10 HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Cornelia Brink, Nicole Falkenhayner,
Ralf von den Hoff (Hrsg.)

Helden müssen sterben

Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes

Ergon

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Helden müssen sterben

Herausgegeben von
Cornelia Brink – Nicole Falkenhayner –
Ralf von den Hoff

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff

im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 10

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Helden müssen sterben

Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes

Herausgegeben von

Cornelia Brink – Nicole Falkenhayner – Ralf von den Hoff

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung:
Peter Paul Rubens, *Der sterbende Seneca*,
Öl auf Holz, um 1612/13,
München, Alte Pinakothek, Inv. 305.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-406-8 (Print)
ISBN 978-3-95650-407-5 (ePDF)
ISSN 2365-886X

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Cornelia Brink, Nicole Falkenhayner, Ralf von den Hoff
Einleitung 9

I. Der Tod des Helden und der heroische Tod

Peter Eich / Anna Schreurs-Morét / Sitta von Reden
Philosophensterben – Heldensterben?
Der heroische Tod des Sokrates und Seneca 15

Stefan Tilg
Zur Rolle des Todes in der Heroisierung antiker Dichter 67

Achim Aurnhammer
„Make Death Proud to Take Us“:
Der Tod der Kleopatra in Literatur und Kunst der Frühen Neuzeit 81

II. Grenzüberschreitungen

Jürgen Dendorfer
Der Tod des Ritters im hohen Mittelalter 105

Barbara Korte
‚Scott of the Antarctic‘:
Tod, Sterben und heroische Reputation 127

Nicole Falkenhayner
Kurt Cobains Tod:
Zur Konstruktion eines paradoxen Generationenhelden 143

III. Die Toten heroisieren

Ralf von den Hoff
Heldenleichen im Bild
Die Bergung von Gefallenen und der Heroismus der Athener 159

Nicolas Detering / Johannes Franzen
Heldentod und Heldentrauer
Verhaltensregeln im Ersten Weltkrieg zwischen
Authentizitätsanspruch und Rollendichtung 179

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dietmar Neutatz
Der erfundene Heldentod
Die Legende von den 28 Panfilov-Männern 189

Cornelia Brink
Sein letztes Bild
Von der Unsichtbarkeit des Sterbens im NS-Heldenkult um Soldaten..... 209

Johanna Pink / Olmo Gölz
Die Drohung der ungewissen Zukunft
Der Tod Nassers und Khomeinis als Epochenbruch 231

Ulrich Bröckling
„Bloß keine Leichensäcke!"
Eine Hantologie psychologischer Kriegsführung..... 247

IV. Heldentod? Neue Konfigurationen im 21. Jahrhundert

Joachim Grage
Postheroischer Heldentod?
Heroisierungen im Umfeld des Utøya-Attentats 261

Magnus Striet
„Wir leben sterbend" (Lukas Bärfuß)
Über eine Spielart des Heroischen im Zeichen des Sisyphos..... 275

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren..... 285

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Vorwort

Der vorliegende zehnte Band der Schriftenreihe „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ des DFG-Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg vereinigt die überarbeiteten Beiträge einer Ringvorlesung, die im Wintersemester 2017/18 von Mitgliedern des SFB 948 durchgeführt wurde. Das Herausgeberteam dankt allen Beitragenden sehr herzlich für ihr Engagement und ihre Mitarbeit. Unser Dank gilt zudem dem Ergon-Verlag, der uns unter dem Dach der Nomos-Verlagsgruppe nun durch Holger Schumacher weiterhin unterstützt, hilfsbereit betreut und die Publikation – unter der Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – erst möglich gemacht hat. Thomas Breier danken wir für den sorgfältigen Schriftsatz. In der Zentrale des SFB 948 haben Stephanie Merten und Philipp Multhaupt die Einrichtung der Manuskripte und die Fertigstellung der Druckvorlage gewohnt zuverlässig erledigt. Sebastian Meurer, der wissenschaftliche Koordinator des SFB 948, hat dazu wie immer umsichtig beigetragen und die Arbeiten koordiniert. Auch dafür unser herzlichster Dank.

Freiburg, im Oktober 2018

Cornelia Brink, Nicole Falkenhayner und Ralf von den Hoff

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Helden müssen sterben

Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes

Einleitung

Alle Menschen sind sterblich. Helden sind Menschen. Also müssen auch Helden sterben. Im Unterschied zu ‚gewöhnlichen' Menschen kommt ihnen jedoch postume Bewunderung zu: Auch nach seinem Tod ist der Held ein Held – aber ist deswegen auch sein Tod heroisch, wird sein Sterben als vorbildhaft angesehen oder im Gegenteil als unnachahmlich, sogar fragwürdig? Für viele Kulturen und Epochen scheint zu gelten: Helden müssen sterben, ja sie müssen sogar bereit dazu sein. Doch welche Rolle das Sterben von Helden für ihren Status als Held spielt, steht jeweils zur Debatte – die semantische und affektive Aufladung, Ästhetisierung und Erzählung vom heroischen Tod sind kulturell spezifisch und historisch situiert.

Der Freiburger SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" geht seit 2012 der Frage nach, warum und in welcher Weise Gemeinschaften immer wieder Helden, seltener Heldinnen, zum Fokus ihrer Selbstverständigung machen. Die Beiträge im vorliegenden Sammelband richten den Fokus auf den Heldentod als eine wichtige Figuration des Heroischen. Es geht dabei um den ‚Tod von Helden', das heißt, das Sterben von Figuren, die schon zu Lebzeiten heroischen Status erlangt hatten, und ebenso um den ‚heldenhaften Tod', in dem das Sterben selbst als Faktor der Heroisierung anzusehen ist und den Toten unter Umständen erst im Nachhinein zum Helden werden lässt.

Ganz grundsätzlich gehen die Beiträge der Frage nach, wie Sterben, Tod und heroisches Handeln in Bezug zueinander gesetzt werden und welche Beziehung Darstellungen heroischen Sterbens zwischen Helden und ihren Publika herstellen. Welche Rolle spielen Sterben und Tod für Heroisierungsprozesse und Heroismen, für die Zuschreibung heroischer Qualitäten und für deren Aneignung im Handeln? Einige Beiträge legen nah, dass der Tod nicht immer das Ziel von Heldentaten ist, vielmehr nur in Kauf genommen wird, wenn er unvermeidbar ist. Tod und Heldentum sind keinesfalls immer und überall miteinander verknüpft. Ein heroischer Tod muss auch nicht, wie es eine militärische oder kriegerische Rhetorik nahelegen würde, zwingend im Kontext einer Kampfeshandlung angesiedelt sein. Nicht immer geht es um einen Gegner im Außen, an dem sich der Held durch seine Todesbereitschaft beweist; der Heldentod kann sich ebenso – im Selbstopfer und als Suizid – gegen den Helden selber richten. Die Beiträge zeigen so ferner, welche unterschiedliche Rolle Gewalt im Kontext von heroisiertem Tod und Sterben spielt.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Als konzeptuelle Figuration des Heroischen und der Heroisierung kann der Heldentod unterschiedlich aufgeladen oder bedeutsam werden. Einige Möglichkeiten: In der früheren griechischen Antike ist der Tod Voraussetzung für eine Heroisierung. Das Sterben wird aber nicht unbedingt erzählerisch ausgestaltet; es kann Ergebnis einer heroischen Tat sein, doch ist dies keine Bedingung von Heroisierung. Märtyrer opfern in der Erwartung eines Weiterlebens im Jenseits und/oder in der Erinnerung Nachlebender ihr Leben in einem oft extremen Tötungsakt. Der Kriegsheld folgt dem Appell, sein Leben für eine größere Sache einzusetzen, und durch ihn werden nachfolgende Generationen aufgerufen, es ihm nachzutun – ohne dass der Tod das Ziel der Tat sein muss. Jung verstorbene Helden und Heldinnen werden immer wieder als Ideale ‚ewiger Jugend' präsentiert. Stille Tode und solche, die Aufsehen erregten, stehen neben passivem Erleiden und aktiver Entscheidung.

Der Tod von Helden beziehungsweise das heroische Sterben besitzen oft Appellcharakter. Doch in welcher Weise appellieren sie an wen? Was sagt der Umgang mit dem Leichnam in Begräbnissen, Trauerzügen, Überführungen über die Bedeutung eines Todes für Heroisierungsprozesse aus? Dabei können Leichnam und heroische Figur eine besondere affektive Aufladung erfahren, die bis hin zum Kontrollverlust der Herrschenden über die Anhänger und deren Emotionen reicht. Und nicht zuletzt: Wem gehören die toten Helden – den Herrschenden, dem Staat, der Familie, der Öffentlichkeit?

Die Beiträge umfassen einen langen Zeitraum, der von der Antike bis in die unmittelbare Gegenwart reicht. Die Helden der Antike sterben einen anderen Tod als die Helden der Moderne, und auch die Umstände eines heldenhaften Todes variieren je nach Epoche und Kultur. Unterschiede zeigen sich in den Beziehungen zwischen Helden und ihren Verehrergemeinschaften, je nachdem, ob sie für das Mittelalter oder die Frühe Neuzeit, für Länder im Nahen Osten oder in der Sowjetunion des 20. Jahrhunderts untersucht werden. Selbst in den sogenannten postheroischen Gesellschaften des Westens bleibt der Bezug auf heroisches Sterben weiter virulent – was anzeigt, wie hoch das kulturelle Kapital des Heldentodes ist.

Das Herausgeberteam hat sich entschieden, die Beiträge im Sammelband nicht in der üblichen Chronologie von der Antike bis zur Gegenwart zu ordnen, sondern durch thematische Zusammenstellungen intertemporale und interdisziplinäre Verweise sichtbar zu machen und so Fragen und Problemstellungen in Bezug auf den Heldentod und den heroischen Tod zu identifizieren, die über den Einzelfall, über spezifische Epochen und Kulturen hinausweisen. Unter der Überschrift „Der Tod des Helden und der heroische Tod" sind Beiträge versammelt, die zeigen, wie die Art des Sterbens die Protagonisten zu Helden werden lässt und durch spezifische Darstellungsweisen des Heldentodes langfristiges kulturelles Kapital erworben werden kann. „Grenzüberschreitungen" bezieht sich auf solche Erzählungen von sterbenden Helden, deren Tod eine ideologisch be-

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gründete Überforderung des Selbst darstellt, oder aber gezielte Regelverletzungen ausdrückt und dadurch semantisch und affektiv bedeutsam wird. „Die Toten heroisieren" verbindet Untersuchungen zur Frage, mit welchen Mitteln der Kommemoration Verstorbene zu Helden gemacht wurden und welchen ideologischen und gesellschaftlichen Zielen ihre postumen Heroisierungen dienen sollten. Im letzten Teil „Heldentod? Neue Konfigurationen im 21. Jahrhundert" schließlich fragen die AutorInnen danach, unter welchen politischen und philosophischen Umständen der Tod in der Gegenwart noch – oder sogar wieder besonders – als heroisch wahrgenommen werden kann.

Wenige Ergebnisse, die der Blick auf das Ganze der Beiträge eröffnet, sollen hier genannt werden.[1] In den vorliegenden Beiträgen zu einem zentralen Aspekt des Heroischen finden sich erneut mehr Helden als Heldinnen. Der heroische Tod und der Heldentod sind, wenn auch nicht ausschließlich, so doch ganz überwiegend männlich konnotiert. Inszeniert wird der Körper des sterbenden oder toten Helden als männlicher Körper – gemäß den Vorstellungen von Männlichkeit, die einer Epoche, einer Kultur eigen sind.

Eine entscheidende Rolle für Heroisierungen spielen Medien und Ästhetisierungsweisen. Sie stellen verschiedene Aspekte des Todes besonders heraus und verdecken andere. Die Art der Darstellung von Tod und Sterben basiert auf Entscheidungen, diese wiederum hängen von den Vorstellungen und Zielen ab, die die Akteure der Heroisierung verfolgen, mal sind das Verehrergemeinschaften, aber auch Selbstheroisierungen sind keine Seltenheit. Darstellung und Überlieferung des heroischen Sterbens und des Heldentods sind nicht an spezifische Medien gebunden. Sie begegnen auf Grabschmuck und an religiösen Stätten, in Inschriften, der Malerei, auf Denkmälern, in Epos, Chronik, Drama und Lyrik, in Zeitungsartikeln, Tagebüchern, Songtexten und Fotografien.[2] Über die große Spanne von Zeiten und Räumen betrachtet, findet sich eine bemerkenswerte mediale Vielfalt, um den Tod eines Helden bzw. einen heroischen Tod zu bezeugen und seine Erinnerung zu gestalten. Zwar mag der Tod eines Helden zeitweise medial besonders präsent sein, sein Sterben als Mensch jedoch – Blut, Schmerz, ein zerfetzter Körper – bleibt oft, zumal in der Moderne, unsichtbar; die allzu konkrete Vorstellung des Sterbenden muss durch die ästhetische Formgebung beschwichtigt werden. Welches Problem das Sterben für die Heroisierung eines Menschen darstellt, wird allein daran bereits erkennbar – aber auch, welche affizierende Kraft dem Heldentod eigen ist.

---

1 Die Ergebnisse der Ringvorlesung werden zu einer deskriptiven Heuristik beitragen, die Grundlage einer Behandlung des Themas im *Compendium heroicum* des SFB 948 sein wird, siehe https://www.compendium-heroicum.de, s. v. „Heldentod" (in Arbeit).

2 Vgl. beispielsweise: Ekkehard Mai / Anke Repp-Eckert: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Köln 1987; Romuald Fonkoula / Muriel Ott (Hg.): Le héros et la mort dans les traditions épiques, Paris 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der heldenhafte Tod und der Tod des Helden beziehen sich stets auf eine ‚höhere Sache': Sie entindividualisieren das Sterben. In Abwandlung eines Zitats aus dem Beitrag von Nicolas Detering und Johannes Franzen:[3] Wer als Held stirbt oder durch seinen Tod zum Helden wird, stirbt politisch. Damit eng verbunden sind zeit- und kulturspezifische Formen ‚nekropolitischer Reglementierungen'[4] durch Herrschende, Eliten oder gewählte Volksvertreter. Es ist aber auch erkennbar, dass im Heldentod und im Sterben von Helden das Heroische als eine Form von Außeralltäglichkeit mit der anthropologisch fundamentalen Erfahrung des Todes als Ende des ‚alltäglichen' Lebens gekoppelt wird. Daraus ergeben sich unterschiedliche Dynamiken, in denen emotionale und empathische Faktoren ebenso eine Rolle spielen wie appellative. Zum Tod eines Helden muss man sich noch mehr positionieren als zum Helden selbst; der Tod verstärkt Grenzüberschreitungen und Polarisierungen als zentrale Elemente des Heroischen. Heroisierungen können dann eine Strategie darstellen, dem Leben über den Tod hinaus Sinn zuzuschreiben und dies mobilisierend zu nutzen.

Wenn Heroisierungen des Todes auf das grundlegende menschliche Bedürfnis reagieren, dem individuellen Sterben Sinn zu verleihen, bleibt am Ende die (offene) Frage, was in gegenwärtigen Gesellschaften noch jenes verbindliche Überindividuelle sein kann, das Telos, das den Heldentod bzw. den heroischen Tod rechtfertigt. Als Heldentod kann das Sterben von Menschen auch in postheroischen Gesellschaften angesprochen werden – selbst wenn immer undeutlicher ist, wozu ihr Sterben dient.

[3] Nicolas Detering / Johannes Franzen: Heldentod und Heldentrauer. Verhaltensregeln im Ersten Weltkrieg zwischen Authentizitätsanspruch und Rollendichtung, in diesem Band.

[4] Den Begriff verwendet Ulrich Bröckling in seinem Beitrag: „Bloß keine Leichensäcke!" Eine Hantologie postheroischer Kriegsführung, in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

I.
Der Tod des Helden und der heroische Tod

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Philosophensterben – Heldensterben?

Der heroische Tod des Sokrates und Seneca

Peter Eich, Anna Schreurs-Morét und Sitta von Reden

Zur Problemstellung

„Großartig ist der Tod der Feldherren; die Philosophen sterben dagegen meistens in ihrem Bett."[1] So äußert sich Cicero beiläufig. Ganz zutreffend war diese Beobachtung allerdings nicht, wie Cicero selbst mit Gegenbeispielen einräumt. Auf die vielleicht prominentesten Philosophen traf sein Aphorismus eben nicht zu: Sokrates wurde hingerichtet. Und der Seneca des Tacitus inszenierte sich in einem ebenfalls erzwungenen Sterben als eine heroische Figur, die die Annäherung an Sokrates suchte und im Bericht des Historikers zumindest auch fand. In diesem Beitrag soll argumentiert werden, dass Sokrates – oder besser der Sokrates, den die antike Philosophie der Nachwelt überließ – ein Muster für den heroischen Philosophentod schuf. Die heroisierende Darstellung des Todes des Iulius Canus bei Seneca, des Thrasea Paetus und des Seneca bei Tacitus wären nicht ohne das Präfigurat des sokratischen Todes möglich gewesen.[2] Vermittelnd wirkte in dieser langen Rezeptionslinie auch Cato, der nicht nur den Dolch, sondern auch den *Phaidon* mit in sein Gemach genommen haben soll, als er sich in Utica freiwillig den Tod gab.

Wir beginnen mit der heroisierenden Inszenierung des Freitodes des Sokrates bei Platon. Cato kann im Folgenden nur mit wenigen Strichen als wichtiges Bindeglied skizziert werden, bevor der zweite Teil mit Seneca ein römisches Pendant von Sokrates aufgreifen und damit zugleich die geöffnete inhaltliche Klammer wieder schließen wird.[3] Tacitus und Seneca kopieren aber nicht lediglich den sok-

---

1 Cic. fin. 2, 97. Übersetzung nach Olof Gigon / Laila Straume-Zimmermann, München u. a. 1988, S. 155. Die Abkürzungen antiker Autoren und ihrer Werke folgen den Vorgaben in Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, s: XXXIX–XLVII.

2 Ulrich Huttner: Sterben wie ein Philosoph. Zur Inszenierung des Sterbens in der Antike, in: Martin Zimmermann (Hg.): Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums, München 2014, S. 295–320; Bernhard Zimmermann: Philosophie als Psychotherapie. Die griechisch-römische Consolationsliteratur, in: ders. u. a. (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik, Berlin u. a. 2008, S. 193–213; ders.: Der Tod des Philosophen Seneca. Stoische probatio in Literatur, Kunst und Musik, in: ders. u. a. (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik, Berlin u. a. 2008, S. 393–422; ders.: Imitatio Socratis. Der Philosophentod in Literatur, Kunst und Musik, Bamberg 2009, S. 27–54; Martin Zimmermann: Gewalt. Die dunkle Seite der Antike, München 2013, S. 330–338.

3 Siehe zu Cato Rob Goodman / Jimmy Soni: Rome's Last Citizen. The Life and Legacy of Cato, Mortal Enemy of Caesar, New York 2012; Ulrich Schmitzer: Cato, in: Peter von

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ratischen Heldentod, sondern erreichen mit seiner Aneignung ein besonderes literarisches bzw. persönliches Ziel. Erst durch den heroischen Philosophentod lässt sich der politisch gescheiterte und wegen seines Reichtums und seiner Lebensführung kritisierte Seneca als wahrer Philosoph erkennen. Ein abschließender Teil interpretiert ergänzend eine Inszenierung des Seneca-Todes im Bild: den Sterbenden Seneca von Peter Paul Rubens. Hier spiegeln sich die Muster des sokratischen Heldentodes noch einmal, während gleichzeitig dessen Züge von Außeralltäglichkeit und Sakralität mit zeitgenössischen Formulierungen von Märtyrerdarstellungen zusammenlaufen.

Der Tod des Sokrates, oder wie ein Philosoph zu einem Helden wurde

(Sitta von Reden)

Friedrich Nietzsche sah die Einzigartigkeit der alten Griechen auch darin, dass sie Philosophen zu Weisen erhoben:

> Wenn wir das gesamte Leben des griechischen Volkes richtig deuteten, immer würden wir doch nur das Bild widergespiegelt finden, das in seinen höchsten Genien mit lichteren Farben strahlt. Gleich das erste Erlebnis der Philosophie auf griechischem Boden, die Sanktion der sieben Weisen, ist eine deutliche und unvergessliche Linie am Bilde des Hellenischen. Andre Völker haben Heilige, die Griechen haben Weise. Man hat mit Recht gesagt, dass ein Volk nicht sowohl durch seine großen Männer charakterisiert werde als durch die Art, wie es dieselben erkenne und ehre. In anderen Zeiten ist der Philosoph ein zufälliger einsamer Wanderer in feindseligster Umgebung, entweder sich durchschleichend oder mit geballten Fäusten sich durchdrängend. Allein bei den Griechen ist der Philosoph nicht zufällig: wenn er im sechsten und fünften Jahrhundert unter den ungeheuren Gefahren und Verführungen der Verweltlichung erscheint und gleichsam aus der Höhle des Trophonios mitten in die Üppigkeit, das Entdeckerglück, den Reichtum und die Sinnlichkeit der griechischen Kolonien hineinschreitet, so ahnen wir, dass er als ein edler Warner kommt zu dem selben Zwecke, zu dem in jenem Jahrhundert die Tragödie geboren wurde und den die orphischen Mysterien in den grotesken Hieroglyphen ihrer Gebräuche zu verstehen geben.[4]

Mit Platon aber kam, so Nietzsche, etwas Neues.[5] Während die alten Meister einseitig, in sich abgeschlossen und „rein" philosophierten, sei Platon der erste „Mischcharakter" gewesen. Fortan seien Philosophen „Sektenstifter" gewesen und

Möllendorff u. a. (Hg.): Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik (Der Neue Pauly Supplemente 8), Darmstadt 2013, S. 259–266.

4 Friedrich Nietzsche: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, § 1, in: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.): Nietzsche Werke Gesamtausgabe, Bd. 3.2. Nachgelassene Schriften 1872–1973, Berlin/New York 1967; online verfügbar unter: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/PHG, 21. November 2018.

5 Hierzu auch Friedrich Nietzsche: Die vorplatonischen Philosophen, in: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.): Nietzsche Werke Gesamtausgabe, Bd. 2.4. Vorlesungsaufzeichnungen (WS 1870/71–1874/75), Berlin/New York 1995, S. 211–221.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die von ihnen gestifteten Sekten „Oppositionsanstalten gegen die hellenische Kultur und die bisherige Einheit des Stils."[6]

Reinheit als philosophisch-ästhetisches Ideal teilt man heute nicht mehr. Auch haben wir uns von der Suche nach der griechischen Einzigartigkeit erfolgreich distanziert. Dennoch regt Nietzsche dazu an, zu fragen, warum Philosophen bei den Griechen zu Helden und Heroen erhoben wurden.[7] Zweitens betont er mehrfach und zu Recht den entscheidenden Umbruch zwischen Sokrates und Platon, nicht schon zwischen Sokrates und den Vorsokratikern.[8] Und schließlich betrachtet er skeptisch, aber nicht zu Unrecht, den Oppositionscharakter der griechischen Philosophie seit Platon. Innerhalb dieser grundsätzlichen politischen Oppositionshaltung der nachsokratischen Philosophie wurde der Tod des Sokrates als eine Folge oppositioneller philosophischer Haltungen stilisiert, was er in Wirklichkeit nicht war.

Im Folgenden soll Sokrates zunächst als Opfer der agonalen athenischen Gerichtspraxis in den politischen Wirren an der Wende des 5. Jh. v. Chr. dargestellt werden. Die Verurteilung des Sokrates durch die Athener aufgrund wahrhaft oppositioneller philosophisch-religiöser Grundhaltungen ist weitgehend eine platonische Konstruktion. Die sophistischen Lehren des Sokrates, die 25 Jahre zuvor in den *Wolken* des Aristophanes ironisiert wurden, bedrohten Athen zum Zeitpunkt der Anklage nicht mehr. Vielmehr war die Verurteilung Folge eines außer Kontrolle geratenen Gerichtsverfahrens, dessen Anklage sich das populär wirksame Bild des Jugendverführers und Götterverächters zunutze machte, aber tagespolitisch motiviert war.[9] Die Schüler des Sokrates, die einen engen persönlichen und auch

6 Nietzsche: Philosophie (Anm. 4).

7 Zum Wandel heroisierter Figuren siehe Marion Meyer / Ralf von den Hoff: Helden wie sie – Helden wie wer? Zur Einführung, in: dies. (Hg.): Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike, Freiburg 2010, S. 9–20; Christopher Jones: New Heroes in Antiquity. From Achilles to Antinoos, Cambridge 2010; Lynette Mitchell: The Heroic Rulers of Archaic and Classical Greece, London 2013, S. 15–18 und passim; David Boehringer: Zur Heroisierung historischer Persönlichkeiten bei den Griechen, in: Martin Flashar / Hans-Joachim Gehrke (Hg.): Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike, München 1996, S. 37–61; Sitta von Reden: Neue Helden in der hellenistischen Polis. Der Dichterheros und sein Bild im Archelaosrelief von Priene, in: Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling (Hg.): Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), Würzburg 2016, S. 41–59, ohne auf Philosophen einzugehen. Siehe dagegen Robert Eisner: Socrates as Hero, in: Philosophy and Literature 6, 1982, S. 106–118, dessen Ergebnisse den vorliegenden Beitrag maßgeblich angeregt und beeinflusst haben.

8 So etwa die philosophiegeschichtliche Systematik seit der deutschen Romantik.

9 Peter Scholz: Der Prozess gegen Sokrates. Ein Sündenfall der athenischen Demokratie?, in: Leonhard Burkhardt / Jürgen von Ungern-Sternberg (Hg.): Große Prozesse im antiken Athen, München 2000, S. 157–173. Karl-Wilhelm Welwei: Die Entwicklung des Gerichtswesens im antiken Athen. Von Solon bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Leonhard Burkhardt / Jürgen von Ungern-Sternberg (Hg.): Große Prozesse im antiken Athen, München 2000, S. 15–29; zum Gerichtswesen nach der demokratischen Restauration 403 v. Chr. siehe Gerhard Thür: Das Gerichtswesen Athens im 4. Jahrhundert v. Chr., in: Leonhard Burkhardt / Jürgen von Ungern-Sternberg (Hg.): Große Prozesse im antiken Athen,

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

erotischen Umgang mit ihrem Lehrer gepflegt hatten, reagierten zutiefst schockiert und waren offensichtlich emotional traumatisiert. Als Resultat dieser emotionalen Traumatisierung muss die Stilisierung des Lehrers zum Helden – besser: zu einem Heros im homerischen Sinne – angesehen werden.

Diese Stilisierung und ihre Emotionalität sollen im Zentrum des ersten Teils des Beitrags stehen. Es soll gezeigt werden, dass Platon einen alternativen Helden entwirft, der auf Sokrates als dem militärischen oder politischen Helden Athens aufbaut. Diese Heroisierung konnte aber nicht stattfinden, ohne gleichzeitig traditionelle Vorstellungen von heroischem Ruhm und Ehre in Frage zu stellen. Ganz wie Nietzsche betont, schuf Platon in seinem Sokrates etwas Neues, Oppositionelles und damit einen neuen Heros, dessen Ruhm nicht länger von einer großen und weitreichenden Öffentlichkeit abhing. Und schließlich soll im dritten Abschnitt gefragt werden: wie stirbt dieser Held? Die Rahmenhandlung des platonischen Dialogs *Phaidon* berichtet nicht einfach von Sokrates' Tod. Vielmehr steht die fiktive und bewusst konstruierte Rahmenhandlung in engem Bezug zu dem philosophischen Thema des Schicksals der Seele. Der letzte Abschnitt des ersten Teiles soll dann kurz auf die Rezeption der sokratischen Selbsttötung eingehen, um zum Thema des zweiten Teiles überzuleiten. Der freiwillige Tod Catos, Senecas, Othos[10] oder Julians hätte nicht ohne Sokrates heldisch inszeniert bzw. als heldisch bewertet werden können; genauer gesagt, wie hätten jene heldisch sterben können, hätte es nicht Sokrates vor ihnen getan? Wichtig ist es, den Referenzcharakter von Heldentum und Heldentod zu unterstreichen. Menschen, die in der deutschsprachigen Tradition als Helden bezeichnet werden, die die Griechen mit dem Begriff Heros beschrieben – im Allgemeinen eine verstorbene Figur – konnten nur in Rekurs auf schon Dagewesenes als solche konfiguriert werden.[11] Als Präfigurate lieferten sie Muster für die Beschreibung neuer Erfahrungen.[12]

Die Verurteilung des Sokrates

Sokrates wurde um 470 v. Chr. als athenischer Bürger geboren. Obwohl Platon und Xenophon ihn als armen Mann erscheinen lassen, hatte er genügend Wohlstand, um als Hoplit an den großen Schlachten des peloponnesischen Kriegs teil-

München 2000, S. 30–49; zu dessen Agonalität David Cohen: Law, Violence and Community in Classical Athens, Cambridge 1995, S. 61–86.

10 Tac. hist. 2, 47; Plut. Otho 18, 2.

11 Zur allmählichen Transformation des chthonischen verstorbenen Heros zu einem auch lebendig erfahrbaren Wohltäter und Träger von Leistungen seit Alexander dem Großen siehe Thibaut Boddez: Entre le roi et la cité. Remarques sur le développement des cultes héroïques entre 336 et 150, in: Erga-Logoi 4, 2016, S. 75–115, auch online abrufbar unter: http: www.ledonline.it/Erga-Logoi/article/view/1058, 21. November 2018.

12 Das Konzept des Präfigurats wird genauer beschreiben in Ralf von den Hoff u. a.: Imitatio heroica. Zur Reichweite eines kulturellen Phänomens, in: ders. (Hg.): Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis, Würzburg 2015, S. 9–34, hier S. 14–15.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zunehmen.[13] Als 411 v. Chr. im Zuge des oligarchischen Verfassungsumsturzes in Athen die Bürgerschaft auf die 5.000 vermögendsten Grundbesitzer Athens beschränkt wurde, gehörte auch Sokrates zu der begrenzten Zahl athenischer Bürger. Er war mit Xanthippe verheiratet und hatte zwei Söhne. Er war nicht aktiver Politiker, doch im Zuge regelmäßiger politischer Teilhabe war er im Jahre 406 v. Chr. Vorsitzender der Prytanie, die die Generäle nach der Schlacht bei den Arginusen verurteilte und hinrichten ließ.[14] Xenophon betont, dass Sokrates als Einziger gegen die illegale Gesamtanklage der Generäle votiert habe.[15] Im Krieg hatte sich Sokrates also als tapferer Soldat und im Gerichtshof als Bürger aus Überzeugung erwiesen.

Doch es gab eine andere Seite. Schon 424 stand Sokrates als Symbol für die Bedrohung der Demokratie auf der Bühne.[16] Satirisch eingerückt in das private Milieu eines verzweifelten Vaters, der sich der Schulden, die ihm sein aristokratisch extravagantes Söhnchen eingehandelt hat, entledigen will, symbolisierte Sokrates in den *Wolken* des Aristophanes die Technik, rhetorisch den Spieß umzudrehen.[17] Die Komik der *Wolken* vermittelte eine bedrohliche Wahrheit: die Möglichkeit der falschen Überredung oder die Möglichkeit der schönen Reden, denen keine oder entgegengesetzte Taten folgen. Der Verlust der zutiefst demokratischen Tugend der *parrhesia* (des öffentlichen, freien ‚gerade'-Redens)[18] beschäftig-

---

13 Poteideia (432–429): Plat. symp. 219e; Delion (424): ebd. 220e; Amphipolis (422): Diog. Laërt. 2, 22–23; Allan Robert Lacey: Our Knowledge of Socrates, in: Andreas Patzer (Hg.): Der historische Sokrates (Wege der Forschung 585), Darmstadt 1987, S. 366–390. Sokrates' Bürgerstatus als Hoplit ist wichtig für seine Rolle während der Geschehnisse unter den 30 Tyrannen, siehe etwa Jürgen Malitz: Sokrates im Athen der Nachkriegszeit (404–399 v. Chr.), in: Herbert Kessler (Hg.): Sokrates. Geschichte, Legende, Spiegelungen (Sokrates-Studien 2), Kusterdingen 1995, S. 11–38, auch online abrufbar unter: http://www.gnomon.ku-eichstaett.de/LAG/sokrates.html, 21. November 2018.

14 Andreas Mehl: Für eine neue Bewertung eines Justizskandals. Der Arginusenprozeß und seine Überlieferung vor dem Hintergrund von Recht und Weltanschauung im Athen des ausgehenden 5. Jh. v. Chr., in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte (Romanistische Abteilung) 99, 1982, S. 32–80.

15 Xen. hell. 1, 7, 3–34; siehe auch Plat. apol. 32a. Vgl. auch Thuk. 8, 101; Cic. off. 1, 24; Strab. 13, 1, 68; 2, 2; Plut. Per. 37.

16 Malitz: Sokrates und Athen (Anm. 13); Lionel Edmunds: Aristophanes' Socrates, in: Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy 1, 1986, S. 209–230; Peter Green: Strepsiades, Socrates, and the Abuses of Intellectualism, in: ders. (Hg.): Classical Bearings. Interpreting Ancient History and Culture, London 1989, S. 112–119; Andreas Patzer: Die Wolken des Aristophanes als philosophiegeschichtliches Dokument, in: Peter Neukam (Hg.): Motiv und Motivation, München 1993, S. 72–93; Hellmuth Flashar: Sokrates im Korbe, in: Niklas Holzberg / Friedrich Maier (Hg.): Ut poesis pictura. Antike Texte in Bildern, Bd. 2. Untersuchungen, Bamberg 1993, S. 107–113.

17 Aristoph. Nub. 133–261.

18 Arlene Saxenhouse: Free Speech and Democracy in Ancient Athens, Cambridge 2006, S. 85–99.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

te auch den zeitgenössischen Historiker Thukydides.[19] Sie war für ihn die Ursache dafür, dass sich die Athener zum Krieg in Sizilien überreden ließen, was in einer völligen Katastrophe endete und für die endgültige Niederlage Athens im peloponnesischen Krieg zumindest moralisch nicht unwesentlich war. Hinzu kamen die Furcht vor verschworenen Clubs (sogenannten Hetairien) hinter verschlossenen Türen, sexuelle Exzesse mit jungen Schülern und ein auffälliger Kleidungsritus, den Sokrates' Jünger an den Tag legten.[20] Bei Sokrates selbst fiel noch das unverständliche Charisma eines hässlichen Mannes ins Gewicht.[21] Schon 25 Jahre vor der Hinrichtung also fühlten sich die Athener bedroht. Es war aber keineswegs Sokrates allein, sondern eine ganze Truppe von Verschwörern, die das fragile Gleichgewicht von politischer Kommunikation, Erfolg im Krieg und dem Nachwuchs von jungen guten Bürgern ins Wanken brachte.

Zu solchen, und selbstverständlich zu Sokrates' Freunden, gehörte auch der Politiker und Stratege Alkibiades: flatterhaft, opportunistisch, aristokratisch, bildschön und unverblümt homosexuell.[22] Er schämte sich noch nicht einmal, seinen aristokratischen Lebensstil vor dem demokratischen Volk zur Schau zu stellen. 415 votierte er für den Krieg in Sizilien, gegen die Warnungen des besonnenen Nikias.[23] Unmittelbar nach Auslaufen der Flotte wurde er jedoch zum Tode verurteilt, da er verdächtigt wurde, in der Nacht zuvor in die Verstümmlung der Hermen von Athen verwickelt gewesen zu sein.[24] Deren Verstümmelung war nicht nur ein Kultvergehen, sondern ein Angriff auf den demokratischen Zusammenhalt, für den sie im Stadtbild Athens standen. Alkibiades floh auf das Urteil hin zu den Erzfeinden, verriet den Kriegsplan[25] und wechselte anschließend zu einem noch größeren Feind, den Persern. Doch wählte ihn im Zuge des oligarchischen Umsturzes in Athen die demokratisch gesinnte Flotte vor Samos erneut zu ihrem Oberkommandanten.[26] 408 konnte er sich nach einem Seesieg über Kyzikos auch

---

19 Zur Diskussion Christian Mann: Die Demagogen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., Berlin 2007, S. 75–96; Robert Connor: The New Politicians of Fifth-Century Athens, Indianapolis 1992, S. 132–133.

20 Wie Cohen: Law (Anm. 9), S. 189 betont, hatte der griechische Begriff *diaphteirein* (verführen), der noch in der *Apologie* als Klagegegenstand auftritt, auch sexuelle Konnotationen.

21 Paul Zanker: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995, S. 40.

22 Edmund Bloedow: Alcibiades Re-Examined, Stuttgart 1973; Walter Ellis: Alcibiades, Oxford 2013 [London 1989]; Mischa Meier: Alkibiades, in: Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, Sp. 500–502 und zuletzt David Stuttard: Nemesis. Alcibiades and the Fall of Athens, Cambridge, MA 2018. Zu Alkibiades und Sokrates siehe besonders Plat. symp. 212c; 219ef; 221cd.

23 Thuk. 6, 1, 1–2; 8, 4–5; 90.

24 Robin Osborne: The Erection and Mutilation of the Hermai, in: Proceedings of the Classical Philological Association 31, 1985, S. 47–73; Peter Krentz: The Thirty at Athens, Ithaca, NY 1982, S. 23–24.

25 Thuk. 6, 90, 3.

26 Ebd. 8, 82, 1–2.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in Athen selbst rehabilitieren,[27] wurde aber erneut verbannt und schließlich 403 im Zuge der allgemeinen politischen Verunsicherung ermordet.[28]

Zur Gruppe der Freunde des Sokrates gehörte auch Kritias, gleichfalls aus reicher Familie, mit Platon verwandt, und ebenso involviert in die Verstümmelung der Hermen vor der sizilischen Expedition.[29] 412 war er beteiligt an dem oligarchischen Umsturz nach der Niederlage in Sizilien, 408 an der Rückberufung des Alkibiades, 406 wurde er von den Athenern verbannt, unterstützte in Thessalien einen demokratischen Umsturz, verehrte aber Sparta und führte nach Kriegsende das spartanisch unterstützte Regime der Dreißig Tyrannen in Athen an.[30] Keineswegs zur Gewalt verpflichtet, rief er zu einem verheerenden Fremdenpogrom auf, bei dem jeder Athener einen Metöken (nicht-athenischen Einwohner von Athen) ermorden sollte, um an dessen Geld zu kommen.[31] In einem, wie Xenophon es darstellt, niederträchtigen Verfahren ließ Kritias außerdem den gemäßigten Politiker seiner eigenen Reihen, Theramenes, hinrichten. Die Darstellung der hinterhältigen Verurteilung gehört zu den dramatischsten Passagen in Xenophons *Hellenika* und trägt auffällige Parallelen zum Prozess und der Hinrichtung des Sokrates.[32] Viele Athener flohen aus der Stadt. Doch Sokrates blieb, auch wenn er sich von dem Schreckensregime rechtzeitig distanzierte.

Es war also keinesfalls eine Reaktion auf die Lehren des Sokrates, die 25 Jahre nach den *Wolken* zur Verurteilung führten. Es waren vielmehr die ungezügelte Agonalität der athenischen politischen sowie richterlichen Praxis, die Schwäche des athenischen Justizwesens und eine Stimmung der Revanche, die bei allen

---

27 Xen. hell. 1, 1, 11–18.

28 Zeitweise gehörte er dem Regime der Dreißig an, erteilte diesen jedoch wie auch Sokrates bald eine Absage. Orosius (Oros. 2, 17, 5) meint sogar, Alkibiades sei von den Dreißig auf Initiative des Kritias ermordet worden; Plut. Alk. 37–39 und Nep. Alc. 10 erwähnen nur den Vorschlag des Kritias, dies zu tun; siehe György Neméth: Kritias und die Dreißig Tyrannen. Untersuchungen zur Politik und Prosopographie der Führungselite in Athen 404/403 v. Chr., Stuttgart 2006, S. 144–145.

29 Malitz: Sokrates und Athen (Anm. 13); Jean Yvonneau (Hg.): La Muse au long couteau. Critias, de la création littéraire au terrorisme d'État. Actes du colloque international de Bordeaux, les 23 et 24 octobre 2009 (Scripta antiqua 107), Bordeaux 2018; Pierre Brulé / Jérôme Wilgaux: *Hoi peri Kritian*. Solidarités et appartenances dans la vie politique athénienne à la fin du Ve s. a.C., in: Jean Yvonneau (Hg.): La Muse au long couteau. Critias, de la création littéraire au terrorisme d'État. Actes du colloque international de Bordeaux, les 23 et 24 octobre 2009 (Scripta antiqua 107), Bordeaux 2018, S. 139–158; zum Verhältnis des Kritias zu Platon, siehe Fritz-Gregor Herrmann: Plato and Critias, in: Jean Yvonneau (Hg.): La Muse au long couteau. Critias, de la création littéraire au terrorisme d'État. Actes du colloque international de Bordeaux, les 23 et 24 octobre 2009 (Scripta antiqua 107), Bordeaux 2018, S. 83–116; zur Diskussion der Beziehung zwischen Kritias und Alkibiades, die er als duldend aber nicht freundschaftlich einschätzt, Neméth: Kritias (Anm. 28), S. 332, und Osborne: Erection and Mutilation (Anm. 24).

30 Neméth: Kritias (Anm. 28); zum Regime der Dreißig insgesamt Krentz: The Thirty at Athens (Anm. 24).

31 Lys. 12, 6.

32 Xen. hell. 2, 3, 50–56.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schönen Worten über die Amnestie der Oligarchen nach 403 herrschte.[33] Rechtsverfahren in Athen wurden über die Generationen verfeinert, die Rechtsfindung dagegen blieb archaisch.[34] Es wurden nämlich nicht Tatbestand und Anklage geprüft und verhandelt, sondern Kläger und Angeklagte in ihrer Rolle als gute Bürger. Es standen Personen auf dem Prüfstand, die in rhetorisch aufgeladenen Rededuellen hochgepuscht oder vernichtet wurden. Jeder Bürger konnte zudem in einem öffentlichen Verfahren Klage erheben. Der Arginusenprozess (406 v. Chr.) hatte es deutlich gemacht. Nahezu alle zunächst hochverdienten, dann aber gescheiterten Generäle Athens wurden von der Volksversammlung entweder zum Tode verurteilt oder verbannt.[35] Auch der Verantwortliche für die Klage gegen Sokrates, Anytos, hatte Gründe, Sokrates politisch auszuschalten.[36] 403 war er maßgeblich an der demokratischen Vertreibung der Dreißig Tyrannen beteiligt und wurde zum einflussreichsten Politiker Athens in den folgenden Jahren.[37] Angeblich hatte er selbst eine Affäre mit Alkibiades und wurde im Gegenzug zur Verurteilung des Sokrates ins Exil geschickt und gesteinigt.[38] Beide Berichte sind möglicherweise spätere Erfindungen zu Ehren des Sokrates, aber das Bild ist deutlich: Das agonale Feld der athenischen Politik ließ die Volksversammlung hierhin oder dorthin pendeln, war hochgefährlich und potentiell mörderisch für alle, die sich in Athen je einmal exponiert hatten.

Die Verurteilung des Sokrates war für seine Freunde und Schüler zweifellos traumatisch. In der Geschichte Athens war sie aber keineswegs exzeptionell. Sie hat uns von den traumatisierten Anhängern sokratischer Lehre eine schriftliche Philosophie beschert, da diese sich fortan von der öffentlichen Kommunikation fernhielten – und die literarische Heroisierung des Lehrers.

Sokrates als Held

Es gehört wenig dazu, Heldisches im platonischen Sokrates zu finden: Er ist standhaft, couragiert, überzeugt und charismatisch. In der agonalen Welt von

33 Diese Stimmung wird insbesondere in Lys. 25 (399 v. Chr.) deutlich, siehe dazu auch Malitz: Sokrates und Athen (Anm. 13).

34 Zur Diskussion Christian Mann: Politische Gleichheit und gesellschaftliche Stratifikation. Die athenische Demokratie aus der Perspektive der Systemtheorie, in: Historische Zeitschrift 286, 2008, S. 1–35, hier S. 29–32. Zu den Veränderungen nach der Restauration der Demokratie 403 v. Chr. Gerhard Thür: Die athenischen Geschworenengerichte – eine Sackgasse?, in: Walter Eder (Hg.): Demokratie im 4. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 321–331; Peter J. Rhodes: Judicial Procedures in Fourth-Century Athens. Improvement or Simply Change?, in: Walter Eder (Hg.): Demokratie im 4. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 303–319.

35 Leonhard Burckhardt: Eine Demokratie wohl, aber kein Rechtsstaat? Der Arginusenprozess des Jahres 406 v. Chr., in: ders. / Jürgen von Ungern-Sternberg (Hg.): Große Prozesse (Anm. 9), S. 128–143.

36 Siehe hierzu Mischa Meier: Anytos, in: Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, Sp. 820.

37 Isokr. 18, 23.

38 Plut. Alk. 4; Diog. Laërt. 2, 43.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Politikern, Athleten, Soldaten und Liebhabern steht der platonische Sokrates als moralisch, philosophisch und erotisch herausragender Mann über allen anderen.[39] Die literarische Überhöhung funktioniert, weil sie gleichzeitig immer wieder kippt und durch die Ironie des (sprichwörtlichen) Nichtwissens des Sokrates aufgehoben wird.[40] Sie gelingt aber auch durch den Rückzug von den traditionellen Bühnen des Heroismus. Sokrates ist nicht lediglich Held der Schlacht, des Volksrats oder der Volksversammlung. Er ist Held der Dialektik, die auf die innere *psyche* abzielt. Aber interessanterweise bewegt sich Platon in dem Versuch, ein neues, philosophisches Heldentum zu vermitteln, ganz auf der Ebene des heroischen Mythos, einer bildlichen Sprache, die unmittelbar emotionalisierte und die Emotionalität ansprach.[41] Wie auch Odysseus reist Sokrates im *Sophistes*, *Protagoras* sowie *Gorgias* in die Unterwelt und wie Odysseus gelingt Sokrates die Reise durch göttliche Hilfe, seinen *daimon*. Platon aktiviert aber auch noch offensichtlicheres heroisches Repertoire. Als athenischer Bildhauer, mit dem sich Sokrates oftmals vergleicht, bezeichnet er sich im *Euthyphron* als Nachfahr des Daidalos.[42] Und ganz im Sinne großer vortrojanischer Helden, wie Daidalos einer war, ist er größer als Daidalos selbst.

