FF.

<sup>63</sup> Knapek (2015) 13.

<sup>64</sup> Ibsen (1899) 21; übers. FF.

<sup>65</sup> Langås (2004) 249; übers. FF.

mannliche kunstneren til å skape det sublime og utfordre døden, og på samme tid blir skulpturen nettopp det stedet døden må aksepteres.

Ein Hauptmerkmal der Motivstruktur des Dramas ist, dass sowohl die Auferstehung als auch die Kunst und der Tod als Frauen dargestellt sind. Der weibliche Körper inspiriert den männlichen Künstler dazu, das Erhabene zu schaffen und den Tod herauszufordern, gleichzeitig wird die Skulptur der Ort, an dem der Tod akzeptiert werden muss.<sup>66</sup>

Während der Tod in *Wenn Wir Toten Erwachen* eine so wichtige Rolle spielt, ist bei Pygmalion die Verwandlung in Lebendiges zentral. Natürlich kann die Frauenstatue vor ihrer Verwandlung nicht wirklich tot gewesen sein, allerdings begründet die Verwandlung der Propoetiden in Kieselsteine<sup>67</sup> Pygmalions Entscheidung, aus Enttäuschung heraus eine bessere Frau zu kreieren. Aus dem ‚Tod‘ schlechter Frauen gebiert Pygmalion die Idee für seine perfekte Statue. Aufgrund ihrer Wirkung, erstaunlich echt zu sein, erstrahlt Pygmalion als Künstler<sup>68</sup> und seine Motivation wird von Venus belohnt, denn sie ist „ihm hold“<sup>69</sup> und bewirkt, dass seine erneute Berührung Leben in den Marmor haucht.<sup>70</sup> Dabei ist die Frau nicht nur eine sich bewegende Figur, sondern sie ist aus „Fleisch und Blut“<sup>71</sup> und gebiert ihm ein Kind,<sup>72</sup> sie ist also zudem auch biologisch fruchtbar. Der Ausgang dieses Textes scheint nicht so zwiespältig pessimistisch zu sein wie bei Ibsen, allerdings fällt hier ebenfalls auf, dass es der narzisstisch agierende Künstler ist, der durch die Verliebtheit in seine eigene Genialität belohnt wird. Die Frau ist perfekt, eine Wahl hat sie jedoch nie gehabt. Darüber hinaus scheint Venus als weibliche Göttin die Illusion der perfekten Frau zu unterstützen, wodurch alle realen weiblichen Wesen an Wert verlieren. Sharrock liest Pygmalions Schöpfungsakt als einen „misogynistic act to be resisted.“<sup>73</sup>

7. Im Wirken als Künstler stellt in Rubeks Fall die Erleuchtung durch den reinen Frauenkörper seine Motivation dar, wobei er nach Irenes Fortgang scheitert. Dagegen ist Pygmalions Beweggrund, als Künstler eine Frau zu schaffen, die Frustration über die vermeintlich schlechte weibliche Natur: er verliebt sich in sein eigenes Kunstwerk, das Ideal einer Frau. Die unbewegte Frau ist damit eine, die nach Wunsch des patriarchal denkenden Mannes agiert und sich wie ein Automat beziehungsweise eine statuengleiche Person verhält. Der Mann, hier Pygmalion, ist sexuell von eben dieser

---

<sup>66</sup> Langås (2004) 239; übers. FF.

<sup>67</sup> Vgl. *Ov. Met.* 10,242.

<sup>68</sup> Vgl. *Ov. Met.* 10,288f., 10,250–252.

<sup>69</sup> *Ov. Met.* 10,278f.

<sup>70</sup> Vgl. *Ov. Met.* 10,283–285.

<sup>71</sup> *Ov. Met.* 10,288f.

<sup>72</sup> Vgl. *Ov. Met.* 10,297.

<sup>73</sup> Sharrock (2020) 36.

Idealvorstellung erregt, die gleichzeitig ein reines Konstrukt seiner egozentrisch motivierten Künstlertriebe ist. Diese Erregung ist ausschließlich einseitig. Die ideale Frau dient bei Ibsens Rubek als Antrieb für seine Vision, mit dem Verlust seiner zunächst perfekt scheinenden Vorlage schwinden auch seine künstlerischen Fähigkeiten. Irene war für ihn ein Mittel zum Zweck und ist durch ihn zu einer kalten, leblosen Statue geworden. Rubek sexualisiert Irene paradoxerweise auf zwei Arten, einerseits erregt ihn seine Vorstellung von ihr als Ideal, andererseits begehrt er ihren realen jungfräulichen Körper. Er kann sein Verlangen nicht physisch ausleben, da er durch seine Berührung beide Konzepte zunichtemachen würde. Die letztendliche Auferstehung bedeutet für Rubek und Irene Lebendigkeit durch ihren gemeinsamen Tod, da beide im Leben tot sind und nun erwachen. Der weibliche Körper steht sowohl als Auslöser für den Beginn des Schaffensprozesses bei Rubeks Vision und beendet ihn gleichzeitig. Rubeks Utopie der unberührten Frauenstatue hat sowohl ihn als auch Irene getötet. Für Pygmalion gibt es hingegen ein positiv anlautendes Ende: Durch Verwandlung wird sein Kunstwerk, seine perfekte Frau, lebendig und verbringt, seiner Wertvorstellung untergeordnet, ihr Leben mit ihm. In beiden Texten wird verdeutlicht, dass im realen Leben solch ein Frauenkonzept nicht existieren kann. In einem Text wird der Gedanke belohnt, während er im anderen dem Protagonisten zum Verhängnis wird.

f.fritsch@campus.lmu.de

**ÜBER DIE AUTORIN** Franziska Fritsch studiert Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Skandinavistik an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Interessen sind skandinavische und deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, Literatur der Jahrhundertwende und die Verhandlung geschlechterspezifischer Machtgefüge. Das akademische Jahr 2022 / 2023 hat sie an der Universität Bergen in Norwegen verbracht.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Primärliteratur**

Ibsen (1899): Henrik Ibsen, *Når vi døde vågner*, Hovedtekst, 1. utg., in *Henrik Ibsens skrifter*, Historisk-kritisk utgave, elektronisk versjon, Kopenhagen, URL = [https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_NV|NVht.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_NV|NVht.xhtml) (zuletzt abgerufen am 08.03.2025).

Ibsen / Gerlach (1973): *Henrik Ibsen, Schauspiele in einem Band*, hrsg. v. Joachim Kaiser, übers. v. Hans Egon Gerlach, Hamburg.

Ov. *Met.*: Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2013.

### **Sekundärliteratur**

Fantham (2004): Elaine Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, New York.

Finney (1994): Gail Finney, „Ibsen and Feminism“, in: James McFarlane (Hg.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, 89–105.