Als Krieger auf dem Feld der Dialektik trifft Sokrates auf Gegner. Allerdings befinden sich diese auf den Straßen von Athen, nicht auf dem Schlachtfeld. Im *Protagoras* trifft Sokrates Protagoras. Protagoras, heißt es, habe seine Schüler verzaubert wie Orpheus, und sie tanzten seinem Gesang hinterher, immer hübsch hinter Protagoras bleibend.[43] Sokrates selbst steigt sodann mit Homerzitaten auf den Lippen hinab in die Unterwelt und sieht dort Tantalos und andere Sünder.[44] Orpheus steht für den falschen Singsang der Sophisten, Tantalos für sexuelle Verfehlungen und Herakles für die Verführung durch eine Frau, einen Irrtum, den Sokrates selbst vermied. In der *Apologie* schlägt Sokrates seine Feinde im Gerichtshof mit den Waffen der Dialektik. Gefragt, ob er sich denn nicht schäme, seine eigene Verurteilung heraufzubeschwören, vergleicht er sich mit Achilles. So habe Thetis gesprochen:

> Wenn Du, Sohn, den Tod deines Freundes Patroklos rächst und den Hektor tötest, so musst du selbst sterben; denn, sagt sie, alsbald nach Hektor ist dir dein Ende geordnet, er dennoch, dieses hörend, den Tod und die Gefahr gering achtete und, weit mehr fürchtend, als ein schlechter Mann zu leben und die Freunde nicht zu rächen, ihr antwortete:

39 Eisner: Socrates (Anm. 7), S. 106.

40 Plat. apol. 21d–22c. Zur Sprichwörtlichkeit dieses Nichtwissens Cic. acad. 1, 15: „ita […], ut nihil se scire dicat nisi id ipsum eoque praestare ceteris, quod illi, quae nesciant, scire se putent, ipse se nihil scire id unum sciat“ („so […] dass er sagt, er nichts weiß außer gerade das selbst und dadurch den anderen voranstehe, dass jene glauben, dass sie wissen, was sie nicht wissen, er selbst [aber], dass er dieses einzige weiß, dass er nichts weiß“) (Übers. Martin Amann: https://www.uzh.ch/latinum/amann/cicero.html, 3. April 2019).

41 Eisner: Socrates (Anm. 7), S. 107–108.

42 Plat. Euthyphr. 11b–c.

43 Plat. Prot. 315b.

44 Ebd. 315cd; vgl. Hom. Od. 11, 601 und 582.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

möchte ich sogleich hinsterben, nachdem ich den Beleidiger gestraft und nicht verlacht hier an den Schiffen, umsonst die Erde belastend. Meinst Du etwa, der habe sich um Tod und Gefahr gekümmert?[45]

Heroisierend ist auch die Darstellung des Sokrates zwischen *daimon* und *eudaimonia*. So entwichen, heißt es in der *Politeia*, die Philosophen auf die Insel der Seligen, wie bei Hesiod die Halbgötter nicht sterben, sondern auf der Insel der Seligen weiterleben.[46] Und der Staat werde ihnen Denkmäler und Opfer darbringen als *daimones* oder, wenn die Pythia dies nicht bewillige, als *theoi eudaimones* (glückselige Götter). In dem gebrochenen Bezug auf traditionelle Heroenvorstellungen liegt die heroisierende Bedeutung der *eudaimonia* in einer rationalistischen Welt.

Die Darstellung des Sokrates als einer liminalen Figur zwischen Menschen und Göttern kulminiert in der Darstellung des Sokrates als Satyr/Silenos. Satyrn waren mythologische Mischwesen, ungezähmt, erotisch, betrunken und grotesk gezeichnete Begleiter des Dionysos. Dass Sokrates ausnehmend hässlich war und damit dem Ideal des *kaloskagathos* (des gleichzeitig schönen und guten Menschen) widersprach, wurde immer wieder aufgegriffen.[47] So auch in seinem Porträt, das in mehreren römischen Kopien überliefert ist und sich heute u. a. im Nationalmuseum von Neapel (Inv. 6129) befindet. Es zeigt Sokrates mit hochliegenden Ohren, einer eingedrückten verkürzten Nase, leicht glatzköpfig und mit langen Zotteln, die ihm von den Schläfen über die Wangen fallen.[48] Zanker fragt zurecht, warum diese Form der Darstellung zu Ehren des Sokrates in Auftrag gegeben wurde. Er verweist auf das gleichzeitig gekämmte Haar, die menschlich geformten, sprechenden Augen und die kontrollierten Lippen, die mit dem Anblick von Satyrn auffällig kontrastieren und zwar gerade in den Aspekten, die Sokrates so hässlich gemacht haben sollen – Glubschaugen, aufgestülpte Lippen und zottelige Haare.

Die Plastik rekurriert auf eine Episode im *Symposion*. Hier verdreht Alkibiades die Lobrede auf den Philosophen in ein Enkomium auf den erotischen Sokrates.

Also den Sokrates zu loben, ihr Männer, will ich so versuchen, durch Bilder […]. Ich behaupte nämlich, er sei äußerst ähnlich jenen Silenen in den Werkstätten der Bildhauer, welche die Künstler mit Pfeifen und Flöten vorstellen, in denen man aber, wenn man die eine Hälfte wegnimmt, Bildsäulen von Göttern erblickt. Und so behaupte ich, dass er vorzüglich dem Satyr Marsyas gleiche. Dass Du nun dem Ansehen nach diesen ähn-

45 Plat. apol. 23b–24b, Übers. Friedrich Schleiermacher (Platon Werke, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1990).

46 Plat. Pol. 540bc.

47 Xen. symp. 5, 5–7; Plat. symp. 215–216. Die Betonung seiner Hässlichkeit rührte möglicherweise zunächst aus Sokrates feindlichen Kreisen, war aber auch eine geläufige Stereotype, die sich auch auf Karikaturen von Intellektuellen auf Vasenbildern findet, siehe Zanker: Maske des Sokrates (Anm. 21), S. 40.

48 Zanker: Maske des Sokrates (Anm. 21), S. 40–45 mit Abb. 21; siehe jetzt zum Sokratesporträt und seinem Satyrbezug Maria Luisa Catoni / Luca Giuliani: Socrate-Satiro. Genesi di un ritratto, in: Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente 93. Serie III, 15, 2015, S. 39–60.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> lich bist, Sokrates, wirst du wohl nicht bestreiten; wie du ihnen aber auch im Übrigen gleichst, das höre demnächst.
> Denn ihr seht doch, dass Sokrates verliebt ist in die Schönen und immer um sie her und außer sich ist über sie; und wiederum, dass er in allem unwissend ist und nichts weiß, wie er sich immer anstellt; ist das nicht recht silenenhaft? – Gewiss sehr. – Denn das hat er nur so äußerlich umgetan, eben wie jene Silenen, inwendig aber, wenn man ihn auftut, was meint ihr wohl, ihr Männer und Symposiasten, wie vieler Weisheit und Besonnenheit er voll ist?[49]

Sokrates ist also ein Weiser mit dem sexuellen Impuls eines Satyrs. Phaedrus und Pausanias betonen später, dass Eros die treibende Emotion *par excellence* sei und Voraussetzung für heroische Taten – so für Harmodios und Aristogeiton, Achilles und Patroklos. Am Ende des *Symposion* weist ein Hinweis auf Sokrates' Liebestollheit und Trinklust zurück auf sein heroisches Verhalten im Krieg. So erinnert Alkibiades, dass Sokrates Stratege in der Schlacht von Poteideia gewesen war:

> Da nun übertraf er zuerst im Ertragen aller Beschwerden nicht nur mich, sondern alle insgesamt. Denn wenn wir etwa irgendwo abgeschnitten waren und, wie es im Felde wohl geht, hungern mussten, so war, wie die anderen es aushielten, nichts gegen ihn. Und auch, wenn hochgelebt wurde, verstand er allein zu genießen, auch im Übrigen, besonders aber im Trinken, wiewohl er es immer nicht wollte. Wenn er einmal gezwungen wurde, übertraf er alle, und was das wunderbarste ist, niemals hat irgendjemand den Sokrates je trunken gesehen.[50]

Wie stirbt nun ein solcher Held?

Der Tod des Sokrates

Der *Phaidon* ist, wie oben bemerkt, nicht bloß eine Schrift über den Tod des Sokrates. Vielmehr ist er einer der ausgereiftesten Dialoge Platons über die Unsterblichkeit der Seele. Platon wählte es bewusst, diesen Dialog fiktiv in die Stunden zwischen Verurteilung und Tod des Sokrates zu legen. Die Zeit des Dialogs mit dem schon fast Jenseitigen hat eine auffällige Temporalität: Es ist die Zeit, die Sokrates bleibt zwischen Auslaufen und Rückkehr des Theseus-Schiffs, das alljährlich nach Delos auslief.[51] Dort hatte Theseus, der athenischste aller Helden, nach seinem Sieg über Minos ein Fest für Apollon gelobt. Während dieser Zeit bis zur Rückkehr des Schiffs, so berichtet Phaidon, wurden in Athen keine Todesurteile vollstreckt. Die Dauer dieser zeitlichen Unterbrechung war aber, wie Phaidon ferner ausführt, ungewiss wegen der Fahrtwinde, die immer unvorhersehbar waren. Der durch die rituelle Fahrt suspendierte Rhythmus der täglichen politischen Abläufe in Athen, der zugleich Zeit lässt für Sokrates' letzten Dialog über die Ewigkeit der philosophischen Seele, hatte nicht einmal eine menschlich messbare und daher vorhersehbare Begrenzung.

---

49 Plat. symp. 215a–216b. Übers. wie Anm. 45.
50 Ebd. 219b–220a.
51 Plat. Phaed. 58b.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dass dieser Zeitfaktor nicht zufällig von Platon gesetzt wurde, zeigt das Ende des Dialogs. In der Schlusshandlung kehrt der schon außerzeitliche Sokrates noch einmal in die Zeit zurück. Als das Schiff zurückkehrt und der Tötung nun nichts mehr im Wege steht, möchte Kriton Sokrates noch halten, nunmehr auf einen natürlichen Zeitfaktor verweisend:

> Sokrates, die Sonne scheint noch am Berge und ist nicht untergegangen. Und ich weiß, dass auch andere erst spät getrunken haben, nachdem es ihnen angesagt war, haben noch gegessen und getrunken und sich Lieblinge kommen lassen, nach denen sie Verlangen hatten. Also übereile dich nicht, denn es hat noch Zeit.

Daraufhin antwortet Sokrates:

> Gar Recht hatten jene so zu tun, wie du es sagst, denn sie meinten etwas zu gewinnen, wenn sie es täten. Aber gar Recht habe ich, nicht so zu tun. Denn ich meine nichts zu gewinnen, wenn ich um ein weniges später trinke, als nur dass ich mir selbst lächerlich vorkäme, wenn ich am Leben klebte und sparen wollte, wo nichts mehr ist.[52]

Den zeitlichen Raum zwischen dem Mensch- und Nicht-mehr-Mensch-Sein ist Sokrates nach dem Dialog nicht mehr bereit, zu vergrößern. Wo Zeitlosigkeit und ein Grenzgeschehen mit hoher emotionaler Aufladung geschaffen sind, fügen sich andere Elemente der heroisierenden Beschreibung unmittelbar ein. Homerische Helden starben, um grenzenlosen Ruhm zu erlangen: *kleos aphthitos*. Oder wie sich Odysseus dem Polyphem zu erkennen gibt: „Ich bin Odysseus, Laertes' Sohn, welcher durch seine Listen allen Menschen bekannt ist; es reicht mein Ruhm zum Himmel".[53]

Wie stirbt dagegen Sokrates? Echekrates aus Phleious, der die Rahmenhandlung des *Phaidon* eröffnet, weiß nichts Genaues über Sokrates' Tod. Nichts sei in seine Heimatstadt gedrungen. Nichts wisse man, außer der Klage, und dass eine lange Zeit vergangen sei, bevor die selbst gewählte Hinrichtung endlich stattfand. Der Bruch mit der heroischen Tradition, obwohl so offensichtlich an sie anklingend, gelingt wiederum durch die rationale Begründung für die mangelnde Verbreitung des Todes: „[D]enn keiner reise derzeit leicht nach Athen, noch sei ein Fremder nach Phleious gereist", entschuldigt sich Echekrates.[54] Genauso verfährt Phaidon, der auf den Zufall verweist, der die Vollstreckung verzögert habe und damit die rituelle Verzögerung des Zeitgeschehens, die den Dialog über die Unsterblichkeit der Seele ermöglichte, ignoriert. „Durch Zufall" (*tyche tis*)[55] sei an dem Tag das Schiff nach Delos ausgelaufen.

Nachdem Phaidon die kleine Zahl von Freunden um Sokrates herum aufgezählt hat – wiederum im Gegensatz zu der großen Öffentlichkeit heroischer Taten – erwähnt er ein bemerkenswertes Detail: Die Freunde fanden Sokrates mit

52 Ebd. 116e. Übers. wie Anm. 45.
53 Hom. Od. 9, 19–20. Übers. Kurt Roeske: Die späte Heimkehr des Odysseus. Homers Odyssee. Texte und Deutungen, Würzburg 2005, S. 71.
54 Plat. Phaid. 57b. Übers. wie Anm. 45.
55 Ebd. 58a.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Xanthippe, seiner Frau, den kleinen Sohn auf dem Arm tragend, weinend und klagend. In erstaunlicher emotionaler Grausamkeit schickt Sokrates sie weg: Und sie führten sie ab – „weinend und sich wild gebärend" (*boosan te kai koptomenen*).[56]

Selbst für Menschen, die weniger vertraut sind mit den homerischen Epen, ruft die Episode eine berühmte Szene wach: Diejenige zwischen Hektor und Andromache im 6. Buch der *Ilias*. Vor den Toren Trojas treffen sich beide vor der letzten Schlacht, sie den kleinen Astyanax tragend:

> Andromache aber trat dicht heran, Tränen vergießend,
> wuchs ihm ein in die Hand, sprach das Wort und benannte heraus:
> „Unbegreiflicher! Vernichten wird dich dein Ungestüm, und nicht erbarmst du dich deines kleinen Kindes noch meiner, der Unglücklichen, die ich bald Witwe von dir bin.
> Denn bald erschlagen dich die Achaier."[57]

Wie Xanthippe beklagt Andromache den nahen, nicht nachvollziehbaren und gewollten Tod. Aber im Gegensatz zu Sokrates schickt Hektor sie nicht weg – noch nicht. Denn erst noch wird sich der kleine Astyanax erschrecken vor dem Helmbusch des Vaters. Das bringt die Eltern zum lachen: „unter Tränen lachend" (*dakruoen gelasasa*)[58] nimmt Andromache das Kind zurück in ihren Gewandbausch, wie Homer es ausdrückt. Erst dann schickt Hektor die Frau weg: Sein Bereich sei das Schlachtfeld, ihres das Haus. So schreitet sie dem Haus zu, „immer sich umwendend und reiche Tränen vergießend".[59]

Sokrates lacht nicht, weder mit Xanthippe noch mit den Freunden – noch nicht. Lachend spricht er erst über seinen eigenen Leichnam. Und heitere Lösung erzwingt er, als er den Becher nehmend fragt, ob ein Weihguss den Göttern genehm sei. Die Freunde dagegen beweinen Sokrates wie einen Heros. Doch wieder wendet sich Sokrates gegen die Tradition:

> Und von uns [beschreibt Phaidon] waren die meisten bis dahin im Stande gewesen, sich zu halten, dass sie nicht weinten; als wir aber sahen, dass er trank und getrunken hatte, nicht mehr. Sondern auch mir selbst flossen die Tränen mit Gewalt und nicht tropfenweise […]. Kriton war noch eher als ich, weil er die Tränen nicht halten konnte, aufgestanden. Apollodorus aber hatte schon früher nicht aufgehört zu weinen und sich wild zu gebärden [gleiches Verb wie bei Xanthippe], und es war keiner, den er nicht durch sein Weinen erschüttert hätte von allen Anwesenden als nur Sokrates selbst. Der aber sagte: Was macht ihr denn, ihr merkwürdigen Gesellen! Ich habe die Weiber weggeschickt, dass sie dergleichen nicht begehen möchten; denn ich habe immer gehört, man möge stille (*hesuchios*) sein, wenn einer stirbt. Also haltet Ruhe (*hesuchia*) und seid stark. Als wir das hörten, schämten wir uns und hielten inne mit Weinen.[60]

---

56 Ebd. 60a.
57 Hom. Il. 6, 405–409. Übers. Wolfgang Schadewaldt (Homer: Ilias, neu übertragen von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt 1975).
58 Hom. Il. 6, 484. Übers. wie Anm. 57.
59 Ebd. 6, 491.
60 Plat. Phaid. 117de. Übers. wie Anm. 45.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Worte für Tränen und Weinen begegnen auffällig häufig in dieser kurzen Passage. Nur Sokrates vermeidet sie. Er zieht die Stille vor angesichts des Todes. Homerische Helden kämpften, schmausten, feierten, hatten Sex mit ihren Geliebten und brüsteten sich mit dem nachfolgenden Ruhm, bevor sie starben. Und während die sterbenden Krieger vor Troja stolpernd zu Boden fallen und in den Staub beißen, ihr Blut spritzt und das Hirn aus dem Kopf herausquillt, vermeidet Sokrates den Fall, den Schmutz und die Körperlichkeit des Sterbens.[61] Sokrates nimmt ein Bad, um ganz sauber zu sein, und legt sich hin, damit er nicht fällt, als die Beine ihm schwer werden. Und er bewegt sich nicht, bis er stirbt, obwohl der Tod durch den Schierling ein qualvolles Ersticken herbeiführt.

Was passiert schließlich mit Sokrates' Körper, so wichtig für das heroische Sterben und den Kult für Heroen am Grab? Schon während des Dialogs über die Unsterblichkeit der Seele hatte Sokrates demonstriert, dass sich die Seele vom Körper trennen und ihn ganz zurücklassen werde. Die entkörperten, völlig reinen Seelen der Philosophen aber würden an einen vollkommenen Ort gelangen:

> Welche unter diesen Seelen durch Philosophie genügend gereinigt sind, diese leben für alle künftigen Zeiten gänzlich ohne Körper und kommen in noch schönere Wohnungen als diese, welche weder leicht wären zu beschreiben noch die Zeit ausreichen würde zu beschreiben.[62]

Kriton scheint aber nicht ganz begriffen zu haben: „Auf welche Weise sollen wir dich begraben?", fragt er töricht. „Ganz wie ihr wollt", antwortet Sokrates, „wenn ihr mich wirklich haben werdet und ich euch nicht entwischt bin. Und dabei lachte er und war ganz still (*gelasas de hama hesuchiei*)".[63] Stille vermischt sich mit Lachen, wie das Lachen der Andromache sich mit ihren Tränen vermischt hatte.

Rezeptionen des sokratischen Todes in der griechischsprachigen Welt

Begrenztes Publikum, Tränenlosigkeit und Stille, Selbstbeherrschung und Lachen, das sind die Muster des sokratischen Heldentodes. Dieser homerisch präfigurierte, die Präfiguration aber negierende, heroische Tod wurde zum Leitbild in der Erinnerung der Schüler und bald aller gebildeten Griechen.[64] Xenophon schrieb in den Memorabilien, dass kein Mensch *kallion* – schöner – gestorben sei als Sokrates.[65] Der *kalos thanatos*, der schöne Tod, wurde zum Muster für die nachfolgenden Generationen. Xenophon erhob das Sterben seines Lehrers zum ästhetischen Ideal; Aristipp, Nachfolger des Platon in der Akademie, soll auf die Frage, wie sein Meister gestorben sei, geantwortet haben, „wie ich selber gerne sterben möchte".[66]

61 Alex Purves: Falling into Time in Homer's Iliad, in: Classical Antiquity 25, 2006, S. 179–209.
62 Plat. Phaid. 114c. Übers. wie Anm. 45.
63 Ebd. 115c.
64 Huttner: Sterben wie ein Philosoph (Anm. 2), S. 300–301.
65 Xen. mem. 4, 8, 8–9.
66 Diog. Laërt. 2, 76.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Noch der (lateinisch schreibende) antiochenische Historiker Ammianus Marcellinus erzählt den Tod des Kaisers Julian (reg. 360–363), der sich im schon christlichen Rom noch einmal auf die pagane Antike zurückbesann, in gänzlich sokratischem Idiom. Schwer verwundet habe Julian eine Ansprache an die Freunde gehalten:

> Jetzt ist die Zeit gekommen, aus dem Leben zu scheiden, sehr frühzeitig; wie ein kreditwürdiger Schuldner werde ich der Natur gehorchen und ihr das Leben zurückgeben, und ich freue mich darüber; keineswegs bin ich, wie manche glauben, betroffen und traurig, habe ich mich doch von der Grundanschauung der Philosophie überzeugen lassen, um wieviel glückseliger doch die Seele ist als der Körper, und ich denke, dass man eher Freude als Trauer empfinden muss, wenn eine bessere aus einer schlechteren Situation hervorgeht.[67]

Nach der Rede hätten die Anwesenden zu weinen begonnen, seien aber von Julian zurechtgewiesen worden. Daraufhin sei Ruhe eingekehrt. Julian habe sich seinen Freunden, Maximus und Priscus, beide Neuplatoniker, zugewendet und in einem intensiven Gespräch *super animorum sublimitate* (über die Erhabenheit der Seele) philosophiert. Um Mitternacht sei ein unbeschwerter Tod eingetreten.

In der römisch-lateinischen Welt verlief die Rezeption wie so oft nachahmend. Eine bewusste Abbildung des sokratischen Heldentodes findet sich literarisch erst bei Caesar. In seiner Beschreibung des Todes des jüngeren Cato im *Bellum Africanum* zollt Caesar seinem Gegner große Anerkennung. Cato, der Stadthalter von Utica, habe sich auf die Nachricht, Caesar sei vor der Stadt, freiwillig den Tod gegeben. Er habe sich, ohne die Miene zu verziehen, ins Schlafgemach zurückgezogen, heimlich einen Dolch mitführend, und sich damit selbst durchbohrt.[68] Plutarch geht noch einen Schritt weiter und berichtet, seine Vorlagen ausgestaltend, Cato habe nicht nur den Dolch, sondern auch den *Phaidon* mit in das Gemach genommen. Florus, Appian, Cassius Dio und Laktanz griffen das offenbar eindrucksvolle Detail auf. Während der Kaiserzeit wurden Cato und Sokrates immer wieder in einem Atemzug aufgeführt. Sokrates und Cato bildeten ein Ensemble, in dem Sokrates das Exemplum bot, Cato es den Römern näherbrachte.

Senecas Nachahmung des sokratischen Vorbildes

(Peter Eich)

Mit Cato war ein römisches Pendant zu Sokrates etabliert, das unter philosophisch interessierten römischen Politikern Beachtung fand. Der jüngere Brutus verwarf zunächst in strenger Auslegung philosophischer Suizidkritik Catos Han-

[67] Amm. Marcell. 25, 3, 35. Die Übersetzung folgt weitgehend Huttner: Sterben wie ein Philosoph (Anm. 2), S. 304.

[68] Bell. Afr. 88.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

deln. Nach der Niederlage gegen die Caesarianer bei Philippi (42 v. Chr.) akzeptierte er dann das Catonische Exempel. Sokrates hatte den – falsch angewendeten – athenischen Gesetzen gehorcht, Cato eben diese Haltung abgelehnt, weil sie zum Weiterleben unter inakzeptablen Umständen, unter Caesars Herrschaft, geführt hätte.[69] Die Monarchiekritik, die hier mitschwingt, war allerdings nicht in der stoischen Philosophie, sondern in den republikanischen Grundsätzen der beiden römischen Politiker verankert. Die Stoa selbst, in hellenistischer Zeit entstanden, war politisch flexibel.[70]

Die späte Republik und der frühe Prinzipat brachten viele Veränderungen, die Protagonisten wurden zu Exempla der Literatur, die lange nachwirkten. Neben Cato wurde auch Seneca zu einem römischen Sokrates, nicht wegen der Dichte einschlägiger Belege, sondern wegen der Angleichung des senecanischen Todes an den des Sokrates in der taciteischen Darstellung, die im Folgenden Gegenstand der Untersuchung sein wird. Im Mittelpunkt wird also der Seneca des Tacitus stehen, nicht historische Wirklichkeiten, die nur der Exposition zugewiesen werden.

Wer Tacitus kennt, wird die Suche nach Heldischem in seinem Werk aber womöglich als ironisch oder als Fehler deuten wollen. Denn Tacitus' Menschenbild erscheint recht düster.[71] Der Historiker kam zu dem Ergebnis, dass die meisten Mitglieder der Elite, zu der er in der Zeit nach Senecas Tod auch zählte, an dem Versuch, sich in der Kaiserherrschaft status- und traditionsgerecht zu verhalten, scheiterten. Die römische Monarchie, mit republikanischen Legitimationselementen ausgestattet, war zu Senecas Zeiten (dem ersten nachchristlichen Jahrhundert) noch jung. Sie ließ den Mitgliedern der hohen Stände, speziell den Senatoren, viel Freiheit – und zwang doch eigentlich zur stetigen Verbeugung vor dem Herrscher. Dieser Spagat erwies sich oft als äußerst schwierig.[72] Dafür gab es unterschiedliche Gründe, aber Tacitus und im Grunde fast alle antiken Beobachter machten primär moralische aus: Versagen der Kaiser, Versagen der Aristokratie, vor allem der alten Nobilität, die noch Wurzeln in der Republik hatte. Feiglinge, Heuchler, Schmeichler, nicht Helden, bestimmen Tacitus' späte Werke. Seneca hob sich von diesen vielfach kritisierten Aristokraten zumindest im Tode ab. Tacitus billigte ihm im Sterben Exzeptionalität und Attraktionskraft zu.

---

69 Vgl. Kathryn Tempest: Brutus. The Noble Conspirator, New Haven u. a. 2017, S. 71–73.

70 Grundlegend Peter A. Brunt: Stoicism and the Principate, in: Papers of the British School at Rome 43, 1975, S. 6–35.

71 Siehe jeweils mit anderer Akzentsetzung Michael von Albrecht: Geschichte der römischen Literatur, Bd. 2, Darmstadt ²1994, S. 869–908; Ronald Syme: Tacitus, Bd. 2, Oxford 1958, S. 545; Stephan Schmal: Tacitus, Darmstadt 2005, S. 128–134.

72 Dazu aus unterschiedlicher Perspektive: Aloys Winterling: Caligula. Eine Biographie, München 2003; Peter Eich: Wie hielt es der Kaiser mit den Normen?, in: Tanja Itgenshorst / Philippe Le Doze (Hg.): La norme sous la République et le Haut-Empire romains, Actes d'un colloque à l'Université de Reims Champagne Ardenne, 13 au 15 mars 2014, Bordeaux 2017, S. 333–353.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Art von Senecas Fortleben macht es notwendig, zunächst einige abstrakte und sodann einige konkrete Vorbemerkungen zu seinem Leben seinem Sterben voranzustellen.

Redner, Politiker – Philosoph?

Seneca ist heute als Philosoph bekannt, als ein Stoiker, dessen Moralvorstellungen an christliche Lehren anschlussfähig erscheinen. In der Tat hat er ein großes Œuvre mit variablen philosophischen Schriften (sowie Dramen) hinterlassen. Seine Standesgenossen nahmen diese philosophischen Ambitionen zwar wahr, sahen – soweit erkennbar – in ihm jedoch anscheinend vor allem einen erfolgreichen Redner, dann vermutlich einen Intriganten, schließlich den starken Mann hinter Nero.[73] Wenn zeitnahe Quellen Senecas Philosophieren erwähnen, dann klingt oft die Kritik an, er sei ein Heuchler.[74] Der Philosoph Seneca begegnet uns primär in seinen eigenen Schriften, deren Reichweite und Publika unklar sind. Gerade populärwissenschaftliche Darstellungen erwecken diesbezüglich aber sicher falsche Vorstellungen. Sie tun meist so, als ob es etwas wie einen ‚Strukturwandel der Öffentlichkeit' (J. Habermas) nie gegeben habe,[75] als ob die frühe Kaiserzeit ein großes, insbesondere politisch interessiertes Lesepublikum in ganz Italien gekannt habe. Dies ist jedoch reine Spekulation – und nicht plausibel. Die römische Öffentlichkeit war vor allem eine unmittelbare. Die Annahme, von Neapel bis Mailand hätten Menschen darauf gewartet, dass Seneca ihnen nicht nur Lebenshilfe bot, sondern Nero erklärte, ist durch nichts belegt und wird durch die Überlieferung eigentlich widerlegt. Senecas Schriften zirkulierten vermutlich in einer zahlenmäßig kleinen Elite. Nach den Quellen las man ihn offenbar primär, weil er den zeitgenössischen Stil am besten beherrschte.[76] Eben deshalb fiel er auch nach seinem Tod infolge eines Wandels in den ästhetischen Vorstellungen in Ungnade. Als Philosoph wird er in den folgenden Jahrhunderten außerhalb der hier zitierten Historiker nur sehr selten geführt; erst die christliche Rezeption sah in ihm bisweilen einen Vorläufer. Dass nicht das von den Historikern festgehaltene Handeln in Rom, sondern seine Schriften sein Wirken

[73] Tac. ann. 13, 3, 1; 13, 11, 2; 13, 18, 1; Quint. inst. 10, 1, 125–131; Front. ad M. Anton. Imp. de orat. 3 (ed. van den Hout, S. 154); Gell. 12, 2; Cass. Dio 61, 3, 1 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 20); 61, 10, 1 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 30–31); 61 (60), 32, 3 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 9); 62 (61), 2, 1 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 43–44); 62 (61), 12, 1 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 34) und siehe Traute Adam: Clementia Principis. Der Einfluss hellenistischer Fürstenspiegel auf den Versuch einer rechtlichen Fundierung des Principates durch Seneca, Stuttgart 1970.

[74] Siehe Tac. ann. 13, 42 (indirekt durch einen Kritiker); Quint. inst. 10, 1, 129 (*in philosophia parum diligens*); Cass. Dio 61, 10, 1 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 30–32).

[75] Siehe Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main [14]2015.

[76] Zu der gesamten Problematik siehe Armin Eich: Politische Literatur in der römischen Gesellschaft. Studien zum Verhältnis von politischer und literarischer Öffentlichkeit in der späten Republik und frühen Kaiserzeit, Köln u. a. 2000.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

als Politiker abbilden, ist nicht mit den historischen Kontexten des 1. Jahrhunderts n. Chr. vereinbar. Wir können also sehr wohl seine Werke auf Übereinstimmungen mit seinem Handeln untersuchen. Breitenwirksame politische Traktate eigenen Rechts waren sie aber nicht.

Seneca selbst sah sich wohl als Stoiker. Er hörte bei bekannten Philosophen und schien anfangs auch um ein adäquates Auftreten bemüht gewesen zu sein.[77] Zur Konturierung der stoischen Philosophie mit Blick auf Seneca müssen im vorliegenden Kontext wenige Worte genügen.[78] Die Stoa war eine imperiale Philosophie, sie entstand nach Alexanders Reichsbildung als Reaktion auf den Eindruck, dass die Welt zusammenwächst:[79] Das Universum erschien Stoikern als zusammenhängendes, rationales, lebendiges Wesen. Die Stoa war ursprünglich ein komplexes Gedankenkonstrukt mit einer Physik und einer Logik, wurde aber langsam auf die Ethik reduziert. Und sie ging – als imperiale Philosophie – in römischer Zeit eine so enge Verbindung mit dem traditionellen römischen Wertegerüst ein, dass beide nicht leicht zu trennen sind.[80] Seneca beschäftigte sich in seinen philosophischen Schriften speziell mit dem Thema der Affektkontrolle: Durch die Überwindung der Angst vor Schmerz und Tod sollte innere Freiheit, geistige Autarkie, erreicht werden. Zudem faszinierte ihn das Thema der Rache – und der Suizid.[81] Schon als junger Mann sollen Krankheiten ihn an den Rand der Selbstaufgabe gebracht haben, vielleicht eine Selbststilisierung.[82] Eine Selbstinszenierung zeigt auch sein späterer Suizid. Da dieser aber erst vor der Folie der Überlieferung zu Senecas Leben sein ihm eigentümliches Ausdruckspotential entfaltet, sind einige Angaben hierzu unverzichtbar, um dem Geschehen des Jahres 65 n. Chr. Relief verleihen zu können. Diese Angaben bieten eine Zusammenfassung von gesicherten Erkenntnissen mit eigenen darstellerischen Akzentsetzungen.[83]

---

77 Sen. epist. 108, 17–22; 110, 19.

78 Dazu grundsätzlich Zimmermann: Philosophie (Anm. 2); ders.: Imitatio Socratis (Anm. 2); Brad Inwood (Hg.): The Cambridge Companion to the Stoics, Cambridge 2005; Miriam Griffin: Seneca. A Philosopher in Politics, Oxford 1976. Jede Skizze zur stoischen Philosophie ist jedoch mit der Problematik konfrontiert, dass keine kohärenten antiken Grundlegungen überliefert sind und die Stoa zudem „extremely difficult to explain in any other language than Greek" ist, wie Anthony R. Birley: Marcus Aurelius. A Biography, London ²1993, S. 98 vermerkt hat. Dies trägt zum Eindruck einer gewissen Verflachung bei lateinischen Autoren bei.

79 Vgl. Katherine Clarke: Between Geography and History. Hellenistic Constructions of the Roman World, Oxford 1999.

80 Siehe Brent Shaw: The Divine Economy. Stoicism as Ideology, in: Latomus 64, 1985, S. 16–54.

81 Vgl. Griffin: Seneca (Anm. 78), S. 372–388.

82 Sen. epist. 78, 1.

83 Auf eine intensive Beschäftigung mit der literarischen Überlieferung, die deren Eigenarten stets präsent hält, wird verzichtet, um diesem Beitrag einen geschlossenen Rahmen geben zu können.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lucius Annaeus Seneca: Anmerkungen zu Person und Leben

Seneca wurde um die Zeitenwende in Córdoba geboren.[84] Die Annaei waren eine schon lange auf der iberischen Halbinsel lebende römische Familie. Die Geburt in einer Provinz war ein Karrierehindernis, jedoch kein unüberwindbares. Die Herrscher förderten auch solche Aufsteiger, wenn sie gut vernetzt waren. Seneca kam früh nach Rom und wurde ein bedeutender Redner. Wie schon sein Vater war er römischer Ritter, ein Ausdruck für die erweiterte Elite. Um zu ihr zu gehören, war zweierlei notwendig: Reichtum und *honor*, Ehre, in römischer Definition.[85] Der Ritterstand war das Rekrutierungsreservoir des Senats, eines Gremiums von 600 Personen, die zusammen über die wichtigsten Fragen entschieden und einzeln die höchsten Ämter bekleideten. Die Senatoren waren eine heterogene Gruppe, Aufsteiger standen alten Familien gegenüber, deren ‚Adel' noch aus der Republik herrührte. Seneca überwand nach eigener Aussage die Hindernisse einer nicht brillanten Abstammung durch Kontakte und schwere Krankheit durch Glück. So gelang ihm der Aufstieg in den Senat. Er galt als bester Redner seiner Generation, immerhin die Königsdisziplin im damaligen Curriculum. So gut soll er gewesen sein, dass Kaiser Caligula deswegen seine Beseitigung erwogen haben soll.[86]

Caligula leitet den Reigen der Herrscher ein, die als wahnsinnig geschildert werden. Der Hintergrund dieses ‚Wahnsinns' war für Seneca eminent prägend. Caligulas Familie, eigentlich für die Nachfolge prädestiniert, fiel in Ungnade und wurde vom Herrscher Tiberius unter Beteiligung des Senats verurteilt. Zwei Brüder und die Mutter fanden den Tod, das gleiche Schicksal drohte dem jüngsten Bruder. Doch mangels anderer Kandidaten bestimmte Tiberius ihn kurz vor seinem Tod doch noch zu seinem Nachfolger. Der junge Mann musste danach mit den Senatoren, die seine Familie verurteilt hatten, zusammen regieren. Daran scheiterten alle. Nach einem halben Jahr kündigte Caligula an, Rache nehmen zu wollen. Viel Blut floss, bis er selbst getötet und zum Wahnsinnigen abgestempelt wurde. Nach römischen Vorstellungen hatte er Rache nehmen müssen – und als Herrscher doch nicht dürfen.[87]

---

84 Als Biographie unübertroffen und nicht ersetzt ist Miriam Griffins Werk *Seneca* (Anm. 78). Von den neueren, oft populärwissenschaftlich ausgerichteten, siehe etwa James Romm: Seneca und der Tyrann. Die Kunst des Mordens an Neros Hof, München 2018; Holger Sonnabend: Nero. Inszenierung der Macht, Darmstadt 2016, S. 87–109.

85 Vgl. Peter Eich: Zur Metamorphose des politischen Systems in der römischen Kaiserzeit. Die Entstehung einer „personalen Bürokratie" im langen dritten Jahrhundert (Klio Beihefte N.F. 9), Berlin 2005, S. 259–264.

86 Suet. Cal. 53; Cass. Dio 59, 19, 7 (ed. Boissevain, Bd. 2, S. 639); Sen. epist. 49, 2.

87 Vgl. Peter Eich: Aristokratie und Monarchie im kaiserzeitlichen Rom, in: Hans Beck (Hg.): Die Macht der Wenigen. Aristokratische Herrschaftspraxis, Kommunikation und „edler" Lebensstil in Antike und Früher Neuzeit (Beihefte der Historischen Zeitschrift 47), München 2008, S. 125–151, hier S. 134–145. Zu der Beteiligung des Senats siehe Barbara Levick: Tiberius the Politician, London u. a. 1976, Nachdr. 1986, S. 169–170.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gegen Widerstand wurde der Onkel des Caligula der neue Herrscher: Claudius. Auch er galt als Narr und blutrünstig. Die Zahl der Hingerichteten ist in der Tat frappierend hoch. Seneca wurde ein frühes Opfer, aber nur verbannt, wegen Ehebruchs mit einer der Damen aus dem Kaiserhaus; solche Anschuldigungen bleiben unüberprüfbar. Die Rückkehr nach Rom wurde erst später, im Jahr 49 n. Chr., möglich, nach einer jener Erschütterungen, die den frühen Prinzipat prägten. Dessen Begründer Augustus hatte diese Form der Alleinherrschaft als Republik verbrämt. Die Nachfolge war daher der neuralgische Punkt. Claudius ließ seine Frau Messalina nach einer dubiosen Verschwörung hinrichten. Danach stand er in schon fortgeschrittenen Jahren mit einem sehr jungen Sohn allein da. Er heiratete rasch wieder, seine eigene Nichte, Agrippina, die mit Augustus verwandt war. Sie brachte neues Prestige mit in die Ehe – und einen schon älteren Sohn. Er stabilisierte das Haus des Claudius neu und wurde rasch adoptiert. Nun hieß er Nero. Dieser Schritt war an sich klug. Agrippina soll jedoch sofort begonnen haben, den leiblichen Sohn des Herrschers zur Seite zu drängen. Und sie ließ Seneca zurückrufen, der als großer Redner die Erziehung ihres zwölfjährigen Sohnes übernehmen sollte. Nach Claudius' wohl künstlich beschleunigtem Tod wurde Nero mit sechzehn Jahren neuer Herrscher.[88]

Alle Quellen sind sich einig, dass Seneca in den nächsten Jahren eine der drei starken Personen hinter dem ‚Teenager-Princeps' war. Zu ihnen zählte die Mutter, die mächtiger war als je zuvor eine Frau in Rom, jedoch bald entmachtet wurde. Seneca teilte sich seinen Einfluss auf Nero mit dem Gardekommandeur Burrus. Der Präfekt wird als aufrechter Soldat geschildert, kriegsversehrt und Repräsentant römischer *virtus*, Mannhaftigkeit, mit der stoische Werte ein so enges Amalgam eingingen. Senecas und Burrus' Einfluss galt Beobachtern als heilsam.[89] Wahrscheinlich auf diese Jahre geht eine bildliche Darstellung Senecas zurück, die durch eine spätere Kopie bekannt ist (Abb. 1). Speziell philosophische Züge trägt sie nicht. Ob sie allerdings ein realistisches Porträt bietet, muss unklar bleiben.[90]

Als Berater Neros wurde Seneca sehr reich – überreich, sagen Kritiker, die auch bei Tacitus zu Wort kommen. Ganz offenbar erregte der Umstand, dass er sich als Philosoph eingeführt hatte und nun zum Milliardär wurde, Aufsehen und Abneigung. Dies ist der einzige Bezug, der zwischen seinem Handeln als Teil der Regierung und seinen philosophischen Überzeugungen in den Quellen hergestellt wird, vor allem in einem dezidiert Seneca-feindlichen Überlieferungsstrang außerhalb von Tacitus' Werk.[91] Seneca wird Heuchelei vorgeworfen, sein Reichtum scharf kritisiert und anekdotisch illustriert.

---

88 Einen Überblick über die Quellen und sorgfältige Interpretationen bietet Miriam Griffin: Nero. The End of a Dynasty, New York ²2005, S. 18–36.

89 Vgl. ebd., S. 50–82.

90 Siehe Ralf von den Hoff: Doppelherme des Sokrates und Seneca (Sk 391), in: Antikensammlung Berlin (Hg.): Gesamtkatalog der Skulpturen, Köln 2013: http://arachne.uni-koeln.de/item/gruppen/400346, 17. Juli 2018.

91 Cass. Dio 61, 10 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 30–32).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Doppelherme des Seneca und Sokrates, Marmor, 1. H. 3. Jh. v. Chr., Berlin, Antikensammlung, Inv. SK 391.

Wie lange Seneca gemeinsam mit Burrus Nero lenken konnte, wird unterschiedlich geschildert. Nach Tacitus hat sich diese Phase bis in das Jahr 62 n. Chr., also immerhin acht Jahre, hingezogen, doch sei der Einfluss der beiden immer prekärer geworden. Wie wirkte sich Senecas Einfluss aus? Wenig überraschend traditionell. Der junge Kaiser habe den Senat wieder mehr an der Lenkung des Imperiums beteiligt, die Aristokraten in würdiger Weise behandelt – und der *virtus*

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Betätigungsraum gelassen, also etwa fähige, aber auch eigensinnige Generäle in das östliche Kriegsgebiet gesandt, anstatt Ja-Sager ohne Talent. Dafür brauchte es keinen Philosophen; eigentlich begannen alle Principes so, um später andere Wege einzuschlagen.[92]

Schon im ersten Jahr aber hatte Nero nach Übereinstimmung aller Quellen den leiblichen Sohn des Claudius, den Britannicus, seinen Bruder durch Adoption und Rivalen, vergiften lassen. Die gewaltgewöhnten Mitglieder seiner Entourage sollen keine Miene verzogen haben – solche Konkurrenten waren zu gefährlich, als dass ihre Beseitigung hätte überraschen können. Im Anschluss schrieb Seneca wohl seine Schrift *Über die Milde*, an der sich exemplarisch das oben aufgezeigte Problem der Reichweite römischer Literatur erörtern ließe. Die Schrift bietet im Kern eine literarische Beschäftigung mit griechischen Vorlagen, die sich für Rom nur begrenzt fruchtbar machen ließen.[93] Interessant ist aber die Hauptaussage: Milde war für Seneca der Verzicht auf Rache, wo sie möglich war.[94] In der von Tacitus zitierten Antrittsvorlesung Neros, die Seneca als ‚Ghostwriter' verfasst habe, erklärt Nero auch, er sei nicht in die Abfolge von Rache und Gegenschlag involviert, die Caligulas und Claudius' Herrschaft verdüstert hatte.[95] Gewalterfahrungen dominieren, und Senecas römische Beispiele drehen sich immer wieder um das Bedrohungsszenario der römischen Oberschicht dieser Zeit. Wie mit der Erfahrung umgehen, dass Senatoren andere Senatoren zu Verbannung und Tod verurteilten? Oder noch schlimmer: mit der Praxis, dass Senatoren in den Palast zitiert und dort ohne die Zustimmung der Pairs beseitigt wurden? Für die römische Aristokratie war dies nach Ausweis der Überlieferung die eine große Herausforderung.

Die Peripetie

Zurück zu dem taciteischen Seneca. Tacitus' erhaltene Bücher der *Annalen* sind (oder scheinen doch) jeweils auf einen Wendepunkt hin komponiert. Auch die Nerobücher weisen eine Bruchstelle auf, den Tod des Gardepräfekten Burrus im Jahr 62: „Während nun mit jedem Tag das Unglück des Gemeinwesens drückender wurde, wurden die Abhilfen weniger, und aus dem Leben schied Burrus, man weiß nicht, ob durch Krankheit oder Gift."[96] Und im Anschluss: „Des Burrus Tod brach Senecas Einfluss". Seneca wurde jetzt zur Seite gedrängt, andere, finstere Gestalten übernahmen seinen Part. Der taciteische Seneca aber hat noch seine ei-

92 Siehe die neuere Zusammenstellung der Beispiele in Babett Edelmann: Das Römische Reich von Tiberius bis Nero, Darmstadt 2017.
93 Vgl. Adam: Clementia Principis (Anm. 73).
94 Siehe speziell Sen. clem. 2, 3, 1.
95 Tac. ann. 13, 4.
96 Tac. ann. 14, 51, 1. Die Übersetzung hier und im Folgenden ist angelehnt an Wilhelm Bötticher und Friedrich Schleiermacher, Stuttgart u. a. 1982, S. 631.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gene Peripetie. Kurz nach dem Tod seines Partners Burrus habe sich Seneca an seinen einstigen Zögling gewandt und gebeten, ihn aus seiner Entourage zu entlassen. Auch sein Vermögen solle der Kaiser in einer Art Vorlass übernehmen.[97] Der taciteische Seneca argumentiert, er, der Neuling, sei über seine Möglichkeiten aufgestiegen, nun müsse er zu seiner naturgegebenen Stellung zurückkehren. Dieser fiktive Dialog lässt eine gewisse Kenntnis stoischer Gedanken erkennen. Der Philosoph will Einklang zwischen Worten und Leben herstellen. Doch leistet er dabei zugleich eine spezielle Art von Grenzziehung: Stoiker durften politisch tätig sein, jedoch nur in einer vernunftgelenkten Regierung, nie unter Tyrannen. Mit seinem Rückzugsangebot markiert Seneca eine rote Linie, die Nero schon überschritten haben musste. Hintergrund sind vermutlich vorhergehende Justizmorde und damit die Rückkehr des Aristokratentodes in den Alltag. Nero lehnte ab, musste ablehnen – und hat in der Folgezeit, vielleicht auch erst im Jahr 64, eingewilligt. Ab dieser Zeit bemüht sich der taciteische Seneca, der nunmehr der Politik entsagt, Einklang zwischen seinem Leben und seinen Präzepten herzustellen und wird dadurch erst wirklich Philosoph.[98] Konzentration auf die Vernunft ohne die Zwänge der Politik und wohl auch Askese prägen sein Leben. Der Seneca des Tacitus ist damit auch bereit für seinen Tod.

Mors diu meditata – die Selbsttötung

Anfang des Jahres 65 formte sich eine große Verschwörung gegen Nero, an der neben Senatoren auch ein Gardekommandeur und andere Offiziere beteiligt waren. Die Gründe können hier nicht behandelt werden, aber sicher bestanden sie nicht nur in Neros künstlerischen Neigungen, die in der Oberschicht damals weit verbreitet waren.[99] Nach Tacitus' Darstellung war Seneca wahrscheinlich nicht involviert. Die Aufdeckung des Komplotts bringt die Kernthemen des Historiographen besonders klar zum Vorschein: Tacitus begrüßt den Versuch, das Schreckgespenst Nero zu beseitigen. Zugleich macht er aber sehr deutlich, woran die Verschwörer scheiterten: Die Tat kam nicht zur Ausführung „fatali omnium ignavia"[100] – aufgrund der fatalen Feigheit der beteiligten Aristokraten. Die Soldaten waren bereit: Sie starben angemessen, mit exemplarischer Standfestigkeit und sarkastischen Bemerkungen. Und auch Frauen, ja freigelassene Frauen, ertrugen Folter, töteten sich in brutalster Weise selbst, um ihren Mitverschwörern noch von Nutzen sein zu können. Nur die Aristokraten überboten sich in Feigheit, der neue Präfekt der Garde habe sein Gejammer noch im Testament fortgesetzt. Die Sena-

97 Tac. ann. 14, 53–56. Dazu Suet. Nero 36.

98 Siehe Tac. ann. 14, 53, 5; 14, 56; 15, 63, 3. Vgl. Griffin: Seneca (Anm. 78), S. 358 zu möglichen Reflexen dieser Entwicklungen in den Briefen.

99 Siehe Marianne Bergmann: Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, Mainz 1994.

100 Tac. ann. 15, 61, 3.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

toren waren die Herren der Welt. Wie reagierten sie in Todesgefahr? Dieses Thema faszinierte damals viele Menschen, ein eigenes literarisches Subgenus, die ‚Todesarten berühmter Männer' beschäftigte sich mit diesem Thema in der Nachfolge griechischer Vorlagen.[101] Noch während der Verschwörung berichtet Tacitus vor allem von menschlichem Versagen.[102] Er konnte anscheinend nicht begreifen, dass viele Aristokraten, wie etwa der Gegenkandidat der Verschwörer, Piso, versuchten, das Überleben ihrer Familie sicherzustellen, und noch Schmeichelbriefe an Nero schrieben, ihre Schande also vor sich hertrugen. In dieser Beziehung tritt mit Seneca ein Bruch ein – er verhielt sich nach Tacitus exzeptionell.

Nero habe darauf gewartet, dass endlich einer der Zeugen Seneca als Mitwisser benenne. Doch konnten nur einige mehrdeutige Aussagen des alten Lehrers – und jetzt verhassten Schulmeisters – beigebracht werden, die zu einer Befragung führten. Seneca reagierte jedoch gelassen und ‚zwang' Nero zu härterem Vorgehen – um so im Sinne des Stoizismus eine Rechtfertigung für den Suizid zu finden, der nicht grundlos gewählt werden durfte.[103] Tacitus bietet nun eine lange Digression zu seinem Tod.[104] Sie ist nicht frei von ironischen oder sogar theatralischen Elementen, doch dienen diese kaum der Verkehrung der Darstellung in ihr Gegenteil, wie gelegentlich behauptet wird. Sie hängen weit eher mit der Vorlage zusammen, die Seneca und Tacitus wählten und deren Vielschichtigkeit oben schon behandelt wurde: dem Tod des Sokrates. Im Ganzen wendet Tacitus diese Vorgabe angesichts von Senecas lange vergeblichem Todeskampf jedoch ins Tragische.[105] In der Summe bewährt sich der Sterbende. Seine römische Stoa musste sich vor allem darin beweisen, dass er keinerlei Angst vor dem Tod empfinden durfte. Diese Bewährung (*probatio*) ist ihm auch nach einer feindlichen Quelle gelungen.[106] Mit absoluter Selbstbeherrschung bereitet er sein Sterben vor und ermahnt dabei seine bestürzten Freunde, an die stoische Philosophie zu denken. Während des qualvollen

[101] Siehe Friedrich Marx: Tacitus und die Literatur der *exitus illustrium virorum*, in: Philologus 92, 1937, S. 83–103; Alessandro Ronconi: *Exitus clarorum virorum*, in: Reallexikon für Antike und Christentum 6, 1966, Sp. 1258–1268; Manuel Vogel: Commentatio mortis. 2Kor 5, 1–10 auf dem Hintergrund antiker ars moriendi, Göttingen 2006, S. 111.

[102] Tac. ann. 15, 56; 15, 59.

[103] Siehe Griffin: Seneca (Anm. 78), S. 372–383 zu den allerdings von Stoikern und Seneca sehr weit ausgelegten Zwängen, die eine Selbsttötung rechtfertigten.

[104] Tac. ann. 15, 60–65.

[105] Die These, Tacitus veralbere Seneca, vertritt vor allem Stephan Schmal: Held oder Harlekin? Der sterbende Seneca bei Tacitus, in: Klio 90, 2009, S. 105–123. Als Beleg dient seit langer Zeit Tac. ann. 16, 19 zu Petron. Doch siehe die überzeugenden Ausführungen zu der Spiegelung der Ironie der platonischen Vorlage bei Zimmermann: Imitatio Socratis (Anm. 2), S. 34; S. 38; ders.: Der Tod (Anm. 2), S. 401. Zu den theatralischen Elementen siehe Catharine Edwards: Acting and Self-Actualisation in Imperial Rome. Some Death Scenes, in: Pat Easterling / Edith Hall (Hg.): Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession, Cambridge 2002, S. 377–394, hier S. 391–393.

[106] Cass. Dio 62, 25 (ed. Boissevain, Bd. 3, S. 64). Zum Thema *probatio* siehe Zimmermann: Imitatio Socratis (Anm. 2), S. 35; ders.: Der Tod (Anm. 2); ders.: Tacitus und Seneca, in: Thomas Baier u. a. (Hg.): Seneca. Philosophus et magister, Freiburg 2006, S. 261–273, hier S. 264.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sterbens gab er noch sprachlich ausgefeilte Proben seiner Lehren: Eine *imago*, ein Bild seines standhaften Lebens wolle er hinterlassen.[107] Seine Ausführungen wurden mitgeschrieben – und *en passant* erhalten wir zwei wichtige Informationen: Der ausdrückliche Bezug auf Anwesende, zu denen wohl auch Soldaten zählten, weist die Quellen aus, auf die Tacitus – wie vermittelt auch immer – zurückgegriffen hat.[108] Und: Wir greifen ein typisches Publikum solcher Vorgänge, eine kleine Gruppe von Freunden – wohl eine Verehrergemeinschaft –, die das Geschehen festhielt und mit mehr oder minder starker Anpassung sodann verbreitete. Senecas Frau entschied, sein Schicksal zu teilen. Sie zog, wie der Historiker in typisch römischen Worten formulierte, „des Todes Ehre" vor. Charakteristisch für Tacitus ist allerdings, dass sie nur die Ehre vorzog und nicht den Tod, zögerte sie doch so lange, bis Nero sie noch zu retten befahl.[109]

Senecas Tod dagegen wurde furchtbar. Aufgrund seines Alters und seines asketischen Lebensstils scheiterte der Versuch, durch Öffnung der Adern zu verbluten, obwohl er nicht nur die üblichen Schnitte an den Handgelenken vornahm, sondern sich multiple Verletzungen zufügte: Die Schmerzen müssen erheblich gewesen sein. Schierling, der deutlichste Hinweis auf die Sokrates-Nachfolge, sollte den Tod beschleunigen, doch sei der Blutverlust dafür schon zu stark gewesen. Lange zog sich das tapfer ertragene Sterben hin, bis Seneca in einem heißen Bad erstickt wurde. Die Grausamkeit der Darstellung sichert einen hohen Wiedererkennungswert.

Die Wirkung einer Präfiguration

Inmitten der allgemeinen Feigheit also bewies der taciteische Seneca Mut, wurde im Sterben zum echten Philosophen, in dem er sich an seine eigenen Präzepte hielt. Er wurde ein leuchtendes Beispiel römischer *virtus* in stoischem Gewande, aber eben ein Beispiel, ein Exempel.[110] Ist ein solches Exempel auch als heldisch, Seneca als Held zu deuten? Sein Rückzug aus der Politik dient bei Tacitus als Instrument, eine Peripetie zu verdeutlichen, er markiert, dass der Herrscher eine Linie überschritten hatte und Seneca dies kommuniziert – auch gegenüber dem Kaiser. Das richtige Verhalten eines Mitgliedes der römischen Elite im Tode hat er mit dem Griffel und der Tat neu vermessen. Sein nach den Quellen sehr schmerzhaftes Sterben ertrug er klaglos. Das alles qualifiziert ihn nicht notwen-

[107] Tac. ann. 15, 62, 1.

[108] Zu der Möglichkeit, dass Fabius Rusticus hier Tacitus' Quelle ist, siehe Syme: Tacitus, Bd. 1 (Anm. 71), S. 289–294.

[109] Zu der Paulina-Episode siehe die Kontextualisierung bei James Ker: Seneca in Tacitus, in: Victoria E. Pagán (Hg.): A Companion to Tacitus, Oxford 2012, S. 305–329, hier S. 324–327. Zitat nach Bötticher / Schleiermacher (Anm. 96), S. 671.

[110] Vgl. Thomas Habinek: Seneca's Renown. *Gloria, claritudo*, and the Replication of the Roman Elite, in: Classical Antiquity 19, 2000, S. 264–303, speziell S. 300.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dig als Helden. Doch seine Inszenierung des Sterbens und deren Aufnahme wenigstens bei einigen Zeitgenossen, unserem Berichterstatter und viel späteren Rezipienten ändern diese Qualifizierung. Ganz bewusst scheint sich Seneca für seinen Tod ein Präfigurat ausgesucht zu haben.

Seneca war im Jahr 65 als Politiker eigentlich vollständig gescheitert. Sein eigener Zögling trachtete ihm nach dem Leben, Feinde hatte er genug. Ein braver Suizid, wie ihn Tacitus so oft schildert, hätte an dieser Konstellation kaum etwas geändert. Seine Entscheidung, einem heroischen Vorbild zu folgen, bot für ihn einen Ausweg, die Chance zur Neudeutung seines Lebens. Wie er es selbst zuvor dem sterbenden Philosophen Julius Canus zugeschrieben hatte,[111] imitiert er in seinen letzten Stunden nach Tacitus – und darin ist dem Historiker angesichts der Angabe von Zeugen und der Öffentlichkeit, die der ganzen Inszenierung unterlag, wohl Glauben zu schenken – Sokrates. In Analogie zum platonischen Sokrates will Seneca von einem pervertierten Regime – in seinem Fall einem Tyrannen – zum Suizid gezwungen werden, der Todesbefehl wird als göttliches Zeichen gedeutet, dem er willig folgen kann. Tacitus' Bericht wird ganz in den Hof der platonischen Tradition gezogen, bis in Einzelheiten hinein wird der *Phaidon* kopiert, dessen Ziel und Gestaltung im ersten Teil des Beitrags behandelt wurden.[112] Der Dialog mit den Freunden, deren Klagen samt ihrer Zurückweisung und der Schierling: Der taciteische Seneca will dem platonischen Sokrates nacheifern. Die platonische Selbstironie des Protagonisten wird in der taciteischen Wendung zur Fremdironie, die gelassene Heiterkeit des Griechen zur Tragik des Römers. In diesem römischen Kontext der Szenerie spielt dieser Tod zugleich auf einen anderen Freiheitshelden an, den jüngeren Cato, der seinem Feind durch Suizid das Recht einer Begnadigung aberkannte.[113] Es ist dieses gezielte Einrücken in einen sehr bewusst gewählten Bezugshorizont des Philosophen, der frei und offen zu Machthabern spricht,[114] das eine Selbststilisierung als heroische Figur erkennen lässt und ein Politikerleben – und -scheitern – verbrämt. Tacitus gibt zu verstehen, dass die Verehrer diese Interpretation ihres Meisters akzeptierten. Wie angesprochen, gilt dies wohl auch für den Berichterstatter.[115] In seinem Werk imitierten andere Vornehme im Sterben nun ebenfalls Sokrates – und zugleich Seneca, sein römisches Pendant. Besonders Thrasea, dessen Kompromisslosigkeit in der Zeit

111 Sen. tranq. 14, 4–10.

112 Grundlegend Huttner: Sterben wie ein Philosoph (Anm. 2), S. 298; Zimmermann: Imitatio Socratis (Anm. 2), S. 34. Stärker auf den Bildcharakter des Geschehens zielt ab Gregory A. Staley: Seneca and Socrates, in: Bettina Amden u. a. (Hg.): Noctes Atticae. 34 Articles on Graeco-Roman Antiquity and Its Nachleben. Studies Presented to Jørgen Mejer on his Sixtieth Birthday, Kopenhagen 2002, S. 281–285.

113 Vgl. Zimmermann: Gewalt (Anm. 2), S. 332. Zu Senecas Haltung gegenüber Cato und der schon ausgebildeten Parallelisierung der beiden (die Seneca relativiert) siehe Huttner: Sterben wie ein Philosoph (Anm. 2), S. 302–303.

114 Siehe Tac. ann. 15, 61, 2.

115 Zu der komplexen Rezeption Senecas in der *Octavia* siehe Ker: Seneca in Tacitus (Anm. 109), S. 327.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

offenbar mehr Eindruck gemacht hatte als Senecas vorhergehende Geschmeidigkeit, zelebriert in der taciteischen Darstellung seines Suizids Anklänge an beide Vorläufer.[116] Ohne das tief im kollektiven Gedächtnis der Eliten verankerte sokratische Vorbild, das hier geradezu wie ein Typos wirkt, wären diese Todesarten tapfer, aber kaum heroisch gewesen. Seneca ging auf diese Weise über die ihm von seiner Erziehung nahegelegten Pflichten hinaus und zelebrierte einen Philosophentod. Dies war im 1. Jh. n. Chr. offenbar literarisch so in Mode gekommen, dass Martial witzelte:

> Wenn Du den Grundsätzen des großen Thrasea und des
> zu höchster Vollendung
> gelangten Cato in der Weise folgst, dass du am Leben bleibst,
> und dich nicht mit entblößter Brust ins gezückte Schwert stürzt,
> dann, Decianus, handelst du so, wie ich es von dir erwarte.
> Ich kann einen Mann nicht leiden, der ohne Schwierigkeiten durch
> seinen Tod Ruhm erhascht.
> Mich verlangt nach einem Mann, der auch ohne sein Sterben
> gerühmt werden kann.[117]

Seneca wird hier nicht erwähnt. Wie intensiv seine Imitation des Sokrates in der Zeit selbst rezipiert wurde, bleibt weitgehend unklar. Das Bildnis Senecas in Berlin, das oben angesprochen wurde (Abb. 1), ist ein Doppelporträt, verbunden mit Sokrates aus dem 3. Jh. n. Chr., doch bleibt dies eine Ausnahme.[118] Tacitus vor allem hat Senecas Tod literarisch geformt, aber ist in der Antike, soweit erkennbar, nicht viel gelesen worden. Julian hätte kaum auf den römischen Nachfolger des Sokrates rekurriert, der Tacitus imitierende Ammian vielleicht schon; doch gibt es dafür keine intertextuellen Hinweise. Erst nach langer Latenzphase sorgte die Wiederentdeckung der taciteischen Annalen durch Personen wie Boccaccio (1313–1375) und später vor allem Poggio (1380–1459) sowie ihre Drucklegung für eine viel weitere Verbreitung – und eine zeitgemäße Interpretation, unter Akzeptanz seiner Sokratesnachahmung.[119]

---

[116] Tac. ann. 16, 34–35. Vgl. Zimmermann: Imitatio Socratis (Anm. 2), S. 40. M. Zimmermann hebt in diesem Fall die nachträgliche Konstruktion von Thraseas Tod hervor, die er ansatzweise auch auf den senecanischen Todesbericht ausdehnt, der allerdings öffentlich inszeniert gewesen sei; siehe Zimmermann: Gewalt (Anm. 2), S. 330–334, speziell S. 332.

[117] Mart. 1, 8. Die Übersetzung folgt weitgehend Huttner: Sterben wie ein Philosoph (Anm. 2), S. 308–309.

[118] Vermutlich irrig verbunden mit IG II^2 3795 von Marianne Bergmann: Zeittypen im Kaiserporträt, in: Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens (Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin) 31.2/3, 1982, S. 143–147, hier S.144. Der dort genannte Seneka (sic!) stammt aus der Troas; vgl. Bernadette Puech: Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale, Paris 2002, S. 427.

[119] Vgl. Joseph Geiger: Socrates and his Companions in Art, in: Michael Trapp (Hg.): Socrates from Antiquity to the Enlightenment, Aldershot 2007, S. 88–101.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Heldisches Sterben, stoisches Leben: Seneca im Bild des 17. Jahrhunderts

(Anna Schreurs-Morét)

Der Tod des Sokrates blieb als Präfiguration des vorbildlichen Todes von Seneca in den Überzeugungen der Frühen Neuzeit lange wirksam. Dies dokumentiert eine Vielzahl von Gemälden, die bis weit in das 18. Jahrhundert hinein den Tod der Philosophen Sokrates, Cato und vor allem Seneca darstellen.[120]

In der Darstellung des *Sterbenden Seneca* (Abb. 2) von Peter Paul Rubens spiegeln sich die Muster des sokratischen Heldentodes: das begrenzte Publikum, die Tränenlosigkeit, die Stille und Selbstbeherrschung. In den Kreisen von gelehrten Künstlern und Gelehrten um Rubens, in denen man den stoizistischen Lehren anhing und Seneca in Lehren, Leben und Sterben als hochverehrtes Vorbild ansah, entstand zugleich eine Vorstellung vom Aussehen des antiken Philosophen, die auf antiken Fundstücken basierte. Auch wenn sich die Objekte später als ‚modern' erwiesen, hatte das konstruierte Seneca-Bild eine weitreichende Wirkung für die Vorstellungen von dem antiken Gelehrten noch weit über das 17. Jahrhundert hinaus. Dabei galt den Anhängern des Neostoizismus Tacitus' Dictum, Seneca habe durch sein Sterben ein *Bild* seines standhaften Lebens hinterlassen wollen, als Herausforderung nicht nur für die entsprechenden künstlerischen Werke, sondern auch als Richtschnur für das eigene Leben.

Seneca selbst scheint die Verehrung großer Männer im Bild vorgeformt zu haben. In seinem 64. Brief über Ethik an Lucilius führt er aus:

> Warum sollte ich nicht großer Männer Bilder (*imagines*) besitzen als Ansporn für meinen Geist […]? Den Marcus Cato, […], den weisen Laelius und Sokrates mit Plato, Zenon und Kleanthes werde ich in meine Seele ohne höchste Achtung aufnehmen? Nein, ich verehre sie und richte mich an so großen Namen stets auf.[121]

In seinem *Tod des Seneca* inszenierte Rubens den Philosophen entsprechend als solch einen „großen Mann". Die Vorstellung des Philosophen wandelte sich vom Seneca in der Darstellung bei Tacitus in der Bildwelt des 17. Jahrhunderts zur Figur eines heldisch verehrten Mannes, vorbildlich in seinen Lehren wie auch in seinem Handeln, bis hin zum Tod.

---

[120] Eine ausführliche Auflistung der Bildwerke findet sich bei Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. 2, Budapest 1974. Tod des Sokrates, S. 432–433; Tod des Cato, S. 376–377; Tod des Seneca, S. 430–431.

[121] Sen. epist. 64, 9. Übersetzung zitiert nach Ulrich Heinen: Stoisch Sterben lernen – Rubens' Memorialbild auf Justus Lipsius und Philip Rubens, in: Katlijne Van der Stighelen (Hg.): Pokerfaced, Turnhout 2010, S. 25–68, hier S. 41–42.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Peter Paul Rubens, *Der sterbende Seneca*, Öl auf Holz, um 1612/13, München, Alte Pinakothek, Inv. 305.

Rubens' Tod des Seneca

Das Gemälde mit dem *Tod des Seneca*, entstanden 1612/13 und in Öl auf Holz ausgeführt, hat mit 185 auf 155 cm ein beachtliches Maß. Es befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München (vgl. Abb. 2).[122] Rubens führt uns den Ster-

[122] Elizabeth McGrath: Rubens Subjects from History, Bd. 1, in: Arnout Balis (Hg.): Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 13, London 1997, S. 108–112, Abb. 195–199; Claudia Denk: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, München/Köln 2002, S. 386–389; Thomas Noll: Der sterbende Seneca des Peter Paul Rubens: Kunsttheoreti-

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

benden in enormer Nahansichtigkeit vor Augen. Das Bild suggeriert geradezu, Rubens selbst habe sich in der Sterbestunde vor Ort befunden und – ähnlich wie der Schreiber seine letzten Worte – den letzten Anblick des Philosophen aufgenommen.

De facto fasst Rubens verschiedene Motive aus dem langen Sterben des Seneca zusammen, von dem Tacitus berichtet: Es waren Senecas Verweigerung der Unterwürfigkeit und sein Bekenntnis zum Freimut, die sein einstiger Zögling Nero mit dem Tod bestrafen wollte. Seneca wählte den Freitod. Vom Centurio, der die Todesnachricht überbringt, gehindert, ein Testament zu verfassen, verkündet er seinen Freunden, ihnen das Beste zu hinterlassen, das er besitze, nämlich das Bild seines Lebens („imago vitae suae"):[123] „wenn sie dieses in Erinnerung behielten, würden sie den Ruf einer sittlich einwandfreien Haltung als Frucht ihrer so beständigen Freundschaft einbringen."[124]

Seneca selbst also inszenierte seinen Tod als *Bild*. Entsprechend führt ihn uns Rubens vor Augen: Fast lebensgroß erhebt sich Seneca vor uns, nur mit einem Lendentuch bekleidet. Es ist eine nächtliche Szene, worauf die Mondspiegelung im Wasser des Beckens hinweist – nach Tacitus wurde Neros Befehl in der Nacht ausgeführt. Der trainierte, aber deutlich gealterte Körper scheint an Kraft zu verlieren, die Beine geben nach, doch steht er frei und in deutlichem Redegestus in einem großen, metallenen Becken. Dass Seneca – wie Tacitus es beschreibt – sich selbst die Venen an der Kniekehle und am Unterschenkel öffnete, kommt nicht zur Anschauung. Statt ihm das Gift zu reichen, unterstützt der herbeigerufene befreundete Arzt Statius Annaeus behutsam den Blutabfluss aus den Adern in der Armbeuge mit einer Schlinge, um – auch mit Hilfe des warmen Fußbades und der dadurch beschleunigten Blutzirkulation – den Tod schneller herbeizuführen.[125]

Weitere Personen im Raum bezeugen das heroische Sterben: Gesandte des Kaisers Nero überwachen unbeteiligt das Geschehen. Im Kontrast dazu versucht der angespannte Schreiber – von dem auch bei Tacitus die Rede ist – die letzten Worte festzuhalten: Mit *Vir[tus]* beginnen diese, und gemeint ist sicher die

sches und weltanschauliches Programmbild, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 52, 2001, S. 89–158; Ulrich Heinen: Peter Paul Rubens, Der sterbende Seneca, in: Nils Büttner / Ulrich Heinen (Hg.): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften (Ausstellungskatalog, Braunschweig 2004), München 2004, S. 234–237, hier S. 234, Nr. 49; Heinen: Stoisch Sterben lernen (Anm. 121).

123 Tac. ann, 15, 60, 2–15, 67. Die Übersetzung ist entnommen aus: Publius Cornelius Tacitus: Annalen, Übersetzung und Anmerkungen Walther Sontheimer, Stuttgart 2013.

124 Tac. ann. 15, 61–64. Übersetzung zitiert nach Heinen: Der sterbende Seneca (Anm. 122), S. 234.

125 Das Gemälde übergeht den Versuch der Selbsttötung durch Gift, stattdessen ist Statius neben Seneca in einer Rolle dargestellt, von der bei Tacitus nicht die Rede ist, durch die aber Rubens' Kenntnis der medizinischen Berichte seiner Zeit erkennbar wird, vgl. Heinen: Stoisch Sterben lernen (Anm. 121), S. 28, Anm. 25. Zudem lässt sich dieses Motiv als Hinweis auf eine Angleichung an Märtyrerbilder der Zeit lesen, in denen ebenfalls hilfreiche Gestalten versuchen, die Qualen zu mildern, ebd., S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Tugend der stoischen Gelassenheit. Doch überliefert Tacitus die letzten Worte nicht, er schreibt: „er [Seneca] hat der Nachwelt Vieles verkündet. Da dieses allgemein verbreitet ist, will ich es nicht in meine Worte umwenden."[126]

Und so maßt es sich Rubens nicht an, diese Lücke zu füllen.[127] Ein kleines Detail – die Wassertropfen auf dem Rand der Schale – korrespondiert mit den letzten Zeilen im Tacitustext: Nachdem der Blutfluss stockte und das Gift wirkungslos blieb, stieg der Philosoph in ein Bassin mit heißem Wasser, besprengte die Umstehenden und weihte das Wasser Jupiter, dem Befreier.[128] Zugleich verweist das Becken auf die finale Todesursache, das Ersticken des Philosophen im heißen Bad. Deutlich nimmt sich Rubens also die Freiheit, verschiedene Motive des Tacitus-Textes zu einer Inszenierung von hoher Ausdruckskraft zusammenzuziehen.[129]

Das Gemälde stammt von der Hand eines Malers, der seit seinen Lehrjahren mit den Gedanken des Neostoizismus vertraut war: Rubens' Lehrer Otto van Veen war mit dem niederländischen Gelehrten Justus Lipsius eng befreundet gewesen, der die Schriften und Lehren Senecas seinen Zeitgenossen nahegebracht hatte.[130] Als Philosoph und Philologe lehrte Lipsius in Jena, Antwerpen und Leiden, vor allem aber in Leuven. Er trat mit seinen bedeutenden Editionen antiker Schriften hervor, darunter auch den Werken Senecas und Tacitus'.[131] Mit seiner programmatischen Schrift *De Constantia* von 1584 jedoch erzielte er besondere Aufmerksamkeit. Darin erschloss er die Schriften Senecas einem breiteren Publikum vor allem von Künstlern und Gelehrten, indem er viele Leitsätze der stoischen Lehre in die eigene Gegenwart übertrug: Den der konfessionellen Streitigkeiten müden Gebildeten im Norden Europas bot diese Schrift das Fundament für eine neue Geisteshaltung, den genannten Neostoizismus. Die ausharrende *Constantia*, die Unveränderlichkeit des allein durch die Vernunft gesteuerten Wil-

126 Tac. ann. 15, 63. Übersetzung zitiert nach Willibald Sauerländer: Der katholische Rubens. Heilige und Märtyrer, München 2011, S. 30.

127 Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 30, weist darauf hin, dass das „Geheimnis der verlorenen letzten Worte des Seneca" noch die Neustoiker bewegte und schließlich zur Aura des Gemäldes von Rubens mit beitrug. Heinen: Stoisch sterben lernen (Anm. 121), S. 39, erkennt sinnvoll einen engen Bezug zu dem „Vier-Philosophenbild" (Florenz, Palazzo Pitti, Inv. 85): „Im Porträt des Justus Lipsius und seiner Schüler legt der Gelehrte offenbar aus, was nebenan im Sterbenden Seneca der Schreiber notiert."

128 Vgl. Heinen: Stoisch Sterben lernen (Anm. 121), S. 37–38, „[e]ndlich stieg er in ein Bassin mit heißem Wasser, wobei er die zunächst stehenden Sklaven besprengte und hinzufügte, er weihe dieses Wasser Jupiter, dem Befreier" (Tac. ann. 15, 61–64).

129 Das standhafte Ende seines Lebens, den Einstieg in das Bassin, das Trankopfer, das Diktat der letzten Worte, die Tacitus viel früher erwähnt und die Unterstützung durch den Arzt: „So hat er, sich von Tacitus lösend, ein stoisches Epitaph von höchster Feierlichkeit geschaffen", Heinen: Stoisch Sterben lernen (Anm. 121), S. 29.

130 Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 16–17.

131 Florian Neumann: Nachwort, in: Justus Lipsius, De Constantia / Von der Standhaftigkeit, lateinisch – deutsch, Mainz 1998, S. 421–446. 1605 erschien im Verlagshaus Moretus in Antwerpen die von Lipsius besorgte Seneca-Ausgabe (L. Annaei Senecae philosophi opera, quae exstant omnia. A Iusto Lipsio emendata, et Scholijs illustrata), die Philipp Rubens in Rom Papst Paul V. überreichte, Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

lens, galt dabei als höchste Form der Tugend. Zudem boten die Lehren Trost in den unbeständigen Krisenzeiten des Krieges. Vertraut mit diesen Gedanken kam Rubens im Jahre 1600 nach Italien und verbrachte einige Jahre in Rom, ab 1606 mit seinem Bruder Philipp.

Die Begeisterung für die Schriften Senecas sowie die von Lipsius daraus formulierten Lehren des Neostoizismus hatten sich – ohne irgendeine Form der Institutionalisierung – schon bald zu einem europäischen Phänomen ausgeweitet.

Auch in römischen Kreisen verehrte man nicht nur den antiken Philosophen, sondern ebenso den niederländischen Gelehrten, der mit seiner Schrift die Begeisterung für das stoische Denken Senecas neu geweckt hatte: Von einem der anerkanntesten Kunstsammler und -mäzene der damaligen Zeit, Marchese Vincenzo Giustiniani, ist bekannt, dass er bei einer ausgedehnten Reise durch Europa[132] 1606 auch Gent ansteuerte,[133] um den flämischen Philosophen Lipsius dort zu treffen. Dieser aber war wenige Wochen zuvor im April des Jahres in Leuven verstorben. Selbstverständlich hatten die grundlegenden philosophischen Traktate des Neostoizismus in der Bibliothek des Marchese in Rom ihren festen Platz. Als Ort einer prachtvollen Kunst- und Antikensammlung war der Palazzo Giustiniani in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ein Zentrum der Gelehrsamkeit und ein beliebter Treffpunkt von Künstlern; wir dürfen davon ausgehen, dass die Lehren des Seneca dort intensiv diskutiert wurden.[134]

Lipsius war es ganz offensichtlich gelungen, einen gewissen Hype um den antiken Philosophen, um seine Person und sein Leben zu kreieren. So wundert es nicht, dass die Suche nach einem Bildnis Senecas in Rom mit einem gewissen Nachdruck vorangetrieben wurde. Gemeinsam mit seinem Bruder Philipp, der – selbst Philosoph – als Lieblingsschüler von Lipsius galt, widmete sich Peter Paul Rubens dem Studium der römischen Altertümer[135] und man fand bald auch sol-

---

132 Siehe Julian Kliemann: Katalogbeitrag Nr. A8 (Cristoforo Roncalli genannt il Pomarancio, Ein Blatt aus einem Reiseskizzenbuch), in: Silvia Danesi Squarzina (Hg.): Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie (Ausstellungskatalog, Berlin/Rom 2001), Mailand 2001, S. 196.

133 Darüber gibt das Reisetagebuch Auskunft, das sein Sekretär Bernardo Bizoni führte, der am 1. Juni 1606 von dem Besuch in Leuven berichtet: „Si viddero le chiese più principali, le scuole, ed il luogo dei Gesuiti con un giardino assai bello rispetto al paese, le cui spalliere erano di piante di ribes, che fa il frutto come una passarina rossa. Il signor Vincenzo ebbe intenzione di visitare il Lipsio, ma trovò che era morto poco avanti." Bernardo Bizoni: Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani, in: Barbara Agosti (Hg.): Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani, Porretta Terme 1995, S. 71. Vgl. hierzu auch Irene Baldriga: Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek, in: Silvia Danesi Squarzina (Hg.): Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie (Ausstellungskatalog, Berlin/Rom 2001), Mailand 2001, S. 73–80, hier S. 74.

134 Ebd., S. 73.

135 Er wohnte ab 1606 in Rom mit dem Bruder zusammen in einem Haus nahe der Piazza di Spagna, man studierte gemeinsam die römischen Altertümer. Philipp dankt seinem Bruder in den 1608 erschienenen Electorum Libri II (Sammlung philologischer und archäologischer Studien), der „bald mit kunstfertiger Hand, bald mit scharfem und sicherem Urteil

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

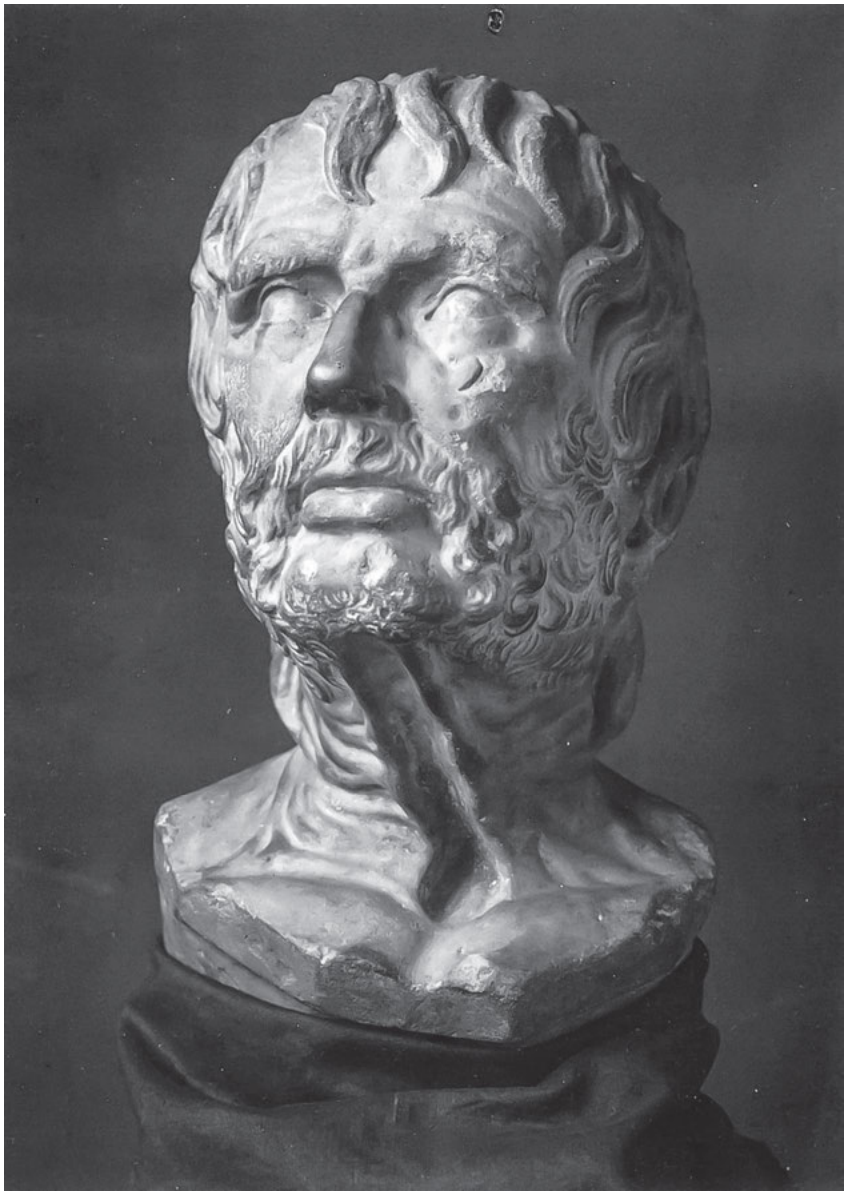

Abb. 3: *Pseudo-Seneca*, antike Büste aus dem Besitz von Peter Paul Rubens, Marmor, 1. Jh. n. Chr., Antwerpen, Rubenshaus, ohne Inv.

che, in denen man Bildnisse des hochverehrten antiken Philosophen zu erkennen glaubte: Eine antike Büste (Abb. 3) wurde bereits am Ende des 16. Jahrhun-

mir bei meinen Electa nicht wenig geholfen hat", zitiert in: Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

derts fälschlicherweise als Bildnis des stoischen Philosophen identifiziert. Der Philologe Fulvio Orsini vollzog diese Zuschreibung anhand eines (heute verschollenen) Kontorniat-Medaillons mit einem ähnlichen, mit dem Namen Senecas bezeichneten Bildnis (publiziert 1598).[136] Nach heutiger Auffassung handelt es sich um eine Büste des griechischen Dichters Hesiod.[137] Erst 1813 wurden mit der Entdeckung der mit Namen versehenen (Doppel-)Büste von Seneca und Sokrates auf dem Caelius in Rom, von der es in Rom zu seiner Zeit mehrere gab, die wahren Gesichtszüge Senecas erkannt (Abb. 1).[138]

Peter Paul Rubens brachte ein Exemplar des Pseudo-Seneca-Typus mit nach Antwerpen, für die Rubens Zeichnungen nach der antiken Büste geliefert hatte. Die Vorstellung Senecas als diejenige eines hageren Mannes mit zotteligen Haaren und intensivem Blick verbreitete sich über die Lipsius/Seneca-Publikationen. Ganz offensichtlich hätte sich die wahre Büste sehr viel weniger als charismatisches Modell für einen stoischen Philosophen geeignet, ebenso wenig, wie sich die äußere Erscheinungsform des Sokrates, der, wie oben bereits ausgeführt, als hässlicher Mensch in Art eines Satyrs dargestellt wurde, zur Verehrung eignete. Doch es kam noch ein zweiter Statuenfund hinzu, der für das Bild des sterbenden Seneca wesentlich bedeutsamer wurde. Die lebensgroße Statue eines alten Fischers in dunklem Marmor, der mit ausgemergeltem Körper, leicht gebeugten Knien und deutlichen Spuren seiner mühevollen Tätigkeit dargestellt ist (Abb. 4), befand sich in Rom zunächst im Palazzo Altemps in der Nähe der Piazza Navona.[139] Mit der Auffindung wurde die Statue als Seneca identifiziert[140] und bereits vom kunstsinnigen Herzog Giovanni Angelo Altemps entsprechend restauriert: Die Arme wurden ergänzt, vor allem aber wurde die Statue suggestionsreich auf einem Becken mit eingelegter Porphyrplatte positioniert, deren rote Farbe ei-

136 Gallaeus [Theodor Galle]: Illustrium Imagines ex Antiquis Marmoribus Nomismatib. et Gemmis Expressae quae extant Romae maior pars apud Fulvium Ursinum, Antwerpen 1598, Nr. 131, vgl. Francis Haskell / Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900, New Haven/London 1981, S. 52.

137 Gisela Richter: The Portraits of the Greeks, Bd. 1, London 1965, S. 58–67; zu den Seneca-Bildnissen um 1600 siehe Andreas Thielemann: Sprechende Köpfe. Seneca-Bildnisse um 1600, in: Henning Wrede / Max Kunze (Hg.): 300 Jahre „Thesaurus Brandenburgicus". Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock (Akten des internationalen Kolloquiums, Schloss Blankensee 2000), München 2006, S. 167–206.

138 Auf dem Gelände der Villa Mattei bei der Kirche Santa Maria in Domnica. Die Büste wurde 1878 für die Berliner Museen erworben; vgl. von den Hoff (Anm. 12) sowie Max Kunze: Doppelherme des Sokrates und Seneca, in: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung (Hg.): Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg, Mainz 1992, S. 215–216.

139 Haskell / Penny: Taste and the Antique (Anm. 136), S. 303, Nr. 76.

140 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: *Afrikanischer Fischer (Sterbender Seneca)*, Marmor und Alabaster, 2. Jh. n. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. Ma 1354.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ne mit Blut gefüllte Wanne vorstellen ließ.[141] Wie Willibald Sauerländer ausführt, begründet sich diese Verwechslung der hellenistischen Statue eines alten Fischers mit dem Bild des sterbenden Seneca in dem drängenden Wunsch der Zeitgenossen, ein Bildnis zu besitzen; und diese Verwechslung besagt „einiges über die literarische Präsenz Senecas und die Anziehungskraft seiner Lehre im 16. [und 17.] Jahrhundert".[142]

Mehrere Zeichnungen von der Hand Rubens' bezeugen die große Faszination, die für den Maler von der Statue ausging. Ein Blatt in Mailand (Abb. 5)[143] zeigt den scharf modellierten Körper von der Seite, gezeichnet von Alter und Askese, ausgemergelt, jedoch mit starken Muskeln und Venen, die an den Armen und am Hals hervortreten. Die Arme sind bereits ergänzt, ebenso ist das Becken in der Zeichnung angedeutet. In einem weiteren Blatt, das in der Eremitage in St. Petersburg verwahrt wird, ist die Statue in der Frontalansicht wiedergegeben (Abb. 6).[144] Eine ähnliche Zeichnung von Rubens (die allerdings verloren ist) lag wohl der Frontalansicht der Statue zugrunde, die in der Seneca-Ausgabe von 1615 abgedruckt ist (Abb. 7). Diese Illustration wird von dem Verleger der Ausgabe, Balthasar Moretus, gerade in ihrer expressiven Gestik gelobt: „Du siehst die Hände und Finger so ausgestreckt, dass Du mit Tacitus klar erkennen kannst, wie er den herbeigerufenen Schreibern die Lehren der Weisheit und des ruhigen Seelenzustandes diktiert."[145] Weniger Gefallen finden bei ihm jedoch die afrikanischen Gesichtszüge, die in der St. Petersburger Zeichnung ebenso wie in dem Kupferstich zu erkennen sind: „Das wenig schöne Gesicht trägt, ich weiß nicht, irgendetwas Afrikanisches vor sich her: mit offenstehendem Mund, geschwollenen Lippen, auseinanderstehenden Nasenlöchern."[146]

1608 war Rubens nach Antwerpen zurückgekehrt, die Büste Senecas ebenso im Gepäck wie zahlreiche Zeichnungen nach dem sog. *Sterbenden Seneca*. Er schuf

---

141 Vgl. Heinen: Der sterbende Seneca (Anm. 122), S. 236, Nr. 49. 1602 schon wurde der Steinmetz Stefano Longhi für das Marmorbecken des Seneca bezahlt, die „Inszenierung des Seneca im Bade geht also nicht auf die Borghese zurück, sondern auf die Sammlung und Repräsentationskultur des Giovanni Angelo Altemps", Thielemann: Sprechende Köpfe (Anm. 137), S. 191.

142 Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 21. Noll (Anm. 122, S. 109–122) charakterisiert den „Sterbenden Seneca" als „Programmbild der Antikenrezeption".

143 Ehemals im Besitz des Oratorianerpaters Sebastiano Resta; siehe Marjon Van der Meulen: Copies after the Antique, Bd. 3, in: Arnout Balis (Hg.): Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 13, London 1994, Abb. 21.

144 Ebd., Abb. 22.

145 „Manus digitosque ita exporrectos vides, vt Sapientiae & Constantiae praecepta aduocatis Scriptoribus dictantem, haud obscurè cum Tacito agnoscas" (Seneca, ed. Moretus, 1615, siehe Anm. 131), zitiert in deutscher Übersetzung nach Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 23.

146 „Faciem parum formosa, nescio quid Africanum prae se ferat, buccâ hianti, turgentibus labris, naribus distentis" (Seneca, ed. Moretus, 1615, siehe Anm. 131), zitiert in deutscher Übersetzung nach Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 5: Peter Paul Rubens, *Afrikanischer Fischer (Sterbender Seneca)*, Kreidezeichnung, um 1606–1608, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, ohne Inv.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 6: Peter Paul Rubens, *Afrikanischer Fischer (Sterbender Seneca)*, Kreidezeichnung, um 1600–1602, St. Petersburg, Eremitage, Inv. 5499.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

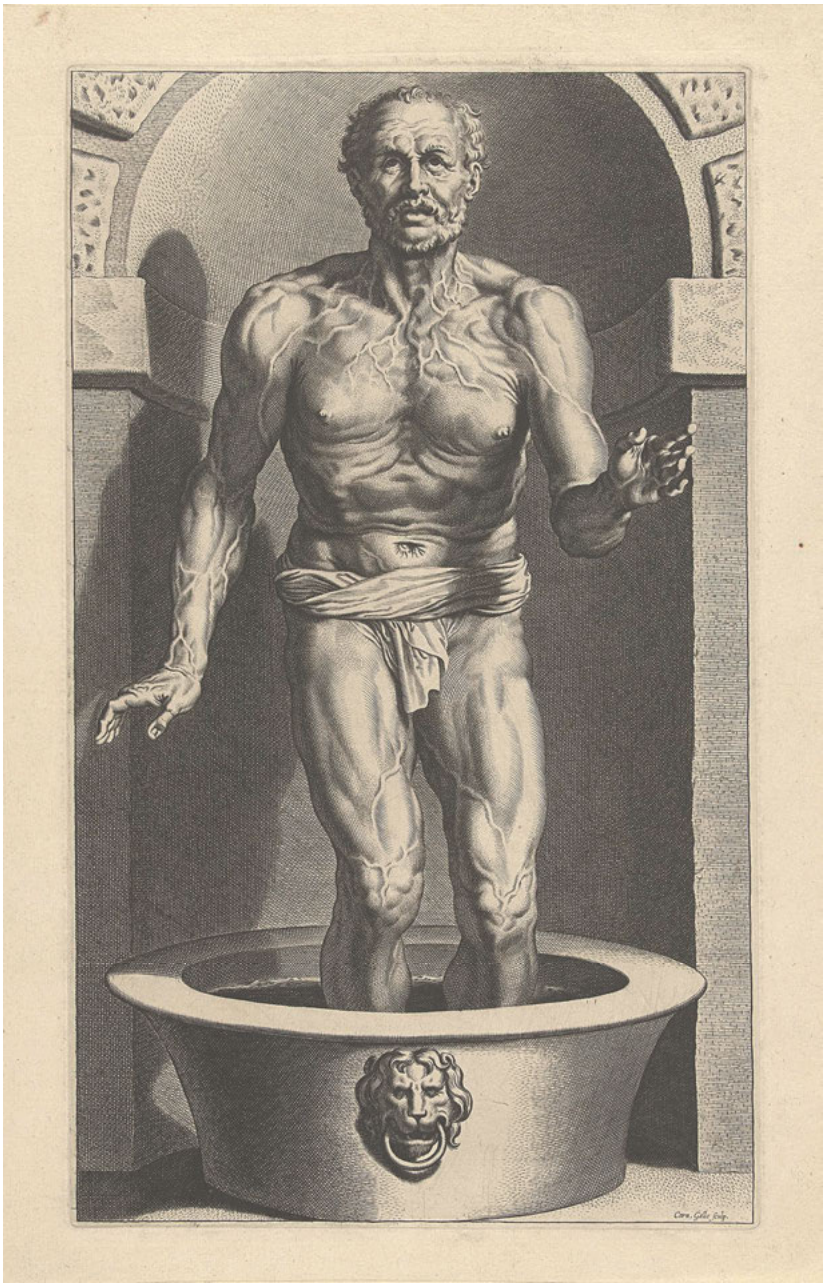

Abb. 7: Cornelis Galle d. Ä. nach Peter Paul Rubens, *Sterbender Seneca*, Seite in: Justus Lipsius, *L. Annaei Senecae philosophi opera*, Antwerpen 1615, Präliminarteil, Köln, Privatbesitz.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

das Gemälde auf der Basis dieser Antiken: Während er Haltung und Körperbau von der Statue übernahm, veränderte er das Gesicht der Büste entsprechend. Doch auch dieses Bildnis ist abgewandelt: Es ist nun das Gesicht eines Greises, der – ganz ähnlich einem christlichen Märtyrer – den Blick zum Himmel erhebt.