Holtan (1970): Orley I. Holtan, *Mythic Patterns in Ibsen's Last Plays*, Minneapolis.

Knapek (2015): Pavel Knapek, „Love, Guilt, Death and Art in Ibsen's ‚When We Dead Awaken‘“, in: *ejss* 45, 1–15.

Langås (2004): Unni Langås, *Kroppens betydning i norsk litteratur*, Bergen.

Markovska (2010): Jasminka Markovska, „Portrayal of the modern self in ‚When We Dead Awaken‘“, in: Kwok-kan Tam et al. (Hgg.), *Ibsen and the Modern Self*, Hong Kong, 245–264.

Moi (2021): Toril Moi, „Feminism“, in: Fulsås Narve / Tore Rem (Hgg.), *Ibsen in Context*, Cambridge, 91–98.

Müller-Wille (2005): Klaus Müller-Wille, „Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870)“, in: Jürg Glauser (Hg.), *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart, 176–187.

Østerud (2005): Erik Østerud, „Viewing the Nude: Body and Existence in Space and Time. A Study of Henrik Ibsen's ‚When We Dead Awaken‘“, in: *Ibsen studies* 5, 64–104.

Sharrock (1991): Alison R. Sharrock, „Womanufacture“, in: *The Journal of Roman Studies* 81, 36–49.

Sharrock (2020): Alison R. Sharrock, „Gender and Transformation: Reading, Women, and Gender in Ovid's *Metamorphoses*“, in: Alison Sharrock / Daniel Möller (Hgg.), *Metamorphic Readings: Transformation, Language and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 33–53.

Wærp (2000): Lisbeth P. Wærp, „Skulptur og Drama i Ibsen's ‚Når vi døde vågner‘“, in: Malan Marnersdóttir (Hg.), *Nordisk litteratur og mentalitet. Foredrag fra den 22. studiekongres i International Association for Scandinavian Studies (IASS) arrangeret af Føroyamálsdeild, Fróðskaparsetur Føroya, Faerøernes Universitet 3.–9. august 1998*, Tórshavn, 534–554.

---

# EINE VERKEHRTE BEGEGNUNG?

## *Das Zusammentreffen von Kirke und Medea bei Apollonios Rhodios und Madeline Miller*

Leonie Zinth

Ludwig-Maximilians-Universität München

Singe Erato, Singe Kalliope

von lang vergangenen Geschichten der Hexen und ihrer Magie

Singet von Liebe, Verlust und Einsamkeit

Singet von Stärke und Eigenständigkeit

Singet ein neues Epos...<sup>1</sup>

1. So könnte ein moderner Musenanruf klingen – eine Tradition, die dem antiken Epos entsprungen ist, aber gut zur Einstimmung für die Beschäftigung mit dem erst vor wenigen Jahren erschienenen Werk passt: Madeline Millers Roman *Circe*. Die Autorin schuf mit ihrem Erstlingswerk *The Song of Achilles* sofort einen Bestseller und gelangte zu großer Bekanntheit. Sie setzt ihren Abschluss in der Klassischen Altertumswissenschaft kreativ ein, um antike Mythologie neu zu erzählen.<sup>2</sup> In ihrem zweiten Roman *Circe*, der 2018 erschienen ist, wendet sie sich der durch ihre Begegnung mit Odysseus bekannten Hexe<sup>3</sup> zu und erzählt zahlreiche Episoden der mythischen Welt aus einer weiblichen Perspektive.<sup>4</sup> Das Lesepublikum kann die Figur von ihrer Kindheit an über mehrere Jahrhunderte hinweg begleiten. Für dieses Vorhaben greift Miller auf eine umfangreiche literarische Tradition zurück. Zu ihren Quellen zählen die *Odysee*, die *Argonautika*, Ovids *Metamorphosen*, aber auch einige nur noch fragmentarisch erhaltene Werke, etwa die *Telegonie*.<sup>5</sup> Zentral für den vorliegenden Beitrag ist die Szene aus Millers Roman, die sich auf Apollonios Rhodios' Epos *Argonautika* aus dem 3. Jahrhundert vor unserer Zeit bezieht: Die Begegnung von Medea und Kirke. Die Entstehung der Werke liegt mehrere tausend Jahre auseinander, was, gepaart

---

<sup>1</sup> Selbstverfasster Musenanruf der Autorin des Artikels.

<sup>2</sup> Vgl. Madeline Miller, *The Author*, URL = <http://madelinemiller.com/the-author/> (zuletzt abgerufen am 05.03.2025).

<sup>3</sup> Der Begriff ‚Hexe‘ wird hier synonym zum von Miller verwendeten ‚witch‘ verwendet. Die Autorin setzt diesen Begriff wiederum mit dem altgriechischen Begriff *φαρμακίς* (*pharmakís*) gleich, was von *φάρμακον* (*phármakon*) abgeleitet wird. Mit dem Wort *φάρμακον* wird sowohl die Arznei, das Kraut oder Heilmittel, als auch das Gift oder Zaubermittel bezeichnet. Dies ist die Konnotation, mit der der hier genutzten Begriff Hexe in Verbindung gebracht werden soll.

<sup>4</sup> Miller (2019).

<sup>5</sup> Vgl. Barenbaum (2018).

mit Millers feministischem Ansatz, den Eindruck einer Kluft entstehen lässt. Ist die Begegnung der beiden Frauen durch die lange Zeit, die sie trennt, verkehrt worden? Um sich der Beantwortung dieser Frage zu nähern, werden die jeweiligen Versionen der Figuren Kirke, Medea und Jason einander gegenübergestellt und verglichen.<sup>6</sup> Dabei sind besonders die Änderungen von Interesse, die dem feministischen Ansatz Millers geschuldet sind.