Vier Philosophen und der Tod als Bild des standhaften Lebens

In welchem Kontext aber konnte solch ein Gemälde entstehen, in dem das Bild des Protagonisten auf der Basis eines intellektuell subtilen und künstlerisch anspruchsvollen Studiums der antiken Werke geschaffen wurde?

Das Gemälde wird aus stilistischen Gründen auf 1612/13 datiert; es ist erstmals 1719 in der Düsseldorfer Galerie fassbar. Zu Recht wird vermutet, dass nur im Kreis der Antwerpener Lipsius-Schüler der Gedanke aufkommen konnte, in einem Gemälde die antike Statue des aufrecht sterbenden Seneca in eine vom Bericht in den Annalen des Tacitus geleitete *historia* zu verwandeln. Kurz vor dem *Tod des Seneca* war ein Gemälde entstanden, in dem sich die Lipsius-Schüler um ihren Lehrer versammelt haben, das sog. *Vier-Philosophen*-Bild (Abb. 8). Unter der Büste *Senecas* sitzt Justus Lipsius mit lehrendem Gestus seinen Schülern gegenüber, den Finger auf einen Passus im Buch gelegt. Der Schüler Johannes Wowerius zu seiner Linken scheint seinen Gedanken nachzusinnen, den Blick in die Ferne gerichtet. Der Lieblingsschüler Philipp Rubens zu seiner Rechten hat die Feder schreibbereit erhoben, während sein Bruder Peter Paul wie ein Beobachter auftritt – und den Betrachter im Blick hat.

Überaus plausibel ist der Gedanke von Ulrich Heinen, in diesem Memorial-Gemälde ein Pendantbild zum *Tod des Seneca* zu sehen – wodurch sich das Thema des gelehrten Gesprächs ebenso klären würde wie der Blick von Wowerius: 1606 hatte die Gruppe von Künstlern und Philosophen den Tod von Lipsius zu verschmerzen. Er ist durch den abwesenden Blick deutlich als Verstorbener gekennzeichnet. Doch im August 1611 verstarb überraschend auch Philipp Rubens, der Nachfolger von Lipsius an der Universität in Leuven werden sollte. In seinem Bildnis gibt es keinen Hinweis auf den Tod – allerdings werden die beiden geschlossenen Tulpen in der Vase unter der Senecabüste als Zeichen der beiden toten Freunde gedeutet.[147] Die beiden verstorbenen Mitglieder der Freundesgruppe werden also von den beiden Lebenden gerahmt. Stellt man sich die beiden Gemälde in einer benachbarten Hängung vor, so spiegelt sich nicht nur der Redegestus von Lipsius in demjenigen Senecas, sondern kann die Haltung der rechten Hand von Lipsius auch als verweisende Geste auf den *Tod des Seneca* verstanden

[147] Justus Müller Hofstede: Peter Paul Rubens 1577–1640. Selbstbildnis und Selbstverständnis, in: Ekkehard Mai und Hans Vlieghe (Hg.): Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei (Ausstellungskatalog, Köln u. a.), Köln 1992, S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 8: Peter Paul Rubens, *Vier Philosophen*, Öl auf Leinwand, um 1611/12, Florenz, Palazzo Pitti, Inv. 85.

werden. Denn über dessen Tod schrieb Lipsius: „Ein Tod, würdig des Philosophen, zumal des stoischen. Diesen Tod rühmen auch die folgenden Worte: ‚Das Bild seines Lebens' (*imago vitae suae*)".[148] In diesem Sinne weist er auf den vorbildlichen Tod Senecas hin, der Auskunft über das Leben des Philosophen gibt, und –

[148] „En dignam Philosopho, & quidem Stoico, mortem: quam & sequentia depraedicant. Imaginem vitae suae", Lipsius, L. Annaei Senecae philosophi opera, quae exstant omnia. A Iusto Lipsio emendate, et Scholijs illustrata, Antwerpen 1605, 7, S. XXIII, zitiert in Übersetzung von Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

wie Tacitus schreibt – der als Anleitung für ein tugendhaftes Leben die Grundlage für eine beständige Freundschaft sei.[149] Und ebenso überzeugend ist die Vermutung von Ulrich Heinen, nach der wohl Johannes Wowerius der Auftraggeber und frühe Besitzer der beiden Gemälde gewesen ist. Für ihn schuf Rubens zwei Werke, die sowohl als Memorialbilder wie auch als philosophische *Andachtsbilder* bezeichnet werden können. Maler und Auftraggeber bekennen sich darin zu den philosophischen Lehren Senecas, die Lipsius vermittelt hatte und die von den Freunden weitergetragen werden: Über zeitliche Schranken und den Tod hinweg verknüpft sich diese Kette von Vorbildern.[150]

Und diese Form der Verehrung wurde an anderen Orten weitergeführt: Auch in den Gelehrtenkreisen der Kunst- und Verlagsmetropole Frankfurt wurde die Büste zum gemeinsamen Kennzeichen einer Fangemeinde des antiken Philosophen am Main. Wie in den Pendantgemälden von Rubens findet sich auch hier der dezidierte Gedanke der Sukzession: Der Gedanke einer Weitergabe der stoischen Ideen mit Blick auf den Tod des verehrten Philosophen oder zumindest – wie im Zitat am Anfang verdeutlicht – mit Blick auf das Bildnis eines großen Mannes „zum Ansporn des Geistes", der in den beiden Gemälden von Rubens so prominent in Erscheinung trat.

Im Mittelpunkt dieses Kreises von Gelehrten und Künstlern stand wohl der Rats- und Zeugherr (später Bürgermeister) Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649),[151] dessen ganzfiguriges Porträt der Maler Joachim von Sandrart, selbst glühender Verehrer von Lipsius und den Lehren Senecas,[152] 1636 schuf (Abb. 9). Auch wenn der Hintergrund rechts eine Kampfszene aus den Unruhen des Dreißigjährigen Krieges zeigt, aus der Maximilian als Heerführer erfolgreich hervorgeht, gibt er sich doch vor allem als Gelehrter, Humanist und Privatmann zu erkennen.[153] Links schauen wir in seine Studierstube, in der die Bücher auf dem

149 Vgl. Heinen: Der sterbende Seneca (Anm. 122), S. 234.

150 Heinen: Stoisch Sterben lernen (Anm. 121), S. 42.

151 Zum Jungen (1596–1649) entstammte einem alten Patriziergeschlecht. Nach dem Studium in Helmstedt und Jena und nach fünfjähriger Reise durch Frankreich, Italien und Holland saß er seit 1633 im Frankfurter Rat. 1637 wurde er zum jüngeren Bürgermeister, 1644 dann zum älteren Bürgermeister gewählt. Zudem vertrat er Frankfurt 1646 bei den Friedensverhandlungen in Münster; vgl. Franz Lerner: Johann Maximilian zum Jungen, in: Neue Deutsche Biographie 10, 1974, S. 682–683; Christian Klemm: Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf, Berlin 1986, S. 67.

152 In Sandrarts *LebensLauf* in der *Teutschen Academie* (Nürnberg 1675) weist die programmatische Verquickung der eigenen Geburt im Mai 1606 mit dem Tod des großen Philosophen im gleichen Jahr auf das vertiefte Interesse des Künstlers an dessen philosophischen Ideen hin: Sandrart sei am 12. Mai „an das Liecht hervorgetreten", nachdem kurz vorher, im M. Martio, sein Landsmann, das „Niderländische Liecht der Weißheit, Justus Lipsius, zu Brüssel verloschen und die Welt gesegnet" habe; Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675/1679/1680, Thomas Kirchner u. a. (Hg.): Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, 2008–2012, TA 1675, Lebenslauf, S. 4: http://ta.sandrart.net/-text-622, 21. Juli 2018.

153 Wolfram Prinz wies in seinem Aufsatz 1973 (Wolfram Prinz: The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting, in: The Art Bulletin 55/3,

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 9: Joachim von Sandrart, *Portrait des Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649)*, Öl auf Leinwand, 1636, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. B 176.

Tisch nicht nur auf seine eigenen historiographischen Schriften hinweisen,[154] sondern auch auf seine Bibliophilie: Bis zu seinem Tode war seine Bibliothek auf

1973, S. 410–428) auf diese Polarität des Hintergrundes hin, die später von Matthäus Merian d. J. in seinem Porträt des Stenglin exakt übernommen wurde. Entsprechend deutet Prinz die unklare Raumdisposition als den Hinweis auf das enge Ineinandergreifen der beiden Lebenssphären.

154 Zu den historiographischen Schriften Johann Maximilian zum Jungens siehe Stephanie Dzeja: Die Geschichte der eigenen Stadt. Städtische Chronistik in Frankfurt am Main vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 70–74.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

etwa 5.000 Bände angewachsen, unter denen sich auch die Schriften von Lipsius befanden.[155] Stellt die aufgeschlagene Italienkarte einen Reflex seines mehrjährigen Aufenthaltes im klassischen Land dar, so erkennt man in der *Seneca*-Büste schließlich einen deutlichen Bezug zu Rubens' Vier-Philosophenbild und damit ein klares Bekenntnis zu den stoischen Idealen, die Lipsius seinen Zeitgenossen aus den Lehren Senecas übermittelt hatte.

Das Bild Senecas als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Gruppe von gleichgesinnten Freunden (auch über den Tod hinaus) findet sich dann auch im Porträt des städtischen Syndikus Zacharias Stenglin (1604–1674), das 1652 von Matthäus Merian d. J. geschaffen wurde (Abb. 10).[156] Gemeinsam mit Johann Maximilian zum Jungen hatte er 1646 die Stadt Frankfurt als Abgesandter bei den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück vertreten.[157] Die Büste des Pseudo-Seneca erhebt sich überlebensgroß auf einem Postament in seinem Rücken; sie ist ihm wie ein *alter ego* zugeordnet. Sogar in der Haartracht scheint sich der Dargestellte ihm angenähert zu haben. Der Blick des *Seneca* liegt auf Zacharius Stenglin, der selbst aus dem Bild herausschaut und gewissermaßen die Ideen des Philosophen in die eigene Zeit überführt. Ein weiteres Bekenntnis zu stoizistischen Ideen verrät der Blick auf den Kapitolsplatz im Fensterausschnitt links: Hier wird vor dem römischen Rathaus das antike Reiterstandbild des Marc Aurel sichtbar.[158] Eingespannt zwischen dem wichtigsten antiken Philosophen der jüngeren Stoa, Seneca, und dem ‚Philosophenkaiser' Marc Aurel, jenem Staatsmann, der eine mit den Grundsätzen der Stoa übereinstimmende Lebensführung anstrebte,[159] demonstriert der Porträtierte hier seine stoizistische Grundhaltung geradezu plakativ.

Der Maler schließlich, dem wir das Porträt von Stenglin verdanken, fügte der Reihe der Seneca-Büsten-Gemälde noch ein weiteres hinzu: Matthäus Merian d. J. war nach Lehrjahren bei Sandrart und Reisen nach London, Paris und Italien 1647 endgültig nach Frankfurt zurückgekehrt.[160] In dem wohl ebenfalls in der Mitte der 1650er Jahre entstandenen Selbstporträt weist der Maler in großer Geste auf eine

155 Vgl. Klemm: Joachim von Sandrart (Anm. 151), S. 67.

156 Siehe Daniela Nieden: Matthäus Merian der Jüngere (1621–1687), Göttingen 2002, S. 150–151, Nr. 19.

157 Karl Peter Jaeck: Frankfurt und der Westfälische Frieden, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 32, 1925, S. 215–289, hier S. 250.

158 Stenglin vertrat als Syndikus der Stadt ab 1637 Frankfurt in Rechtsangelegenheiten: Der römische Stadtprospekt mit dem zentralen Rathaus könnte folglich auf seine Dienste für die Stadt, ebenso aber auf seine eigenen Reiseerfahrungen und seinen Bildungshorizont anspielen. Nachdem er an mehreren deutschen Universitäten studierte hatte, reiste der Jurist in den 1630er Jahren durch Holland, Frankreich, die Schweiz und Italien, wobei er sich auch ein Dreivierteljahr in Rom aufhielt, vgl. Nieden: Matthäus Merian der Jüngere (Anm. 156), S. 151.

159 Jochen Schmidt: Grundlagen, Kontinuität und geschichtlicher Wandel des Stoizismus, in: Barbara Neyrmeyr u. a. (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, Bd. 1, Berlin 2008, S. 3–133, hier S. 22–24.

160 Nieden: Matthäus Merian der Jüngere (Anm. 156), S. 40.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 10: Matthäus Merian d. J., *Portrait des Syndikus Zacharias Stenglin (1604–1674)*, Öl auf Leinwand, 1652, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. B 782.

Büste des *Seneca* (Abb. 11) hin.[161] Noch stärker als im Porträt Stenglins wird hier versucht, den Betrachter über den Blickkontakt in die Verehrung des antiken Philosophen einzubeziehen. Lässt der Prunk der reichen, farbenfrohen Kleider zwar erstaunen, so könnte der pelzgefütterte Mantel auf die pelzverbrämte Schaube von

[161] 2008 im Kunsthandel (Galerie Neuse, Bremen), 2009 vom Historischen Museum in Frankfurt am Main erworben (http://www.kulturstiftung.de/praesentation-der-erwerbung-matthaeus-merian/, 15. August 2018).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 11: Matthäus Merian d. J., *Selbstportrait mit „Seneca"-Büste*, Öl auf Leinwand, 1650/55, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. B. 2008.2.

Lipsius anspielen, mit der sich dieser in Rubens' Gemälde als Angehöriger des bürgerlichen Gelehrtenstandes zu erkennen gab.

Man kann von einer philosophischen *Freundschaft* zwischen Merian d. J., Johann Maximilian zum Jungen, Zacharias Stenglin und Joachim von Sandrart ausgehen: Sie waren durch ähnliche Ideale und einen vergleichbaren Bildungshintergrund miteinander verbunden, hatten sich von der europäischen Seneca-Begeisterung anstecken lassen und waren ganz im humanistischen Sinne überzeugt, durch intensi-

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ve Auseinandersetzung mit der Vergangenheit die politische Gegenwart mit ihrer konfessionellen Zerrissenheit besser bewältigen zu können.[162] Ähnlich wie in Rubens' Gemälde findet auch hier der Sukzessionsgedanke[163] Ausdruck: Als ‚verehrender Nachfolger' des antiken Philosophen, dessen Büste mit schräg aus dem Bild weisendem Blick gegeben ist, schaut der Porträtierte jeweils frontal oder seitlich aus dem Bild heraus, hat den Betrachter fest im Blick und bekennt sich zu seinem Vorbild.

Seneca als Märtyrer – Seneca als Exemplum

Rubens verdichtet in seinem *Sterbenden Seneca* (vgl. Abb. 2) verschiedene Momente der von Tacitus übermittelten Passionsgeschichte zu einem Bild, das dem Andenken der Größe Senecas gewidmet ist. Zusammengefasst werden seine Unerschrockenheit bei der Verkündigung des Todesbefehls, seine Standhaftigkeit im Ertragen des Leidens und seine bis in den Tod anhaltende Redegabe, seine befreiende Botschaft (das eigene Bild als Leitfaden für ein vorbildliches Leben und Sterben zu hinterlassen) – kurzum, seine im Sterben liegende Erlösungshoffnung.[164] Seneca wird – in diesen Zeiten der Gegenreformation – zum paganen Märtyrer stilisiert. Bereits im Mittelalter war der im christlichen Sinne zu verurteilende Selbstmord (der allerdings auch in Rubens' Bild nicht explizit verdeutlicht wird) als erzwungene Vollstreckung eines Todesurteils umgedeutet worden. Für die Verehrergemeinde des 17. Jahrhunderts konnte er so zum sittlichen Vorbild werden.

In der Tat spielt der Maler in vielfältiger Hinsicht mit Motiven, die ganz ähnlich in Darstellungen von christlichen Märtyrern verwendet wurden, um die Vorbildlichkeit des Sterbens zu demonstrieren. Wie in zahlreichen Bildern vom vorbildlichen christlichen Sterben im Martyrium – hier als Beispiel ein *Heiliger Sebastian* von Rubens (Abb. 12) – erträgt auch Seneca das Leiden standhaft, unbewegt, aufrecht, mit – trotz der Wunden – unversehrtem Körper, als helle, leuchtende Figur

[162] Die Publikationen des Niederländers Justus Lipsius, vor allem seine *De Constantia* von 1584, boten das Fundament für die Beschäftigung mit der Philosophie Senecas und damit eine Grundlage für eine fruchtbare Auseinandersetzung unter gleichgesinnten Andersgläubigen und einen Ausweg aus den konfessionellen Streitereien, vgl. Gerhard Oestreich: Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547–1606). Der Neostoizismus als politische Bewegung, in: Nicolette Mout (Hg.): Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 38, Göttingen 1989, S. 69: „Lipsius versucht, die durch die Krise der Zeit gestellte Aufgabe mit der konsequenten Erneuerung der römischen Stoa als erster zu lösen und hat damit eine gewaltige Bedeutung für die weltanschaulich-politische Haltung seiner Zeitgenossen gewonnen." Betrachtet man zudem die weitgespannten Beziehungsnetze jedes Einzelnen, kann man davon ausgehen, dass es sich um eine Kerngruppe innerhalb einer größeren ‚Gemeinde' von Neostoizisten in Frankfurt handelt.

[163] Thielemann: Sprechende Köpfe (Anm. 137), S. 190.

[164] Heinen: Der sterbende Seneca (Anm. 122), S. 237.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 12: Peter Paul Rubens, *Hl. Sebastian*, Öl auf Leinwand, um 1618, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 798H.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

vor dunklem, bedrohlichem Hintergrund, die Augen zum Himmel erhoben in der Gewissheit, dass es sich lohnt, für seine Ideale zu sterben.[165]

Willibald Sauerländer deutet in seinem Buch *Der katholische Rubens* von 2011 das Gemälde entsprechend als ein „christliches Bild vom stoischen Sterben, von der Bezwingung des Todes durch *virtus*, und damit doch nur ein Vorspiel zu den von der Gnade erleuchteten Bildern der Märtyrer über den Altären der Kirche".[166] Letztlich sind es Züge von Heiligkeit, die schon von dem Platonischen Sokrates präfiguriert wurden. In Rubens' *Tod des Seneca* laufen die Vorstellungen vom heldischen Sterben eines Sokrates mit zeitgenössischen Formulierungen von Märtyrerdarstellungen zusammen. Mit vergleichendem Blick auf das St. Petersburger *Ecce homo*-Gemälde von Rubens (Abb. 13) wäre weiter zu fragen, ob nicht letztlich das Thema dieser „Sehet, welch ein Mensch"-Szene als Vorbild für den *Sterbenden Seneca* diente, ob nicht das *Ecce homo*-Thema in der Inszenierung des antiken Philosophen, umgeben von Soldaten und Zeugen, als Präfiguration Christi also einen gewissen Höhepunkt fand. Wenn man das Gemälde aber mit Ulrich Heinen als Pendantbild zum Vier-Philosophenbild erkennt, geht seine Aussage noch weit darüber hinaus. Die beiden Gemälde reflektieren dann nicht nur über den Tod, die stoische Tugend und über die christliche Umdeutung der antiken Werte, sondern auch über die Verbundenheit im Geiste und die Weitergabe der gemeinsamen, verbindenden Ideen, über die Freundschaft und über Verehrung. Im Sterben habe Seneca – so beschreibt es Tacitus – seinen Freunden und Verehrern *das Bild seines Lebens* hinterlassen, das ihnen in der Erinnerung ein tugendhaftes Leben in beständiger Freundschaft ermögliche.[167] „Gestützt auf die vermeintliche Authentizität der antiken Statue und des antiken Büstenkopfes" – so bringt es Ulrich Heinen vortrefflich zum Ausdruck –

> schafft Rubens eine authentische Seneca-Ikone als das von Seneca im nahenden Todesaugenblick angekündigte „Bild seines Lebens" (*imago vitae*). […] [Der standhaft sterbende Seneca] prägt der neostoischen Humanistengemeinde ein bleibendes Vorbild für das eigene Leben und Sterben ein, für eine Unerschrockenheit, Gelassenheit und innere Freude, die selbst im Äußersten allen nichtigen Ängsten standhält.[168]

[165] Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), definiert das Gemälde als ein „paganes Märtyrerbild" (S. 16), es sei ein „feierliches Bekenntnis zu den moralischen Postulaten und geistigen Idealen des Neostoizismus, der sich inmitten der politischen und konfessionellen Wirren des Zeitalters entfaltete" (S. 16); aus dem Text des römischen Historikers Tacitus „filtert der christliche Maler ein stoisches Märtyrerbild" (S. 28). Der Schreiber erscheint Sauerländer „wie ein inspirierter Evangelist", das qualvolle Sterben wie ein „Bild und Symbol des sakralen Opfertodes" (S. 28): „So kommt es im Zeichen der stoischen sanctitas zu einem Wechselspiel zwischen dem Tod des christlichen Erlösers und dem aufrechten Sterben des heidnischen Philosophen" (S. 29).

[166] Sauerländer: Katholischer Rubens (Anm. 126), S. 31. Vgl. zur ‚Christianisierung' Senecas Noll: Sterbender Seneca (Anm. 122), S. 112–119.

[167] Vgl. Heinen: Der sterbende Seneca (Anm. 122), S. 234.

[168] Ebd., S. 237.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 13: Peter Paul Rubens, *Ecce homo*, Öl auf Leinwand, um 1612, St. Petersburg, Eremitage, Inv. ГЭ-3778.

Der Heldentod als Bild des Lebens: Damit reflektiert Rubens in seinem Gemälde auch über die Wirkkraft des eigenen Mediums, des Bildes. Um es mit den Worten des Philosophen auszudrücken: „Einen Mann von Wert müssen wir hochachten und uns stets [als Bild] vor Augen halten, damit wir so, als schaue er uns zu, leben und alles, als sähe er es, tun."[169]

[169] Sen. epist. 11, 8. Übersetzung zitiert nach Heinen: Stoisch Sterben lernen (Anm. 121), S. 42.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Wikimedia Commons. Fotograf: Calidius, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duble_herma_of_Socrates_and_Seneca_Antikensammlung_Berlin_07.jpg.

Abb. 2: Christopher White: Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart/Zürich 1988, S. 76, Abb. 92.

Abb. 3: Marjon van der Meulen: Rubens Copies after the Antique, Bd. 3, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 23, London 1995, Taf. 218.

Abb. 4: Jean-Luc Martinez (Hg.): Les antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier, Paris 2004, S. 158.

Abb. 5: Ulrich Heinen (Hg.): Rubens Passioni, Göttingen 2001, S. 93, Abb. 32.

Abb. 6: Klaus Albrecht Schröder / Heinz Widauer (Hg.): Peter Paul Rubens (Ausstellungskatalog, Wien), Ostfildern/Ruit 2004, S. 155, Kat. 10.

Abb. 7: Nils Büttner / Ulrich Heinen (Hg.): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaft (Ausstellungskatalog, Braunschweig), München 2004, S. 241.

Abb. 8: Anna Schreurs: Ein europäischer Künstler aus Frankfurt. Joachim von Sandrart (1606–1688) (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2006, S. 34, Abb. 19.

Abb. 9: Anna Schreurs: Ein europäischer Künstler aus Frankfurt. Joachim von Sandrart (1606–1688) (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2006, S. 28, Abb. 15.

Abb. 10: Anna Schreurs: Ein europäischer Künstler aus Frankfurt. Joachim von Sandrart (1606–1688) (Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 2006, S. 35, Abb. 20.

Abb. 11: Weltkunst. Die Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 5, 2007, S. 38.

Abb. 12: Wikimedia Commons. Fotograf: Google Cultural Institute, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Peter_Paul_Rubens_-_Der_heilige_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg.

Abb. 13: David Jaffé und Minna Moore Ede: Rubens. A Master in the Making, London 2005, S. 184, Abb. 84.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zur Rolle des Todes in der Heroisierung antiker Dichter

Stefan Tilg

Heroisierung durch Dichter und von Dichtern

Dichter sind die archetypischen Heldenmacher. Ohne Homer wäre Achill nicht der Achill, den wir kennen; ohne Vergil wäre Aeneas nicht unser Aeneas. Seit Homer schon wird die mediale Heroisierungskraft der Dichtung auch von den Dichtern selbst reflektiert. Als Hektor im 6. Buch der *Ilias* Helena und Paris in ihrem Haus besucht,[1] entschuldigt sich Helena für alles Leid, das sie verursacht hat und rechtfertigt es mit dem Gedanken, dass die epischen Figuren so „den späteren Menschen zum Gesang werden".[2] Hier spiegelt sich offenbar Homers eigene Funktion als epischer Sänger, genauso wie die Sänger Phemios und Demodokos, die in Buch 1 und 8 der *Odyssee* von den Taten und vom Ruhm der trojanischen Helden singen, oft als Spiegelbild Homers verstanden werden. Man könnte diesen Beispielen unzählige weitere aus der Weltliteratur hinzufügen. Das ist nicht das Ziel dieses Beitrags. Ich beschäftige mich hier nicht mit der Heroisierung *durch* Dichter, sondern mit der weniger offensichtlichen Heroisierung *von* Dichtern. Solche Heroisierungen können entweder von anderen oder als Selbstheroisierungen von den Dichtern vorgenommen werden. Vielleicht bauen diese Heroisierungsvorgänge auch auf der eingangs erwähnten archetypischen Funktion der Dichter als Heldenmacher auf: Weil die Dichter Glanz verleihen, kann dieser Glanz auf sie zurückfallen; weil sie Heroisches produzieren, haben sie selbst daran teil.

Heroisierungen von Dichtern sind an sich nichts Neues und Überraschendes. Im SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" wurde die Rolle von Dichtern als Subjekt und Objekt von Heroisierungen bereits von Ann-Christin Bolay in ihrem Buch über *Dichter und Helden* im George-Kreis beschrieben.[3] Der Standardfall, die *Heroisierung anderer durch einen Dichter* liegt etwa vor, wenn der Dichter und Literaturwissenschaftler Friedrich Gundolf (1880–1931) in seiner Caesar-Biographie Caesar heroisiert. Die *Heroisierung eines Dichters durch andere* haben wir vor uns, wenn derselbe Friedrich Gundolf Goethe zum Helden stilisiert. Schließlich war ein Hang zur Selbstheroisierung den meisten Dichter-Mitgliedern des George-Kreises dadurch eigen, dass sie etwas Heldenhaftes in ihrer Fähigkeit sahen, Helden in ihrer epochalen Größe als Helden zu begreifen. Sie stilisierten

---

1 Hom. Il. 6, 318–368. Die Abkürzungen antiker Autoren und ihrer Werke folgen den Vorgaben in Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. XXXIX–XLVII.

2 Hom. Il. 6, 368.

3 Ann-Christin Bolay: Dichter und Helden. Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises, Würzburg 2017.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich in diesem Sinn zu ‚Haltungs-Helden'. All diese Heroisierungsprozesse funktionieren grundsätzlich auch ohne Heldentod und Tod des Helden. In diesem Beitrag möchte ich die Heroisierung von Dichtern dagegen dezidiert unter dem Aspekt des Todes der Dichter untersuchen. Als spezifisch antiker (eigentlich griechisch-antiker) Zugang bietet sich dafür der Heroenkult von Dichtern an, der an den Tod der Dichter gebunden ist und der mit einem Totenkult eng verwandt ist. Literarisch und in individuellen Praktiken wirkt diese Form der Dichterheroisierung in Rom, letztlich aber sogar bis heute nach. Ich vertrete die These, dass ohne die antiken Grundlagen und die schon damals vollzogene Entwicklung vom eigentlichen (religiösen) Dichterkult zum uneigentlichen (literarischen, metaphorischen) ‚Dichterkult' die Rolle des Todes in der Heroisierung von Dichtern bis zum heutigen Tag nicht recht verständlich wäre. Das den Tod voraussetzende *Nachleben* von Dichtern aller Zeiten ist ja bis heute ein Nachweis ihrer Größe, ihrer Bedeutung und ihres Heldenstatus.

Wohlgemerkt: Hier handelt es sich eher um eine Variante des ‚Todes des Helden' als um einen mit Opfer und Tat verbundenen ‚Heldentod', in dem sich Heldentum symbolhaft verdichtet. Die in Viten und anderen Quellen berichteten Todesarten diverser antiker Dichter eignen sich selten für ein aktives Heldentum, wie wir es für einen ‚Heldentod' nach heutigen Maßstäben gerne hätten.[4] Von Homer wurde etwa berichtet, dass ein Orakel ihm den Tod prophezeite, wenn er einmal nicht länger mehr als andere Sterbliche erkennen könne. Genau das passiert dann, als ihm spielende Jungen ein Rätsel geben, das er nicht lösen kann. Er erinnert sich an das Orakel und hat gerade noch Zeit, sein eigenes Grabepigramm zu verfassen, in dem er sich als „Führer" oder „Schmücker" (*κοσμήτωρ*) der Helden sowie als göttliche Figur stilisiert (was schon einen frühen Beleg für die – hier zugeschriebene – literarische Selbstheroisierung eines Dichters darstellt).[5] Dann rutscht er auf dem schlammigen Weg aus, fällt unglücklich hin und stirbt. Das ist für unsere Begriffe sicher kein ‚Heldentod'. Gleichzeitig kann die Episode von Homers Ende aber auch stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Erzählungen über antike Dichter gelten, in denen der Dichtertod etwas Numinoses, Gottgewolltes hat. Dieses Numinose ist wiederum etwas, was die postume Verehrung beflügelt. Obwohl kein ‚Heldentod', ist ein solcher ‚Tod des Helden' nicht zufällig und bedeutungslos, sondern macht die spezifische Verehrung des Helden erst möglich.

4 Mary R. Lefkowitz: The Lives of the Greek Poets, Baltimore ²2012.

5 Alkidamas, Fr. 7 Avezzù: „ἐνθάδε τὴν ἱερὴν κεφαλὴν κατὰ γαῖα καλύψε / ἀνδρῶν ἡρώων κοσμήτορα θεῖον Ὅμηρον." („Hier bedeckt die Erde das heilige Haupt, den Anführer/Ausschmücker der Heroen, den göttlichen Homer.") Soweit nicht anders angegeben, stammen die deutschen Übersetzungen vom Verfasser.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Heroisierung von Dichtern im Heroenkult

Ein berühmtes, *L'Apothéose d'Homère (Homère déïfié)* betiteltes Gemälde des französischen Malers Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) stellt ganz offensichtlich eine Heroisierung Homers dar (Abb. 1). Homer thront im Zentrum des Bildes und wird von einer geflügelten allegorischen Figur (Victoria oder das Universum) gekrönt. Als Archeget der Künste und des Wissens wird er von antiken und modernen Dichtern (z. B. Pindar und Shakespeare), Malern (z. B. Phidias und Michelangelo), Musikern (z. B. Orpheus und Mozart), Rednern und Historikern (z. B. Demosthenes und Herodot), Philosophen und Gelehrten (z. B. Platon und Aristarch) sowie Staatsmännern (z. B. Peisistratos und Alexander dem Großen) umringt. Ingres bezeichnete diese ‚Heldenverehrer' explizit als „Homeriden", was wörtlich eine Abstammung von Homer impliziert und womit hier Homer als geistiger ‚Vater' seiner ‚Kinder' in der Nachwelt erscheint. Auf dem Sockel, auf dem Homer sitzt und der von Allegorien der *Ilias* und der *Odyssee* flankiert ist, liest man die Inschrift ΑΝΔΡΩΝ ΗΡΩΩΝ ΚΟΣΜΗΤΟΡΙ, also „dem Anführer [oder Ausschmücker] der Heroen".[6] Im Hintergrund sieht man einen Homer geweihten Tempel.

Man könnte das alles als Ingres' persönliche Spielerei mit Motiven und Begrifflichkeiten des Heroischen interpretieren, wenn nicht so viel antike Realität dahinter zu finden wäre. An erster Stelle muss hier ein antikes Relief aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. genannt werden, das die mehr oder weniger direkte Vorlage für Ingres darstellte und das vom niederländischen Altertumswissenschaftler Gisbert Cuper (1644–1716) *Apotheose des Homer* genannt wurde (Abb. 2).[7] Der Künstler, ein gewisser Archelaos von Priene, nennt sich in der Signatur des Reliefs selbst, ist aber sonst nicht bekannt. Es handelt sich bei der Darstellung auf dem Relief nach gängiger Interpretation um die Weihegabe eines anonymen Dichters (ganz rechts mit dem Dreifuß, einem typischen Weihegeschenk, dargestellt), der sie aus Dankbarkeit über den Sieg in einem musischen Wettkampf in Auftrag gab und einem Heiligtum stiftete. Die Szenerie stellt einen Musenberg dar. Ganz oben sind Zeus und Mnemosyne als die Eltern der neun Musen zu sehen. Die Musen selbst folgen dann auf den beiden darunterliegenden Ebenen zusammen mit ihrem Kithara spielenden Anführer Apollon. Auf der untersten Ebene thront schließlich Homer, von Allegorien der Welt (Oikumene) und der Zeit (Chronos) bekränzt und von Personifikationen der *Ilias* und der *Odyssee* flankiert. Rechts von ihm huldigen ihm mit einem Stieropfer Personifikationen des Mythos (Mythos), der Geschichte (Historia), der Dichtung (Poiesis), der Tragödie (Tragodia) und der Komödie

6 Die Wendung ist Homers vorgeblichem Grabepigramm entnommen, siehe oben Anm. 5.

7 Gisbert Cuper: Apotheosis vel consecratio Homeri, Amsterdam 1683; siehe jetzt auch Sitta von Reden: Neue Helden in der hellenistischen Polis. Der Dichterheros und sein Bild im Archelaosrelief von Priene, in: Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling (Hg.): Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), Würzburg 2016, S. 41–58. Das Relief befindet sich heute in London, British Museum, Inv. 2191.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

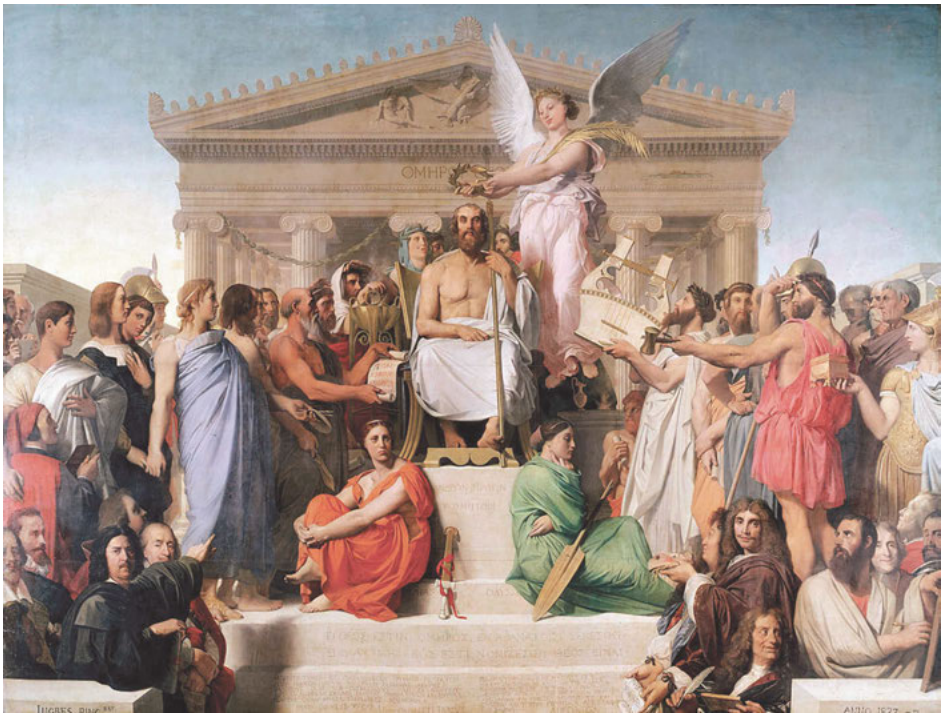

Abb. 1: Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Apothéose d'Homère (Homère déifié),* Öl auf Leinwand, 1827, Paris, Musée du Louvre, Inv. 5417.

(Komodia), der Natur (Physis), der Tugend (Arete), des Gedächtnisses (Mneme), des Vertrauens (Pistis) und der Weisheit (Sophia). Obwohl die Bildkomposition bei Ingres eine andere ist, sind die Parallelen bezüglich Homer – Thron, Bekränzung, flankierende Allegorien von *Ilias* und *Odyssee*, Huldigung und Verehrung als Quell der Künste und des Wissens – unübersehbar. Das Stieropfer führt uns im Fall des antiken Reliefs noch deutlicher in die Welt des realen griechischen Kults, in dem neben anderen Heroen auch Dichter wie Homer verehrt wurden. Gisbert Cuper, der das Relief erstmals untersuchte, nahm es deshalb zum Anlass, auch die zu seiner Zeit verfügbaren Zeugnisse für die kultische Heroisierung von Dichtern in der griechischen Antike zu sammeln. In unserer Zeit wurde Cupers Arbeit vor allem von Diskin Clay fortgeführt, der ausgehend von Neufunden zum Kult des Dichters Archilochos das allgemeine Thema der griechischen Dichterkulte wieder aufrollte.[8]

Gehen wir aber zuerst noch einen Schritt zurück. Worum geht es beim griechischen Heroenkult und was ist ein ‚Heros' überhaupt?[9] Das Wort ‚Heros' konnte

8 Diskin Clay: Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis, Washington, DC 2004.

9 Eine gute Übersicht über Formen und historische Entwicklungen gibt Christopher P. Jones: New Heroes in Antiquity, Cambridge, MA 2011; siehe auch Ralf von den Hoff u. a.: Das

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Archelaos von Priene, *Apotheose des Homer*, Marmor, 3. Jh. v. Chr., London, British Museum, Inv. 1819,0812.1.

Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht, in: H-Soz-Kult, Kapitel 4.1. Antike, 28. Juli 2015, www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in der griechischen Antike sowohl literarisch als auch kultisch verstanden werden. Literarisch bezeichnete es die Figuren der homerischen (und später anderer) Epen, kultisch meinte es verstorbene Personen, denen besondere Verehrung zuteilwurde und die man sich zwischen Menschen und Göttern vorstellte. Kultische Heroen waren materiell und lokal an Gräber, besondere Orte, Heiligtümer u. Ä. gebunden. Man verehrte sie, um sich ihres Beistands zu versichern, um ihren Zorn abzuwenden, aber auch eines gewissen symbolischen Kapitals wegen, über das eine Gemeinschaft verfügte, wenn sie das Heiligtum dieses oder jenes bekannten Heros besaß. Grundzüge dieser Verehrungsmuster sind auch heute noch bekannt, am besten wohl aus dem christlich-katholischen Heiligenkult, der manchmal im Sinn einer Kultkontinuität als Fortsetzung des griechischen Heroenkults gedeutet wird. Kultisch heroisiert werden konnten ‚große', in ganz Griechenland bekannte literarisch-epische Helden wie z. B. Achilles, dessen vermeintliches Grab in der Troas sich zu einer Pilgerstätte entwickelte, dem aber auch an anderen Orten Kulte gewidmet waren – spätestens nach Homer vermischten sich literarische und kultische Heroen; manche Forscher wollen schon bei Homer Reflexe eines historischen Heroenkults erkennen.[10] Kultisch verehrt werden konnten auch ‚kleine', lokale Helden, die allerdings ebenso unhistorisch wie die großen panhellenischen waren. Ein Beispiel dafür wäre etwa ein gewisser Heros Androkrates, den Herodot und Thukydides im Kontext ihrer Berichte über die böotische Stadt Plataiai als mythischen Gründervater der Stadt erwähnen und dessen Heiligtum (Heroon) sie nennen.[11] Schließlich konnten aber auch historische Personen kultisch verehrt werden. Diese Personen waren entweder in einer Familie besonders bedeutsam (z. B. als Stammväter; hier gibt es eine Schnittstelle zum ‚gewöhnlichen' Grab- und Totenkult) oder sie hatten wegen ihrer besonderen körperlichen oder geistigen Leistungen ein öffentliches Interesse. So konnten z. B. Athleten, Philosophen und – Dichter heroisiert werden.

Dichterkulte waren also Teil des allgemeinen griechischen Heroenkults. Laut Clay war der vielseitige, späteren Generationen aber vor allem als der Erfinder aggressiver Spottdichtung bekannte Archilochos von Paros (7. Jahrhundert v. Chr.) der älteste Dichter, dem eine solche Verehrung zuteilwurde. Vielleicht spielte es bei dieser ersten Heroisierung eines Dichters eine Rolle, dass Archilochos in Paros und der parischen Kolonie Thasos nicht nur als Dichter, sondern auch als Politiker und Soldat aktiv und mit den Polisgeschäften eng verbunden war. Vielleicht wurde in seinem Fall also praktisch-tathaftes Heldentum, als das ursprüngliche, auf dichterisches Heldentum übertragen. Später war diese Engführung von Tatheld und Dichterheld nicht mehr nötig. Auch lief Homer Archilochos bald

[10] Prominent vertritt letztere Position z. B. Gregory Nagy in seinen zahlreichen Werken zu Homer und homerischem Heldentum. Eine Art Kondensat dieses Oeuvres ist sein Kapitel The Epic Hero, in: John M. Foley (Hg.): A Companion to Ancient Epic, Malden, MA 2005, S. 71–89.

[11] Hdt. 9, 25, 3; Thuk. 3, 24, 1.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

den Rang als der meistheroisierte antike Dichter ab. Weitere Dichter wie Pindar und Aischylos kamen bald hinzu, mit Sappho und Korinna auch zwei Dichterinnen (Sappho ist übrigens die einzige weibliche Homer-Verehrerin auf Ingres' Gemälde). Clay identifiziert insgesamt 36 Orte der griechischen antiken Welt – von der Magna Graecia über Athen bis zur Schwarzmeerküste –, an denen Dichter kultisch verehrt wurden.[12]

Wie manifestierten sich solche Kulte? Zum Beispiel durch Heiligtümer, Opfer und Inschriften, wie es für Archilochos in der sog. Mnesiepes-Inschrift aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. belegt ist. Diese erst 1949 auf Paros entdeckte und in den 1950er Jahren publizierte Inschrift ist eine der Hauptquellen für Archilochos' Kult auf seiner Heimatinsel. Verfasst und geweiht wurde sie von einem gewissen Mnesiepes, der in der Inschrift von Orakeln des delphischen Apollon an ihn berichtet. Apollon hätte Mnesiepes demgemäß aufgetragen, einen Archilochos-Kult in einem „Archilocheion" genannten heiligen Bezirk einzurichten. Mnesiepes schreibt dazu in der 1. Person Plural:

> Da nun Apollon diese Dinge geoffenbart hat, nennen wir den Ort „Archilocheion" und wir errichten Altäre und wir opfern sowohl den Göttern als auch Archilochos und wir ehren ihn gemäß der Antwort des Gottes. Was aber den Inhalt der Inschrift angeht, die wir planten, so wurde er uns von den Alten überliefert […].[13]

Als Inhalt der Weiheinschrift wird dann eine Legende erzählt, wonach dem Knaben Archilochos, als er eine Kuh zum Markt brachte, die Musen erschienen seien und ihn zum Dichter beriefen. Diese Legende finden wir bildlich dargestellt auf einer Büchse (Pyxis) aus Eretria auf Euböa (ca. 460/450 v. Chr.).[14] Auch bildliche Darstellungen wie diese oder wie das Relief des Archelaos von Priene konnten Manifestationen eines Dichterkults sein. Eine andere Form von Dichterkult, in dem die Performanz des jeweiligen Werks des Dichters eine Rolle spielt, ist uns z. B. in der Aischylos-Vita bezeugt:

> Als er [Aischylos] starb, ehrten ihn die Einwohner von Gela mit einem prachtvollen Begräbnis auf ihrem Friedhof. Auf sein Grabmonument schrieben sie: „Dieses Denkmal bedeckt Aischylos […]". Professionelle tragische Schauspieler besuchten sein Grabmonument und opferten ihm dort und führten seine Tragödien auf.[15]

---

12 Clay: Archilochos Heros (Anm. 8), S. 5 mit Karte.

13 Hier wiedergegeben nach der Edition bei Clay: Archilochos Heros (Anm. 8), S. 104–110: „χρήσαντος δὲ τοῦ Ἀπόλλωνος ταῦτα τόν τε τόπον καλοῦμεν Ἀρχιλόχειον καὶ τοὺς βωμοὺς ἱδρύμεθα καὶ θύομεν καὶ τοῖς θεοῖς καὶ Ἀρχιλόχωι καὶ τιμῶμεν αὐτόν, καθ᾽ ἃ ὁ θεὸς ἐθέσπισεν ἡμῖν. Περὶ δὲ ὧν ἠβουλήθημεν ἀναγράψαι, τάδε παραδέδοταί τε ἡμῖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων." Diverse Motive und Begriffe („Altäre", Opfern als θύειν statt ἁγίζειν) widersprechen einer scharfen Trennung zwischen Götter- und Heroenkult, wie sie manchmal behauptet wird. Clay stellt eine solche Verwischung der Sphären des Göttlichen und des Heroischen öfter fest.

14 Attisch-weißgrundige Pyxis, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 98.887: Beazley Archive Data Base Vase No. 209554: http://www.beazley.ox.ac.uk, 14. November 2018.