2. Das Epos *Argonautika* schildert in vier Büchern, wie Iason mit seinen Gefährten die Reise nach Kolchis antritt, um dort das Goldene Vlies zu erbeuten und somit seinen rechtmäßigen Platz auf dem Thron von Iolkos wieder zu erringen. Dabei müssen sich die Helden verschiedenen Herausforderungen stellen, gelangen aber schließlich an ihr Ziel. Aiëtes, König von Kolchis, stellt Iason vor mehrere Aufgaben, für deren Erfüllung er schließlich das Goldene Vlies erhalten soll. Getroffen von Eros' Pfeil, also hoffnungslos verliebt in Iason und somit gezwungen einzugreifen, eilt Medeia, die Tochter des Königs, zu Hilfe. Sie weiß, ohne ihre Magie wird dies das Ende des Helden sein. Als ihr Vater schließlich von ihrem Verrat erfährt und trotz Iasons Erfolg das Vlies nicht herausgibt, hilft Medeia beim Raub der Prämie und flieht mit der Mannschaft der Argo. Verfolgt von mehreren Schiffen aus Kolchis müssen sie sich schließlich ihrem Bruder Apsyrtos ergeben. Er will Iason das Goldene Vlies überlassen, er hat es schließlich errungen, aber Medeia muss gerichtet werden. Um das zu vermeiden, schmiedet das Paar einen Plan, der erfordert, dass Iason Medeias Bruder ermordet. Diese Untat nötigt sie schließlich, Kirkes Insel Aiaia aufzusuchen, um dort um rituelle Reinigung zu bitten. Medeia hat durch ihr Verhalten ihre Familie verraten und ist damit nun auf Iason angewiesen. Kirke führt das Ritual durch, aber nach einem kurzen Gespräch mit ihrer Nichte verjagt sie das Paar wieder aus ihrem Reich.<sup>7</sup>

Das Zusammentreffen von Circe und Medea erfolgt bei Miller unter denselben Umständen. Die vorhergehenden Stationen der Reiseroute der Argo werden innerhalb der Sequenz umrissen. Da *Circe* auf die Hexe von Aiaia fokussiert ist, ist die Szene allerdings in einen anderen Handlungszusammenhang eingebettet. Einige Monate vor der Ankunft der Argonauten kommt es zu einem Streitgespräch zwischen Circe und ihrer Schwester Pasiphaë auf Kreta, das erhebliche Zweifel an ihrem bisherigen Bild von den Bunden ihrer Familie und den darin bestehenden Machtverhältnissen erweckt. Ih-

---

<sup>6</sup> Im Verlauf dieser Arbeit wird es notwendig sein, die Figuren der beiden Werke voneinander zu differenzieren. Im Fall von *Kirke* wird dies durch die Verwendung der deutschen und englischen Schreibweise geschehen, wobei zweitens auf Madeline Millers Romanfigur verweisen soll. Analog soll die Benennung des Jason geschehen. Diese Schreibweise wird Miller zugewiesen, während für das Werk von Apollonios ‚Jason‘ verwendet werden soll. Auch für die zweite Frau im Fokus werden die Schreibweise der Werke übernommen: Miller verwendet die übliche Version ‚Medea‘, während in der Übersetzung der *Argonautika* ‚Medeia‘ zu lesen ist. Auf die Benennung aller weiteren Figuren wird im Verlauf der Arbeit hingewiesen.

<sup>7</sup> Vgl. Apoll. Rhod.

re bisher hoch geschätzte Freiheit im Exil auf Aiaia erscheint nun wie ein Käfig.<sup>8</sup> Circe wird schließlich von der Ankunft der Argonauten überrascht. Trotz ihres Wissens um die Verunreinigung, die sie auf sich geladen haben, bittet sie Medea und Jason – vorerst unerkannt – in ihr Haus. Nach der Durchführung des Rituals kommt es zu einem Gespräch zwischen den beiden Frauen. Circe möchte Medea helfen, die diese Geste vehement abweist und gemeinsam mit Jason ohne weitere Umschweife die Insel verlässt.<sup>9</sup>

3. Im Rahmen der *Argonautika* ist Kirke ein Nebencharakter, aber nimmt trotzdem eine wichtige Rolle im Schicksal von Medeia und Iason ein. Die Argonauten treffen sie direkt am Strand ihrer Insel an, wo sie sich im Meerwasser wäscht, um die schrecklichen Eindrücke eines Albtraumes zu lindern. Sie wird von wunderlichen Mischwesen begleitet, die sie mit der elementaren Natur verbinden:

Solche Wesen hatte schon früher die Erde von selbst aus dem Schlamm sprießen lassen, zusammengefügt aus vermischten Gliedern, als sie noch gar nicht durch die durstige Luft verdichtet war und auch noch nicht so durch die Strahlen der trockenen Sonne [...].<sup>10</sup>

Kirke erscheint als Naturgewalt.<sup>11</sup> Auf Befehl ihres Anführers bleibt die Mannschaft der Argo zurück, nur Medeia und Iason begleiten sie zu ihrem Haus.<sup>12</sup> Dort führt sie das Reinigungsritual für die beiden durch, was sie als gute Gastgeberin<sup>13</sup> und kultisch zivilisierte Akteurin charakterisiert.<sup>14</sup> Die Deutung von Kirkes Verhalten in den *Argonautika* steht in enger Verbindung mit ihrer Darstellung in der *Odysee*, so ist eine eindeutige Charakterisierung der Kirke bei Apollonios nur schwierig möglich, da die intertextuellen Bezüge unterschiedlich gelesen werden können.<sup>15</sup> Aber Walde verweist in ihrem Buch *Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung* auf einen interessanten Aspekt. Sie beschreibt die Hexe folgendermaßen:

Im Gegensatz zu ihrer Nichte ist Kirke eine sexuell erfahrene Frau, die dennoch ganz für ihre Profession lebt und auch die Loyalität zu ihrer Familie nicht verrät. Insofern hätte sie ein Vorbild für Medea sein können,

<sup>8</sup> Vgl. Miller (2019) 89–136.

<sup>9</sup> Vgl. Miller (2019) 141–153.

<sup>10</sup> Apoll. Rhod. 4,676–680.

<sup>11</sup> Vgl. Yarnall (1994) 80.

<sup>12</sup> Vgl. Apoll. Rhod. 4,659–691.

<sup>13</sup> Vgl. Plantinga (2007) 546.

<sup>14</sup> Vgl. Schaaf (2014) 294–296.

<sup>15</sup> Mirijam Plantinga stellt in ihrem Aufsatz *Hospitality and Rhetoric: The Circe Episode in Apollonius Rhodius' Argonautica* die beiden Szenen einander gegenüber. Auch Virginia Knight beschäftigt sich in *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonios* ausführlich mit der Verbindung der beiden Werke. Eine ausführliche Erläuterung dieser Verbindungen würde den angestrebten Rahmen übersteigen, daher soll hier nur auf die weiterführenden Erläuterungen verwiesen werden.

oder genauer gesagt: So hätte Medea werden können. In der Gestalt der Kirke wird ein Gegenbild zu Medea im Sinne eines nicht verwirklichten Handlungs-/Lebensentwurfes vorgeführt.<sup>16</sup>

Diese Charakterisierung lässt sich gut mit Millers Schilderung der beiden Frauen vereinbaren:

She [Circe – Anm. d. Verf.] looks at the world around her and what she sees is that you can be a victim or a villain, predator or prey. Those are her choices. Becoming a witch is how she solves the problem. It's power, but it's not hostile, dominating power (at least not in her hands).<sup>17</sup>