15 Vita des Aischylos, 11:„ἀποθανόντα δὲ Γελῷοι πολυτελῶς ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι θάψαντες ἐτίμησαν μεγαλοπρεπῶς, ἐπιγράψαντες οὕτω· […] Αἰσχύλον […] τόδε

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Passend für einen Tragödiendichter wurde Aischylos demnach an seinem Grab mit der Aufführung seiner Stücke geehrt. Schließlich manifestierten sich Dichterkulte auch in Tempeln, Statuen und Münzprägungen. Alle diese Elemente werden in einem kurzen Bericht des Geographen Strabon angesprochen, der in augusteischer Zeit lebte und in seinen *Geographika*[16] die kleinasiatische Stadt Smyrna beschreibt. Smyrna galt (neben anderen Städten) als Geburtsort Homers und pflegte deshalb einen Homer-Kult:

> [In Smyrna] gibt es sowohl eine Bibliothek als auch ein Homer-Heiligtum (*Homereion*), eine rechteckige Stoa mit einem Tempel Homers und einer Statue […] sogar eine Bronzemünze heißt bei ihnen „Homereion".[17]

Ingres' Homer-Tempel im Hintergrund seiner *Apothéose d'Homère* ist also keine bloße Fantasie. Es gab einen solchen Tempel zumindest in Smyrna. Darüber hinaus sind Münzen, die ein Abbild Homers zeigen, aus Smyrna und anderen Städten archäologisch bezeugt.[18]

Vom Kult über die Literatur zur Selbstheroisierung

Alle bisherigen Beispiele von Dichterkulten fallen in die Kategorie der Heroisierung von Dichtern durch andere. Selbstheroisierungen waren nicht darunter. Das ist kein Zufall, denn die reale Kultpraxis schließt eine Heroisierung zu Lebzeiten und durch sich selbst eigentlich aus. Einen Ansatz für Letzteres kann man aber vielleicht – wenn Clays Interpretation zutrifft – für den Fall des Antigonos von Knidos im 3. Jahrhundert v. Chr. ausmachen. Antigonos war ein Dichter, der uns nur durch ein ihm gewidmetes Heroon in der Nekropole der kleinasiatischen Stadt Knidos bekannt ist. Beim Betreten des Heroons lesen die Besucher in einer Inschrift u. a. folgende vom Götterboten Hermes (der sich am Ende selbst nennt) gesprochene Worte:

> Noch ein Stückchen Weg ist übrig. Doch du wirst zur Höhe gelangen, wenn du dem kurzen Weg zu meiner Linken folgst, Fremder, und wenn du mich gegrüßt hast, trittst du ein. Du wirst den heiligen Bezirk des wohlwollenden Heroen Antigonos betreten. Wenn dir die Musen eine Gabe gegeben haben, dann opfere den Göttern dieses Orts etwas von deiner Kunstfertigkeit. Für Sänger ist eine Bühne und ein Schrein errichtet unter dem Berg […].[19]

κεύθει μνῆμα […] εἰς τὸ μνῆμα δὲ φοιτῶντες ὅσοις ἐν τραγῳδίαις ἦν ὁ βίος ἐνήγιζόν τε καὶ τὰ δράματα ὑπεκρίνοντο."

16 Strab. 14, 1, 37.

17 „Ἔστι δὲ καὶ βιβλιοθήκη καὶ τὸ Ὁμήρειον, στοὰ τετράγωνος, ἔχουσα νεὼν Ὁμήρου καὶ ξόανον· […] καὶ δὴ καὶ νόμισμά τι χαλκοῦν παρ' αὐτοῖς Ὁμήρειον λέγεται."

18 Abbildungen z. B. bei Paul Zanker: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995, S. 159–160, Abb. 87–88.

19 Clay: Archilochos Heros (Anm. 8), S. 84 und 129–130: „βαιὸν ὁδοιπορίης ἔτι λείπεται, ἀλλὰ πρὸς αἶπος / τὴν ὀλίγην ἀνύσεις ἀτραπιτὸν διέπων / χειρὸς ἀφ' ἡμετέρης λαιῆς,

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wir finden hier typische Elemente eines Dichterkults. Antigonos wird als Heros angesprochen. Er hat einen heiligen Bezirk. Das im Heiligtum zu bringende Opfer scheint hier schon metaphorisch gedacht. Es handelt sich um musische Darbietungen, die an sich selbst allerdings wieder typisch für Dichterkulte sind – siehe das Beispiel von Aischylos oben. Besonders an Antigonos' Heroon ist aber, dass sich der Dichter hier vielleicht selbst ein Denkmal gesetzt hat – jedenfalls schließt Clay aus dem Fehlen von Hinweisen auf einen Stifter und aus der sonstigen Obskurität von Antigonos, dass die Inschrift von ihm selbst stammte und er also schon zu Lebzeiten für seine Heroisierung nach dem Tod vorgesorgt habe.

Im Folgenden möchte ich dieser Figur der Selbstheroisierung durch die imaginäre Antizipation des eigenen Todes weiter nachgehen. In der realen Kultpraxis haftet ihr etwas Blasphemisches an und sie ist dementsprechend selten zu finden. Sie tritt dort prominenter literarisch hervor, wo die kultische Praxis zurücktritt und ‚nur' noch als Bildspender dient. In der klassisch-antiken Welt war das bei den Römern der Fall, die keinen Heroenkult wie die Griechen kannten. Die Römer hatten gar keinen eigenen Begriff für ‚Heros' – wenn sie einen Fachterminus brauchten, benutzten sie den griechischen. Natürlich wurden auch in der römischen Welt Dichter verehrt, aber diese Verehrung war individueller und literarischer als in den griechischen Dichterkulten. Das bekannteste Beispiel ist die quasikultische Verehrung, die Vergil von seinen epischen Nachfolgern Silius Italicus und Statius gegen Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. erfuhr. Plinius der Jüngere berichtet in seinem Nekrolog auf Silius Italicus über dessen Villen und kommt davon ausgehend auf Vergil zu sprechen:

> Überall gab es viele Bücher, viele Statuen, viele Bilder, die er [Silius Italicus] nicht nur besaß, sondern geradezu verehrte, vor allen andern das Vergils, dessen Geburtstag er feierlicher beging als seinen eigenen, meist in Neapel, wo er dessen Grabmal (*monimentum*) wie ein Heiligtum (*ut templum*) zu besuchen pflegte. [20]

Einen ähnlichen ‚Grabkult' pflegte Statius nach seiner eigenen Aussage in der Gedichtsammlung *Silven*: „Lässig zupfe ich mit dem Daumen die zarten Saiten, sitze am Rand der Gruft (*templum*) des Maro und fasse Mut und besinge das Grab des großen Meisters."[21]

Das Vokabular („verehren", „Grabmal" als „Tempel") lässt es plausibel erscheinen, dass solche individuellen und literarisch ausgestalteten Verehrungspraktiken von griechischer Kultpraxis angeregt wurden – kulturellen Austausch zwischen Rom und Griechenland gab es ja genug. Wenn die Kultpraxis aber nicht mehr

ξένε, κἀμὲ προσείπας / χαίρειν, εἰ στείχεις πρὸς φιλίου τέμενος / ἥρωος Ἀντιγόνου· Μοῦσαι δέ σοι εἴ τι νέμουσιν / ἐσθλόν, ἀπάρχεσθαι δαίμοσιν ἐγ μελέτης. / καὶ γὰρ ἀοιδοῖσιν θυμέλη καὶ σῆκος ὑπ' ἄγκει […] ἱδρύεται […]."

20 Plin. epist. 3, 7, 8: „Multum ubique librorum, multum statuarum, multum imaginum, quas non habebat modo, verum etiam venerabatur, Vergili ante omnes, cuius natalem religiosius quam suum celebrabat, Neapoli maxime, ubi monimentum eius adire ut templum solebat."

21 Stat. silv. 4, 4, 53–55: „Tenues ignavo pollice chordas / pulso Maroneique sedens in margine templi / sumo animum et magni tumulis adcanto magistri."

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

wörtlich verstanden wird, kann sie – literarisch und individuell – auch für ‚Selbstheroisierungen' Pate stehen. Einen solchen Fall möchte ich in Horaz' berühmter Schlussode seiner ursprünglich drei Bücher umfassenden Odensammlung entdecken. Hier blickt der Dichter auf seine literarische Leistung zurück und setzt sich selbst ein Denkmal dafür:

> Ich habe ein Monument/Grabmal (*monumentum*) errichtet, das Erz überdauert, das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt, das nicht der nagende Regen noch der Nordwind zügellos zu zerstören vermag, nicht die unzählbare Folge der Jahre und die Flucht der Zeit. Nicht gänzlich werde ich sterben – ein großer Teil von mir wird der Todesgöttin entgehen. Unaufhörlich und jugendfrisch im Ruhm werde ich in der Nachwelt wachsen, solange der Priester mit der schweigenden Jungfrau auf das Kapitol steigen wird. Nennen wird man mich, wo der Aufidus heftig tost und wo Daunus, an Wasser arm, über ländliche Völker geherrscht hat.[22] Aus niederem Stand mächtig geworden, habe ich als erster den äolischen Sang in italische Weisen überführt. Greife den stolzen Preis, der dem Verdienst gebührt, und bekränze mir gnädig, Melpomene, mit delphischem Lorbeer das Haar.[23]

Horaz' Spiel mit Grabmetaphorik ist unverkennbar. Der Dichter hat sich nicht nur selbst ein Grab-/Denkmal errichtet, er will damit auch noch die als Grabmäler bekannten Pyramiden übertreffen. Der Tod, die Überwindung des Todes durch das dichterische Werk und der postume Ruhm sind das zentrale Thema der Ode. Am Ende steht, wie in Ingres' und Archelaos' Apotheosen des Homer, eine triumphale Bekränzung durch ein höheres Wesen (hier die Muse Melpomene im Verein mit dem delphischen Apollon). Der Lorbeer, mit dem sich Horaz bekränzen lässt, war ursprünglich das Attribut der Sieger in den delphischen Sportwettkämpfen (Pythien), in Rom aber auch jenes der erfolgreichen Feldherrn, wenn sie im Triumph nach Rom einzogen. Michael Putnam hat in seinem Aufsatz *The Lyricist as Hero* den triumphalen Gestus von Horaz als Sieger hervorgehoben und einige weitere ‚heroische' Facetten dieser Ode benannt, in diesem Kontext aber nicht auf die Bildlichkeit von Grab und Tod hingewiesen.[24] Diese Bildlichkeit ist meines Erachtens aber untrennbar mit der besonderen Art von Heroisierung verbunden, die Horaz vorschwebt und die er vielleicht in direkter Anlehnung an den griechischen Heroenkult konzipiert hat. Hier wie dort ist der

---

22 Horaz spielt hier auf seine süditalische Heimat an. Der Aufidus, heute Ofanto, ist der Hauptfluss Apuliens. Daunus ist ein legendärer apulischer König. Er ist „an Wasser arm" und herrscht „über ländliche Völker", weil Apulien damals für häufige Dürren und für seine bäuerliche Bevölkerung bekannt war.

23 Hor. carm. 3, 30: „Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum. / non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam: usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex: / dicar, qua violens obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnavit populorum, ex humili potens / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam."

24 Michael C. J. Putnam: Horace C. 3. 30. The Lyricist as Hero, in: Ramus 2, 1973, S. 1–19.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Tod Bedingung für die Verehrung durch eine Gemeinschaft, hier wie dort knüpft sich die Verehrung an ein ‚Grab'. Eine ganz ähnliche Selbstheroisierung nahm nach Horaz und in direktem Anschluss an ihn auch Ovid am Ende seiner *Metamorphosen* vor:

> Nun habe ich ein Werk vollendet, das nicht Jupiters Zorn, nicht Feuer, nicht Eisen, nicht das nagende Alter wird vernichten können. Wann er will, mag jener Tag, der nur über meinen Leib Gewalt hat, meines Lebens ungewisse Frist beenden. Doch mit meinem besseren Teil werde ich fortdauern und mich hoch über die Sterne emporschwingen; mein Name wird unzerstörbar sein, und so weit sich die römische Macht über den unterworfenen Erdkreis erstreckt, werde ich vom Mund des Volkes gelesen werden und, sofern an den Vorahnungen der Dichter auch nur etwas Wahres ist, durch alle Jahrhunderte im Ruhm fortleben (*vivam*).[25]

Hier fehlt zwar das in Bezug auf den griechischen Heroenkult wichtige Element des Grabes; dafür haben wir aber wieder die Idee des Kontakts mit dem Überirdischen (dort die Muse und Apollon, hier die Sterne) und der bleibenden Erinnerung. Wie bei Horaz ist der Tod Bedingung der Verehrung. Erst im Tod beginnt das heroische ‚Nachleben' des Dichters (passenderweise ist das letzte Wort *vivam*, „ich werde leben").[26] Charles Segal sieht das Heroische in diesen Schlussversen vor allem in der trotzigen Selbstbehauptung des Dichters Ovid angesichts seiner Verbannung durch Augustus, der wohl mit „Jupiters Zorn" angesprochen ist. Das von Segal nicht beachtete Todesmotiv hat aber, wie ich zeigen wollte, auch seine eigene Heroik.

Fazit und Ausblick

Ich habe in diesem Beitrag mit dem Gedanken gespielt, dass reale griechische Dichterkulte eine Inspiration für literarische Heroisierungen und Selbstheroisierungen römischer Dichter waren. Die zentrale Gemeinsamkeit ist die heroisierende Kraft des Todes: Diese entrückt die verehrten Dichter in eine überirdische Sphäre, die ihnen eine numinose Qualität verleiht und so einen bleibenden Erinnerungskult möglich macht. Eine solche Inspiration scheint mir aufgrund der verwendeten Begriffe und Motive sowie des intensiven Kulturkontakts zwischen griechischer und römischer Welt plausibel. Schlagend beweisen lässt sie sich nicht. Man muss sich aber auch gar nicht auf eine Abhängigkeit römischer Dichter von griechischen Dichterkulten festlegen, um den typologischen Gemeinsamkeiten im Hinblick auf das Thema ‚Heldentod' und ‚Tod des Helden' etwas ab-

25 Ov. met. 15, 871–879: „Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi; / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum; / quaque patet domitis Romana potentia terris / ore legar populi, perque omnia saecula fama / (siquid habent veri vatum praesagia) vivam."

26 Charles Segal: Ovid. Metamorphoses, Hero, Poet, in: Helios 12.1, 1985, S. 49–63.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zugewinnen. Die griechischen und römischen Beispiele können gemeinsam vor einer Unterschätzung des ‚Todes des Helden' als rein zufälligem Element in Heroisierungsprozessen warnen. In allen Beispielen ist der Tod die *conditio sine qua non* der Heroisierung.[27] Der Tod verleiht den Heroen eine besondere numinose Qualität und führt zu einem Kult, sei er nun mehr religiöser oder literarischer Natur (wobei die literarischen Beispiele in ihrer Begrifflichkeit und Bildlichkeit eine religiöse Komponente evozieren).

Martial (ca. 40–104 n. Chr.) schreibt in einem seiner Epigramme an einen gewissen Vacerra scherzhaft: „Nur die Alten bewunderst du, Vacerra, und lobst allein die toten Dichter. Verzeih', ich bitte dich, Vacerra: So viel ist's mir nicht wert zu sterben, nur um dir zu gefallen."[28] Hinter aller Ironie ist hier auch ein Körnchen Wahrheit zu finden. Tote Dichter werden bis heute anders, intensiver, ‚kultischer' als lebende verehrt. Viele von uns haben wohl schon ein Dichtergrab besucht. Jene, die es noch nicht getan haben oder weitere Besuche planen, können sich von Büchern wie Peter Andreas' *Im letzten Garten. Besuch bei toten Dichtern* führen lassen.[29] Darin stellt der Autor von Petrarca († 1374) bis zu Elias Canetti († 1994) Fotografien von Dichtergräbern Textauszügen der jeweiligen Dichter gegenüber und ‚heroisiert' sie damit in gewisser Weise über ihren Tod.

Streng genommen – so viel sollte der vorliegende Beitrag gezeigt haben – hätte Andreas aber mit der griechisch-römischen Antike anfangen müssen. Dichterkulte im eigentlichen, kultischen, und im uneigentlichen, literarisch-metaphorischen Sinn nahmen damals ihren Anfang und begründeten eine Tradition. Regelrechte Pilgerfahrten zum Grab Vergils in Neapel dienten sogar als unmittelbares Vorbild für ähnliche Praktiken in der Frühen Neuzeit,[30] aus denen sich dann letztlich auch viel von unserer modernen Heroisierung toter Dichter erklärt. Diese Präsenz der Antike in späteren Heroisierungspraktiken spiegelt sich sinnfällig in einem der bekanntesten Gemälde von Vergils Grab. Es stammt vom englischen Maler Joseph Wright, der Neapel 1774 besuchte und 1779 Vergils dortiges Grab in stimmungsvollem Mondlicht darstellte (Abb. 3). Wright legte damit Zeugnis von einem ‚Dichterkult' seiner Zeit ab, bezog aber auch die antike Verehrung Vergils mit ein, indem er Silius Italicus – wie von Plinius dem Jüngeren berichtet – am Grab Vergils studieren bzw. deklamieren lässt.

---

27 Das Problem der Verehrung toter Individuen als Helden überschneidet sich dabei mit dem des postumen Ruhms, vgl. dazu schon Julian Hirsch: Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte, Leipzig 1914, bes. S. 42–51 (im Inhaltsverzeichnis prägnant zusammengefasst mit dem Satz „Der Ruhm entsteht nicht nur nachdem, sondern: weil das Individuum tot ist").

28 Mart. 8, 69: „Miraris veteres, Vacerra, solos / nec laudas nisi mortuos poetas, / ignoscas petimus, Vacerra: tanti / non est, ut placeam tibi, perire."

29 Peter Andreas: Im letzten Garten. Besuch bei toten Dichtern. Mit einem Essay von Günter Kunert, Hildesheim 2005.

30 John B. Trapp: The Grave of Vergil, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47, 1984, S. 1–31.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 3: Joseph Wright of Derby, *Virgil's Tomb by Moonlight, with Silius Italicus*, 1779, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Inv. B1973.1.68.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: wartburg.edu / Wikimedia Commons. Fotograf: Alonso de Mendoza, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_Apotheosis_of_Homer,_1827.jpg.

Abb. 2: Wikimedia Commons. Fotografin: Marie-Lan Nguyen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apotheosis_Homer_BM_2191.jpg.

Abb. 3: Yale Center for British Art, http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1666634.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

„Make Death Proud to Take Us“: Der Tod der Kleopatra in Literatur und Kunst der Frühen Neuzeit

Achim Aurnhammer

Die historische Kleopatra VII.

Kleopatra VII. (69–30 v. Chr.) ist die letzte ptolemäische Königin in Ägypten. Nachdem Gaius Julius Cäsar sie im Jahre 48 v. Chr. als Königin anerkannt hatte, begleitete sie ihn mit dem gemeinsamen Sohn Cäsarion nach Rom. Nach Cäsars Ermordung kehrte sie nach Ägypten zurück, wo sie bald ein Liebes- und Machtbündnis mit Marcus Antonius schloss, der sie 34 v. Chr. zur „Königin der Könige“ ernannte und ihr zuliebe seine römische Ehefrau Octavia, die Schwester Octavians, aufgab. Als Antonius die Seeschlacht bei Actium gegen Octavian, den nachmaligen Kaiser Augustus, verloren und sich selbst getötet hatte, suchte Kleopatra vergeblich, auch Octavian zu becircen. Um nicht in Octavians Triumphzug in Rom als Gefangene präsentiert zu werden, nahm sie sich das Leben. Den Cäsar-Sohn Cäsarion ließ Augustus töten und machte aus dem Ptolemäerreich eine römische Provinz. Bei seinem Triumphzug in Rom führte Augustus ein Bild der Königin mit sich, das sie mit einer Schlange zeigte.[1]

Kleopatras Ende in der römischen Dichtung und Historiographie

Obwohl kaum authentische Selbstzeugnisse vorliegen, wurde Kleopatra schon früh zu einer Figur, die polarisierte und die Künste zu vielfältiger Deutung zwischen Dämonisierung und Heroisierung anregte. Kleopatras Nachruhm geht vor allem auf Plutarchs Parallelbiographien zurück, wo die Königin knapp in der Cäsar-Vita[2] und umfassend in der Antonius-Vita[3] gewürdigt wird. In der Antonius-Vita wird das Ende Kleopatras ausführlich geschildert: Zunächst steht sie treu ihrem sterbenden Gemahl Antonius bei und will sich nach dessen Ableben mit einem Dolch gleich selbst umbringen, was ein Römer gerade noch verhindert.[4] Mit Genehmigung Octavians veranstaltet Kleopatra dann ein öffentliches Totenopfer

---

1 Vgl. einführend etwa Sabine Kubisch / Hilmar Klinkott (Hg.): Kleopatra. Pharaonin – Göttin – Visionärin, Stuttgart 2011, oder Adrian Goldsworthy: Antony and Cleopatra, London 2010.

2 Plut. Caesar. Die Abkürzungen antiker Autoren und ihrer Werke folgen den Vorgaben in Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. XXXIX–XLVII.

3 Plut. Antonius.

4 Ebd., 77, 1–79, 1.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

für Antonius, bei dem sie den Toten anruft, sie wolle mit ihm gemeinsam begraben werden.[5] Einem Totenmahl folgt schließlich der inszenierte Freitod mit Hilfe von Giftschlangen, die sie in einem Feigenkorb versteckt in ihre Schutzhaft bringen lässt.[6] Die Sterbeszene beschreibt Plutarch wie ein lebendes Bild: Man findet

> Kleopatra schon tot in königlichem Schmuck auf einem goldenen Bett liegen. Die eine von den Frauen, Eiras, verschied eben zu ihren Füßen, die andere, Charmion, die wankte und taumelte, rückte das Diadem, womit das Haupt Kleopatras umwunden war, zurecht. Als einer [von Octavians Boten] im Zorn zu ihr sagte: „Das ist schön, Charmion!", versetzte sie: „Freilich das Allerschönste, wie es sich für die Nachfahrin so vieler Könige schickt." Weiter konnte sie nichts sagen, sondern sank sogleich neben dem Bett nieder.[7]

Sowohl die szenische Beschreibung als auch die Reaktion Octavians, der „beim Triumph […] ein Bildnis der Kleopatra mit einer an ihrem Arm hängenden Natter mitführen"[8] ließ, vermitteln dem Leser Respekt vor der kühnen Tat:

> Ungeachtet nun Caesar [Octavian] über den Tod der Frau sehr ungehalten war, konnte er doch nicht umhin, ihren hohen Sinn zu bewundern und ließ ihren Leichnam neben dem des Antonius mit königlicher Pracht beerdigen. Auch erhielten die beiden Kammerfrauen auf seinen Befehl ein ehrenvolles Begräbnis.[9]

Die εὐγένεια, die Octavian bei Plutarch an Kleopatras Freitod bewundert, bedeutet wörtlich ‚hohe Abkunft', hier bezeichnet sie die ‚edle Tat'. Kleopatras heroischer Tod verbürgt in den Augen ihres politisch-militärischen Gegners Octavian somit ihr Königtum, auch wenn die Dynastie der Ptolemäer mit ihr endet.

Kleopatra in der Frühen Neuzeit

An Plutarch knüpfte die frühneuzeitliche Kleopatra-Rezeption an. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert war Kleopatra ein beliebtes Bildthema, auch die höfische Oper und das Theater gestalteten ihr Sterben – ein weiblicher Barockheroismus, der im Folgenden exemplarisch konturiert wird.

---

5 Ebd., 84, 1–4.

6 Ebd., 85, 1–3.

7 Ebd., 85, 3–4: „αὐτὴν τεθνηκυῖαν [d. i. Kleopatra] ἐν χρυσῇ κατακειμένην κλίνῃ κεκοσμημένην βασιλικῶς. Τῶν δὲ γυναικῶν ἡ μὲν Εἰρὰς λεγομένη πρὸς τοῖς ποσὶν ἀπέθνῃσκεν, ἡ δὲ Χάρμιον ἤδη σφαλλομένη καὶ καρηβαροῦσα κατεκόσμει τὸ διάδημα τὸ περὶ τὴν κεφαλὴν αὐτῆς. Εἰπόντος δέ τινος ὀργῇ ‚καλὰ ταῦτα Χάρμιον'; ‚κάλλιστα μὲν οὖν' ἔφη ‚καὶ πρέποντα τῇ τοσούτων ἀπογόνῳ βασιλέων.' πλέον δ' οὐδὲν εἶπεν, ἀλλ' αὐτοῦ παρὰ τὴν κλίνην ἔπεσε." Plutarch: Vergleichende Lebensbeschreibungen, hg. und übers. von Johann Friedrich Salomon Kaltwasser, Magdeburg 1805, S. 255.

8 Plut. Antonius 86, 1.

9 Ebd., 86, 4: „Καῖσαρ δέ, καίπερ ἀχθεσθεὶς ἐπὶ τῇ τελευτῇ τῆς γυναικός, ἐθαύμασε τὴν εὐγένειαν αὐτῆς: καὶ ταφῆναι τὸ σῶμα σὺν Ἀντωνίῳ λαμπρῶς καὶ βασιλικῶς ἐκέλευσεν. ἐντίμου δὲ καὶ τὰ γύναια κηδείας ἔτυχεν αὐτοῦ προστάξαντος." Plutarch: Vergleichende Lebensbeschreibungen (Anm. 7), S. 256.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kleopatra in frühneuzeitlichen Viten

Boccaccio widmet eine Biographie seiner Viten-Sammlung bedeutender Frauen (*De claris mulieribus*, nach 1351) Kleopatra. Auch wenn er sie negativ beurteilt als „erenata malitiis mulier“ [‚eine von Natur aus böse Frau‘], wertet er ihre Gestalt insofern auf, als er sie als Einzelperson, unabhängig von Cäsar oder Antonius, würdigt. Bereits hier entscheidet der Tod darüber, ob Kleopatra als Heroine gewertet werden kann oder nicht. Denn Boccaccio gibt zwei Versionen ihres Sterbens wieder. Neben der orthodoxen Version überliefert er als Alternativvariante, Kleopatra sei schon vor der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) gestorben. Antonius habe aus Misstrauen gegenüber Kleopatra nur noch gegessen und getrunken, was vorgekostet worden war. Als Kleopatra ihm bei einem Fest einen vergifteten Becher zum Trinken reichte, habe der argwöhnische Antonius Kleopatra gezwungen, den tödlichen Gifttrank zu leeren. Auch wenn diese Version in der Überlieferung kaum aufgegriffen wurde, erscheint Kleopatra in dieser Sterbelegende als berechnendes Machtweib, das Opfer seiner eigenen Intrige wird. Dieser Wertungsgegensatz, Heldin oder Hexe, bestimmt ihre Rezeption. Dass die Wertungen selbst in ein und demselben Werk uneinheitlich ausfallen können, erweisen die historiographischen Kompilatoren des 16. und 17. Jahrhunderts. Während Cleopatra in der Viten-Sammlung des Johannes Ravisius (1521) als „pessima foemina“[10] bezeichnet wird, zählt sie in Geoffrey Chaucers *Legend of Good Women* zu einer der heroischen Frauen, deren Würdigung Alkestis in einer Traumvision von dem Dichter einfordert:

> And she her death received, with good cheer,
> For love of Antony, to her so dear –
> And this is history, it is no fable.
> Now, where to find a man as reliable,
> Who will for love his death so freely take,
> I pray God may never our heads so ache!
> Amen.
> *Here ends the legend of Cleopatra, martyr.*[11]

Während in England durch Chaucers Vermittlung Kleopatra als Heroine ins kollektive Gedächtnis gerufen wurde, blieb die deutsche Wertungsgeschichte moralisch reservierter. Da Marcus Antonius mit Octavia, der sittsamen Schwester Octavians, verheiratet war, wurde Kleopatra als Ehebrecherin beschuldigt. So schwankt Leonard Mejer in seiner Charakterisierung: „Cleopatra ein schön / geizig und neidig Weib / Königin in Egypten / hatte disen Antonium mit ihrer liebe

10 Johannes Ravisius (Hg.): De memorabilibus et claris mulieribus. Aliquot diversorum scriptorum opera, Paris 1521, F. 50r–51r, hier F. 51r. Die Cleopatra-Vita stammt von dem Augustinereremiten Jacobus Philippus Bergomensis.

11 Geoffrey Chaucer: The Legend of Good Women (Poetry in Translation), hg. von Anthony S. Kline, 2008, S. 20–23, hier S. 23. https://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/GoodWomen.php#anchor_Toc186791812, 21. November 2011, 28. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ganz auff der seiten / daß er thate was sie wolte / er zeügete auch Kinder bej ihren ohngeacht seines Ehweibs Octaviam."[12] Andererseits wird ihre Trauer um ihren Gefährten Antonius zu einem Muster ehelicher Treue über den Tod hinaus überhöht. Wohl nur wenige antike Gestalten wurden so ambivalent beurteilt wie die letzte ptolemäische Herrscherin. Aus christlicher Sicht verurteilte man zwar ihren Selbstmord, relativierte jedoch dessen Diskriminierung durch mildernde Umstände und Erklärungen. So mutmaßt Mejer, weil Augustus ihre erotischen Avancen nicht erwidert habe, „wurd sie kleinmütig und auß verzweiflung ertödet sie sich selbsten mit gifft. Andere meinen durch eine vergiffte Schlangen."[13] Nicht nur die Gestalt der Kleopatra, auch ihr Tod wurde Thema einer Kontroverse.

Kleopatra in der Heroik-Debatte um die femmes fortes

Umstritten war und blieb, inwieweit Kleopatras Tod eine aus christlicher Sicht ruchlose Verzweiflungstat war oder der heroische Akt einer *femme forte*. In frühneuzeitlichen Bilderserien ‚Starker Frauen' erscheint Kleopatra häufig neben Judith und Sophonisbe.[14]

Auch in Madeleine de Scudérys *Femmes Illustres* (1642) wird die ägyptische Königin als eine bedeutender „Heroines" porträtiert.[15] Eine deutsche Übersetzung wurde 1654 von Paris dem Werder vorgelegt, der das Bildnis der Kleopatra mit dem – bereits dem Ausgangstext beigefügten – Motto unterschrieb:

Cette Reine en son mauuais sort, Comme de la pitié, peut donner de l'enuie;	O Königinn / bey deiner Noht Kanstu zugleich / uns Leid und Neid / auf einmal geben:
Puis que la gloire de sa mort, Oste la honte de sa vie.[16]	Dann jener Ruhm / ümb deinen Tod / Benimmt die Schande deinem Leben.[17]

Kleopatra wird hier, aller moralischer Fehltritte zum Trotz, als unnachgiebig Liebende dargestellt, der durch Standhaftigkeit und Stolz heroischer Nachruhm sicher ist.

12 Leonhard Mejer: Theatrum historicum. Oder Historische und Gründliche Erzählung der fürnemsten und nuzlichsten Historien und Geschichten welche sich in der Kirchen Gottes [...] zugetragen, Schaffhausen 1655, S. 126.

13 Ebd., S. 128.

14 Vgl. Patrick Farsen: Kleopatra in der Kunst. Das Bild einer Königin zwischen Geschichte und Mythos, München 2013, S. 95–97: Verweis auf Kleopatras Sterbebild unter den zehn *Femmes célèbres* im Kardinalspalast der Anne d'Autriche oder im Hôtel de Louis Phélypeaux de Vrillière.

15 [Madeleine de Scudéry]: Les femmes Illvstres […]. Paris 1642, F. A3r.

16 Ebd., S. 47.

17 [Madeleine de Scudery]: Viertzig Durchläuchtige Frauen […], übers. von Paris von dem Werder, Naumburg 1654, F. Eer.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dagegen sprach der Jesuit Pierre Le Moyne in seiner *Gallerie des Femmes Fortes* (1647) Kleopatra den Status einer Heroine ab. Le Moyne polemisierte gegen die libertinen Heroinen eines Torquato Tasso und insistierte auf der *chasteté*, der Keuschheit, als unabdingbarer weiblicher Tugend. Die Probe aufs Exempel lieferte ihm Kleopatra: Sie habe zwar über Geist und Großzügigkeit verfügt, sei geschickt und zügellos, großmütig und verschwenderisch gewesen. Es sei sehr schade, wenn so große Tugenden so übel beheimatet und so schlimm kombiniert wären:

> ie ne voy pas pourquoy l'impudicité des Dames sera iustifiée […] par l'esprit et par la generosité de Cleopatre: habile et licencieuse, magnanime et débauchée. Il est certes grand dommage, que tant de Vertus ayent esté si mal logées, et en si mauuaise compagnie.[18]

Doch fand die erotische Leidenschaft sowohl in Form der ‚beständigen Liebe' als auch als exklusiv aristokratisches Privileg im 17. Jahrhundert ebenso Fürsprecher wie der weibliche Suizid, der als heroische Leistung galt, ebenbürtig dem Freitod eines Seneca oder Sokrates.[19] Die Aufwertung von Affekten im 17. Jahrhundert verinnerlichte nicht nur das Heroische vom Militärisch-Politischen zu einer affektbasierten Haltung, sondern relativierte auch seine exklusiv männliche Bindung. Wichtiger Gewährsmann für diese Umwertung war Platon, dessen Schriften seit dem Florentiner Neuplatonismus die frühneuzeitliche Liebesphilosophie prägten. So rühmt Phaidros in Platons *Symposion* Alkestis, die für den geliebten Ehemann Admetos den eigenen Tod auf sich nimmt, als Beispiel einer heroischen Liebe und Inkarnation des Heroischen.[20]

Vor dem Hintergrund dieser Diskussion bietet sich die Gestaltungsgeschichte von Kleopatras Tod als Fallstudie an, um (1) die Motivierung des Freitods, (2) die Heroisierung oder Deheroisierung ihres Sterbens, (3) die Ästhetisierung ihres Sterbens und (4) die jeweilige Bedeutung des Todes für die Bewertung der Gestalt zu untersuchen. Dazu werde ich kurz auf die Kleopatra-Ikonographie des

---

18 Pierre Le Moyne: La Gallerie des Femmes Fortes, Paris 1647, S. 174. Vgl. ebd.: La Femme Forte, Ode premiere, F. ee 4r–ee 4v: „Il luy souuient de Cleopatre, / Dont le celebre desespoir, / Encor auiourd'huy se fait voir, / Auec pompe sur le Theatre. / Elle mit à prix la Beauté; / Prostitua la Royautè; / Abusa des thresors de la terre et de l'onde: /Et par vn luxe enorme et fatal à sa Cour, / Ses Ayeux auoient fait les Miracles du Monde, / A beaucoup moins de frais qu'elle ne fit l'amour.“ Siehe ebd., S. 12: Vergleich mit Tiberius und Caligula; S. 72: Vergleich mit Mariamne; S. 150–152: Zenobia als Nachkommin der Cleopatre; S. 174: Kritik an Tassos Heroinen und Forderung der *chasteté* als Voraussetzung der Heroisierung; S. 357: Marie Stuart als moderner Gegentypus.

19 Vgl. Philippe Bousquet: Le suicide féminin au XVIIe siècle. Un acte héroique?, in: Richard G. Hodgson (Hg.): La femme au XVIIe siècle. Actes du colloque de Vancouver, Tübingen 2002, S. 183–200. Zur „beständigen Liebe als heroischer Selbstrücknahme“ vgl. Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer' Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002, S. 348. Zur Heroisierung des Freitods von Seneca vgl. den Beitrag von Peter Eich, Sitta von Reden und Anna Schreurs-Morét in diesem Band.

20 Plat. symp. 179b; vgl. Achim Geisenhanslücke: Die Sprache der Liebe. Figurationen der Übertragung von Platon zu Lacan, Paderborn 2016, S. 31.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

17. Jahrhunderts eingehen, um dann exemplarisch die Sterbeszenen in drei Kleopatra-Dramen des 17. Jahrhunderts zu untersuchen.

Kleopatra-Ikonographie

Die Kleopatra-Ikonographie in Renaissance und Barock dominieren zwei Episoden: Ihre Verschwendungssucht in Gestalt der bei Plinius überlieferten sogenannten Sesterzenwette, einem exotischen Festmahl, bei dem Kleopatra eine in Essig aufgelöste Perle trinkt,[21] und – weitaus häufiger – die Freitod-Darstellungen, die in zwei unterschiedlichen Typen vorkommen: Zum einen als repräsentative Darstellung, welche die sterbende Kleopatra in königlichem Ornat in einer höfischen Öffentlichkeit zeigt, zum andern als intime Szene des Freitods, die sich auf die sterbende Königin mit ihren beiden Dienerinnen beschränkt oder diese sogar weglässt.[22]

Ungewöhnlich ist das Gruppenbild von Alessandro Turchi (um 1640; Abb. 1). Es inszeniert den doppelten Selbstmord Marcus Antonius' und Kleopatras als gemeinsamen Liebestod: Die beiden bleichen Körper bestimmen die Komposition. Alessandro Turchi präsentiert den entseelten Leichnam Marcus Antonius' auf einer Bank im Vordergrund, am Boden liegt der Dolch, mit dem er sich getötet hat. Eine jugendliche Repoussoir-Figur links verhüllt den Toten, während ihn ein betender Mann im Hintergrund betrauert. Die sterbende Kleopatra dominiert mit fünf Assistenzfiguren die Szene. Die Verbindung zu dem toten Antonius stiftet der gesenkte Blick der schon geschwächten Kleopatra, die ihre Brust entblößt hat und in der Rechten die tödliche Giftschlange hält. Ihren Leib stützen die zwei bei Plutarch überlieferten Dienerinnen. Eine erschrocken-bewundernde und eine weinende Frau am rechten Bildrand geben dem Betrachter das empathisch-admirative Rezeptionsmuster vor. Die Inszenierung des Freitods als ein heroischer Liebes- und Treuebeweis, wie sie Turchi für eine Serie von „außergewöhnlichen Gestalten der Antike"[23] im Hôtel de Louis Phélypeaux de la Vrillière malte, blieb allerdings eine ikonographische Ausnahme.

Die meisten frühneuzeitlichen Darstellungen heben auf Kleopatras weibliche Schönheit ab und stilisieren ihr Sterben im weiblichen Gruppenbild zu einer rückhaltlosen Hingabe an den Tod. Ein Beispiel dafür ist Guido Cagnaccis Gemälde (Abb. 2): Es zeigt die sterbende Kleopatra auf einem rot bespannten Thron, umgeben von sechs Dienerinnen (um 1660).[24] Die Mischung von Repräsentativität und Intimität zeigt sich im Habitus Kleopatras: Eine Krone ziert ihre zusam-

21 Plin. nat. 9, 119–121.
22 Ein Einzelporträt, wie es von Michelangelo überliefert ist, könnte etwa durch die Überlieferung von Octavians Triumphzug motiviert sein.
23 Farsen: Kleopatra in der Kunst (Anm. 14), S. 98.
24 Ebd., S. 177–178.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Alessandro Turchi, *La Mort de Cléopâtre*, Öl auf Leinwand, um 1640, Paris, Musée du Louvre, Inv. 703.

mengebundenen Haare, während ihr blaues Gewand und weißes Unterhemd bis zur Scham heruntergelassen sind. Eine Schlange, die sich um den rechten Arm ringelt, beißt in die Armbeuge. Die zwei außenstehenden Dienerinnen – möglicherweise Eiras und Charmion, die mit der Königin in den Tod gehen –, haben ihre Oberkörper ebenfalls entblößt, was die Intimität der Szene unterstreicht. Die Dienerinnen repräsentieren unterschiedliche Trauerreaktionen, Pathosformeln, die von Verzweiflung über Erschrecken, Weinen und gefasstes Beten reichen. Sie beglaubigen zugleich im Kontrast mit dem ruhig gefassten Antlitz Kleopatras deren königlich-heroische Natur.

Mit derartigen Intimisierungen ging auch eine Erotisierung der Sterbeszene einher, verdeutlicht durch den sexuell konnotierten Einsatz der Schlange, die in der christlichen Symbolik auf die Paradiesgeschichte verweist. So beißt die Schlange in vielen Darstellungen Kleopatra nicht, wie bei Plutarch überliefert, in

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Guido Cagnacci, *Der Tod der Kleopatra*, Öl auf Leinwand, um 1659–1662, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldesammlung, Inv. 260.

den Arm, sondern wie in Giovanni Francesco Guerrieris Porträt (1630/40) in die entblößte Brust (Abb. 3). Gerade der königliche Habit mit Krone, edlem Gewand, Spitzenunterkleid, Schmuck an Ohren, Händen und Fingern und dem gefassten Gesichtsausdruck schafft einen frappierenden Gegensatz zum halb enthüllten Busen mit der Schlange. Auf diese Weise tendiert die Sterbeszene zunehmend zum weiblichen Akt: Diesen Bildtyp repräsentiert etwa die jugendlich wirkende Kleopatra in Massimo Stanziones *Tod der Kleopatra* (um 1630; Abb. 4). Hier ist Kleopatra bar jeglicher königlichen Insignien und bekundet ihre Heroik nur in ihrer noblen Haltung: Während sie sich mit der Rechten abstützt, verhüllt sie mit der Linken, in der sie auch eine kleine Schlange hält, im Stile einer *Venus pudica* die Scham mit einem purpurfarbenen Tuch. Den Kopf nach rechts gewendet, zeigen die geschlossenen Augen Todesbereitschaft an. Die Sterbende gibt sich dem voyeuristischen Betrachter in ihrer Nacktheit preis. Indem sie aber auch im Akt des Sterbens ihre Haltung, Würde und Schönheit bewahrt und angstlos dem Tod begegnet, unterstreicht sie ihre Unerschütterlichkeit und

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 3: Giovanni Francesco Guerrieri, *Kleopatra*, 1600–1630, Öl auf Leinwand, Fano, Quadreria della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, ohne Inv.

repräsentiert einen „Beispielheroismus weiblicher Ehre“.[25] Guido Reni, der das Sujet mehrfach gestaltet hat, nähert die sterbende Kleopatra – wie in diesem Gemälde (um 1626) – den bildlichen Repräsentationen von Märtyrerinnen an (Abb. 5): Immer ist Kleopatras Blick nach oben gerichtet und die Erwartung des Todes als Jenseitshoffnung gedeutet. Dementsprechend hat Reni auch bis auf die Schlange alle sonstigen Attribute, Schmuck und Assistenzfiguren beiseitegelassen, so dass nur der Moment des Übergangs vom Leben in den Tod dargestellt und im märtyrergleichen Gesichtsausdruck sowie in der in sich ruhenden Haltung als ‚heroische Selbstrücknahme‘ inszeniert wird.[26]

Sämtliche Darstellungstypen, so können wir unseren kleinen kunstgeschichtlichen Überblick zusammenfassen, präsentieren somit Kleopatra als Muster einer weiblichen Heroine, die wie die karthagische Königin Dido, von Aeneas verlassen, ihrem Leben aus Liebe ein Ende setzt und angstlos in den Tod geht. Die

25 Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik, Bd. 1. Barock und Frühaufklärung, Berlin ^{3}1964, S. 171.

26 Disselkamp: Barockheroismus (Anm. 19), S. 348.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: Massimo Stanzione, *Kleopatra*, 1630–1640, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. ГЭ-10030.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 5: Guido Reni, *Der Tod der Kleopatra*, Öl auf Leinwand, um 1630, Florenz, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Inv. 270.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aufwertung der Affekte und die Psychologisierung des Heroischen spiegeln sich in einer Ästhetisierung, Erotisierung und Sakralisierung von Kleopatras Freitod.

Inwiefern das Modell einer heroischen Liebe, die sich im unerschrockenen Freitod aus Liebe verbürgt, auch die dramatischen Inszenierungen der Kleopatra-Gestalt prägte, möchte ich anhand dreier Kleopatra-Tragödien des 17. Jahrhunderts genauer prüfen: Das Trauerspiel, neben dem Epos die vornehmste literarische Gattung, ist das maßgebliche literarische Medium der Frühen Neuzeit, das konkurrierende Formen des Heroischen performativ in Szene setzte und dialogisch erprobte.

Die drei Trauerspiele: *Antony and Cleopatra* ([1608] 1623) von William Shakespeare, *Cleopatra* (1. Version 1661, 2. Fassung 1680) von Daniel Casper von Lohenstein und *All for Love or the World Well Lost* (1678) von John Dryden sind Ausdruck einer gesamteuropäischen Geschmacksmode. Zwischen 1600 und 1750 dürften an die hundert Kleopatra-Tragödien und Opern auf europäischen Bühnen gespielt worden sein.[27] Ich möchte im Folgenden untersuchen, inwieweit der Freitod der ägyptischen Königin in den Tragödien charakterlich oder situativ motiviert ist und ob und wie er jeweils heroisiert wird.

Kleopatra-Tragödien des 17. Jahrhunderts

Shakespeare: *Antony and Cleopatra* (1608 [1623])[28]

William Shakespeares Tragödie *Antony and Cleopatra* aus dem Jahre 1608,[29] 1623 erstmals gedruckt, hebt ganz auf die Todesszenen der beiden Protagonisten ab. Der vierte Akt ist Antonys Suizid gewidmet. Antony stürzt sich nach der fingierten Nachricht Cleopatras, sie wäre mit den Worten „Marc Anton" auf den Lippen gestorben, in sein Schwert. Der Schlussakt konzentriert sich auf das Ende Cleopatras. Sie hat ihren Freitod möglicherweise schon mit der folgenreichen Botschaft an Antony ins Werk gesetzt, spätestens aber mit Antonys Ableben, der sterbend zu ihr gebracht wurde: Nachdem dieser in seinen letzten Worten gewünscht hat, er möge als „the greatest prince o'th' world / The noblest"[30] der Nachwelt im Gedächtnis bleiben, nimmt Cleopatra diesen Wunsch auf. So vervollständigt sie Antonys letztes Wort „I can no more" mit der Anrede „Noblest

27 Die Frage nach der Heroik der Kleopatra-Figur fand in der Rezeptionsforschung bislang wenig Beachtung.

28 Textgrundlage der folgenden Ausführungen ist: William Shakespeare: Antony and Cleopatra (The Arden Edition of The Works of William Shakespeare), hg. von M. R. Ridley, London 1976.

29 Für die Datierung ist neben der Konkurrenz zur Neubearbeitung von Samuel Daniels *Cleopatra* (zuerst 1594, dann 1607) der Eintrag im Stationer's Register (20. Mai 1608) maßgeblich.