Eben damit hebt sie sich von Medeas Verhalten ab. Sie entscheidet sich gegen Gewalt und Grausamkeit. Die beiden Frauen führen einen sehr ähnlichen Kampf, aber befinden sich an unterschiedlichen Stellen ihres Lebensweges.<sup>18</sup> Circe möchte weiterhin an das Gute glauben, obwohl sie unter der grausamen Art ihrer Familie zu leiden hatte.<sup>19</sup> Als Medea ihr von Aiëtes' brutalen Taten berichtet, wehrt sie dies ab. Der Versuch, an dem alten, liebevollen Bild ihres Bruders festzuhalten, scheitert aber, als er sie wenig später aufsucht und Medeas Schilderung bestätigt.<sup>20</sup> Diese Begegnung kann auch als Spiegelung der Episode der *Argonautika* verstanden werden: Dort treffen Kirke und die Argonauten am Strand erstmalig aufeinander. Sie ist noch gefangen in den Bildern eines prophetischen Traumes.<sup>21</sup> Hier hingegen endet das Kapitel am Meer und Circes Blick geht nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit. Sie erinnert sich an eine Version ihres Bruders, die nicht mehr existiert.<sup>22</sup>

Miller nennt als wichtiges Kernthema des Romans, dass Circe in der Erkundung ihrer eigenen Kräfte sich mit der Frage konfrontiert sieht, ob es möglich ist, große Macht zu haben und sie nicht zu missbrauchen.<sup>23</sup> Alle Gottheiten und später auch Menschen, denen sie begegnet, nutzen ihre Macht nur für ihre eigene Bereicherung, egal wie hoch die Kosten für andere sind. In der Begegnung mit Medea muss sich die Protagonistin genau dieser Überlegung erneut stellen. Ihre Nichte ist mächtiger, als sie es sich hatte vorstellen können.<sup>24</sup> Sie wurde ebenso wie Circe selbst niedergemacht und misshandelt. Sie musste die schrecklichen Taten ihres Vaters mitansehen. Die Foltermethoden des Aiëtes sind denen seines Vaters Helios sehr ähnlich.<sup>25</sup> Circe muss sich an ihre eigene Begegnung mit dem Feuer des Sonnengottes erinnern fühlen, die ihrer Verbannung

---

<sup>16</sup> Walde (2001) 190.

<sup>17</sup> Drot-Troha (2018).

<sup>18</sup> Vgl. Barenbaum (2018).

<sup>19</sup> Vgl. Miller (2019) 5–153.

<sup>20</sup> Vgl. Miller (2019) 148–153.

<sup>21</sup> Vgl. Apoll. Rhod. 4,659–672.

<sup>22</sup> Vgl. Miller (2019) 153.

<sup>23</sup> Vgl. Drot-Troha (2018).

<sup>24</sup> Vgl. Miller (2019) 145–148.

<sup>25</sup> Vgl. Miller (2019) 148.

vorausgegangen ist.<sup>26</sup> Da ihr selbst jegliche Unterstützung fehlte und sie sich durch ihr Trauma mit Medea verbunden fühlt, sieht sie sich gezwungen, ihr zu helfen. Sie versucht, ihrer Nichte vor Augen zu führen, dass eine Frau – egal, ob menschlich oder göttlich – Hindernisse zu überwinden hat, aber Medea lehnt ihre Ratschläge ab.

Ebenso zentral für die Darstellung von Circe ist das Verhältnis zwischen göttlichen und menschlichen Zügen. Bewegt sie sich im Rahmen ihrer Familie, wird sie für ihre untypische, als unangenehm empfundene Stimme verspottet. Denn sie klingt wie ein Mensch.<sup>27</sup> Ihre Augen identifizieren sie aber unmissverständlich als eine Tochter des Helios. Im weiteren Verlauf der Handlung erweisen sich diese Merkmale gleichermaßen als Vor- und Nachteil, wobei eines auf emotionaler Ebene immer zentral bleibt: Durch ihre Menschlichkeit, ihre Empathie und Moral hebt sie sich von den gnadenlosen Göttern ab, die nur an ihrem eigenen Vorteil sowie dem Erhalt ihrer Macht interessiert sind. Auch bei der Begegnung von Medeia und Kirke bei Apollonios spielen die menschlichen Züge der Gastgeberin eine Rolle. Ein weiteres Mal erscheint der Charakter ambivalent. Sie wendet keine Magie an, sondern folgt nur den Konventionen eines Rituals.<sup>28</sup> In *Circe* geht sie ebenso vor.<sup>29</sup> Die Fähigkeit zum Wirken von Magie erfüllt hier einen anderen Zweck – sie verbindet Medea und Circe. Sie sind beide Frauen, Hexen und Verstoßene. Sie sind gezwungen, ihren Platz in der Welt zu wählen. Die Vermenschlichung der Hexe in *Circe* kann als Fortsetzung des antiken Motivs angesehen werden, aber narratologische Gründe sind hier von größerer Bedeutung. Miller schafft einen Charakter, der zwar in der Mythenwelt verankert ist, zeitgleich aber mit Problemen konfrontiert ist, die auch für ein modernes Lesepublikum Identifikation ermöglichen. Dies sieht sie bereits im Stoff der mythischen Erzählungen angelegt: „[M]any of the things that Circe endures, being belittled, undermined, kept from the halls of power, sexually assaulted, these are things we are still dealing with today.“<sup>30</sup> Durch ihre Konzeption der Geschichte als ein Erfahrungsbericht einer Frau,<sup>31</sup> den Leser:innen aus erster Hand miterleben können, hebt sie diese Probleme und die damit verbundenen Emotionen heraus. Dies ermöglicht es auch, innerhalb eines auf dem Genre des Epos aufbauenden Romanes weibliche Erfahrungen darzustellen und ihnen das Potential von männlichen Heldentaten zuzuweisen.<sup>32</sup>

4. Die Rolle der Medea ist innerhalb der beiden Werke genau gespiegelt angelegt: Während Medeia in den *Argonautika* eine der zentralen Figuren ist und die Handlung von Buch drei und vier dominiert, ist die junge Frau in *Circe* nur an einer Episode

<sup>26</sup> Vgl. Miller (2019) 54f.

<sup>27</sup> Vgl. Miller (2019) 6.

<sup>28</sup> Vgl. Knight (1995) 195.

<sup>29</sup> Vgl. Miller (2019) 143.

<sup>30</sup> Brown (2022).

<sup>31</sup> Vgl. Brown (2022).