30 Shakespeare: Antony and Cleopatra (Anm. 28), IV, 15, 54–55.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

of men, woo't die“[31] zu einem Blankvers und kündigt in der Schlussszene des vierten Aktes ihren Dienerinnen verschlüsselt ihren Plan an:

> We'll bury him: and then what's brave, what's noble,
> Let's do it after the high Roman fashion
> And make death proud to take us. […][32]

Damit erklärt Cleopatra, den ‚edlen' Freitod ihres römischen Mannes zum Präfigurat ihres eigenen Sterbens zu machen. *Noble*, das Zentralwort in Antonys Sterbeszene, hatte dieser bereits gebraucht, um das Verhalten seines Pagen Eros zu charakterisieren. Dieser hatte sich seinem Befehl widersetzt, als er nicht ihn, sondern sich selbst tötete, und damit Antony zu der *imitatio heroica* veranlasst, es Eros gleichzutun und sich selbst zu töten:

> […] Thrice-nobler than myself!
> Thou teachest me, O valiant Eros, what
> I should, and thou couldst not. My queen and Eros
> Have by their brave instruction got upon me
> A nobleness in record: […][33]

Tatsächlich inszeniert Cleopatra ihren Freitod als königliche Hochzeit: Sie beauftragt ihre Dienerinnen, sie königlich („queen“) einzukleiden wie vor der legendären liebestiftenden Begegnung mit Antonius: „Bring our crown and all“.[34] Dass Cleopatra dem römischen Sieger Octavian eine Komödie vorspielt und längst zum Freitod entschlossen ist, zeigt ihre Reaktion auf den bäuerischen Clown, der unter dem Vorwand, Feigen zu liefern, die tödlichen Nattern bringt. Entschlossen, eine ‚edle Tat zu vollbringen' („do a noble deed!“),[35] verkündet sie:

> My resolution's placed, and I have nothing
> Of woman in me. Now from head to foot
> I am marble-constant. Now the fleeting moon
> No planet is of mine. […][36]

Cleopatra wechselt hier in die Rolle einer entschlossenen *femme forte*, wie sie sie in den ersten drei Akten der Tragödie verkörperte. Sie entsagt in dieser Situation der weiblichen Liebe und dem Leben, und ihre Selbstcharakterisierung als „marmorfest“ deutet ihre Monumentalisierung als Grabskulptur neben ihrem Geliebten

31 Ebd., IV, 15, 58–59.
32 Ebd., IV, 15, 86–88.
33 Ebd., IV, 14, 95–99.
34 Ebd., V, 2, 231.
35 Ebd., V, 2, 236.
36 Ebd., V, 2, 237–240. Es ist wohl ein Spezifikum der englischen Frühen Neuzeit, dass Geschlechtsunterschiede in der Heroisierung eine weniger wichtige Rolle spielen als in den anderen europäischen Literaturen. Zwar ist heroisches Handeln auch in England ‚männlich' kodiert, doch Frauen steht die Usurpation dieser ‚männlichen' Eigenschaften prinzipiell offen.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Antony voraus.[37] Der Entschluss zum Freitod, nicht erst dessen Ausführung, erhöht Kleopatra bei Shakespeare zur Heroine. Mit dem sukzessiven Rückzug aus dem Leben in den Tod geht paradoxerweise ein Übergang in die Unsterblichkeit einher: Mit der Investitur zur Königin von Ägypten vollzieht sich eine Wendung zur über den Tod hinaus liebenden Frau, die über das Hören und Sehen des toten Ehemanns zur imaginären körperlichen Begegnung führt:

> Give me my robe. Put on my crown. I have
> Immortal longings in me. […]
> […] Methinks I hear
> Antony call. I see him rouse himself
> To praise my noble act. […]
> […] – Husband, I come!
> Now to that name my courage prove my title![38]

Selbst Octavian zollt der Toten Respekt mit den Ausrufen: „Bravest at the last" (‚Ihr End erhaben')[39] und „o noble weakness" (‚edle Schwäche').[40] Als besiegter Sieger bekräftigt er die heroische Qualität des Doppelselbstmordes und ordnet ein Staatsbegräbnis an für „a pair so famous".[41] Zugleich akzeptiert er, dass das Mitleid für das tragische Schicksal sich mit seinem militärischen Ruhm die Waage hält.[42] Tatsächlich aber überschreitet die heroische Todesinszenierung der beiden Protagonisten bei Shakespeare, nicht zuletzt auch durch die zu Totenopfern stilisierten Freitode ihrer Getreuen (Eros sowie Eiras und Charmion), als Zeugnis einer unbedingten Liebesleidenschaft das kalte Machtkalkül Octavians.[43]

Daniel Casper von Lohenstein: *Cleopatra* (1661, rev. Fassung 1680)[44]

Daniel Casper von Lohenstein hat sein Trauer-Spiel *Cleopatra* (Abb. 6) unter ein Zitat aus Tacitus' *Historien* gestellt, in dem der römische Kaiser Vitellius von seinen Vertrauten vor seinem Widersacher Vespasian gewarnt wird:

---

37 Vgl. John M. Bowers: I am Marble-Constant, in: Huntington Library Quarterly 46, 1983, S. 283–297, hier S. 289. Vgl. außerdem: Anne Barton: Nature's Piece 'gainst Fancy. The Divided Catastrophe of Antony and Cleopatra, London 1973, S. 20. Auch Barton folgert aus diesem Selbstvergleich, Cleopatra inszeniere ihre Suizidszene selbst als lebendes Kunstwerk, um ihren Tod nach ihrem Sinne zu glorifizieren.

38 Shakespeare: Antony and Cleopatra (Anm. 28), V, 2, 279–287.

39 Ebd., V, 2, 334.

40 Ebd., V, 2, 343.

41 Ebd., V, 2, 358.

42 „CAESAR: High events as these / Strike those that make them, and their story is / No less in pity than his glory which / Brought them to be lamented." Ebd., V 2, 358–361.

43 Vgl. dazu Uwe Baumann: Vorausdeutung und Tod im englischen Römerdrama der Renaissance (1564–1642). „The heavens themselves blaze forth the death of princes", Tübingen/Basel 1996, bes. S. 187–194, hier S. 192.

44 Textgrundlage der folgenden Ausführungen ist: Daniel Casper von Lohenstein: Cleopatra. Erstfassung [1661], in: Sämtliche Werke. Abteilung II, Dramen, Bd. 1,1: Text, hg. von Lothar Mundt, Berlin/New York 2008, S. 141–390.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 6: Daniel Casper von Lohenstein, *Cleopatra. Trauer-Spiel*, Frankfurt/Leipzig 1724, Frontispiz.

> sterben müssen wir, wenn wir besiegt werden, sterben müssen wir, wenn wir uns ergeben. Die einzige Frage ist, ob wir den Geist in Schande und Verachtung aufgeben oder in mutigem Kampf.[45]

Mit dieser fatalistischen Devise, die einzig auf die Haltung in einer aussichtslosen Situation abhebt, einer Situation, in der die Agency eingeschränkt ist, steckt Lohenstein den Deutungsrahmen seiner tragischen Behandlung der Cleopatra-Gestalt ab: Cleopatra wird von Lohenstein als eiskaltes Machtweib und politische Intrigantin inszeniert. Ihren politischen Zielen ordnet sie moralische Werte unter und setzt dafür alles, vor allem ihre erotische Attraktivität ein: So versucht sie nach dem Tod des Antonius, den Lohenstein in den dritten Akt vorzieht, auch noch Octavius (Namensform für Octavian bzw. Augustus) für sich zu gewinnen. Diese Verführungsszene nimmt bei Lohenstein breiten Raum ein:

45 Tac. hist. 3, 66: „moriendum victis, moriendum deditis: id solum referre, novissimum spiritum per ludibrium et contumelias effundant an per virtutem.“ P. Cornelius Tacitus: Liber Tertivs, in: Historien / Historiae, hg. und übers. von Joseph Borst, Berlin/Boston [7]2010, S. 342.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ich brenn'! ich brenn'! August! denn durch des Keisers Glider /
Zeugt sich mein Julius mein Julius sich wider.
Di Flamme / di mit ihm schon in der Asche lag /
Bekommet frisches Oel.[46]

Cleopatra spricht hier Octavius als Verwandten und Wiedergänger ihres ersten römischen Mannes, Gaius Julius Cäsar, an, und fordert ihn auf, ihre leiblichen Vorzüge zu erproben. Zuvor hatte allerdings Cleopatra gekonnt und ‚lebensecht' ihren eigenen Tod als „Schau-Spiel"[47] inszeniert, um Antonius zum Freitod zu bewegen und so wieder politisch frei handeln zu können, wie sie ihre Dienerin Charmium instruiert:

Daß / wenn mein schlaffend Leib wird als entseelet ruh'n /
Anton den falschen Todt als wahrhafft stracks erfahre;
Geh hin! dein und mein Heil wächst auß der Todten-Baare.[48]

Antonius reagiert nach Cleopatras Plan. Auf die Nachricht vom vermeintlichen Ableben Cleopatras entschließt er sich zum Suizid, den er als Liebestod ankündigt, indem er die totgeglaubte Geliebte anspricht und vom apostrophierten Tod eine Vereinigung im Jenseits erbittet:

Cleopatra mein Licht! Cleopatra mein Leben!
Du Seele meiner Seel'! umb deinen Schatten schweben /
Di Lebens-Geister schon / di mich di heisse Noth /
Dir aufzuopffern zwingt / komm' angenehmer Todt
Erwünschter Jammer-Port! ich suche dein Gestade;
Wer deine Küsten kiest / der seegelt recht gerade /
Den Glückes-Inseln zu. Cleopatra mein Licht!
Ach! ich erblicke schon dein sternend Angesicht!
[…]
Komm Schwerdt! Komm süsser Todt! Vermähle mich mit ihr.[49]

Als aber der sterbende Antonius zu Cleopatra in die „Königliche Todten-Grufft", dem zentralen Schauplatz der Tragödie, gebracht wird, will auch sie ihrem Leben ein Ende setzen und entsagt dem Gift nur, weil Antonius ausdrücklich wünscht, sie möge ihn in der „Grufft der Ptolomeer" beisetzen.[50]

Die fünfte Abhandlung ist ganz Cleopatras Freitod gewidmet. Cleopatra vollzieht mit ihren Dienerinnen Eiras und Charmium eine Totenfeier für Antonius, den „Ausbund aller Helden":[51] Sie balsamieren den Leichnam und setzen ihm ein ehrendes Epitaph,[52] bevor Cleopatra ihren Freitod als ‚zweite Hochzeit' an-

46 Lohenstein: Cleopatra (Anm. 44), IV, 409–412.
47 Ebd., III, 61.
48 Ebd., III, 64–66.
49 Ebd., III, 369–376 und 396.
50 Ebd., III, 559.
51 Ebd., V, 7.
52 „Und grabt sein redend Lob in stumme Marmel ein: / Hier lig't Egiptens Heil / di Freiheit Rom's umbfangen. / Denn beider Wolfahrt ist mit dem Anton vergangen." Ebd., V, 26–28.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

kündigt: „Cleopatra sol itzt noch einmal durch den Tod / Sich dem Anton vermählen“ und „durch ihr Blutt entdecken: / Daß knecht'sche Geister nicht in disen Adern stecken“.[53] Allerdings ist ihr Motiv weniger die Liebe zu Antonius als vielmehr, Augustus einen Strich durch die politische Rechnung zu machen, der nur darauf „bedacht“ sei, „[n]ach Rom ins Sigs-Gepräng zum Schau-Spiel uns zuführen“.[54] Zwar bittet sie Octavian in ihrem letzten Brief, zusammen mit Anton bestattet zu werden, doch es ist hauptsächlich ihr Stolz, als Königin, nicht als Gefangene zu sterben. Ihre Dienerinnen Eiras und Charmium folgen ihr in einer *imitatio heroica* nach („Hat nicht di Königin di Bahn uns schon gebrochen?“)[55] und rechtfertigen in einer Periphrase des Tacitus-Mottos ihren Freitod: „Solch sterben bringet Ruhm / dis Leben Schmach und Bürde“.[56] Tatsächlich empfindet Augustus den Freitod Cleopatras als Schmach. Er versucht die Tote gar zu reanimieren, bevor er ihr heroisches Sterben anerkennt und ihren ruhmvollen Tod sogar den Römern als Vorbild präsentieren will:

> Welch Grimm / Cleopatra / welch wütten kam dich an?
> Daß du so mördrisch dir / uns hast so weh gethan?
> Solln itzt di Leichen uns nur unser Sigs-Fest zieren?
> Last uns gleich aus Metall ihr güldnes-Bild auf-führen:
> Di todten Bilder sind kein überwunden Feind /
>
> […]
>
> Was wil Augustus denn di Ruhms-entseelten Glider
> Auf's Schau-Gerüste stelln? Rom werffe ja darnider /
> Ihr Bild aus Ertzt und Stein und glattem Helffen-Bein:
> Cleopatra wird stehn / wenn Rom nicht Rom wird sein.
> Vielmehr laßt uns itzt selbst ihr Bild stelln Rom für Augen /
> So / wi di Schlangen ihr di edle Seel' aussaugen;[57]

In dieser Verabsolutierung des Heroischen spielen Präfigurate eine große Rolle. Lohensteins Protagonisten orientieren sich in Selbst- und Fremdcharakterisierungen an mythischen und historischen Vorbildern. So wird Cleopatra antonomastisch als „zaubernde Medea“,[58] „Egyptens Helena“[59] oder „andre Zinthie“[60] bezeichnet. Dass Lohensteins Tragödie ein Lehrstück heroischer Thanatologie ist, zeigt der Schluss: Octavian lässt sich in die Gruft der Ptolemäer führen, um das Grab Alexanders des Großen zu besuchen, den er sich wie schon Caesar zum Vorbild nimmt:

53 Ebd., V, 33–36.
54 Ebd., V, 66–67.
55 Ebd., V, 203.
56 Ebd., V, 223.
57 Ebd., V, 297–301 und 311–315.
58 Ebd., III, 289.
59 Ebd., III, 290.
60 Ebd., IV, 127.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jedoch / weil wir uns gleich itzt in der Grufft hier schau'n /
Wo Alexander ihm ließ sein Begräbnüs bau'n /
Last uns den / dem sich Glück und Tugend stets vermählet
Dem eine neue Welt zu zwingen hat gefehlet /
Den / dessen grossen Geist der Erden-Kreiß nicht schlooß
Im engen Sarche sehn. Macht Ertzt und Rügel loß.
Hier ligt der grosse Held / von dem August muß lernen:
Der Leib vergeh' in Asch / der Geist steig' an di Sternen[61]

Es ist einzig der Nachruhm, der über ein Leben entscheidet. Er setzt, wie Cleopatras heroischer Freitod zeigt, mindestens ein heroisches Ende voraus. Daher lehnt es Augustus ab, die Gräber der übrigen Ptolemäer anzusehen, „[m]it derer Körper Geist und Nachruhm ward begraben".[62]

John Dryden: *All for Love* (1678)[63]

Im Jahre 1678 wurde John Drydens Tragödie *All For Love. Or, The World Well Lost* im Königlichen Theater in London uraufgeführt, erklärtermaßen „written in imitation of Shakespeare's Stile". Tatsächlich hat Drydens *heroic drama* Shakespeares *Antony and Cleopatra* als Prätext, und seine klassizistischen Änderungen zeitigten auch einen Wandel in der Konzeption der Todesszene. Doch Dryden hat nicht nur Ort und Zeit der Handlung konzentriert sowie das Personal reduziert, sondern vor allem auf den eigentlichen Gegenspieler Octavian ganz verzichtet. Er ist als drohender Gegner immer präsent, ohne aber auf der Bühne zu erscheinen. Dies führt zu einer Interiorisierung der Konflikte und einer mitleidbasierten Sympathielenkung: Zwar geht es auch bei Dryden um Krieg und Politik, doch beide Protagonisten, Antony und Cleopatra, sind von ihrer Liebesleidenschaft füreinander so eingenommen, dass sie ihre militärischen und politischen Pflichten vernachlässigen. Auch wenn die jeweiligen Berater Cleopatra und Antony raten, ihrer Liebe zu entsagen, besetzt die Liebesleidenschaft völlig ihr Denken und Handeln. Während Antony in Melancholie versinkt, beschreibt Cleopatra ihre Leidenschaft als „transcendent passion"[64] und edlen Wahnsinn: „My love's a noble madness".[65]

Drydens neue, auf Empathie setzende Ästhetik des *heroic drama* wirkt sich auf die Charakterisierung der Liebenden aus: Beide erscheinen als leidenschaftlich Liebende, als ‚große Seelen', verbürgt durch Fremdcharakterisierungen. Wenn Antony im zweiten Akt sein Glück von Cleopatra abhängig macht („I'll not be pleased

61 Ebd., V, 393–400.
62 Ebd., V, 412.
63 Textgrundlage der folgenden Ausführungen ist: John Dryden: All For Love. Or, The World Well Lost, in: The Works of John Dryden, Bd. 13. Plays. All for Love, Oedipus, Troilus and Cressida, hg. von Edward Niles Hooker, Berkeley u. a. 1984.
64 Dryden: All For Love (Anm. 63), II, 20.
65 Ebd., II, 17.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

with less than Cleopatra“)[66] und Cleopatra ihrerseits ihn ihrer Liebe versichert („She's wholly yours. My heart's so full of joy / That I shall do some wild extravagance / Of love in public, and the foolish world, / Which knows not tenderness, will think me mad“),[67] dann geschieht das jeweils in dritter Person und in erklärter Weltverachtung („This rattle of a globe to play withal, / This gegaw world […]“).[68] Die leidenschaftliche Natur beider Protagonisten verdeutlicht Dryden durch Kontrastrelationen. Zentral ist der Konfliktdialog zwischen Cleopatra, Antonys ägyptischer Mätresse, und Octavia, Antonys legitimer Ehefrau und Octavians Schwester. Im Streit der Frauen um Antony versteigt sich Cleopatra zur Behauptung: „I love him better, and deserve him more“,[69] und bekennt sich zu ihrer öffentlichen Deklassierung und Selbsterniedrigung als Mätresse aus Liebe:

> You bear the specious title of a wife
> To gild your cause, and draw the pitying world
> To favour it: the world condemns poor me.
> For I have lost my honour, lost my fame,
> And stained the glory of my royal house,
> And all to bear the branded name of mistress.
> There wants but life, and that too I would lose
> For him I love. […][70]

Die Liebenden können nicht voneinander lassen: Während Antony seinerseits vergeblich versucht, Cleopatra zu entsagen und bei seiner Frau Octavia zu bleiben, erregt Cleopatra mit einer fingierten Affäre Antonys Eifersucht. Die wechselseitige Liebesleidenschaft bestimmt auch den Tragödienschluss: Als Antony die fingierte Nachricht vom Tode Cleopatras erhält, versinkt er in völlige Lethargie und fällt schließlich in sein Schwert. Cleopatras anschließende Begegnung mit dem sterbenden Antony ist viel stärker als gemeinsamer Liebestod und *Post mortem*-Hochzeit inszeniert. Cleopatra entspricht Antonys Bitte, ihm in den Tod zu folgen, in Form einer „short ceremony“,[71] indem sie ihn als Sieger mit dem Lorbeerkranz krönt, da nur er selbst sich besiegt habe:

> […] this laurel
> Shall crown my hero's head: he fell not basely,
> Nor left his shield behind him – Only thou
> Couldst triumph o'er thyself, and thou alone
> Wert worthy so to triumph.[72]

66 Ebd., II, 446.
67 Ebd., II, 447–450.
68 Ebd., II, 444–445.
69 Ebd., III, 451.
70 Ebd., III, 460–467.
71 Ebd., V, 451.
72 Ebd., V, 452–456.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Cleopatra ihrerseits lässt sich in Erinnerung an die liebestiftende Begegnung mit Antony in Tarsos am Kydnos von ihren Dienerinnen zur ‚zweiten Hochzeit' als königliche Braut einkleiden:

> […] my second spousals
> Shall match my first in glory. Haste, haste both,
> And dress the bride of Antony.[73]

Sie setzt sich die Schlange an mit dem Wunsch: „But bring, myself, my soul to Antony"[74] und bittet den Tod, sie mit dem Geliebten zu vereinen: „Oh turn me to him, / And lay me on his breast!"[75] Octavian bedenkt sie mit der zynischen Bemerkung: „Caesar, thy worst. / Now part us if thou canst".[76] Anders als bei Shakespeare, wo der nüchterne Römer Octavian die Größe des toten Paares anerkennen muss, hat bei Dryden der ägyptische Isis-Priester Serapion das letzte Wort. Sein Lob, das der heroischen Liebe und dem heroischen Sterben von Antony und Cleopatra einen langen Nachruhm prophezeit, mündet in das Couplet:

> […] Sleep, blest pair,
> Secure from human chance, long ages out,
> While all the storms of fate fly o'er your tomb;
> And fame to late posterity shall tell,
> No lovers lived so great, or died so well.[77]

Somit ist bei Dryden der Suizid Cleopatras nur letzter Beweis ihrer heroischen Liebe, die alle Konventionen und Grenzen überschreitet. Der Unvergleichlichkeit ihrer heroischen Liebe wegen spielen Präfigurate bei Dryden so gut wie keine Rolle. Die Heroik ist in Cleopatras großer Seele und Liebesleidenschaft angelegt. Insofern stellt Dryden Cleopatras Freitod nicht als heldischen Tod, sondern als letzte Heldentat einer Heroine dar.

Schluss

Mein Überblick über Kleopatras Tod in bildkünstlerischen und literarischen Inszenierungen der Frühen Neuzeit hat gezeigt: Der Suizid der letzten ägyptischen Königin wird im Kontext des Kultes der *femmes fortes* medienspezifisch heroisiert, erotisiert und ästhetisiert. Konzentrieren sich die bildkünstlerischen Darstellungen auf das Moment des heldischen Todes, in dem aristokratische Würde, Mut und Schönheit zusammenkommen, integrieren die Tragödien den heroischen Moment in eine Handlung, in der die Heroik mehr oder weniger vorverlagert wird: Ist es bei Lohenstein die unbedingte Orientierung Kleopatras am Nachruhm, ist

73 Ebd., V, 461–463.
74 Ebd., V, 486–487.
75 Ebd., V. 498–499.
76 Ebd., V, 499–500.
77 Ebd., V, 514–518.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

es bei Shakespeare eine Art moralische Konversion angesichts des toten Geliebten Marcus Antonius, mit ihm zu sterben. Dagegen ist Drydens Kleopatra als große empfindsame Seele bereits eine wahre Heroine, die des Beweises eines heroischen Todes gar nicht bedarf; der Tod bestätigt ihr Heldinnentum nur noch. Somit bezeugen die bildlichen wie literarischen Sterbeszenen eine Interiorisierung des Heroischen in der Frühen Neuzeit: Losgelöst vom Militärischen büßt die Heroik ihre geschlechtliche, kulturelle und tendenziell auch ständische Bindung ein und wird zu einer spezifischen Haltung ethisiert.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Alessandro Turch: La Mort de Cléopâtre. akg-images, Bildnr. AKG 310566.

Abb. 2: Guido Cagnacci: Der Tod der Kleopatra, in: Elisabeth Bronfen u. a. (Hg.): Kleopatra. Die ewige Diva (Ausstellungskatalog, Bonn), München 2013, S. 309, Nr. 171.

Abb. 3: Giovanni Francesco Guerrieri: Kleopatra, in: Elisabeth Bronfen u. a. (Hg.): Kleopatra. Die ewige Diva (Ausstellungskatalog, Bonn), München 2013, S. 299, Nr. 162.

Abb. 4: Massimo Stanzione: Kleopatra, in: Elisabeth Bronfen u. a. (Hg.): Kleopatra. Die ewige Diva (Ausstellungskatalog, Bonn), München 2013, S. 303, Nr. 165.

Abb. 5: Guido Reni: Der Tod der Kleopatra, in: Elisabeth Bronfen u. a. (Hg.): Kleopatra. Die ewige Diva (Ausstellungskatalog, Bonn), München 2013, S. 306, Nr. 168.

Abb. 6: Daniel Casper von Lohenstein: Cleopatra. Trauer-Spiel, Frankfurt/Leipzig 1724, Frontispiz.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

II.
Grenzüberschreitungen

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Tod des Ritters im hohen Mittelalter

Jürgen Dendorfer

Ritter kämpfen und sie sterben im Kampf, aber werden sie dadurch zu Helden? *Müssen* Ritter sterben, um zu Helden zu werden? Und wenn ja, *wie* müssen sie sterben; ist für ihre spätere Heroisierung die Art und Weise ihres zu Tode Kommens von Bedeutung? Diese im Rahmen der Ringvorlesung diskutierten Fragen lassen sich nicht einfach beantworten. Die einschlägigen Darstellungen zum hochmittelalterlichen Rittertum sagen dazu wenig bis nichts.[1] Nach einer ersten Sichtung schieben sich sogar gegenteilige Beobachtungen in den Vordergrund: Etwa die erstaunlich umfangreichen Passagen, in denen Geschichtsschreiber des 12. Jahrhunderts über das Verhalten ritterlicher Einzelkämpfer, die sich bei Belagerungen oder auf dem Schlachtfeld hervortun wollten und dabei getötet wurden, diskutierten. Passagen, in denen strittig war, ob dieses riskante Verhalten lobens- oder tadelnswert sei. Die Autoren kamen durchaus häufiger zum Ergebnis, dies sei ein selbstverschuldeter Tod, ein abschreckendes und nicht nachahmenswertes Beispiel oder sogar mehr als das: unverantwortlich und eine Andere gefährdende Unvorsichtigkeit.[2]

Oder es stellt sich die Erinnerung an die turnierartig anmutenden Auseinandersetzungen zwischen Ritterheeren ein, bei denen betont wird, dass niemand oder kaum jemand getötet wurde, sondern wie im Turnier Gefangene gemacht werden konnten und sollten.[3] Kommt einer zu Tode, wird das als Missgeschick beklagt; heroisch geht anders.

---

1 Die deutschsprachigen Überblickswerke kommen im Duktus einer ideographischen Beschreibung der Entstehung, der Blüte und des Vergehens des Rittertums sogar ohne eingehendere Ausführungen zum Krieg und dem Gewalthandeln der Ritter und folglich auch ohne deren Sterben aus, vgl. etwa: Josef Fleckenstein unter Mitwirkung von Thomas Zotz: Rittertum und ritterliche Welt, Berlin 2002; Joachim Ehlers: Die Ritter. Geschichte und Kultur, München [2]2009; vgl. mit treffender Kritik an dieser Verengung des Blicks: Hans-Henning Kortüm: Kriege und Krieger 500–1500, Stuttgart 2010, hier S. 121–123. Dagegen widmet die jüngste germanistische Synthese dem „Krieg" und der „Gewalt" eigene, aussagekräftige Abschnitte: Karl-Heinz Göttert: Die Ritter, Stuttgart 2011, hier S. 146–163. Die angloamerikanische Forschung hat die Spannung zwischen Ritterideal und Gewaltpraxis deutlicher im Blick, vgl. etwa Matthew Strickland: War and Chivalry. The Conduct and Perception of War in England and Normandy, 1066–1217, Cambridge 1996; Richard Kaeuper: Chivalry and Violence in Medieval Europe, Oxford 1999; zusammenfassend: ders.: Medieval Chivalry, Cambridge 2016, hier S. 155–232.

2 Eine Zusammenstellung einschlägiger Belege für die Zeit Friedrich Barbarossas bei Mareike Pohl: Fliehen – Kämpfen – Kapitulieren. Rationales Handeln im Zeitalter Friedrich Barbarossas, Stuttgart 2014, hier S. 92–110.

3 Vgl. etwa Kortüm: Kriege und Krieger (Anm. 1), S. 220, zur Schlacht von Brémule, mit 900 beteiligten Rittern und drei Toten, oder die Darstellung des militärischen Konflikts in der Tübinger Fehde (1164–1166), bei der 2.200 Bewaffnete aufeinanderstießen und es nur einen Toten gab. Dazu: Historia Welforum cum continuatione Staingademensi, in: Quellen

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Und nicht zuletzt fallen wenige Ritter ein, die überhaupt heldenhaft zu Tode kamen; selbst die großen Könige der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die auf dem Höhepunkt der ritterlich-höfischen Kultur gleichsam an der Spitze der ‚Ritterschaft' standen, Friedrich Barbarossa und Richard Löwenherz, sterben keinen Heldentod, obwohl beide in Situationen sterben, die heroisches Potential geboten hätten. Der eine, Friedrich Barbarossa im Jahr 1190 auf dem Dritten Kreuzzug, ertrinkt jedoch beim Übergang über den Fluss Saleph in Kleinasien als Folge eines Badeunfalls.[4] Der andere, Richard Löwenherz, findet 1199 im Kampf bei der Belagerung einer Burg den Tod.[5] Doch stirbt er nicht im Gefecht Mann gegen Mann, sondern wird vom Bolzen einer Armbrust niedergestreckt und verendet an den Folgen einer Entzündung der dadurch verursachten Wunde.

Auch bei den beiden ritterlichen Königen ergibt sich also ein Negativbefund. Die Umstände ihres Todes verhinderten zumindest nicht, dass sie als Ritter angesehen wurden; und sie standen dem nicht entgegen, dass sich nach ihrem Tod – besonders augenfällig bei Richard Löwenherz – immer neue, legendenhafte Erzählungen um ihr Leben rankten.[6] Dass sie tot waren, war dafür Voraussetzung, die Art und Weise ihres zu Tode Kommens aber spielte keine oder zumindest keine entscheidende Rolle für ihre spätere Stilisierung zu vorbildlichen Rittern.

Wie verhält es sich also mit dem Tod und dem Rittertum? Welche Bedeutung hat, um die Einleitung dieses Bandes zu zitieren, das „Sterben" des Ritters für seinen „Status als Held"? Eine Frage, die mir durchaus offen scheint, und die ich anhand zweier Fallbeispiele erörtern will. Sie verteilen sich über ein halbes Jahrhundert von etwa 1150 bis 1200, umfassen räumlich das Deutsche Reich, Oberitalien und das normannische Süditalien. Ich entnehme sie zwei Werken unterschiedlicher Gattung. Einer Chronik, den „Taten Kaiser Friedrichs Barbarossas", den *Gesta Frederici* Bischof Ottos von Freising in der Fortsetzung seines Kaplans

zur Geschichte der Welfen und die Chronik Burchards von Ursberg, hg. von Matthias Becher (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe 18b), Darmstadt 2007, S. 34–91, hier c. 30, S. 82.

4 Zu den Quellen und älterer Literatur: Johann F. Böhmer, Regesta Imperii IV. Lothar III. und ältere Staufer 1125–1197, Bd. 2. Die Regesten des Kaiserreiches unter Friedrich I. 1152 (1122)–1190, bearb. von Ferdinand Opll, 4. Lieferung. 1181–1190, Wien 2010, Nr. 3470, hier S. 334–339; dazu: Ekkehard Eickhoff: Friedrich Barbarossa im Orient (Istanbuler Mitteilungen Beiheft 17), Tübingen 1977; Leila Bargmann: Der Tod Friedrichs I. im Spiegel der Quellenüberlieferung, in: Concilium medii aevi 13, 2010, S. 223–249; Knut Görich: Friedrich Barbarossa. Eine Biographie, München 2011, hier S. 587–600, der eingehend die Bewältigung des plötzlichen sowie unerwarteten und damit ‚schlechten' Todes in den zeitgenössischen Quellen nachzeichnet.

5 John Gillingham: The Unromantic Death of Richard I, in: ders.: Richard Coeur de Lion. Kingship, Chivalry and War in the Twelfth Century, London/Rio Grande, OH 1994, S. 155–180, zuerst in: Speculum 54, 1979, S. 18–41; ders.: Richard I, New Haven/London 1999, hier S. 321–334; Dieter Berg: Richard Löwenherz (Gestalten des Mittelalters und der Renaissance), Darmstadt 2007, hier S. 256–257.

6 Berg: Richard Löwenherz (Anm. 5); S. 276–300, jüngst: Alexander Schubert (Hg.): Richard Löwenherz – König, Ritter, Gefangener (Ausstellungskatalog Speyer), Regensburg 2017.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rahewin[7], und einem lateinischsprachigen Epos, dem *Liber ad honorem Augusti*.[8] Einem Epos, das zeitgenössische Ereignisse behandelt, die Eroberung des Normannenreiches durch Heinrich VI., den Sohn Kaiser Friedrich Barbarossas.

Mit diesem Zugriff vergleiche ich zwei im Abstand von etwa vierzig Jahren entstandene Texte, von denen einer im Reich nördlich der Alpen, in Freising, und der andere in Süditalien, am normannischen Königshof, geschrieben wurde. Dem Vergleich liegt die implizite Annahme zugrunde, dass es Konturen eines trennscharfen Konzepts des ‚Ritters' über Einzelkonstellationen hinweg gibt. Eine Vergleichsbasis ist dadurch gegeben, dass die in den beiden Werken als Helden vorgestellten Krieger aus dem Umfeld zweier Generationen staufischer Kaiser, Friedrich Barbarossa (1152–1190) und Heinrich VI. (1190–1197), stammen. In den 50er ebenso wie in den 90er Jahren des 12. Jahrhunderts, bei den Kämpfen in Ober- und in Süditalien, treten weltliche kriegführende Eliten, Adelige und Ministeriale aus dem Deutschen Reich hervor; im Kern ist das derselbe Personenkreis. Beide Texte sind zudem an ein Publikum an den Höfen der staufischen Könige adressiert.

Doch ermöglicht die Auswahl der Texte auch Differenzierungen: die Bildungsvoraussetzungen im Norden und im äußersten Süden des Stauferreiches unterscheiden sich, die Gattungskonventionen einer Chronik und eines Epos bedingen unterschiedliche Darstellungsweisen, und zudem erlaubt es die zeitliche Distanz über 40 Jahre, aktuelle Fragen, die sich mit dem Komplex ‚Ritter' verbinden, offenzuhalten und nicht einem gleichsam zeitlosen Ritterideal nachzujagen, das sich spätestens seit dem 11. Jahrhundert ausgeformt und am Ende des 12. Jahrhunderts vollkommen etabliert habe; selbst zu dieser Zeit lässt es sich – zumindest außerhalb der volkssprachlichen Literatur – nur selten greifen.[9] Von dieser Beobachtung ausgehend liegt unserem Teilprojekt im SFB die Frage zugrunde, welche Alternativen es für die Heroisierung der Kämpfenden im Hochmittelalter jen-

7 Gesta Frederici seu rectius Cronica, hg. von Franz Josef Schmale (Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte des Mittelalters 17), Darmstadt [4]2000; zur Fortsetzung der *Gesta* nach dem Tod Ottos von Freising durch Rahewin 1158–1160, aus der die unten interpretierte Episode genommen ist, vgl. Roman Deutinger: Rahewin von Freising. Ein Gelehrter des 12. Jahrhunderts (MGH Schriften 47), Hannover 1999, hier S. 27–178.

8 Petrus de Ebulo: Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, hg. von Theo Kölzer / Marlis Stähli, Textrevision und Übersetzung von Gereon Becht-Jördens, Sigmaringen 1994.

9 Zu kritischen Punkten einer solchen, im deutschsprachigen Raum erneut anstehenden Diskussion um die Entstehung und Ausformung ‚des Rittertums' vor dem 13. Jahrhundert vgl. die Hinweise in der anglophonen Forschung: David Crouch: The Birth of Nobility. Continuity and Aristocracy in England and France 900–1300, London 2005, hier S. 7–86; ders.: William Marshal and the Mercenariat, in: John France (Hg.): Mercenaries and the Paid Men. The Mercenary Identity in the Middle Ages (History of Warfare 47), Leiden 2008, S. 15–32; ders.: Chivalry and Courtliness: Colliding Constructs, in: Peter Coss (Hg.): Soldiers, Nobles and Gentlemen. Essays in Honour of Maurice Keen, Woodbridge 2009, S. 32–48, zuletzt: Kaeuper: Medieval Chivalry (Anm. 1), S. 7–24.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

seits des Ritters gab, bezogen auf lateinische Texte, die von zeitgenössischen Ereignissen und dem Handeln realer Personen berichten.

Aufgrund der dargelegten Überlegungen kann es nicht das Ziel dieses Beitrags sein, die nachträglichen Stilisierungen des Todes von Rittern in den Blick zu nehmen. Tote Ritter konnten als Ausgangspunkt zur Legitimation von Handeln dienen, nur selten aber scheint diese bei den Umständen ihres Todes ihren Ausgang zu nehmen. Die Frage nach der Bedeutung des Todes will ich deshalb anders stellen: Welcher Tod eines Ritters im Kampf galt als ‚legitim' und welche Ritter wurden deshalb in den untersuchten Quellen als erinnerungswürdig und nachahmenswert dargestellt?

Beginnen wir mit einer Episode aus den *Gesta Friderici* Ottos von Freising, die sein Kaplan Rahewin fortsetzte.[10] Dieses Geschichtswerk in vier Büchern entstand zwischen 1157 und 1160 und beschreibt in enger zeitlicher Nähe zu den Ereignissen die Kämpfe Friedrich Barbarossas mit einigen italienischen Städten, besser Kommunen.[11] Der hartnäckigste und stärkste Widersacher Barbarossas war Mailand, das durch den Umfang seiner Bevölkerung, seine Wirtschaftskraft und seine militärische Stärke die westliche Poebene dominierte.[12] Die *Gesta Friderici* nun schildern in einem an antiken Klassikern geschulten Latein den Krieg Barbarossas und seiner ‚Ritter' gegen Mailand, der bekanntlich im Jahr 1162 mit der Einnahme und weitgehenden Zerstörung der Stadt endete.[13]

Blenden wir zurück auf den Beginn dieses Kampfes in den Hochsommer des Jahres 1158 und folgen den Ausführungen Rahewins im dritten Buch der *Gesta Friderici*.[14] Der Freisinger Kleriker war über die Anfänge des zweiten Italienzugs aus Hofkreisen gut informiert und zum Teil, von November 1158 bis Mai/Juni 1159, sogar Augenzeuge der Ereignisse.[15] Wohlgeordnet strömte in seiner Darstellung das vom Kaiser angeworbene Heer über die Alpenpässe nach Oberitalien und sammelte sich im Umkreis der auf Seiten des Staufers stehenden Städte bei Cremona, um den entscheidenden Schlag gegen Mailand zu führen.[16] Nachdem der Übergang über den Fluss Adda geglückt und eine erste, hinderliche Burg im Handstreich genommen worden war, stand der Weg nach Mailand offen. Barbarossa bereitete das Heer für die Belagerung der großen Stadt vor.[17] In dieser er-

10 Gesta Frederici (Anm. 7).
11 Zu Entstehung und Charakter des Werks: Deutinger, Rahewin (Anm. 7), S. 88–96.
12 Zu den Auseinandersetzungen Barbarossas mit den italienischen Kommunen: Knut Görich: Die Ehre Friedrich Barbarossas. Kommunikation, Konflikt und politisches Handeln im 12. Jahrhundert (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), Darmstadt 2001, hier S. 186–302; ders.: Friedrich Barbarossa (Anm. 4), S. 283–387.
13 Pietro Solanos / Kai-Michael Sprenger (Hg.): La distruzione di Milano (1162). Un luogo di memorie (Ordines. Studi su istituzioni e società nel Medioevo europeo 2), Mailand 2015.
14 Gesta Frederici (Anm. 7) III.
15 Deutinger: Rahewin (Anm. 7), S. 88–96.
16 Gesta Frederici (Anm. 7) III, c. 21–32, S. 438–464.
17 Ebd., c. 34–33, S. 466–470.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wartungsvoll gespannten Situation wollten, so Rahewin, „[e]inige aus dem Heer aus übler Ruhmsucht den anderen zuvorkommen, und jeder sehnte sich danach, im Wettstreit um die Tapferkeit dem anderen als überlegen zu erscheinen.“[18] An ihrer Spitze ein Graf Ekbert von Pitten, der sich mit etwa tausend anderen bewaffneten Reitern zusammentat, auf die Stadt zustürmte und fast bis an ihre Tore vordrang.[19] Doch Ekbert und seine Leute waren unversehens in einen Hinterhalt geraten und plötzlich von allen Seiten von Mailändern umringt. Sie kämpften zuerst vom Pferd aus mit Lanzen, dann mit dem Schwert. Im Getümmel war kaum mehr zu unterscheiden, wo Freund oder Feind stand: „Auch gab es keine Möglichkeit zur Flucht oder zur Verfolgung,“ sondern, so Rahewin, nur „die Wahl, entweder zu fallen oder zu töten, weil an ein Zurückweichen nicht zu denken war.“[20] In dieser ausweglosen Lage drängten die Mailänder sie zurück und waren nahe daran zu siegen, als Graf Ekbert vom Pferd sprang, einem der Seinen, der ebenfalls gefallen war, zu Hilfe eilte und ihn befreite. Seine Begleiter ergriff die Panik, sie flohen, Ekbert aber blieb und trieb nun „fast allein“ (*paene solus*), die Feinde vor sich her bis zur Mauer der Stadt:[21] „Denn alle wichen vor ihm zurück, weil sie der Kraft und Kühnheit dieses Mannes nicht zu trotzen vermochten“.[22] Am Ende aber unterlag er der Übermacht seiner Feinde und wurde von einem Lanzenstich niedergestreckt: „man zog ihm Helm und Panzer ab und schlug ihm den Kopf ab“ [23] – „[s]o kam dieser hochedle Graf und Mann von kö-

18 Ebd., c. 36, S. 470: „Progrediente autem eo in hostilem terram, quidam de exercitu, male affectate laudis avidi, prevenire alios et de virtute certando alter alteri superior inveniri desiderabant.“

19 Ebd.; zur folgenden Ekbert-Episode: Görich: Ehre Friedrich Barbarossas (Anm. 12), S. 226–229; Johannes Laudage: Rittertum und Rationalismus. Friedrich Barbarossa als Feldherr, in: ders. (Hg.): Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit, Köln 2006, S. 291–314, hier S. 306–307; Holger Berwinkel: Verwüsten und Belagern. Friedrich Barbarossas Krieg gegen Mailand (1158–1162), Tübingen 2007, hier S. 91–93; Pohl: Fliehen (Anm. 2), S. 98–107; Malte Prietzel: Kleine Kämpfe im großen Krieg. Scharmützel bei der Belagerung Mailands 1158, in: Olaf Wagener (Hg.): Der umkämpfte Ort – von der Antike zum Mittelalter (Beihefte zur Mediaevistik 10), Frankfurt am Main 2009, S. 323–334; Christine Grieb: Schlachtenschilderungen in Historiographie und Literatur (1150–1230) (Krieg in der Geschichte 87), Paderborn 2015, S. 127–134.

20 Gesta Frederici (Anm. 7) III, c. 36, S. 470: „Neque autem fuge vel persecutioni locus erat, sed qui inter primos stetissent, aut cadendi aut occidendi necessitatem habebant, quia refugere non dabatur.“

21 Ebd.: „Cum autem hostium multitudo nostrorum animos et peritiam vinceret, iamque tota acies pelleretur, predictus comes Ekkebertus uni suorum, qui deiectus fuerat, opem ferre cupiens subito equo prosilit, militem liberat iamque vincentes hostes pene solus perturbat et ad vallum usque civitatis persecutus est.“

22 Ebd.: „Fugiebant eum universi, neque vim hominis neque audaciam sustinentes.“

23 Ebd.: „Verum profecto fata virum persequebantur, que ab homine vitari non possut. Multitudine quippe adversariorum undique circumfusus ad terram lancea prostratus est, et detracta galea atque thorace, capite cesus, nemine succurente, quod locus intercludebat auxilium ferre cupientem.“

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

niglichem Geblüt elend ums Leben und hinterließ nicht nur bei seinen Leuten, sondern auch bei den Außenstehenden tiefe Trauer."[24]

Diese Geschichte über das Schicksal des Grafen Ekbert ist Teil einer Kette von Erzählungen über die Taten der Helden (*heroum*), so der Begriff Rahewins, vor Mailand.[25] Der heldenhafte Kampf eines Einzelnen gegen eine Übermacht der Feinde, eines Einzelnen, der standhaft bleibt und nicht flieht, und dem es beinahe gelingt, die Niederlage abzuwenden, wird unübersehbar positiv gewertet, ebenso wie die vorausgehende, selbstlose Hilfe Ekberts für einen seiner vom Pferd gefallenen Begleiter.

Rahewin erwähnt den Beifall, den die Tat fand, und hebt Ekbert mit einer Reihe von auszeichnenden Epitheta hervor. Doch welche Bedeutung hat der Tod Ekberts für dessen zweifelsohne greifbaren Nachruhm? Unser Autor zumindest führt die Episode mit einem verteidigenden Vorsatz ein; „um ihrer Tapferkeit willen hätten die Männer", deren Geschichte er erzählt, „ein besseres Geschick" (*melior fortuna*) verdient: „Denn auch wenn der Zufall einem Unternehmen abhold ist, so muss man doch nicht darauf sehen, wie es ausgegangen ist, sondern was beabsichtigt war."[26] Der Ausgang war nicht rühmenswert, militärisch gesehen war er sogar ein Desaster. Das deutlichste Zeichen dafür ist der schmachvolle Tod Ekberts, dem Helm und Rüstung als Zeichen seiner Würde abgenommen wurden, bevor man ihm den Kopf vom Rumpf trennte. Andere berichten sogar, so fügt Rahewin eine Variante an, „er sei lebend gefangen genommen und in der Stadt auf grässlichste Weise enthauptet worden".[27] Ekbert starb also, so muss man diese Passage deuten, nicht einmal im Kampf. Das unrühmliche Ende seines Vorstoßes war trotz erwiesener Tapferkeit problematisch, stand in einer Spannung zur herausgestrichenen Kampfesstärke. Rahewin erzählt eine Reihe anderer Heldentaten vor Mailand, in denen allein der Erfolg der herausragenden Tat ausreicht, um sie zu erinnern.[28] Etwa wenn Graf Albert von Tirol einen Mailänder, der einen Zweikampf provozieren wollte, ungerüstet auf dem Pferd sitzend aus dem Sattel warf,[29] oder wenn der König von Böhmen einen unerwarteten, nächtlichen Ausfall aus der Stadt durch sein beherztes Eingreifen und die eigene Tapferkeit im Kampf Mann gegen Mann zurückwarf.[30] Vor diesem Hintergrund ließ der Tod Ekberts Schicksal besonders bedauernswert erscheinen, spannte gleich-

24 Ebd.: „Egre itaque nobilissimus comes et vir regalis sanguinis perimitur, magnam de se querelam non tantum apud suos, sed etiam apud exteros relinquens."

25 Ebd., c. 22, S. 440; c. 43, S. 482; IV, c. 3, S. 513.

26 Ebd., III, c. 36, S. 470: „viri digni pro fortitudine, qui meliore fortuna usi fuissent. Nam etsi ceptum casus invidit, tamen non qualiter cesserit, sed qui decreverint, attendendum."

27 Ebd., c. 36, S. 472: „Dictum tamen memini a quibusdam vivum eum captum et intra civitatem atrociter decollatum."

28 Vgl. ebd., c. 34, 41–44; dazu Prietzel: Kleine Kämpfe (Anm. 19); Grieb: Schlachtenschilderungen (Anm. 19), S. 129–130, mit der treffenden Bewertung: „Was verwerfliche Unbesonnenheit von der tapferen Heldentat trennt, ist der Erfolg."

29 Gesta Frederici (Anm. 7) III, c. 44, S. 484.

30 Ebd., c. 41, S. 478.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sam eine narrative Fallhöhe zwischen exzeptioneller Tat und schmachvollem Ende auf, die die Geschichte erzählenswerter als andere machte. Sterben aber musste dieser Held nicht, um zum Helden zu werden.