<sup>32</sup> Vgl. Drot-Troha (2018).

beteiligt. Der Aufstieg zum Haus der Hexe von Aiaia gestaltet sich in den beiden Versionen sehr unterschiedlich. In Apollonios' Darstellung wirkt Medeia nach dem Mord an ihrem Bruder verzweifelt und verloren: Iason „zog das kolchische Mädchen [Medeia – Anm. d. Verf.] fort.“<sup>33</sup> Sie verbirgt ihr Gesicht in beiden Händen. Bei der späteren Zurückweisung durch ihre Tante, die ihnen trotz der Reinigung nicht weiterhelfen möchte, verbirgt sie ihre Züge im Stoff ihres Kleides.<sup>34</sup> Diese Gesten bilden, wie Pavlou in ihrem Aufsatz zu eben diesem Thema anschaulich aufzeigt, ein wichtiges narratives Element, da die Verdeckung des Gesichtes beziehungsweise das Fehlen einer Verschleierung die Emotionen der Protagonistin widerspiegeln.<sup>35</sup> So auch hier, wenn sie beschämt über ihre Tat von ihrer Tante bloßgestellt wird:<sup>36</sup> „Und ihr Gewand über die Augen geworfen, verströmte sie sich in einer Klage, bis der Held sie an der Hand fasste und aus den Hallen zur Tür hinausführte, sie, die vor Schrecken bebte. Und sie verließen die Häuser der Kirke.“<sup>37</sup>

Miller rückt einen anderen Aspekt in den Vordergrund, der aber bereits in den *Argonautika* angelegt ist: Medea verschleiert ihr Gesicht, um nicht erkannt zu werden. Ihre Augen würden ihre Abstammung von Helios und somit Verwandtschaft zu Circe aufdecken.<sup>38</sup> Aber die niedergeschlagene Frau in Apollonios' Darstellung steht im starken Kontrast zu Millers Schilderung: „His hand clasped her arm solicitously, as if he would steady her, but she never stumbled. If anything, her feet were surer than his.“<sup>39</sup> So erscheint das Machtverhältnis innerhalb des jungen Paares verschoben. Statt durch Scham und Trauer ist Medeas Auftreten durch Berechnung und Selbstbewusstsein geprägt. Im Beisein von Jason mimt sie die ideale unterwürfige Ehefrau. Sie schützt ihn vor Anschuldigungen, indem sie sich selbst die Bürde auflegt, den Mord an ihrem Bruder befohlen zu haben. Wahnsinn hätte sie befallen. Da Jason schon während dieser Schilderung von Entsetzen erfasst wird, betäubt sie ihn mittels eines Pulvers, das sie in seinen Wein mischt. Nun sind die beiden Hexen unter sich.<sup>40</sup> Eine ähnliche Anlage der Szenerie findet sich auch in den *Argonautika*: Medeia und Kirke unterhalten sich auf Kolchisch, was Iason ebenfalls aus der Unterhaltung ausschließt.<sup>41</sup> Fraglich erscheint, warum Miller die Planung des Mordes und das anschließende Zerstückeln der Leiche mit absoluter Sicherheit Medea zuschreibt – sie offenbart ihre reuelose Berechnung, sobald Jason schläft – während ihre antike Vorlage die junge Frau durch die wiederholte Betonung des Einfluss der Götter aus der Verantwortung nimmt oder

---

<sup>33</sup> Apoll. Rhod. 4,689.

<sup>34</sup> Vgl. Apoll. Rhod. 4,736–752.

<sup>35</sup> Vgl. Pavlou (2009) 183–202.

<sup>36</sup> Vgl. Pavlou (2009) 196.

<sup>37</sup> Apoll. Rhod. 4,750–752

<sup>38</sup> Vgl. Miller (2019) 142.

<sup>39</sup> Miller (2019) 142f.

<sup>40</sup> Vgl. Miller (2019) 142–147.

<sup>41</sup> Vgl. Plantinga (2007) 556.

zumindest Raum für Interpretation lässt.<sup>42</sup> Betrachtet man die Übernahme von Verantwortung aber unter dem Aspekt der *Agency*, erhält sie Gewicht. Auch Medea steht, wie Circe, vor der Wahl, Opfer oder Täterin zu sein. Sie hat sich jedoch im Gegensatz zu ihrer Tante nicht durch ihre magische Begabung diesem System entzogen, sondern eben jene Macht missbraucht. Medea ahnt dennoch, welches Potential die Beziehung mit ihrer Tante hätte haben können: „I have wished all my life to know you.“<sup>43</sup> Daraus spricht das Bedürfnis nach Solidarität und einem positiven Vorbild. „Medea has learnt that people will step on her, so she feels she has to step on them first [...]“<sup>44</sup> So fasst es die Autorin selbst in einem Interview zusammen. Resultierend aus den traumatischen Erfahrungen ihrer Kindheit in Kolchis ist ihre beste Verteidigung der Angriff auf ihr Gegenüber: Circe bietet ihr Hilfe an. Sie möchte die junge Frau schützen, indem sie ihr den Irrtum aufzeigt, dass Jason sie ehrlich liebt. Gekränkt in ihrem Stolz wird Medea wütend. Ihre Tante erscheint ihr nicht als die richtige Person, um Ratschläge zu geben. Sie ist einsam und isoliert auf ihrer Insel – was soll sie schon von den Wegen der Welt verstehen. Aber eigentlich ist es eben diese Position außerhalb oder am Rande der Geschehnisse, die Circe bemächtigt die wirkenden Mechanismen zu sehen.<sup>45</sup>

In der starken defensiven Reaktion der Medea scheinen auch Züge der Medeia anzuklingen. Eingeschlossen von Apsyrtos willigen die Argonauten ein, Medeia dem Urteil eines lokalen Gesetzgebers zu überlassen und die Fahrt fortzusetzen. Als sie allerdings von diesem Beschluss erfährt, stellt sie Jason zur Rede, der sich mit der Erklärung eines größeren Plans herausredet:<sup>46</sup>

[I]ason tries to convince her that the agreement was just a trap and that, if they want to escape from the Colchians, they have to kill Apsyrtus. [I]ason, who promised her marriage and perennial love, appears ready to abandon her in order to save himself.<sup>47</sup>

Auch wenn Miller ein solches Wissen nicht ausdrücklich erwähnt, kann durch die Gegenüberstellung mindestens der Eindruck einer Ahnung entstehen. Medea befürchtet, dass ihre Beziehung zu Jason nicht so simpel ist, wie sie es sich einreden möchte. Die Verrenkungen, die sie anstellt, um dem Ideal der perfekten Ehefrau zu entsprechen, sträuben sich gegen ihre neu entdeckte Unabhängigkeit und die Entfaltung ihrer Macht. Die bedingungslose Liebe, die Medeia überhaupt erst dazu bewegt hat, ihre Heimat zu verlassen und einem unbekanntem Mann in ein fremdes Land zu folgen, wird durch einen Pfeil des Eros ausgelöst. Sie wird somit zum Opfer ihrer Emotionen,

<sup>42</sup> Vgl. Papadopoulou (1997) 659–661.

<sup>43</sup> Miller (2019) 143.

<sup>44</sup> Drot-Troha (2018).

<sup>45</sup> Vgl. Miller (2019) 150f.

<sup>46</sup> Vgl. Apoll. Rhod. 4,338–420.

<sup>47</sup> Pavlou (2009) 194.

was erhebliche Sympathie für ihr Schicksal erweckt.<sup>48</sup> Neben der vehementen Verteidigung, die Medea für Jason vorbringt, scheinen auch ihre Augen für sie zu sprechen: „Every time she said his name, a fierce eagle love flashed in her eyes.“<sup>49</sup> Aber Miller entscheidet sich gegen den Verweis auf Eros. Sie stellt eine versessene Liebe dar. „She had him in her grip and would clench him till he died.“<sup>50</sup> Das Fehlen des Liebesgottes macht ihre Darstellung für moderne Leser:innen zu einem besseren Bezugspunkt. Etwas nicht wahrhaben zu wollen, verzweifelt an etwas festzuhalten – diese psychologische Erklärung ermöglicht Identifikation. Zudem behält Medea ihre *Agency*. Sie ist nicht einfach ein Opfer der göttlich gesteuerten Mythenwelt, sondern eine Frau, die ihr Schicksal in den eigenen Händen hält, auch wenn ihr die Kontrolle darüber zunehmend entgleitet.

Das weitere Schicksal der Medea entzieht sich vorerst dem Fokus des Romans, aber kurz vor dem Ende der Erzählung erfährt Circe schließlich, was ihrer Nichte zugestoßen ist: Penelope berichtet ihr von ihrem Weg nach Iolkos, ihren beiden Söhnen und wie Jason sie schließlich für eine Frau aus seinem Heimatland verlassen hat. Sie sendet der neuen Braut Geschenke, die getränkt mit Gift, ihr Leben kosten würden. Selbst ihre eigenen Söhne sind vor ihrem Zorn nicht sicher und fallen Medea auch zum Opfer, bevor sie schließlich zurück nach Kolchis flieht. Circe behält recht – sie blieb immer eine Fremde, immer gefürchtet. Die idyllische Vorstellung einer glücklichen Ehe mit Jason endete in einem Blutbad. So kehrt Medea nach Hause zurück und tritt in die Fußstapfen ihres grausamen Vaters Aiëtes.<sup>51</sup> Die Darstellung von Medea als Kindsmörderin findet sich auch in der antiken Tragödie.<sup>52</sup> Kehrt man an dieser Stelle wieder zu Apollonios zurück, offenbaren sich weitere indirekte Bezüge zu Millers Roman: Nach ihrer Abreise von Aiaia erreichen die Argonauten die Insel Kreta, die von dem Bronzeriesen Talos verteidigt wird.<sup>53</sup> Hier entfesselt Medea ihre Kräfte und offenbart eine dunkle, gefährliche Version ihrer selbst, indem sie Magie aus der Unterwelt bezieht.<sup>54</sup> Mit ihrem Bericht von Totenerweckungen<sup>55</sup> gliedert sich Medea in diese Darstellung ein und Miller scheint ein weiteres Mal auf die im Hintergrund liegende Überlieferung zu verweisen, ohne sie anzusprechen. Die Autorin schafft es so, kunstvoll auf die schreckliche Zukunft der jungen Frau zu referieren.

Ob Miller all diese Bezüge beabsichtigte, kann nicht mit Sicherheit belegt werden. Aber da sie sieben Jahre an Circe arbeitete<sup>56</sup> und sich somit intensiv mit dem Stoff

---

<sup>48</sup> Vgl. Papadopoulou (1997) 661.

<sup>49</sup> Miller (2019) 151.

<sup>50</sup> Miller (2019) 151.

<sup>51</sup> Vgl. Miller (2019) 292f.

<sup>52</sup> Vgl. Eur. *Med.* Weiterführende Erläuterungen zu Medea in der Tragödie bei Griffith (2006) 71–84; Kottaridou (1991) 283–289.

<sup>53</sup> Vgl. Apoll. Rhod. 4,1635–1693.

<sup>54</sup> Vgl. Pavlou (2009) 197–199.

<sup>55</sup> Vgl. Miller (2019) 148.

<sup>56</sup> Vgl. Barenbaum (2018).

der Mythen auseinandersetzt, liegt nahe, dass ihr die Spannungsräume zwischen ihrer Erzählung und den antiken Versionen, die hier durch den Vergleich hervorgetreten sind, geläufig und somit nicht zufällig sind. Der Kunstgriff des Werkes besteht darin, dass es zu allen Leser:innen gleichermaßen spricht. Mit den Referenzen auf antike Bezugswerke treten tieferliegende Mechanismen hervor, aber auch ohne diese Verweise werden die Wesenszüge der Medea deutlich.

5. Die Antwort auf die Frage nach dem Heldentum und dem Status des Anführers der Argonauten ist in der Forschung stark umstritten. Die Geschichte der Argonauten stammt aus der Zeit der mündlichen Überlieferung und ist somit erheblich älter als das Werk von Apollonios Rhodios. Iasons Charakterisierung ist dabei aber nicht so eindimensional wie oft angenommen. Seine Geschichte weist Ähnlichkeiten mit Erzählungen von anderen jungen Helden auf, die durch eine Prüfung wie die seine ihren Status als erwachsener Mann erringen. Aber schon seine grundlegende Charakterisierung sträubt sich gegen den typischen Helden des Epos, da er als Antiheld oder auch als Held in der Liebe auftritt. Seine Waffe sind seine Worte.<sup>57</sup> Diese Verschiebung der Definition eines Heroen liegt in der Gesamtkonzeption der *Argonautika* begründet: Apollonios spielt mit den Grenzen des Genres, was auch im zentralen Thema des Epos anklingt. Papadopoulou verweist darauf, dass dies das erste Werk des Genres ist, das sich so ausführlich mit der Liebe auseinandersetzt. Die inneren Emotionen von Medea stehen im Fokus der Beschäftigung – nicht die von Iason. Bezieht man das in die Überlegungen zum Heldentum mit ein und betrachtet, welcher der beiden Charaktere eigentlich die Prüfungen bestanden hat, wird klar, dass Medea die eigentliche Heldin der *Argonautika* ist.<sup>58</sup> Daran schließt auch die Darstellung von Miller an. Jason tritt in *Circe* als Karikatur eines antiken Heroen auf. Wie Medea versucht auch er einen Schein zu wahren, während er eigentlich Angst vor der Frau an seiner Seite hat. Durch ihr Alter und ihre Erfahrung mit dem Wesen der Menschen hat Circe einen breiten Blickwinkel, aber ihr Urteil ist durchaus auch von modernen, feministischen Betrachtungen von antiker Literatur geprägt.