Doch hat diese Passage noch eine andere Funktion im Rahmen der Abschnitte, mit denen Rahewin über den Beginn des Kriegs gegen Mailand berichtet. Denn als diejenigen, die mit Ekbert gekämpft hatten, ins Lager zurückgekehrt waren, erhielten sie nicht etwa Lob und Auszeichnungen, sondern sie wurden gemaßregelt. „Die zurückkehrenden Ritter aber hörten von den Fürsten nur drohende Worte, und der Kaiser schalt sie zornig", mit folgenden von Rahewin behaupteten Worten: „nicht ohne Schuld wurden sie […] besiegt und verjagt, denn das allerschlimmste Übel ist es, sich in der Anwesenheit des Kaisers ohne Anführer auf einen Kampf einzulassen, da ein ohne Befehl eines Führers errungener Sieg unehrenhaft ist".[31]

„Künftig werde er", Barbarossa, „gegen alle, die eigenmächtig handelten oder auch nur im Geringsten gegen die Ordnung verstießen, mit der Strenge des Gesetzes einschreiten"[32] – nur durch die Bitten der Umstehenden ließ er sich davon abbringen, die Zurückgekehrten zu bestrafen.

In Barbarossas Ermahnung fallen die Schlüsselworte, mit denen Rahewin den Beginn dieses Italienzugs Friedrich Barbarossas darstellt, „Ordnung" und „Disziplin".[33] Wohlgeordnet bewegte sich das Heer vom Kaiser verteilt auf die verschiedenen Alpenpässe demnach nach Süden.[34] Um die Disziplin einzuhalten, erließ der Kaiser eine umfangreiche Lagerordnung.[35] Der planvolle Aufmarsch gegen Mailand wird dann detailliert bis hin zur Positionierung des Heeres vor der Stadt beschrieben, den an der Spitze ihrer Kontingente stehenden Fürsten wird jeweils ein Stadttor zugewiesen.[36] Diese Berichte über Anordnungen und Planungen des Kaisers rahmen die Ekbert-Episode und sie erhellen auch ihre Funktion. Der für den Hof Barbarossas, für den Kaiser und sein gelehrtes Umfeld schreibende Rahewin[37] griff mit seiner Darstellung offensichtlich ein Thema auf, das am Hof diskutiert wurde. Das Verhältnis des Einzelkämpfers zum Heer der Vielen: die Spannung zwischen dem agonalen Ideal des Ritters, der sich im Vergleich mit den Taten anderer zu messen hatte, und dessen eigener Antrieb nach Ehre und Ruhm wesentlich war, sowie die Notwendigkeit, ein großes Heer auf geordnete Weise gegen einen mächtigen Gegner – Mailand, die bevölke-

31 Ebd., c. 37, S. 472: „Revertentes autem milites interminatio principum et imperator iratus huiusmodi oratione corripuit: […] Non inmerito itaque vincuntur, depelluntur, quia omnium pessimum est presente imperatore sine rectore dimicare, cum etiam vincere sine precepto duxi infamie sit."

32 Ebd.: „Scituros esse, ait, omnes qui de cetero arroganter egerint vel minimum quid preter ordinem moverint, legum severitate se in eos vindicaturum."

33 Diesen Aspekt betont auch Laudage: Rittertum und Rationalismus (Anm. 19), S. 302–309.

34 Gesta Frederici (Anm. 7) III, c. 29, S. 452–453.

35 Ebd., c. 31, S. 456–460.

36 Ebd., c. 38, 39 und 41, S. 472–476.

37 Deutinger: Rahewin (Anm. 7), S. 123–144.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

rungsreichste Stadt im lateinischen Europa – zu führen. Diese Spannung durchzieht seine Darstellung.

In der Zeit, in der Rahewin schrieb, gibt es deutliche Hinweise darauf, dass sich die Kriegsführung veränderte.[38] Mit Sicherheit aber wurde sie anders wahrgenommen.[39] Nicht zuletzt schildert Rahewin selbst in den *Gesta Friderici* über Seiten die Bedeutung von Belagerungsmaschinen für die Einnahme Cremas (1159/1160).[40] Bezeichnend ist, mit welcher Detailliertheit er den Aufmarsch des Heeres gegen Mailand beschreibt und welche Gruppen er unterscheidet: Vorausgeschickt werden *milites*, wohl Reiterkrieger, mit Straßenmeistern (*stratoribus viarum*), die dem Heer den Weg bereiten.[41] Es folgen deren Knechte mit Gepäck zusammen mit dem Fußvolk, danach kommen diejenigen, die „Maschinen zum Erobern der Stadt und andere Wurfgeräte" transportieren.[42] Den Zug beschließt die Masse der Söldner.[43] Der auf dem Pferd reitende, gepanzerte Einzelkämpfer – wenn man so will, der Ritter – verliert im Laufe des 12. Jahrhunderts seine herausragende militärische Bedeutung; seine Stellung wird zunehmend prekär, muss zwischen technischen Innovationen wie Vorrichtungen und Maschinen für die Belagerung, die den Regelfall militärischer Operationen darstellt,[44] sowie im Kampf geübten Söldnern neu bestimmt werden.[45] Die Ekbert-Episode steht für

38 Mit Hinweisen auf hochmittelalterliche Veränderungen der Kriegsführung siehe Kortüm: Kriege und Krieger (Anm. 1), S. 150–191; John Gillingham: An Age of Expansion (c. 1020–1204), in: Maurice Keen (Hg.): Medieval Warfare, Oxford 1999, S. 59–88; zur veränderten Kampfesweise der Reiterkrieger: Malte Prietzel: Krieg im Mittelalter, Darmstadt 2006, S. 77–92.

39 Malte Prietzel: Kriegführung im Mittelalter. Handlungen, Erinnerungen, Bedeutungen (Krieg in der Geschichte 32), Paderborn u. a. 2006; für das anglonormannische bzw. angevinische Reich: Strickland: War and Chivalry (Anm. 1).

40 Gesta Frederici (Anm. 7) IV, c. 57, S. 616–617; c. 67–69, S. 650–654.

41 Ebd., III, c. 38, S. 474: „Premissi autem milites cum stratoribus viarum ibant, qui aggerum maligna corrigerent ac devia complanarent, obstacula preciderent, ne perplexo itinere fatigaretur exercitus."

42 Ebd.: „Servi singulorum agminum cum peditibus errant, mulis aliisque iumentis advehentes militum sarcinas. Hos sequebantur qui expugnandis civitatibus machinas et cetera tormenta portarent."

43 Ebd.: „Omnium vero agminum postrema erat mercennaria multitudo."

44 Zu den massiven Veränderungen des Belagerungswesens im hohen Mittelalter: Randall Rogers: Latin Siege Warfare in the Twelfth Century (Oxford Historical Monographs), Oxford 1992; Peter Fraser Purton: A History of the Early Medieval Siege, c. 450–1200, Woodbridge 2009, hier S. 287–293, zu den expliziten Quellen für die Belagerungstechnik in den Kämpfen Barbarossas mit den italienischen Kommunen. In längeren Entwicklungslinien sieht die Veränderungen des 12. Jahrhunderts: Aldo A. Settia: La fortezza e il cavaliere. Tecniche militari in occidente, in: Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto Medioevo, 3–9 aprile 1997, Bd. 1 (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 45), Spoleto 1998, S. 555–580; ders.: Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel medioevo (Storia e società), Rom 2002, hier v. a. S. 77–182.

45 Zur Ausbreitung des Söldnerwesens im 12. Jahrhundert deutschsprachig immer noch, trotz offenkundiger Tendenzen: Herbert Grundmann: Rotten und Brabanzonen. Söldner-Heere im 12. Jahrhundert, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 5, 1942, S. 419–

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diese Unwägbarkeiten, diese ‚Herausforderungen' für den Ritter durch Veränderungen der Kriegsführung, die die heroische Tat des Einzelnen in einen neuen Rahmen stellen. Das oszillierende Spektrum der Bewertungen in Rahewins Darstellung lässt sich auf diese Weise erklären: von dem Beifall der Begleiter Ekberts über das wegen des Misserfolgs verhaltene Lob Rahewins bis hin zur Standpauke, die die Überlebenden vom Kaiser und den Fürsten erhalten. Ekberts Wagemut war diskutabel und die Berechtigung seines Einsatzes mit Todesfolge nicht unumstritten. Was sich bei Rahewin andeutet, führen andere Quellen noch expliziter aus.[46] Sie werfen Ekbert Nachlässigkeit und Disziplinlosigkeit vor. In der Darstellung der Kölner Königschronik sandte Barbarossa seinen Marschall mit einer kleinen Schar von Reitern aus, um zu erkunden, wo der Kaiser Lager gegen die Stadt anlegen könnte.[47] Ekbert folgte dem Marschall ohne kaiserlichen Befehl mit 500 Rittern. Während die Mission des Marschalls erfolgreich verlief, trödelte Ekbert; er „kehrte zu langsam und zögerlich zurück" (*tardius et morose regrediebatur*).[48] Das bemerkten die Mailänder, sie überfielen und töteten ihn. Der später schreibende Otto von St. Blasien urteilt noch entschiedener. Er berichtet über das Ereignis, Rahewins Darstellung zusammenfassend, dass „unvorsichtig" (*incaute*) tausend Ritter gegen Mailand vorgedrungen seien und eine Niederlage erlitten hätten. Über diese „Schuld" (*peccatum*) und die „Anmaßung" (*presumptio*) sei der Kaiser sehr erzürnt gewesen und habe sie künftig untersagt. In diesem Treffen sei auch Graf Ekbert gefallen.[49]

Doch inwiefern war Ekberts Handeln überhaupt ‚ritterlich' und sein Tod der Tod eines ‚Ritters'? Explizit wird er bei Rahewin nicht als ‚Ritter', lateinisch *miles*, bezeichnet. Er macht sich zwar an der Spitze von *milites* gegen Mailand auf, doch ist der Begriff *miles* vielschichtig.[50] Noch bei Rahewin, um die Mitte des 12. Jahr-

492; neue Sichtweisen: John France (Hg.): Mercenaries and the Paid Men. The Mercenary Identity in the Middle Ages (History of Warfare 47), Leiden 2008.

46 Mit einer Übersicht über die Bewertung des Verhaltens Ekberts bei anderen zeitgenössischen Autoren: Pohl: Fliehen (Anm. 2), S. 103–107.

47 Chronica Regia Coloniensis, hg. von Georg Waitz (MGH SS Rer. Germ. [18]), Hannover 1880, ad 1158, S. 98–99.

48 Ebd., S. 99: „Comes vero Ekkebertus cum paucis suorum infausto auspicio tradius ac morose regrediebatur."

49 Ottonis de Sancto Blasio Chronica, hg. von Adolf Hofmeister (MGH SS Rer. Germ. [47]), Hannover 1912, c. 11, S. 11.

50 Zur Begriffsgeschichte von *miles*, mit der im deutschsprachigen Raum die Erforschung der Anfänge des Rittertums eng verbunden ist: Georges Duby: Die Ursprünge des Rittertums, in: Arno Borst (Hg.): Das Rittertum im Mittelalter (Wege der Forschung 349), Darmstadt ^{2}1989 [1968], S. 349–369; Johann Johrendt: Milites und Militia im 11. Jahrhundert. Untersuchung zur Frühgeschichte des Rittertums in Frankreich und Deutschland, Diss. Phil. Uni Erlangen, Nürnberg 1971; ders.: „Milites" und „Militia" im 11. Jahrhundert in Deutschland, in: Arno Borst (Hg.): Das Rittertum im Mittelalter (Wege der Forschung 349), Darmstadt ^{2}1989, S. 419–436; Josef Fleckenstein: Über den engeren und weiteren Begriff von Ritter und Rittertum (miles und militia), in: Gerd Althoff u. a. (Hg.): Person und Gemeinschaft im Mittelalter. Karl Schmid zum fünfundsechzigsten Geburtstag, Sigmaringen 1988, S. 379–392; Franz-Reiner Erkens: Militia und Ritterschaft. Reflexionen über die Entstehung des

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

hunderts, kann darunter jeder Kämpfende im Sinne eines Kriegers verstanden werden. In einem engeren Sinne bezeichnet *miles* einen mit Pferd, Helm, Harnisch, Lanze und Schwert ausgestatteten Reiterkrieger, durchaus im Gegensatz zu Fußtruppen sowie Knechten und damit sozial konnotiert, was auf eine spätere ständische Abgrenzung des Ritters vorausweist. Diese Gruppe der Reiterkrieger scheint im Mittelpunkt zahlreicher Schilderungen bei Otto von Freising und Rahewin zu stehen, sie tut sich im Einzelkampf hervor und vollbringt herausragende Taten. Allerdings steht sie damit nicht allein, auch Ingenieure oder Knechte können berichtenswerte Taten vollbringen. Ein spezifisches Ethos aber, das ritterliche Tugenden in einem später anzunehmenden Sinne miteinschließt, lässt sich bei Rahewin nicht greifen. Als Tugend eines *miles* hebt er nicht etwa eine eingehegte Ausübung von Gewalt, die Schonung besiegter Gegner, den Schutz von Armen und Schwachen oder besonders verfeinerte, höfische Umgangsformen hervor.[51] *Strenui milites*, so sein aus Sallust entlehnter Begriff, sind tapfer und standhaft im (Einzel-)Kampf, sie bestehen todesmutig und entschlossen gegen eine Übermacht der Feinde, und sie vollbringen wagemutig sowie kühn erfolgreiche Taten. Das aber sind Werte, die Krieger von der Antike bis in die Neuzeit teilten, spezifisch ‚ritterlich' sind sie ebenso wenig, wie die nicht intendierte, aber eben in der Natur des Kriegs liegende Möglichkeit des eigenen Todes Teil dieses ritterlichen Verhaltenscodex ist. An diesem Punkt, einem blinden Fleck des Ritter-Modells, lohnt sich noch ein weiterer Blick.

Am Ende des 12. Jahrhunderts verfasste Magister Petrus de Ebulo für den staufisch-normannischen Königshof Unteritaliens seine sogenannte Bilderchronik. Dieses viel diskutierte Werk, den *Liber ad honorem Augusti*, schrieb Petrus für König Heinrich VI.[52] Berühmt ist die heute in der Burgerbibliothek in Bern verwahrte Handschrift durch ihre Illustrationen. Sie halten als einer der wenigen Bilderzyklen des Mittelalters zeitgenössische Ereignisse fest, aus der Geschichte des normannischen Königreichs und den wechselvollen Kämpfen um die Durch-

Rittertums, in: Historische Zeitschrift 258, 1994, S. 623–659; methodisch besonders hervorzuheben: Hagen Keller: Militia, Vasallität und frühes Rittertum im Spiegel oberitalienischer Miles-Belege des 10. und 11. Jahrhunderts, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 62, 1982, S. 59–97; jüngst: David Stewart Bachrach: Milites and Warfare in Pre-Crusade Germany, in: War in History 22, 2014, S. 298–343; zur Vorgeschichte: Laury Sarti: Der fränkische *miles*. Weder Soldat noch Ritter, in: Frühmittelalterliche Studien 52, 2018, S. 99–117.

51 Zu diesem am Ende des 12. Jahrhunderts ausgebildeten ritterlichen Tugendkatalog vgl. Thomas Zotz: Ritterliche Welt und höfische Lebensformen, in: Fleckenstein: Rittertum (Anm. 1), S. 173–229, hier S. 188–190; zusammenfassend für die englische Diskussion: Crouch: Birth of Nobility (Anm. 9), S. 56–86.

52 Text und Bilderfolge machen zugänglich: Ebulo: Liber ad honorem Augusti (Anm. 8); zum lateinischen Text des Epos vgl. die Editionen von Petri Ansolini de Ebulo: De rebus Siculis carmen, a cura di Ettore Rota (Rerum Italicarum Scriptores 31,1), Città di Castello 1904; Pietro da Eboli: Liber ad honorem Augusti, a cura di G. B. Siragusa (Fonti per la storia d'Italia 39), 2 Bde., Rom 1906.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

setzung der staufischen Herrschaft im Süden Italiens in den Jahren 1194 und 1195. Neben den Bildern steht ein sich auf Vergil, Lucan und Ovid als Vorbilder berufendes Epos in klassizistischem Latein, das die Taten des Stauferkaisers Heinrichs VI. verherrlicht.[53] Doppelseite für Doppelseite kommentieren sich Bildfolge und Epos gegenseitig.

Die Frage nach dem Tod des Ritters lässt sich auch an dieses Epos richten, denn schon ein erster Blick auf die Illustrationen verrät, hier kommen Ritter vor, wie man sie sich vorstellt: gerüstet mit Wappen und Helm, zu Pferde, mit eingelegter Lanze aufeinander zustürmend wie etwa in der Darstellung der Belagerung von Capua (Abb. 1). Ein Blick auf das Umfeld dieser emblematischen Szene offenbart, hier wird in nicht unerheblichem Umfang gestorben. Über das Bild verteilt sind Leichenteile, abgeschlagene Köpfe und Extremitäten, den unteren Bildrand quert ein Ochsenkarren, mit dem Leichen der Gefallenen abtransportiert werden, um sie in einen nahegelegenen Fluss zu werfen. Der Text folgt zudem den Gattungskonventionen eines Epos, rückt deshalb einzelne Kämpfer und deren Taten in den Mittelpunkt.

Text wie Bild sollten also Hinweise darauf geben können, welche Bedeutung der Tod des Ritters für die Darstellung seiner heroischen, hervorhebenswerten Tat hat. Wie wird also der Tod der Ritter in diesem Epos dargestellt und werden Ritter zu Helden, weil sie auf eine bestimmte Art und Weise sterben?

Weit gefehlt, die Lektüre des Textes ist ernüchternd. Fragt man nach der heroischen Funktion des Rittertodes, dann wird man in Petrus de Ebulos Epos nur am Rande fündig. Das Sterben und der Tod sind zwar allgegenwärtig, nur werden die Getöteten nahezu ohne Ausnahme nicht namentlich genannt. Für den bemerkenswerten Umgang mit dem Tod mag die zeitgenössische Übermalung der Sterbeszene Friedrich Barbarossas im Fluss Saleph stehen (Abb. 2).[54] Die Szene wurde, wie ansprechend vermutet wurde, wohl übermalt, weil der unvorhergesehene Tod Barbarossas beim Überqueren des Flusses nicht einer mittlerweile am Hof etablierten, kontrafaktischen Lesart eines vorbereiteten und damit ‚guten' Todes Barbarossas entsprach.[55]

In der Darstellung von Kämpfen ist bei Petrus de Ebulo in Text und Bild der Tod namenlos und zwar selbst dann, wenn die Tat ob ihrer Selbstlosigkeit heroische Züge aufweist. Kehren wir noch einmal zu dem Bild zurück, das die Kämpfe und die Belagerung von Capua in den Blick nimmt (Abb. 1). In diese Stadt legte Kaiser Heinrich VI. nach dem gescheiterten Vorstoß in sein sizilisches Reich 1191

53 Zur Latinität des Werkes: Thomas Gärtner: Zu den klassischen und zeitgenössischen Vorbildern im „Liber ad honorem Augusti" des Petrus von Eboli, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 55, 1999, S. 447–498.

54 Sebastian Brenninger: Begraben unter Farbe und Ornament. Barbarossa im *Liber ad honorem Augusti*, in: Knut Görich / Romedio Schmitz-Esser (Hg.): Barbarossabilder. Entstehungskontexte, Erwartungshorizonte, Verwendungszusammenhänge, Regensburg 2014, S. 177–187, hier S. 178–182.

55 Ebd., S. 179–182.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, F. 123r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

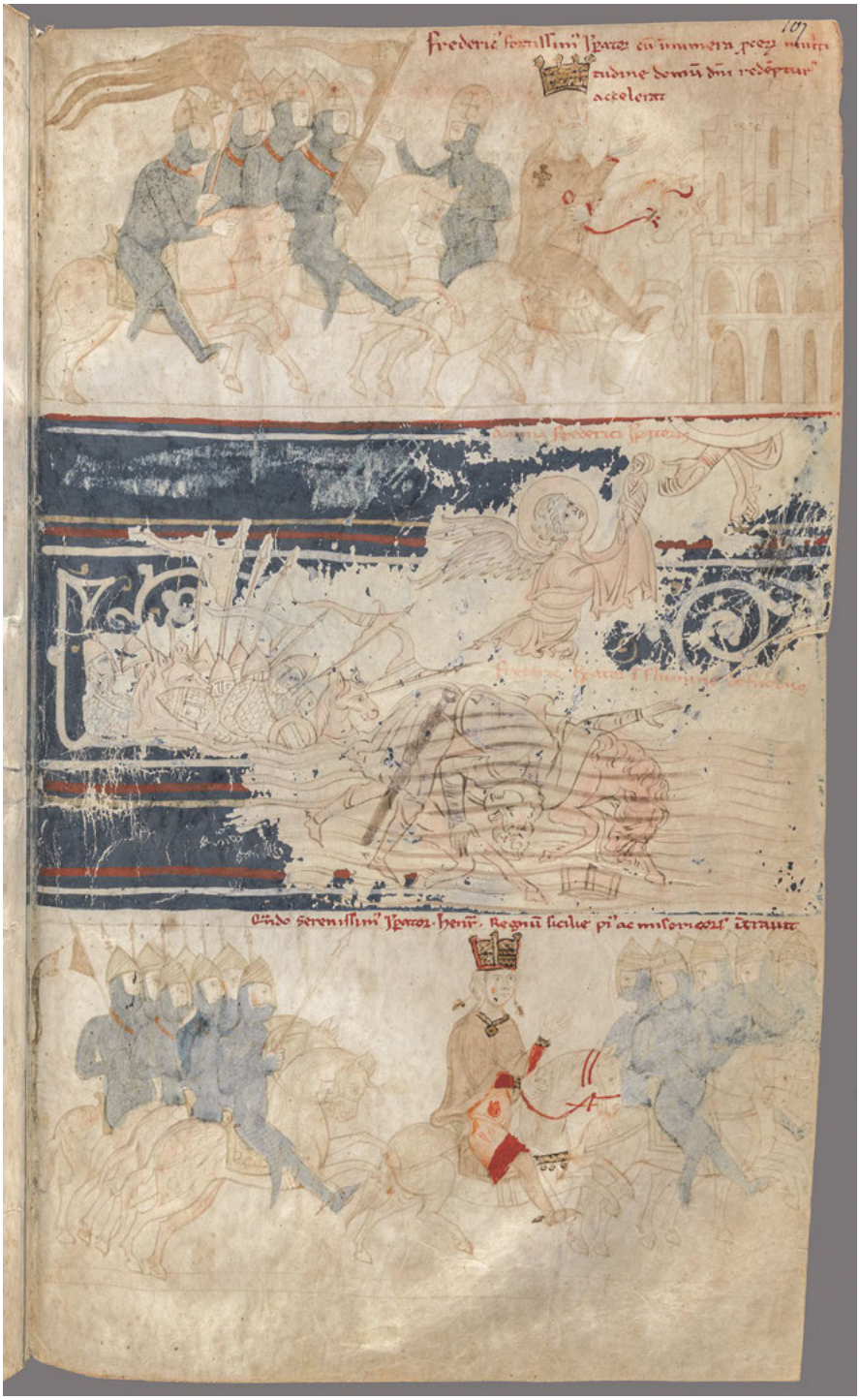

Abb. 2: Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, F. 107r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine Besatzung, die sie bis zu seiner Rückkehr halten sollte. Das staufische Kontingent befehligte der Reichsministeriale Konrad von Lützelhardt. Er hatte sich des Grafen Richard von Acerra zu erwehren, eines Schwagers Tankreds von Lecce, des gegen Heinrich VI. von sizilischen Adeligen zum König erhobenen normannischen Großen.[56] Die verlustreichen Kämpfe um Capua endeten mit der Einnahme der Stadt durch Graf Richard; eine Bildfolge im *Liber ad honorem Augusti* schildert die blutigen Kämpfe um die Einnahme der Stadt.[57]

Die Verzweiflung der Belagerten findet ihren deutlichsten Ausdruck in einer heroischen Tat, die im Bild, das die Kämpfe der Belagerten darstellt, festgehalten wird (Abb. 1). In der oberen Bildhälfte sehen wir zwei Bildfolgen. Auf der rechten Seite zwei Ritterheere, die mit eingelegter Lanze aufeinander zueilen, bezeichnet als „Tankrediner" (*tancridini*), Anhänger des erwähnten Königs Tankred von Lecce, und „Kaiserliche" (*imperiales*). Auf der linken Seite ist die Übergabe der Stadt dargestellt, die durch Handschlag Konrads von Lützelhardt (auf der Stadtbefestigung stehend) mit Richard von Acerra (auf dem Pferd) besiegelt wird. Auf der rechten wie linken Seite sehen wir nun über diesen Szenen, im oberen Bildregister, einen Ritter, der sich über die Mauer beugt und mit seinem Schwert auf den Grafen Richard von Acerra stürzt. Eine Szene, die durch eine Umschrift im Bild kommentiert wird mit den Worten: *Teutonicus viso comite Riccardo a su[mmo] usque deorsum sponte labitur volens se et [eum] perdere,*[58] zu übersetzen mit „Ein Deutscher springt, als er den Grafen Richard sah, von oben freiwillig nach unten, weil er sich und ihn verderben/töten will." Hier wird sozusagen die Tat eines Kamikaze-Attentäters des Jahres 1191 im Bild festgehalten, allerdings – und das ist in unserem Zusammenhang wichtig – ohne Namen. Von der Tat wird auch hervorhebend im Epos erzählt:

> Als der Graf (sc. Richard von Acerra) zu Pferde ausritt, um die Mauern ringsum zu besichtigen, und dorthin gekommen war, wo der Hauptturm war, erblickte ihn ein Deutscher vom höchsten Punkt der Festung, und warf sich auf den Grafen, nachdem der Arme bis unten gefallen war. Und wenn das Schicksal ihn nicht dem Untergang des Stürzenden entrissen hätte, hätte der Graf den Gefallenen als traurige Last getragen.[59]

Der Tat des „Deutschen" – *Teutonicus* – wird auch hier erinnert, allerdings wiederum namenlos, aber sie wird immerhin erinnert. Wichtig zur Einordnung ist, dass es sich nicht um ein übliches, in der Regel zu erwartendes Verhalten eines Ritters handelt, sondern um die Reaktion in einer Extremsituation: Die besondere Exposition der zurückgelassenen Ministerialen in Capua, die von außen von

56 Zum historischen Kontext: Theo Kölzer: Die Staufer im Süden, in: Ebulo: Liber ad honorem Augusti (Anm. 8), S. 15–31, hier S. 23–24.

57 Ebulo: Liber ad honorem Augusti (Anm. 8), S. 138–146, in der Handschrift F. 121r–123r.

58 Ebd., S. 146.

59 Ebd., S. 145, V. 845–850: „Dum comes iret eques spectatum menia circum, / Et venisset, ubi maxima turris erat, / Hunc vir Teutonicus summa speculatus ab arce, / Se dedit in comitem, lapsus ad ima miser, / Et nisi facta virum rapuissent [a] strage ruentis, / Tunc comes elapsum triste tulisset honus!"

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Anhängern Tankreds belagert wurden und im Inneren der Stadt gegen die Bewohner standen. Eine Seite vor der gezeigten Abbildung wird eine Rede Konrads von Lützelhardt wiedergegeben, die dieser sowohl an seine Kampfgenossen als auch an die Bewohner von Capua richtete (Abb. 3).[60] Diese zweifelsohne von Petrus de Ebulo fingierte Rede hat die Aufgabe, die Ausweglosigkeit der Situation vor Augen zu stellen; auf dem Bild sehen wir zwei Mal Konrad (*Conradus*). Auf der rechten Seite spricht er gerüstet die Capuaner an, zur Linken mit gezücktem Schwert die Seinen (*suos*):

Edle, die ihr mit mir aus der kalten Region gekommen seid,
seht, was das Volk und der Ort im Schilde führen.
Sowohl der Ort als auch das Volk misstrauen uns,
Ihr seht lanzenbewehrte Hände gegen uns gerichtet.
Jeder kämpfe darum, mit dem blanken Schwert sein Haupt zu schützen.
Weder auf Bitten noch gegen Belohnung tut das Volk etwas Frommes.

Wir haben die Freiheit, im Kampf zu fallen, Versklavung ist ein Übel:
Uns wird der Tod als Leben gegeben, Leben als Strafe.
Der Kaiser ist fern von hier, die Kaiserin wird gefangen gehalten:
Was bleibt uns noch? Das Heil beruht nur noch auf dem Schwert.
Hoffnung auf Flucht gibt es nicht, weil uns der Feind von außen belagert,
drinnen ist der Feind, nicht einmal das Haus ist ohne Feind.

Wie ein wilder Eber, der von Hunden umzingelt ist, mit krummem Zahn
wütet und, nachdem er viele gestraft hat, vor dem Feinde fällt,
soll von Euch keiner, wenn er denn fällt, ungerächt sein,
es mag Euch freuen, dass es den Sieger des Besiegten reut.[61]

Von außerhalb der Stadt und in deren Inneren bedrängt, bleibt nur der Tod; das ist der Hintergrund der Heldentat des *Teutonicus*, der sich selbstlos von der Mauer stürzt, um das unausweichliche Los der Besatzung zu wenden. Dadurch, dass seine heroische Tat erinnert wird, ist sie als außergewöhnlich markiert, sie wird allerdings erstaunlich nüchtern, ohne besondere Hervorhebung referiert und der *Teutonicus* bleibt anonym.

Als Helden werden bei Petrus von Ebulo andere inszeniert und sie müssen dafür nicht sterben. Etwa ein Ministeriale mit dem einprägsamen Namen Diepold von Schweinspoint, nach dem Namen seines Herkunftsorts (bei Donauwörth),[62]

60 Ebd., S. 140–143, F. 121^{v}–122^{r}.

61 Ebd, S. 141, V. 785–800: „Qui mecum, proceres, gelido venistis ab axe, / Cernite, quid populus, quid locus iste velit. / Et locus et populus nostro diffidit amori, / In nos astiferas cernitis esse manus. / Quisquis suum nudo pugnet caput ense tueri, / Nec prece nec pretio gens facit ista pium. / Libertas est Marte mori, servire malignum: / Nobis vita mori, vivere pena datur. / Hinc Augustus abest, Augustaque capta tenetur: / Quid superset nobis? Restat in ense salus. / Spes est nulla fuge, quia nos foris obsidet hostis, / Intus adest hostis, nec domus hoste caret. / Sicut aper ferus a canibus circumdatus, unco / Dente furens, multos ultus, ab hoste cadit, / Sic vestrum, si forte cadat, sit nullus inultus, / Victorem victi penituisse iuvet."

62 Zu Diepold: Jan Keupp: Dienst und Verdienst. Die Ministerialen Friedrich Barbarossas und Heinrichs VI. (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 48), Stuttgart 2002, S. 279–283.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 3: Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, F. 122r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der offenbar Anlass für sein sprechendes Wappen war, auf dem ein Wildschein abgebildet ist. Dieser Diepold jagt über die Bildseiten des *Liber ad honorem Augusti*, als müsste er die Kämpfe im Alleingang entscheiden. Hier (Abb. 4), zu Füßen des auf den Bergen thronenden Klosters Montecassino, töten Bauern, mit Messern und Schilden bewaffnet, sein Pferd, tapfer kann sich Diepold absitzend gegen sie durchsetzen. Dort (Abb. 5) stürmt er dem Kaiser vor Salerno voraus. Danach hat er zwei große Szenen ganz für sich allein: Diepold macht reitend Beute an Vieh und Männern; er siegt mit einem Ritterheer gegen Anhänger Tankreds und tötet mit seiner Lanze einen davonstürmenden Ritter von hinten (Abb. 6).

Im Text ist Diepold eine ganze Seite gewidmet, die in der Edition mit dem Titel *Gesta Diepoldi* überschrieben ist:[63] Danach eroberte er zahlreiche Festungen, bezwang hervorragende Männer mit dem Schwert, machte Beute in erstaunlichem Umfang und sah sich vor Rocca d'Arce mit seiner kleinen Schar unerwartet fünftausend Feinden gegenüber, was er als willkommene Bewährung versteht:

> Da sprach Diepold: „Schicksal, wie spät erscheinst Du mir! Das erstrebt mein Mut, das mein Herz, das all mein Verlangen! Wer immer die Waffe gegen mich schwingt, soll erfahren, welcher Mann ich bin."[64]

Dann richtete er die Worte an seine Leute: „Der Anblick des Feindes soll euch nicht schrecken! Diese Erde gebiert weibische Männer! […] Tapferen Männern kommt oft das Glück zu Hilfe."[65] Im darauf beginnenden Lanzengefecht habe er allein tausend Männer mit seiner Lanze besiegt.[66] Es liegt nahe, als Vorlage für die Darstellung Diepolds von Schweinspoint antike Heldenfiguren anzunehmen, ohne dass diese explizit benennbar wären. Den Tod scheut er im Kampf gegen eine Übermacht ebenso wenig wie Konrad von Lützelhardt. Beide, Konrad von Lützelhardt wie Diepold von Schweinspoint, sind mutig im Angesicht des Todes, die Tatsache des Sterbens im Kampf selbst wird aber im *Liber ad honorem Augusti* ebenso wenig heroisiert wie in den *Gesta Friderici*, oder um es anders zu formulieren, der Tod ist in manchen Situationen in Kauf zu nehmen und unvermeidlich. Erfolgreiche Ritter aber sterben nicht, sondern siegen aufgrund ihrer militärisch sinnvollen Taten. Die Erwähnung des Todes von Gegnern oder von Mitkämpfenden dagegen hat in den Texten nicht selten eine narrative Funktion. Durch sie erscheinen Taten herausragender, ritterliche Helden werden vor der Folie des Sterbens anderer glanzvoller inszeniert.

Ausgehend von diesen beiden prominenten Texten des 12. Jahrhunderts ist somit über den Status des Sterbens für die heroische Figur des Ritters festzuhalten, dass

63 Ebulo, Liber ad honorem Augusti (Anm. 8), Particula 38, S. 185, F. 132^{v}.

64 Ebd., S. 185, V. 1209–1211: „Tunc Diepoldus ait: Mihi, sors, quam sera videris! / Hoc mens, hoc animus, hoc mea vota petunt! / Me probet esse virum, contra quicunque coruscat."

65 Ebd., S. 185, V. 1213–1214, 1220: „Nec vos aspectus numerosi terreat hostis: / Femineos tellus parturit ista viros / […] Audaces sequitur sors bona sepe viros."

66 Ebd., V. 1223–1224.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, F. 130r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 5: Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, F. 132r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 6: Petrus de Ebulo: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, F. 133r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dieses für ihn nicht wesentlich ist. Die Texte stellen zwar eine Auswahl, eine zeitliche und räumliche Beschränkung dar, dennoch sind übereinstimmende Beobachtungen möglich. Legitim war der Tod der Ritter in ihnen nicht um seiner selbst willen, sondern wenn er in ausweglosen Situationen unvermeidlich schien. Diese Bewertung verbindet die Ritter mit anderen Kriegshelden; ob und was daran genuin ritterlich ist, muss allerdings offenbleiben. Genau genommen werden sogar weder Ekbert von Pitten noch Konrad von Lützelhardt oder Diepold von Schweinspoint als „Ritter", lateinisch *milites*, bezeichnet. Ihre Darstellung, gerüstet, reitend auf einem Pferd und bewaffnet mit Schwert oder Lanze, weist sie zwar dem Phänotyp nach als hochmittelalterliche bewaffnete Reiterkrieger aus, die man als ‚Ritter' bezeichnet. Ein Ideal spezifisch ritterlichen Verhaltens im Kampf wird aber an den ausgewählten Stellen nicht erkennbar und damit eben auch kein charakteristisches Verhältnis zum Tod.

Diese Ritter sind keine Märtyrer, die für eine gute Sache bewusst in den Tod gehen, um Vorbild zu geben, und sie nehmen auch nicht selbstlos den Tod für andere in Kauf. Sie kämpfen allerdings nicht für Geld, das wird wenig später ein hervortretendes Thema, doch außerhalb des gesondert zu betrachtenden Bereichs der Kreuzzüge auch nicht für ein übergeordnetes ideelles Ziel.[67] Am ehesten noch fechten sie für die Ehre, für die eigene und die ihres Herren und ihrer Kampfgefährten. Dabei dürfen sie den Tod nicht scheuen, das Ziel ihres Handelns aber ist er nicht: ihr heroischer Status wird durch exzeptionelle Taten und durch die dadurch erlangten Erfolge begründet.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II: Petrus de Ebulo: Liber ad honorem Augusti, lat., https://www.e-codices.unifr.ch/de/bbb/0120-2//123r.

Abb. 2: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II: Liber ad honorem Augusti, lat., https://www.e-codices.unifr.ch/de/bbb/0120-2//107r.

Abb. 3: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II: Liber ad honorem Augusti, lat., https://www.e-codices.unifr.ch/de/bbb/0120-2//122r.

Abb. 4: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II: Liber ad honorem Augusti, lat., https://www.e-codices.unifr.ch/de/bbb/0120-2//130r.

[67] Der Tod der christlichen Ritter auf den Kreuzzügen und dessen Bewertung ist ein eigenes Thema, dazu Martin Völkl: Muslime – Märtyrer – Militia Christi. Identität, Feindbild und Fremderfahrung während der Kreuzzüge, Stuttgart 2011, S. 68–77, für die frühen Kreuzzüge; Joachim Rother: Das Martyrium im Templerorden. Eine Studie zur historisch-theologischen Relevanz des Opfertodes im geistlichen Ritterorden der Templer (Bamberger Historische Studien 16), Bamberg 2017.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 5: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II: Liber ad honorem Augusti, lat., https://www.e-codices.unifr.ch/de/bbb/0120-2/132r.

Abb. 6: Burgerbibliothek Bern, Cod. 120.II: Liber ad honorem Augusti, lat., https://www.e-codices.unifr.ch/de/bbb/0120-2//133r.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

‚Scott of the Antarctic': Tod, Sterben und heroische Reputation

Barbara Korte

„There alone in their greatness they lie, without change or bodily decay, with the most fitting tomb in the world about them."[1]

„Of course it helped that they had died. Tales of martyrdom spring only from death."[2]

Einleitung

1910 brach Captain Robert Falcon Scott (1868–1912) mit dem Schiff *Terra Nova* zu seiner zweiten Expedition in die Antarktis auf.[3] Die Unternehmung sollte neue wissenschaftliche Erkenntnisse gewinnen, aber Scott trat die Reise vor allem an, um als erster Mensch am Südpol zu stehen und diese Region der Erde – einen der letzten ‚weißen Flecken' auf der Weltkarte[4] – für sein Land zu beanspruchen. Die Broschüre, mit der er Mittel für die Expedition einwarb, formulierte unmissverständlich: „The main object of this Expedition is to reach the South Pole, and to secure for the British Empire the honour of that achievement."[5] Ein Wettrennen zum Pol war nicht intendiert gewesen, doch es kam dazu, als der Norweger Roald Amundsen unangekündigt beschloss, zum Südpol aufzubrechen, nachdem der von ihm ursprünglich anvisierte Nordpol (angeblich) bereits entdeckt worden war. Ein agonales Element hatte Scotts Unternehmung bereits durch die Bewährung gegen eine lebensfeindliche Natur. Durch Amundsens Entscheidung und den Wettstreit zwischen Individuen und Nationen wurde die Agonalität noch intensiviert. Scotts Unternehmung hätte also eine perfekte ‚Heldenreise' im Sinne Joseph Campbells sein können: von der sicheren Heimat durch Abenteuer, Ge-

1 So Edward L. Atkinson, Leiter der Suchmannschaft, die die Leichen Scotts und zweier seiner Begleiter fand, in *The Finding of the Dead* (1923), abgedruckt in der folgenden Ausgabe von Scotts Tagebüchern: Robert Falcon Scott: Journals. Captain Scott's Last Expedition, hg. von Max Jones, Oxford 2005, S. 453–456, hier S. 454.

2 Ranulph Fiennes: Captain Scott, London 2004 [2003], S. 386.

3 Bei der ersten British Antarctic Expedition (1901–1904) war neben Scott auch sein Konkurrent Shackleton beteiligt, der 1909 seinen Versuch, zum Südpol zu gelangen, abbrechen musste.

4 Der Begriff *blank of the maps* wurde 1883 von Clements Markham, dem Präsidenten der Royal Geographical Society geprägt, der ein Förderer der britischen Polarexpeditionen und speziell Scotts war.

5 Zitiert in Max Jones: The Last Great Quest. Captain Scott's Antarctic Sacrifice, Oxford 2003, S. 210. Siehe zum imperialen Moment der Antarktisexpeditionen auch Klaus Dodds: Pink Ice. Britain and the South Atlantic Empire, London 2002.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

fahren und Leid zu einem Ziel in der Fremde und von dort – idealerweise – wieder zurück.[6] Bekanntermaßen blieb Scott und den vier Gefährten, die ihn auf der letzten, 150 Kilometer langen Etappe der Reise zum Pol begleiteten (Edward Wilson, Lawrence Oates, Henry R. Bowers und ‚Taff' Evans),[7] der Erfolg versagt. Zwar standen sie am 17. Januar 1912 am Südpol, doch Amundsen hatte einen schnelleren Weg gefunden, und das Bewusstsein der ‚Niederlage' begleitete die Männer auf ihrem Marsch (über 1.500 km) zurück zum Basiscamp. Der strapaziöse, von Widrigkeiten geplagte Rückweg kostete alle fünf Männer das Leben; Scott und seine beiden letzten Begleiter Wilson und Bowers starben Ende März 1912. Nur sie wurden von der Suchmannschaft, die sie am 12. November 1912 fand, formell bestattet – unter dem Zelt, in dem sie starben. Die Körper der Männer liegen noch heute in der Antarktis und werden irgendwann mit dem fließenden Eis ins Meer gespült.

Die Statue auf dem nationalen Monument, das 1925 enthüllt wurde (Abb. 1), zeigt Scott als Lebenden, in Expeditionskleidung, als Vertreter eines Heldentypus, dem vom 19. bis in das frühe 20. Jahrhundert großes öffentliches Interesse sicher war.[8] Das Denkmal steht an der Küste von Devon, jener Region Englands, aus der Scott stammte und die manch anderen Entdeckerhelden hervorgebracht hat, wie etwa Sir Francis Drake. Das Denkmal und der Ort, an dem es errichtet wurde, identifizieren Scott als einen der letzten Repräsentanten der ‚heroischen Ära' der Entdeckerreise – einer Ära, die mit dem Ersten Weltkrieg zuende ging, und deren abenteuer- und risikobereite Akteure noch weitgehend ohne moderne Transport- und Kommunikationstechnologie zurechtkamen. So führte Scott zwar Motorschlitten (die bald den Dienst versagten) als Experiment mit, verließ sich jedoch auf Schlitten, die von Ponys, Hunden und den Männern selbst gezogen wurden. Für die entscheidende Poletappe bestand Scott sogar auf dem beschwerlichen *man-hauling*.

Stand Scott mit seiner Unternehmung also deutlich in einer langen Traditionslinie der Welterkundung, konnotiert der Mythos ‚Scott of the Antarctic' jedoch nicht primär heroische Entdeckertat, sondern heroisches Sterben. Die Performanz dieses Sterbens, bzw. die Art, in der es der Nachwelt überliefert wurde, sind im Fall Scotts aufs Engste mit seiner Heroisierung gekoppelt; der Tod und seine Darstellung sind wesentliche Bestandteile des Heroisierungsaktes. Hätte Scotts Unternehmung nicht tragisch geendet, so stellt auch Elizabeth Leane fest, wäre hieraus keine nachhaltig wirkende Erzählung, kein Mythos, entstanden: „Death ensured that the heroic images of the polar party would not be modera-

6 Joseph Campbell: The Hero with a Thousand Faces, New York 1949.

7 Außer Dr. Wilson, der Arzt und Wissenschaftler war, hatten die Männer einen militärischen Hintergrund: Scott war Offizier der Royal Navy, Captain Oates Offizier der Kavallerie, Bowers Leutnant der Royal Indian Marine, und Evans hatte den Rang eines Maats in der königlichen Marine.

8 Jones: Last Great Quest (Anm. 5), S. 5. Für eine genaue Beschreibung des Scott-Monuments siehe www.devonportonline.co.uk, 21. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Scott Memorial, Plymouth.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ted by the mundanites of their remaining lives."[9] Der Tod ist für die Heroisierung Scotts auch deshalb bedeutsam, weil er Elemente überstrahlen konnte, die Scotts Status als Entdeckerheld prekär machten und den Heroisierungsprozess hätten blockieren können: Es gab immer Kritik an Scotts unzulänglicher Vorbereitung der Terra Nova-Expedition und an seinen Führungsqualitäten, und die Frage nach seiner Schuld am desaströsen Ausgang der Südpoletappe wurde schon von seinen Zeitgenossen gestellt.[10] Dass der Tod solche Kritik überblenden und Scotts Mythisierung ermöglichen konnte, erklärt sich damit, dass die Nachricht vom tragischen Ende der Polmannschaft im edwardianischen Britannien – einer Zeit zwischen Spätviktorianismus und Moderne – auf eine Disposition stieß, die grundsätzlich bereit war, Tod und Sterben im Dienst der Nation und ihres Empires als heroisch zu interpretieren.[11] Wie die Historikerin Stephanie Barczewski umreißt, galt dies nicht nur für den Tod auf dem Schlachtfeld, sondern ließ sich auf Unternehmungen der Welterkundung und zumal die extremen Polarexpeditionen übertragen: „A polar hero could do nothing greater than die in his quest to give Britain geographical primacy."[12] Signifikanterweise begann in dem Maß, in dem das kulturelle Deutungsschema des heroischen Todes und Sterbens obsolet wurde, auch der Mythos ‚Scott of the Antarctic' brüchig zu werden, was in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geradezu zur Demontage führte. Mit dieser Destruktion einer heroischen Reputation befasst sich der letzte Teil dieses Aufsatzes. Zunächst ist nachzuzeichnen, wie diese Reputation auf dem Fundament von Tod und Sterben überhaupt errichtet wurde.[13]

Mythos geboren aus dem Tod

Scotts Schicksal wurde der Öffentlichkeit in seiner Heimat am 11. Februar 1913 bekannt – fast ein Jahr nach dem Todesereignis selbst. Ungeachtet dieser tempo-

9 Elizabeth Leane: Antarctica in Fiction. Imaginative Narratives of the Far South, Cambridge 2012, S. 86. Siehe zur mythischen Struktur des gesamten Terra Nova-Narrativs auch Francis Spufford: I May Be Some Time. Ice and the English Imagination, London 1996, S. 3.