He was a hero of the great golden age. Trickery was for cowards, men not bull-necked enough to show true courage. [...] This was a far more pleasing tale: the princess swooning at his feet, foreswearing her cruel father to be with him. [...] He ran for his ship with the treasure and Medea as well – his honour could never permit him to abandon an innocent girl to such a wicked tyrant. In his mind, he was already telling his tale to his court, to wide eyed nobles and fainting maidens. He did not thank Medea for her aid [...]. As if a demigoddess saving him at every turn was only his due.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Vgl. Hunter (1988) 436–453.

<sup>58</sup> Vgl. Papadopoulou (1997) 654–658.

<sup>59</sup> Miller (2019) 145f.

Aus heutiger Perspektive kann man sich dem kritischen Kommentar zu den Wirkmechanismen antiker Mythen nicht entziehen. Verbunden mit dem Beharren der Autorin auf dem zeitlosen Charakter des Stoffes wird diese Darstellung auch zu einer Kritik am heutigen Umgang mit Frauen.

6. Millers Ansatz für den Roman *Circe* ist grundlegend feministisch. Sie ist damit Teil einer größeren Strömung, die Frauen in Erzählungen heraushebt, in denen sie bisher keine Stimme hatten. Ihre Rezeptionstechnik ist dabei eine sehr direkte. Die Handlung und die Umstände der Ereignisse bleiben in weiten Teilen den antiken Versionen treu. „I was doing a lot of [...] adding and extrapolating. [...] I was looking for opportunities like that, moments where I could sort of weave Circe in, given mythology that was already existing.“<sup>60</sup> Durch diese Technik bleibt die Handlung der bekannten Mythen erhalten und die Protagonistin findet trotzdem Raum. Circes Präsenz an den Orten des Geschehens wirkt so nicht zwanghaft konstruiert, sondern organisch in der bekannten Erzählung verwurzelt. Miller bemüht sich dabei auch weitere weibliche Figuren, wie Medea, herauszuheben. So kann sie verschiedene Beziehungen und Machtverhältnisse beleuchten, sowie die Problematik der weiblichen Position in einer patriarchalen Gesellschaft.<sup>61</sup> Die Emotionen und Konflikte sind für ein modernes Publikum relevant und nachvollziehbar. So kann der Roman seine Wirkmacht entfalten. Die Begegnung der beiden Hexen zeigt auch auf, wie wichtig weibliche Solidarität sein kann. Circes Beistand hätte Medea vielleicht davor bewahren können, einen so düsteren Weg einzuschlagen.

Die *Argonautika* bilden für Millers Vorhaben einen idealen Anknüpfungspunkt, da sie bereits positive Änderungen innerhalb der Gestaltung eines Epos enthalten. Eine Frau wird in den Fokus einer eigentlich von Männern dominierten Angelegenheit gerückt. Emotionen gewinnen an Bedeutung. Getarnt hinter Circes Weitblick, den sie durch die schiere Menge an Jahren auf der Erde geschärft hat, übt Miller immer wieder Kritik an den Mechanismen männlicher Machtausübung und auch an denen der antiken Literatur. Apollonios Rhodios spiegelt in seinem Werk die Ereignisse der *Odyssee* – die Begegnungen mit Kirke, den Sirenen, Skylla und Charybdis sowie den Phaiaken.<sup>62</sup> Parallelen und Bruchstellen können anhand der Nutzung von gewissem Vokabular und formelhaften Szenen aufgezeigt werden.<sup>63</sup> Für Miller sind sowohl Homer als auch Apollonios eine wichtige Quelle, auch über die Inhalte hinaus: Sie bezeichnet Circes Auftreten in der Geschichte des Odysseus als „Cameo“.<sup>64</sup> Das Gleiche lässt sich in den *Argonautika* beobachten – Kirke erscheint, erfüllt ihren Zweck in einer größeren

---

<sup>60</sup> Brown (2022).

<sup>61</sup> Vgl. Drot-Troha (2018).

<sup>62</sup> Vgl. Plantinga (2007) 543.

<sup>63</sup> Vgl. ausführliche Analysen bei Pavlou (2009) 183–202; Plantinga (2007) 543–564.

<sup>64</sup> Vgl. Brown (2022).

Reise und verschwindet wieder. Für ihren Roman wollte sie genau diese Struktur umkehren.<sup>65</sup> Odysseus, Jason und Medea werden jetzt zu Cameos in Circes Geschichte. Dabei ist es für die Autorin zentral, dass ihr Roman nicht leichtfertig als „retelling“ oder sogar als „retelling of the Odyssey“ bezeichnet wird.<sup>66</sup> Um Circe so darzustellen wie in Millers Werk, ist mehr Aufarbeitung notwendig. „I think the novel is more accurately a ‚re-imagining‘ or a ‚re-invention‘.“<sup>67</sup> Die Debatte über die Sinnhaftigkeit von *Reboots* und *Re-Writings* von bestehenden Werken ist lebhaft und oft auch kontrovers. Dabei werden feministische Ansätze immer wieder stark kritisiert, aber aus der Perspektive der antiken Überlieferungstradition kann man Autor:innen, wie Miller, kaum einen Vorwurf machen. Sie greifen zu einer Technik, die so alt ist wie die Stoffe selbst. Welche Themen in den jeweiligen Neubearbeitungen der Texte hervorgehoben werden, ist davon abhängig, was zur Entstehungszeit des Werkes gerade relevant und akut ist.<sup>68</sup> Feminismus bleibt somit bis zum heutigen Tag aktuell. Morales macht in ihrem Lexikoneintrag *Feminism and Ancient Literature* auf die positive Wechselwirkung zwischen den beiden Feldern aufmerksam. Die berühmten Werke der Antike haben eine wichtige Rolle in der Ausbildung von feministischer Theorie gespielt, so hat Medea sogar den Status einer Gründungsfigur der ersten Welle der feministischen Bewegung inne.<sup>69</sup> Millers Werk steht somit in einer andauernden und weiterhin wachsenden Tradition von Neudeutungen antiker Texte.

7. Die Werke der Antike werden also durch den Mechanismus des *Re-Writings* untrennbar mit modernen Versionen verbunden. Apollonios Rhodios' Motivation für den Bruch mit den alten Konventionen des Epos besteht in der Überschreitung und dem Ausbau des Genres. Er räumt mehr Raum für eine weibliche Figur ein und kann somit in seinem Ansatz als Vorläufer von Miller angesehen werden. Die Autorin bedient sich diesem Anknüpfungspunkt und lässt sich gleichzeitig auf eine alte literarische Struktur zurückfallen, die sie aber durch die Neuerfindung der weiblichen Charaktere mit neuer Bedeutung füllt. Sie hat tief aus den antiken Quellen geschöpft, um eine kunstvolle Darstellung zu schaffen, die sowohl den antiken Vorlagen als auch den modernen Ansprüchen gerecht wird.

Miller zeigt Themen und Probleme auf, die Frauen noch immer betreffen. Mehr als zwei Jahrtausende nach der Entstehung der *Argonautika* kämpfen wir noch immer mit denselben Mechanismen. Die Gesellschaft und die Möglichkeiten zur Selbstbestimmung haben sich glücklicherweise positiv verändert, aber die tiefverankerten Denkmuster und Teile der gesellschaftlichen Strukturen sind keine grundlegend anderen

<sup>65</sup> Vgl. Brown (2022).

<sup>66</sup> Barenbaum (2018).

<sup>67</sup> Barenbaum (2018).

<sup>68</sup> Vgl. Liveley (2006) 55–66.

<sup>69</sup> Vgl. Morales (2019).

geworden. Darum erfreuen sich *Re-Writings* wie *Circe* so großer Popularität. Frauen sehnen sich nach Repräsentation – sie wollen in den großen Geschichten der mythischen Vergangenheit sich selbst gespiegelt sehen. Große Göttinnen, mächtige Hexen und furchtlose Mädchen, die in einer von Männern dominierten Welt ihren Weg finden müssen. Millers Zielpublikum geht dabei aber über eine rein weibliche Leserschaft hinaus. Die Neuinterpretation von Mythen ist für jede:n attraktiv, der:die neue Perspektiven auf den beliebten antiken Stoff wertschätzt.

Abschließend lässt sich somit festhalten, dass die Begegnung der beiden magisch begabten Frauen in Madeline Millers Roman *Circe* zwar verändert, aber nicht verkehrt wurde. Über 2000 Jahre nach der Erzählung der *Argonautika* erhalten Medeia und Kirke einen neuen Wirkungsraum, aber Medea und Circe scheinen nicht zu vergessen, wo sie ihren Ursprung haben. Die Begegnung wurde neu erfunden, neu aufgearbeitet, aber die Situation ist stets dieselbe: Es sitzen sich zwei ausgestoßene Frauen gegenüber und blicken einem ungewissen Schicksal entgegen.

Singet die zeitlosen Geschichten  
Singet die ewig klingenden Töne  
Höret den Klang hallen durch die Jahrhunderte...

l.zinth@campus.lmu.de

**ÜBER DIE AUTORIN** Leonie Zinth studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Geschichte an der Ludwig-Maximilian-Universität München und schloss das Bachelorstudium im Jahr 2024 ab. Nun setzt sie die Beschäftigung mit Alter Geschichte im Rahmen des Masterstudiums fort. Ihre Interessenschwerpunkte sind antike Literatur und Historiographie, sowie die Vielfalt von Lyrik im Wandel verschiedener Epochen und feministisch orientierte Werke. Neben der Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragestellungen, verfasst sie gerne prosaische Texte und Kurzgeschichten.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primärliteratur

Apoll. Rhod.: Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten – Griechisch/Deutsch*, hrsg. und übers. von Paul Dräger, Stuttgart 2002.

Eur. *Med.*: Euripides, *Medea*, hrsg. und übers. von Paul Dräger, Stuttgart 2011.

Miller (2019): Madeline Miller, *Circe*, London / Dublin.

## Sekundärliteratur

- Barenbaum (2018): Rachel Barenbaum, „Interview with Madeline Miller. Autor of *Circe*“, in: *Dead Darlings. Everthing Novel*, 24.07.2018, URL = <https://deaddarlings.com/interview-madeline-miller-author-circe/> (zuletzt abgerufen am 05.03.2025).
- Brown (2022): Jeffrey Brown, „*Circe* author Madeline Miller answers your questions“, in: *PBS NewsHour*, 30.12.2022, URL = <https://www.pbs.org/newshour/show/circe-author-madeline-miller-answers-your-questions#transcript> (zuletzt abgerufen am 07.03.2025).
- Drot-Troha (2018): Johanna Drot-Troha, „Conjuring *Circe*. In conversation with Madeline Miller“, in: *Sabat Magazin* 07.06.2018, URL = <https://medium.sabatmagazine.com/conjuring-circe-ac9625ea4b55> (zuletzt abgerufen am 05.03.2025).
- GD (2023): *φάρμακον*, s. v. *GD* – Wörterbuch Altgriechisch-Deutsch Online, hrsg. v. Michael Meier-Brügger und Paul Dräger, Berlin / Boston, URL = <https://www-degruyter-com.emedien.ub.uni-muenchen.de/database/WBGDO/entry/wbgdo.phil.005.73/html> (zuletzt abgerufen am 05.03.2025).
- Griffiths (2006): Emma Griffiths, *Medea. Gods and Heroes in the Ancient World*, London / New York.
- Hunter (1988): Richard L. Hunter, „Short on Heroics. Jason in the *Argonautica*“, in: *Classical Quarterly* 38 (2), 436–453.
- Knight (1995): Virginia Knight, *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden / New York / Köln.
- Kottaridou (1991): Angeliki Kottaridou, *Kirke und Medea. Die Zauberinnen der Griechen und die Verwandlung des Mythos*, Köln.
- Liveley (2006): Genevieve Liveley, „Surfing the Third Wave? Postfeminism and the Hermeneutics of Reception“, in: Charles Martindale / Richard F. Thomas (Hgg.): *Classics and the Uses of Reception*, Malden / Oxford u.a., 55–66.
- Miller, Madeline (2022): *Madeline Miller – The Author*, URL = <http://madelinemiller.com/the-author/> (zuletzt abgerufen am 07.03.2025).
- Morales (2019): Helen Morales, „Feminism and Ancient Literature“, in: *Oxford Classical Dictionary*, URL = <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8235> (zuletzt abgerufen am 08.03.2025).

- Papadopoulou (1997): Thalia Papadopoulou, „The Presentation of the Inner Self. Euripides' *Medea* 1021–55 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3, 772–801“, in: *Mnemosyne* 50, 641–664.
- Pavlou (2009): Maria Pavlou, „Reading Medea through her veil in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius“, in: *Greece & Rome* 56, 183–202.
- Plantinga (2007): Mirjam Plantinga, „Hospitality and Rhetoric. The Circe Episode in Apollonius Rhodius' *Argonautica*“, in: *Classical Quarterly* 57 (2), 543–564.
- Schaaf (2014): Ingo Schaaf, *Magie und Ritual bei Apollonios Rhodios. Studien zu ihrer Form und Funktion in den Argonautika*, Berlin / Boston.
- Yarnall (1994): Judith Yarnall, *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*, Urbana / Chicago.
- Walde (2001): Christine Walde, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München / Leipzig.