10 Siehe Jones: Last Great Quest (Anm. 5), S. 110–125. Kritisch diskutiert wurden u. a. Scotts Weigerung, mit Hundeschlitten zum Pol vorzudringen, die späte Entscheidung, mit vier statt wie geplant drei Begleitern das Ziel erreichen zu wollen, was zu Proviantknappheit führte, oder die Tatsache, dass Scott noch geologische Proben sammeln ließ, als die Situation der Polmannschaft bereits sehr kritisch war.

11 Siehe so auch Sarah Moss: Scott's Last Biscuit. The Literature of Polar Travel, Oxford 2006, S. 99: „the point of mythmaking is to attract and deploy cultural energies that are already there."

12 Stephanie Barczewski: Antarctic Destinies. Scott, Shackleton and the Changing Face of Heroism, London 2007, S. 139.

13 Die Literatur zu ‚Scott of the Antarctic' ist umfangreich. Die folgende Darstellung rekurriert v. a. auf Studien, die besonderes Augenmerk auf die Verknüpfung von heroischer Reputation und Tod oder Sterben legen. Hervorzuheben sind die bereits genannten Arbeiten von Max Jones (Anm. 5) und Stephanie Barczewski (Anm. 12).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ralen Distanz, oder womöglich durch sie sogar begünstigt,[14] setzte unmittelbar ein vehementer Prozess der öffentlichen Heroisierung ein: Der tragische Ausgang der Terra Nova-Expedition wurde zu einem großen Medienereignis, und der Mythos ‚Scott of the Antarctic' war geboren. Es gab im Februar 1913 keine Zeitung oder Zeitschrift, die nicht in Wort und oft auch Bild über Scott berichtet hätte. Was an der damaligen Berichterstattung auffällt, ist nicht nur die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich noch der Sprache des Heroischen bedienen konnte, sondern auch die zentrale Stellung, die Tod und Trauer in ihr einnahmen. Die Presse zeigte einer emotional stark berührten Nation Bilder des Zeltgrabes im Eis ebenso wie des offiziellen Gedenkgottesdienstes in St. Paul's Cathedral, an dem als Zeichen der nationalen Trauer und Ehrerbietung sogar der König teilnahm. Aber vor allem das, was man über die Art des Sterbens der Polmannschaft erfuhr, wurde zum zentralen Bedeutungselement des emergenten Mythos. Was Scott und seine Gefährten zu Helden machte, viel nachhaltiger als es die Ersterreichung des Pols vermocht hätte, war die gefasste und tapfere Art, mit der sie sich der Gewissheit ihres Todes stellten. Hierfür gab es nämlich ein einzigartiges Zeugnis mit hohem Affizierungspotenzial: Das Tagebuch, das Scott auf der Expedition bis kurz vor Eintritt seines Todes verfasste, erlaubte es der Nachwelt, am Sterben Scotts und seiner Gefährten zu partizipieren, und es gab ihr gleichzeitig die Deutung dieses Sterbens vor.

Natürlich ist dieses Tagebuch – das Scott selbst nie unredigiert veröffentlicht hätte – kein unvoreingenommener Zeuge. Zwar lässt es erkennen, dass Scott selbst bewusst war, dass er falsche Entscheidungen getroffen haben könnte,[15] aber es ist vor allem das Ego-Dokument eines Mannes, der, den Tod vor Augen, um seine postume Reputation besorgt war und eine Strategie fand, mit der er die Geschichte einer Niederlage in das Narrativ einer heroischen Begegnung mit dem Tod umbiegen konnte. Mit dieser Intention wird das Expeditionstagebuch von der persönlichen Notiz immer mehr zum öffentlichen Statement: Neben den Tageseinträgen enthält es Scotts Abschiedsbriefe an Familie, Freunde und Gönner sowie eine „Message to the Public", die der Öffentlichkeit auch unmittelbar zugänglich gemacht wurde.[16]

Als Stimme aus dem Grab und als Objekt, das unmittelbar an Scotts Leichnam gefunden wurde, war das Tagebuch für seine Zeitgenossen Vermächtnis und

---

14 Für Scotts Biographen Crane ist die zeitliche Verzögerung essentiell für die Mythenbildung: „the lapse of time had an important psychological impact, subsuming the recent past into a longer historical narrative in a way that enabled the country to metamorphose the reality of that tent into an icy shrine, and Scott and his men into the quasi-legendary heroes they immediately became." David Crane: Scott of the Antarctic, London 2006 [2005], S. 4.

15 Ein eindrückliches Beispiel ist der Eintrag für den 16. Januar, an dem Scott die vielen Abdrücke von Hundepfoten an Amundsens Camp verzeichnet und sich indirekt einzugestehen scheint, dass es ein Fehler war, nicht wie sein Konkurrent mit Hundeschlitten den Pol zu erreichen, sondern auf dem *man-hauling* zu bestehen.

16 Die *Times* druckte sie bereits in der Ausgabe des 11. Februar 1913, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Faszinosum, was die Bereitschaft, Scotts Selbstinszenierung zu folgen, gefördert haben dürfte. Der Text des Tagebuchs wurde dem Publikum bereits nach wenigen Monaten zugänglich gemacht; es wurde in der populären Zeitschrift *Strand Magazine* serialisiert und erschien danach, im November 1913, als Teil einer luxuriösen Buchausgabe, die auch als Monument für Scott intendiert war. Hierfür erfand Scotts Freund, der Dramatiker James M. Barrie – Schöpfer der Figur des Peter Pan (des Jungen, der nie stirbt und sein Leben lang Abenteuer erlebt) – eine kurze letzte Szene, die sich an Berichten der Suchmannschaft orientierte und der im Tagebuch abbrechenden Heldenerzählung zur Vollendung in einem Todestableau verhalf:

> Wilson and Bowers were found in the attitude of sleep, their sleeping-bags closed over their heads as they would naturally close them.
> Scott died later. He had thrown back the flaps of his sleeping-bag and opened his coat. The little wallet containing the three notebooks was under his shoulders and his arm flung across Wilson. So they were found eight months later.[17]

Der Weg in den Tod setzt in Scotts Tagebuch nach der großen Antiklimax seines Berichts ein – der Entdeckung am 16. Januar 1912, dass Amundsen der britischen Mannschaft zuvorgekommen war. Scott schreibt an diesem Tag:

> The worst has happened, or nearly the worst [...] It is a terrible disappointment, and I am very sorry for my loyal companions. Many thoughts come and much discussion have we had. To-morrow we must march on to the Pole and then hasten home with all the speed we can compass. All the day dreams must go; it will be a wearisome return.[18]

Dieser „beschwerliche Rückweg", für den Scott sich am 17. Januar fragt, ob man ihn überhaupt bewältigen können würde,[19] liest sich im Tagebuch wie ein Logbuch der Katastrophen: Die Temperaturen sind viel tiefer als vorausberechnet, es wird stürmisch, Evans und Oates können wegen ihrer schlechten körperlichen Verfassung das Tempo nicht mehr halten, Depots mit Nahrung und Brennstoff werden nur mit Mühe und am Ende gar nicht mehr erreicht. Der Marsch wird zur Leidensprobe, die Männer sterben an Hunger, Austrocknung und Erfrierung. Der erste Tote ist, einen Monat nach Erreichen des Pols, Evans. „A very terrible day", schreibt Scott (am 17. Februar), verschweigt aber nicht die Erleichterung, die dieser Tod für die anderen bedeutet.[20] Einen weiteren Monat später stirbt Oates, der sich mit einem erfrorenen Fuß tagelang mitgeschleppt hat und schließlich Suizid begeht, um die Gefährten nicht weiter aufzuhalten. Er nimmt dafür nicht die mitgeführten Opiumtabletten, sondern verlässt das Zelt, um im

17 Scott: Journals (Anm. 1), S. 414.
18 Ebd., S. 375–376.
19 „I wonder if we can do it", ebd., S. 377.
20 Ebd., S. 397–398. Scotts Darstellung von Evans im Tagebuch und in der „Message to the Public" tendiert dazu, diesen – nach Klassenzugehörigkeit und militärischem Rang das ‚niedrigste' Mitglied der Mannschaft – zum Sündenbock für das Scheitern der Expedition zu machen.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Schneesturm den Tod zu finden. Sein letzter Satz, wie ihn Scott überliefert, gehört zu den berühmten ‚letzten Worten' der britischen Kultur: „I am just going outside and may be some time."[21] Scotts Tagebucheintrag würdigt Oates' Ende als noblen Opfertod eines Offiziers und Gentleman zum Wohl seiner Kameraden:

> Should this be found I want these facts recorded. Oates' last thoughts were of his Mother, but immediately before he took pride in thinking that his regiment would be pleased with the bold way in which he met his death. We can testify to his bravery. He has borne intense suffering for weeks without complaint, and to the very last was able and willing to discuss outside subjects. He did not – would not – give up hope to the very end. He was a brave soul. [...] We knew that poor Oates was walking to his death, but though we tried to dissuade him, we knew it was the act of a brave man and an English gentleman. We all hope to meet the end with a similar spirit, and assuredly the end is not far.[22]

Scott, Bowers und Wilson sterben am oder kurz nach dem 29. März, dem Datum von Scotts letztem Tagebucheintrag, nur 18 Kilometer entfernt von einem Depot, das ihre Rettung hätte sein können. Die letzten Sätze des Tagebuchs verzeichnen die Hoffnungslosigkeit der Lage, machen aber auch klar, dass die Männer gewillt waren, bis zum Letzten auszuhalten: „We shall stick it out to the end, but we are getting weaker, of course, and the end cannot be far. It seems a pity, but I do not think I can write more." Auf Scotts Unterschrift folgt eine letzte Ergänzung, die um die Versorgung der Hinterbliebenen bittet: „Last Entry: For God's sake look after our people."[23]

In seiner Botschaft an die Öffentlichkeit rechtfertigt Scott den desaströsen Ausgang der Unternehmung mit einer Verkettung unglücklicher und unvorhersehbarer Umstände. Viel wichtiger für die Wirkung auf die Nachwelt war jedoch die Tatsache, dass sein Tagebuch eine *ars moriendi* beschreibt. Sehr deutlich legt Scott auch in der Botschaft an die Öffentlichkeit nah, dass sich im würdevollen Sterben der Männer das Beste des englischen Charakters erwiesen habe. In der folgenden Passage der Botschaft steht das gefasste Akzeptieren des Todes in einer Reihe mit Eigenschaften wie Durchhaltewillen, Mut, Risikobereitschaft und Selbstlosigkeit und wird so selbst als heroisch identifiziert:

> We are weak, writing is difficult, but for my own sake I do not regret this journey, which has shown that Englishmen can endure hardships, help one another, and meet death with as great a fortitude as ever in the past. We took risks, we knew we took them; things

21 Ebd., S. 410.

22 Ebd. Dass diese berühmte Darstellung eine beschönigende Inszenierung sei, und dass Scott den Suizid von Oates bereits zu einem früheren Zeitpunkt begrüßt und angeregt habe, ist ein Vorwurf der Scott-Kritik; siehe etwa Moss: Scott's Last Biscuit (Anm. 11), S. 111. Zum Gentleman-Ideal im frühen 20. Jahrhundert siehe Christine Berberich: The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia, Aldershot 2007, bes. Kapitel 2.

23 Scott: Journals (Anm. 1), S. 412.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> have come out against us, and therefore we have no cause for complaint, but bow to the will of Providence, determined still to do our best to the last. [...]
> Had we lived, I should have had a tale to tell of the hardihood, endurance, and courage of my companions which would have stirred the heart of every Englishman. These rough notes and our dead bodies must tell the tale [...].[24]

Als es Scott verwehrt ist, eine Geschichte von abenteuerlichem Entdeckerheroismus zu erzählen, schwenkt er um in eine Geschichte, die über die Performanz des Sterbens und die Evidenz der toten Körper ein Heldentum des Charakters statt der Tat entwirft. Oder, wie Crane in seiner Biographie schreibt: „Death was not an ‚escape' for Scott [...] – an escape from failure or public accountability – but it was an opportunity to anchor his character to his most fundamental values, and he seized it."[25] Auch für Stephanie Barczewski wurde Scott nicht durch Taten zu einem der größten Helden Britanniens im frühen 20. Jahrhunderts („no one cared that he actually made it to the South Pole"), sondern durch den Beweis von Charakterstärke: „the nobility with which he endured hardship and, ultimately, death."[26] Im Tod als letzter Bewährungsprobe kulminierte Scotts moralisches Heldentum, das für Barczewski die Vorstellung des Scheiterns grundsätzlich besser akkommodieren kann als ein Heldentum der Tat.[27] Dies hatte sich, 60 Jahre vor Scott, bereits im Fall Sir John Franklins erwiesen, dessen gescheiterte Suche nach der Nordwestpassage noch viel katastrophaler geendet hatte als Scotts Unternehmung: Alle 130 Männer starben, und viele davon, nachdem sie im verzweifelten Überlebenskampf zu Kannibalen geworden waren. Und doch war Franklin ein anerkannter Held, als Scott zu seiner Unternehmung aufbrach. Max Jones sieht in dieser Franklin-Rezeption ein Modell für den Fall Scott – einen Diskurs über Polarheroismus, in dem der Tod nicht als Desaster figuriert ist, sondern als heroisches Opfer.[28]

Wie schon erwähnt, bedarf die kollektive Wirksamkeit einer solchen Deutung einer grundsätzlichen Disponiertheit, Tod und Sterben unter bestimmten Umständen als heroisch zu verstehen. Eine solche Bereitschaft war in der edwardianischen Epoche laut Jones in hohem Maße ausgeprägt, über alle ideologischen Grenzen hinweg:

> The veneration of suffering reached its apogee before the First World War. A resonant language of heroic sacrifice emerged, which drew on classical, chivalric, and religious models, Roman warriors, Arthurian knights, and Christ himself. This language of sacrifice, in which failure was redeemed by the exhibition of heroism in the face of death [...]

---

24 Ebd., S. 422.
25 Crane: Scott of the Antarctic (Anm. 14), S. 579.
26 Stephanie Barczewski: Heroic Failure and the British, New Haven 2016, S. 20. Diese Studie diskutiert Scott im Kontext der generellen Neigung der britischen Kultur, Scheitern und Niederlage als ‚heroisch' zu interpretieren, wenn dabei ein nobler Charakter bewiesen wird.
27 Ebd., S. 11.
28 Jones: Last Great Quest (Anm. 5), S. 26.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> found its most sonorous expression in the response to the death of Captain Scott. Socialists, suffragettes, and Irish nationalists joined in the the celebration of Scott's sacrifice, united in the belief that character was forged through struggle.[29]

Scotts Tod erschien nobel, weil man ihn als Opfer für die Nation interpretieren konnte: für ihre letzte imperiale Expansion, die Mehrung ihrer wissenschaftlichen Leistungen und noch viel grundsätzlicher als Beweis ihrer andauernden Größe. ‚Scott of the Antarctic‘ entsprach aktuellen Deutungsbedürfnissen, trat zeitgenössischen Befürchtungen entgegen, dass Großbritannien keine bedeutende, imperiale und virile Nation mehr sein könnte. Zweifel daran hatte etwa der Burenkrieg um 1900 geweckt, und Max Jones nennt weitere Faktoren, die um 1913 die Nation und ihr Selbstbild verunsicherten: das Aufstreben Deutschlands als Machtkonkurrent zur See, der sich abzeichnende Bürgerkrieg in Irland, die Debatte um das Frauenwahlrecht und damit Geschlechternormen allgemein, nicht zuletzt auch der Eindruck eines allgemeinen Verlusts traditioneller Werte und Ideale angesichts des Materialismus und der Fortschrittsgläubigkeit der Moderne – wobei der Untergang der Titanic im April 1912 allerdings spektakulär demonstrierte, dass Fortschritt seine Grenzen hatte. Angesichts solcher Destabilisierungen schien der im Eis konservierte Leichnam Scotts die Beständigkeit alter Ideale, Werte und Normen im ganz wörtlichen Sinn zu verkörpern, und es ist signifikant, dass Scott die Beständigkeit des Vergangenen in der schon zitierten Stelle aus seiner Botschaft an die Öffentlichkeit selbst markiert: „meet death with as great a fortitude *as ever in the past*“.

Die zeitgenössische Medienberichterstattung griff Scotts Selbstinszenierung und die Deutungsmuster, in die sie sich einschrieb, bereitwillig auf und rief sofort „fünf neue Märtyrer im Kampf zwischen Mensch und Natur“ aus.[30] Sehr deutlich zeigt sich dies in einem Artikel, den die *Times* bereits am 12. Februar 1913, nur einen Tag nach Eintreffen der Todesnachricht, über „Captain Scott's Message“ abdruckte:

> No more pathetic and tragic story has ever been unfolded than that of the gallant band of Antarctic explorers whose unavailing heroism now fills the public mind with mingled grief and admiration. It is a story of invincible courage, of unblenching fortitude, of splendid daring, of strenuous battle with adverse circumstance, and of persistent faithfulness to duty even when hope had to be abandoned. [...] It was their [...] arduous task to struggle over interminable wastes of snow, in the teeth of awful blizzards, with companions sickening and dying, with food running short, and with physical energy ebbing day by day, until the possibility of death grew into a probability, and by degrees into certainty.[31]

Der Artikel stellt entsprechend als besonderen Wert der Expedition ihren moralischen Ertrag auch für die Nation heraus:

---

29 Ebd., S. 228.
30 Ebd., S. 96.
31 The Times, 12. Februar 1913, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Its real value is moral and spiritual, and therefore in the truest sense national. It is a proof that in an age of depressing materialism men can still be found to face known hardship, heavy risk, and even death, in pursuit of an idea, and that the unconquerable will can carry them through, loyal to the last to the charge they have undertaken. That is the temper of men who build empires, and while it lives among us we shall be capable of maintaning the Empire that our fathers builded. [...] So we owe honour and gratitude to CAPTAIN SCOTT and his companions for showing that the solid stuff of national character is still among us, and that men are still willing to be "killed in action" for an idea.[32]

Die Formulierung „killed in action" bezieht sich vordergründig darauf, dass die Admiralität Scott und Evans als Mitglieder der Royal Navy sofort als ‚gefallen' erklärt hatte. Aber mit dieser Formulierung wurde das Schicksal der Polarmannschaft auch an die imperialen Kriege des 19. Jahrhunderts angeschlossen, und solche militärischen Assoziationen wurden im Ersten Weltkrieg weiter vertieft, denn eine intensive Erinnerungskultur sorgte dafür, dass Scott bis dahin (und weit darüber hinaus) präsent blieb.

Tod und Sterben in der Erinnerungskultur um ‚Scott of the Antarctic'

In der Erinnerungskultur um Scott, die Max Jones ausführlich dargestellt hat, blieben Tod und Sterben die dominanten Motive. Um nur ein Beispiel zu nennen: Von den vier Fenstern, die ab 1915 in der Kirche des Dorfes Binton die zentralen Stationen der Poletappe zur Schau stellten, zeigt eines den Tod von Oates, das andere Scotts Grab. Am sakralen Ort wird die Interpretation als Märtyrertod in besonderer Weise nahegelegt, und die Kirchgänger in Binton blickten auf diese Bilder, während die Nation in einigen der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkriegs ihre Söhne opferte. Die Assoziation mit Opferbereitschaft machte ‚Scott of the Antarctic' in mehrfacher Hinsicht zum Vorbild im Ersten Weltkrieg. So wurde John C. Dolmans Gemälde *A Very Gallant Gentleman* (1913), das Oates' Weg in den Tod darstellt, gleich nach Kriegsausbruch in der populären Knabenzeitschrift *Boy's Own Paper* reproduziert – recht unverhohlen als Inspiration für künftige Soldaten. Die Filme, die Herbert Ponting während der Expedition gedreht hatte, wurden den Truppen an der Westfront vorgeführt,[33] und in der Trauerkultur des Krieges war bedeutsam, dass die Leichname Scotts und seiner Kameraden in der Antarktis verblieben – ein Modellfall für die vielen trauernden Angehörigen, deren gefallene Männer und Söhne nicht in der Heimat bestattet wurden, sondern in der Nähe der Schlachtfelder, oder deren tote Körper nie gefunden wurden, wie der von Oates.

Im Zweiten Weltkrieg blieb ‚Scott of the Antarctic' weiterhin von Nutzen: als Exempel des Durchhaltens und der gemeinschaftlichen Anstrengung, die jetzt nicht nur den Soldaten, sondern auch der britischen Zivilbevölkerung abverlangt

32 Ebd.
33 Barczewski: Antarctic Destinies (Anm. 12), S. 141.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wurde. Auch in die unmittelbare Nachkriegszeit ließ sich der Mythos noch überführen: 1948 brachten die Ealing-Studios mit großem Budget eine letzte große Inszenierung von Scott und seinen Gefährten als heroische Figuren hervor: den Spielfilm *Scott of the Antarctic*. Der Film orientiert sich eng an Scotts Tagebuch und rekurriert auf Pontings bekannte Bilder, aber während so Authentizität suggeriert wird, reproduziert er auch den Mythos von „gentlemanly Englishness“,[34] nun allerdings für die Deutungsbedürfnisse der eigenen Zeit, die mit den Nachwehen des Krieges zu kämpfen hatte. Dazu gehörte das Bewusstsein, dass Britanniens große Zeit jetzt wirklich vorbei war: Die Dekolonisierung hatte eingesetzt (noch bevor der Film in die Kinos kam, war Indien in die Unabhängigkeit entlassen worden), und im Mutterland des zerfallenden Empires litt die Bevölkerung auch nach Kriegsende noch unter der Rationierung von Essen, Kleidung und Brennstoff. Der Filmhistoriker James Chapman betont, dass der Film in dieser Situation Werte betonte, die in der britischen Nachkriegsgesellschaft hohes Ansehen genossen: Anstand, Pflichtbewusstsein und Gemeinsinn.[35] Genau diese Werte beweisen sich auch in der Art, in der der Film in epischen Bildern den Weg in den Tod erzählt. Allerdings ist der einzige Mann, der tatsächlich sterbend gezeigt wird, Evans, die auch im Film am wenigsten heroisch gezeichnete Figur. Im Fall von Oates und den drei anderen Männern blendet der Film vor dem Sterben aus oder macht einen harten Schnitt in eine andere Situation, um sie so im Moment heroischer Gefasstheit zu bewahren: Scott sieht man bei den letzten Einträgen in sein Tagebuch neben den schon schlafenden (oder toten) Kameraden, und Schlussbild des Films ist das Kreuz, das errichtet wurde, bevor die Terra Nova mit den Überlebenden der Expedition die Antarktis verließ. Auf diesem Kreuz wird die Schlusszeile von „Ulysses“ zitiert, einem berühmten Heldengedicht der viktorianischen Zeit von Alfred Lord Tennyson: „to strive, to seek, to find, and not to yield“. Diese Schlusseinstellung schreibt Scotts Todesmarsch in eine heroische Tradition ein, und der Film wirkt so wie eine letzte Affirmation von – oder Elegie auf – Ideale, Werte und Heldenkonzepte des 19. Jahrhunderts, und damit auch Britanniens Zeit als Weltmacht. Nicht alle an der Produktion des Films Beteiligten wollten diese Botschaft unkritisch mittragen. Der Komponist der Filmmusik, Ralph Vaughan Williams, versuchte, den Gestus der Heldenverehrung mit Dissonanzen zu stören.[36] Spätestens ab den 1960er Jahren wurde ‚Scott of the Antarctic‘ immer kritischer gesehen, und dies hatte Konsequenzen auch für die Darstellung des Todes.

---

34 Jeffrey Richards: Film and British National Identity. From Dickens to „Dad’s Army“, Manchester 1997, S. 312.

35 James Chapman: Past and Present. National Identity and the British Historical Film, London 2005, S. 160.

36 Vgl. Scott Freer: The Lives and Modernist Death of Captain Scott, in: Life Writing 8, 2011, S. 301–315.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Vom heroischen Tod zum Tod des Heroischen

Die 1960er und 70er Jahre und ihre ‚Gegenkultur' waren postheroisch gestimmt und bevorzugten Antihelden: Rebellen und Außenseiter.[37] Es schadete Scott und Oates als Hauptfiguren des Mythos nun, dass sie dem Establishment ihrer Gesellschaft und vor allem dem Militär angehörten. Spätestens mit dem Vietnamkrieg war militärisches Heldentum prekär geworden und wurde kritisch hinterfragt. Scott wurde – noch stärker als andere Kriegs- und imperiale Helden seines Landes – zum Gegenstand eines beispiellosen *debunking*, d. h. einer systematischen Destruktion seiner heroischen Reputation. Für diesen Zweck kam es gelegen, dass sich hinter dem Mythos des heroischen Sterbens Elemente des Scheiterns verbargen. Im Prozess des *debunking* wurde nun das heroisierende (und affizierende) Potenzial des gefassten Sterbens zunehmend ausgeblendet, und stattdessen wurde der Tod Teil eines Narrativs, das Scott zum Stümper erklärte, zu einem Mann machte, dessen Führungsschwäche ihn selbst und seine Gefährten zu vermeidbaren Opfern machte. ‚Scott of the Antarctic' wurde zum Objekt der Satire, ob in einem Sketch von Monty Python[38] oder in einem Theaterstück (1971), das der linke Dramatiker Howard Brenton als Show konzipierte und für die Aufführung auf einer Eisbahn in der nordenglischen Arbeiterstadt Bradford schrieb. Das Stück hat einen antielitären Gestus, und es ist ebenso deutlich anti-imperial, denn expliziter Anlass für Scotts Expedition ist hier, dass der König sein Empire auch noch um die Antarktis erweitern will, wofür man dringend einen „englischen Helden" benötigt,[39] der dann aber kläglich versagt. Konsequenterweise wird dem Tod in Brentons Darstellung jede Würde genommen: Oates versagt, als er seinen berühmten letzten Satz – groß als sentimentale ‚Nummer' angekündigt – nicht herausbringt. Stattdessen hört man Fußball-Fangesänge als zeitgemäße Form patriotischer Heldenverehrung. Schließlich fällt über Scott und seine Gefährten eine Horde großer Entdeckerhelden her (darunter Sir Francis Drake und David Livingston), die die Männer tötet und verspeist – eine Anspielung auf das Desaster der Franklin-Expedition, aber womöglich auch die Andeutung, dass hier imperialer Entdeckerdrang seine eigenen Kinder frißt. Vom Scott-Mythos zurück bleibt bei Brenton nur ein trauriger „heap of heroes".[40]

Ende der 1970er Jahre erlebte die Scott-Destruktion mit Roland Huntfords Doppelbiographie *Scott and Amundsen* einen Höhepunkt.[41] Der Bestseller verbrei-

37 Detaillierte Darstellungen der hier skizzierten Entwicklungslinien finden sich bei Barczewski: Antarctic Destinies (Anm. 12).

38 Siehe den Sketch *Scott in the Sahara*, Monty Python's Flying Circus (1970).

39 Howard Brenton: Scott of the Antarctic, in: Plays for Public Places, London 1972, S. 71–103, hier S. 79. Siehe zum Stück auch: Brenda Spencer: Demythologizing Imperialist History. A Study of Trevor Griffiths's *Judgement Over the Dead* and Howard Brenton's *Scott of the Antarctic*, in: The English Academy Review 8, 1991, S. 35–46.

40 Brenton: Scott of the Antarctic (Anm. 39), S. 103.

41 Roland Huntford: Scott and Amundsen, London 1979.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tete die These, Scott habe den Zerfall des Empires und den Niedergang Großbritanniens präfiguriert. Besonderen Einfluss erhielt Huntfords Darstellung, als sie in der populären Fernsehserie *The Last Place on Earth* (ITV 1985) adaptiert wurde. Das Drehbuch hierfür verfasste Trevor Griffiths, wie Brenton ein links-kritischer Dramatiker, der in Scott einen „essentiell kleinen Mann" sah, der die Schwächen des imperialen Britannien in seiner Spätphase verkörperte.[42] Zugleich projizierte Griffiths auf das Scott-Narrativ seine Frustration über die von Margaret Thatcher ausgerufene Rückkehr zu viktorianischen Werten und den imperialen Gestus des Falklandkrieges (1982). Gleichwohl gelang es der Fernsehserie nicht, den Mythos für seine Zuschauer gänzlich zu zerstören, denn viele Zuschauer erwiesen sich vom tragischen Ende Scotts und seiner Gefährten weiter berührt und bekundeten ihre Sympathie für die tragisch gescheiterten Helden.[43]

Wie sich Kritik am Mythos und Mitgefühl mischen können, zeigt sich auch in einem Roman der britischen Autorin Beryl Bainbridge. In *The Birthday Boys* (1991) werden verschiedene Phasen der Terra Nova-Expedition aus der Ich-Perspektive Scotts und seiner vier Begleiter zum Pol erzählt, und zwar jeweils an Tagen, an denen sie während der Expedition ihren Geburtstag feierten.[44] Durch die Erzählsituation mit fünf Geburtstagsmonologen verschiebt Bainbridge das überkommene Scott-Narrativ vom Tod zum Leben, und von der mythischen Erzählung zum subjektiven Erleben ihrer Protagonisten. Deren übergroßer Anstrengung zollt der Roman Respekt, aber der Mythos wird auf eine individuell-menschliche Dimension heruntergebrochen. Bainbridge zeichnet Scott als Figur, die sich ihrer Fehler bewusst ist, und seine Schwächen werden in Oates' Monolog deutlich ausgesprochen: „I've never known such a man for making mistakes and shifting the blame onto others."[45] Scotts Reputation wird jedoch nicht demontiert, da Bainbridge ihn von vornherein nicht als Held konturiert, sondern als Mensch mit vielen Facetten, der mit den Herausforderungen einer außergewöhnlichen Situation zurechtkommen muss. Der Fokus des Romans auf Geburtstage bringt es mit sich, dass Scotts Tod selbst nicht erzählt und so ein konstituierendes Element der Heldenerzählung um Scott gar nicht aufgerufen wird. Die Erfahrung des Sterbens wird nur für eine Figur dargestellt, nämlich wiederum für den von Scott selbst so heroisch geschilderten Oates, dessen Todestag mit seinem Geburtstag zusammenfiel. Sein Sterben wird, wie alle Ereignisse und Erfahrun-

42 Zitiert in Max Jones: „The Truth about Captain Scott." The Last Place on Earth, Debunking, Sexuality and Decline in the 1980s, in: Journal of Imperial and Commonwealth History 42, 2014, S. 857–881, hier S. 863.

43 Siehe Spencer: Demythologizing (Anm. 39), zu Griffiths Drehbuch, sowie Jones: The Truth (Anm. 42), zur Fernsehserie.

44 Siehe zum Roman auch Brett Josef Grubisic: Understanding Beryl Bainbridge, Columbia 2008 und Bożena Kucała: Beryl Bainbridge's „The Birthday Boys". Travelling Towards the Pole of Death, in: Jacek Fabiszak u. a. (Hg.): Crossroads in Literature and Culture, Berlin 2013, S. 411–420.

45 Beryl Bainbridge: The Birthday Boys, Harmondsworth 1993, S. 163.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gen in Bainbridges Roman, aus der subjektiven Sicht der Figur und in der ersten Person vermittelt, und da die Vergangenheitsform beibehalten wird, scheint Oates die letzten Momente seines Lebens aus dem Jenseits zu erzählen. Der Effekt ähnelt auf den ersten Blick der Wirkung von Scotts Tagebuch, doch im Gegensatz hierzu wird Oates bei Bainbridge nicht durch die Art seines Todes heroisiert. Bainbridges Darstellung ist nicht auf Bewunderung für einen Offizier und Gentleman angelegt, sondern auf Mitgefühl für einen Mann, der mit nur 32 Jahren sterben musste, und sie gewährt ihm einen sanften Tod. Als Oates mit seinem berühmten letzten Satz das Zelt verlässt, kehrt er in Gedanken zu einem Geburtstag seiner Kindheit zurück. Der Kavallerieoffizier, der auf der Expedition für die Betreuung der Ponys verantwortlich war, erinnert sich an ein Bild, das in seinem Kinderzimmer hing. Es zeigt Queen Victoria auf einem Pony, das von ihrem Wildhüter gehalten wird, und Oates stirbt mit der Vision, dass ihm dieses Pferd zum Geschenk gemacht wird. Für die Leser des Romans hat dieser sehr persönlich gefasste Schluss allerdings eine weiterreichende kulturelle Bedeutung, denn mit dem Verweis auf Königin Viktoria wird der Mythos um Scott und die Ideale, die er einmal repräsentierte, in einer vergangenen Epoche lokalisiert – mit der Implikation, dass er für die Gegenwart überholt ist.

In Bezug auf diese Sichtweise scheint sich im 21. Jahrhundert ein Wandel anzudeuten. Zwar gibt es weiterhin satirische und ridikülisierende Darstellungen von ‚Scott of the Antarctic',[46] doch es gibt klare Anzeichen für eine neue Würdigung Scotts und seiner Expedition. Für Stephanie Barczewski hat der Konservatismus der Ära nach 9/11 in Großbritannien ein Klima für eine neue, Scott gewogenere Rezeption geschaffen.[47] Dies passt zu dem Befund, dass man in der britischen Gesellschaft und Kultur allgemein auf ein gesteigertes Interesse an, und eine neue Wertschätzung für Helden stößt. Die neue patriotische Gestimmtheit im Kontext des Brexit mag dazu führen, dass die imperialen Entdeckerhelden Britanniens neu gewürdigt werden. Das National Maritime Museum jedenfalls hat seit dem Herbst 2018 einen neuen „Exploration Wing", und Scott hat hier wieder seinen Platz.

Wie sich gezeigt hat, fußen die heroische Reputation und Mythisierung Scotts essentiell auf seinem Tod und Sterben. Der Fall Scott scheint zu demonstrieren, was Beau Riffenburgh allgemein über den Mythos des Entdeckers festgehalten hat: „the most powerful hero is the dead hero, particularly the martyred hero, since it is through his death for the cause that his heroic status can be most easily created, interpreted and manipulated."[48] Das zentrale Dokument für die Konstruktion Scotts und seiner Gefährten als Märtyrer-Helden war Scotts Tagebuch und die Art, in der es eine *ars moriendi* inszenierte – ein gefasstes Sterben (für das

46 Siehe etwa die Comedy-Serie *Horrible Histories*, die in ihrer Fernsehfassung im April 2009 Scott in der Rubrik „Potty Pioneers" präsentierte.

47 Barczewski: Antarctic Destinies (Anm. 12), S. 311.

48 Beau Riffenburgh: The Myth of the Explorer. The Press, Sensationalism, and Geographical Discovery, London 1993, S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

imperiale Britannien und für die wissenschaftliche Erkundung der Welt), in dem sich (auch) ein vorbildlicher nationaler Charakter erwies. Dass diese Inszenierung über Jahrzehnte wirksam war, gründet in ihrer Kompatibilität mit dominanten kulturellen Deutungsmustern, die es erlaubten, Tod und Sterben unter bestimmten Umständen als heroisch zu interpretieren. Derart disponiert, griffen in den ersten Jahrzehnten nach dem Bekanntwerden von Scotts Schicksal die meisten Darstellungen – vom Pressebericht über Kirchenfenster bis zum Spielfilm – Scotts Selbstinszenierung auf und perpetuierten die enge Kopplung, die das Tagebuch zwischen Tod und Heroisierung vornahm. Elemente, die Scotts Heroisierung hätten schmälern oder blockieren können, konnten so von der Strahlkraft des heroischen Todes überblendet werden. Dies funktionierte jedoch nur so lange, wie die kulturelle Sicht auf den Tod als heroisierbares und heroisierendes Phänomen Bestand hatte. Im Scott-*debunking* ab den 1960er Jahren erweist sich, dass die Vorstellung und Strahlkraft eines heroischen Todes deutlichen Konjunkturen unterworfen ist.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Wikimedia Commons. Fotograf: Nilfanion, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scott_Memorial,_Plymouth.jpg.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kurt Cobains Tod: Zur Konstruktion eines paradoxen Generationenhelden

Nicole Falkenhayner

Kurt Cobain im Rockhimmel

Die 2007 von einer sehr bekannten Werbeagentur entworfene Zeitschriftenkampagne für eine Stiefelmarke im Punkstil zeigt in einer Fotomontage den 1994 durch Suizid verstorbenen Grunge-Rocker Kurt Cobain: Als Engel in eine lange weiße Tunika gekleidet, sitzt Cobain auf einer Wolke im Himmel, den Blick verklärt nach oben gewandt, an den Füßen das beworbene Schuhwerk. Der dazugehörige Schriftzug besteht nur aus dem Markennamen mit dem in schmaler Schreibschrift nachgesetzten Wort „forever". Das Werbebild erhöht nicht nur Kurt Cobain selbst als ‚Heiligen' des Punk und als Rocklegende, sondern die Stiefelmarke gleich dazu – denn diese trägt man für immer. „Für immer" ist aber auch ein Versprechen, sich an den Grunge-Rock zu erinnern, einen Musikstil, der eine ganz bestimmte Jugendkultur symbolisierte und mit der die Figur des toten Kurt Cobain bis heute stark assoziiert wird. Die Reaktion auf die Schuhwerbung – ein Aspekt dieser längst vergangenen Jugendkultur – entsprach jedoch ganz und gar nicht der Erwartung der Werbetreibenden.

Die Werbekampagne wurde nämlich sofort zurückgezogen, nachdem es in den sozialen Medien einen Aufschrei gegen die Stiefelmarke gegeben hatte; sie wurde als geschmacklos bezeichnet.[1] Diese Anekdote ist ein Beispiel dafür, dass die Emotionen schnell hochkochen, wenn es um die Vermarktung Kurt Cobains geht. Das ist umso erstaunlicher, da die Durchkommerzialisierung ihrer lebenden und toten Ikonen zur Funktionsweise der Populärkultur gehört: Die Iterationen der Bilder von Marylin Monroe, James Dean oder Che Guevara sind seit Jahrzehnten fest in einem global-populären Bildgedächtnis verankert, mit ihnen lassen sich Poster, Tassen und T-Shirts verkaufen. Im Fall von Kurt Cobain evoziert dieser übliche Gebrauch von Bildern aber Irritationen. Die Stellung der Figur Kurt Cobain innerhalb des Kultursystems des Rock war besonders, da die Alternativkultur, der er entstammte, ausdrücklich *nicht* massentauglich sein wollte. Dass sie es dennoch war, ist einer der Gründe, warum Cobains Tod in einem Band zum Sterben von Helden behandelt wird, denn der frühe Suizid ist Teil der künstlerischen Persona Kurt Cobains, die wiederum durch ihre kurze, aber durchschlagende Präsenz in

1 Mark Sweeney: Saatchi's fired over Kurt Cobain ad, in: The Guardian, Freitag, 5. Mai 2007. https://www.theguardian.com/media/2007/may/25/mcsaatchi.advertising, 25. Mai 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Medien- und Jugendkultur dazu geführt hat, dass Cobain als Ikone der sogenannten Generation X[2] konstruiert, konsumiert und analysiert wurde und weiterhin wird – eine kulturelle Aufladung, zu der in gewissem Maße auch dieser Aufsatz, der nach dem Heroischen fragt, beiträgt.

Cobains Star-Sein entstand im Widerstand gegen das durchkommerzialisierte Mediensystem, das ihn erst zu dem Star machte, der er war. Sein Suizid im Alter von 27 Jahren schrieb ihn endgültig in den Code des Rock'n'Roll ein – den sogenannten „Club of 27s"[3] der Protagonisten aus der Rock-Ära des 20. Jahrhunderts, die ihr früher Tod über das normale Star-Sein zu Generationenhelden erhoben hatte: Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix – Kurt Cobain. Alle folgten in gewisser Weise einem Narrativ der Selbstzerstörung,[4] über das sie sich gleichzeitig selbst hedonistisch erhöhten und von der meist jugendlichen ‚Gefolgschaft' erhöht wurden. Cobains Berühmtheit gründet auf einer Verbindung des Wiedererkennungswertes dieses populärkulturellen Narrativs des Rock-Heros und seiner eigenen Idiosynkrasien. Die Grundstruktur dieses Narrativs lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Held des Rock ist einmalig und einzigartig in seiner Fähigkeit, musikalisch sein Innerstes nach außen zu kehren und sich über permanente Grenzüberschreitungen gesellschaftlicher Normen und Traditionen zu definieren. Musik, Performanz und Selbst fallen idealerweise in eins. Durch Ausreizung aller Möglichkeiten der Bewusstseinserweiterung und Selbstüberschreitung aber folgt auf die Explosion der Kreativität und des Hedonismus die fortschreitende Zerstörung des Selbst, die in Krankheit und frühem Tod, meist in Verbindung mit Drogensucht, endet. Anfang der 1990er Jahre war dieses Narrativ, das in seinen Ausprägungen mit der Counter-Culture der Mitte des 20. Jahrhunderts stark verwoben ist, bereits selbst eine Konvention, die an Attraktionskraft verloren hatte, da sie nicht mehr als ‚echt', und damit als direkt affizierend, erlebt werden konnte. Der Rock-Heros war zur gänzlich artifiziellen Figur innerhalb einer postmodernen Verweiskultur geworden. Der Erfolg des Grunge – hier vor allem der Band Nirvana, und damit zuletzt gebündelt in der Figur Kurt Cobains – lag zu einem großen Teil darin, dass Nirvana gerade dieses seit Jahrzehnten eingespielte Narrativ in der Wahrnehmung sowohl der Jugendlichen als auch älterer Kommentatoren über-

2 Diese Generation umfasst die Geburtenkohorten von 1961–1981 innerhalb der westlichen Industriegesellschaften. Der Name leitet sich von dem Episodenroman des Kanadiers Douglas Coupland mit dem gleichen Titel ab, der im Jahr 1991 erschien. Vgl. Tara Barbazan: From Revolution to Revelation. Generation X, Popular Memory and Cultural Studies, London 2017; Douglas Coupland: Generation X. Tales for an Accelerated Culture, Basingstoke 1991; Sherry B. Ortner: Generation X. Anthropology in a Media-Saturated World, in: Cultural Anthropology 13.3, 1998, S. 414–440.

3 Siehe u. a. Eric Segalstad und Josh Hunter: The 27s. The Greatest Myth of Rock & Roll, Berkeley Lake, 2008.

4 Jesse Kavadlo: The Terms of the Contract. Rock and Roll and the Narrative of Self-Destruction in Don DeLillo, Neal Pollack and Kurt Cobain, in: Studies in Popular Culture 30.1, 2007, S. 87–103.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

schrieb, und zwar paradoxerweise durch einen Anspruch auf Authentizität, der sich durch deheroisierende Gesten ausdrückte.

Im Folgenden soll zunächst begründet werden, warum Diskurse um den Tod Cobains als Heroisierungen gelesen werden können. Nachfolgend wird auf die für die Generation X angenommenen besonderen Gefühlsstrukturen eingegangen und schließlich analysiert, wie Cobain medial und persönlich erinnert wird, und wie er das Narrativ des Künstlersuizids für sich selbst und seine Anhänger gestaltet hat. Cobain, so die These, schuf gerade durch die permanente eigene Deheroisierung seiner selbst die Anlage dafür, ein paradoxer Held einer postheroischen Generation zu werden.

Ist Kurt Cobain ein Held?

Cobain ist mit den in Freiburg seit 2012 am Sonderforschungsbereich „Helden – Heroisierungen – Heroismen" entwickelten Ansätzen als heroische Figur zu beschreiben,[5] da er – erstens – eine herausragende transgressive Wirkung hatte: Im Sinne des am SFB erforschten ‚boundary work'[6] verschob er mit seiner Band Nirvana auf dramatische Art und Weise die ästhetischen und performativen Grenzen dessen, was in den damals vorherrschenden Massenmedien, vor allem im Fernsehen, sichtbar war und werden konnte. Hierfür kann man beispielhaft ein Zitat aus einem Artikel des Musikjournalisten Greil Marcus heranziehen, in der dieser seine eigene Zuschauererfahrung eines Nirvana-Auftritts in einer britischen Unterhaltungssendung beschreibt:

> The band completely explodes the context – which means as you watch, nothing fits. More than that, what you are seeing is in some absolute way *not right*. Every sound, every gesture, is wild, rough and scraping: scraping the paint right off the walls and your knowledge that, in a setting such as this, everything is ritualized, right out of your head. Even as you watch, you can't imagine that this was ever on TV.[7]

In der Geschichtsschreibung des Rock'n'Roll kommt Cobain und seiner Band Nirvana – zweitens – eine besondere Position zu, da der durchschlagende Erfolg des Songs *Smells Like Teen Spirit* im Jahr 1991 einen grundsätzlichen ‚Tonwechsel' in der globalisierten Populärmusik hervorbrachte, die seitdem zumindest in der Außenbetrachtung mit einer sich selbst als abjekt empfindenden Jugendkultur symbolisch zusammengeschlossen wurde: der sogenannten Generation X. In Be-

5 Ralf von den Hoff u. a.: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1.1, 2013, S. 7–14. DOI: 10.6094/helden.heroes/heros./2013/01/01.

6 Tobias Schlechtriemen: Der Held als Effekt. Boundary Work in Heroisierungsprozessen, in: Berliner Debatte Initial 29.1, 2018, S. 106–120.

7 Greil Marcus: Artist of the Decade. Kurt Cobain, in: Rolling Stone 812, 1999, S. 46–50, hier S. 49.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

zug auf gerade diese Generation von Helden zu sprechen, mutet zunächst absurd an, denn kaum eine andere Generation wurde so sehr mit einem postmodernen und daher auch postheroischen Zeitgeist identifiziert.[8] Cobains öffentliche Persona aber entsprach gerade diesem Zeitgeist, der durch einen metareflexiven, zynisch-ironischen Selbsthass gekennzeichnet war, in so außerordentlichem Maße, dass er eine Art der Rezeption auslöste, die den üblichen Status einer Berühmtheit deutlich überschritt und sich vor allem an seinen frühen Tod heftete. Mit Cobain konnten sich entfremdete Jugendliche zumindest im US-amerikanischen, europäischen und ozeanischen Sendebereich von MTV einerseits identifizieren, andererseits trat in seiner Figur dieser Zeitgeist in so extremer Form hervor, dass er auch erschreckend singulär war. Cobain löste ein ‚Wir'-Gefühl aus, das sich paradox aus der Erkenntnis speiste, dass es kein ‚Wir' mehr gab.

Der Tod Cobains war – drittens – ein zentrales, mit semantischen Überschüssen aufgeladenes Medienereignis, das in der sozialen Erinnerung der Generation X transnational einen festen Platz einnimmt.[9] Dieser Tod wurde aufgrund der Wirkmacht und Popularität Cobains als Stellvertretertod einer ‚durchgeknallten' Generation unmittelbar symbolisch gerahmt, wie es etwa Elizabeth Wurzel in ihrer ebenfalls als ‚symptomatisch' gelesenen Autobiographie mit dem Titel *Prozac Nation* beschrieben hat:

> On April 8, 1994, as I was completing this book, Kurt Cobain shot himself in the head and was found dead in his Seattle home. His suicide was quickly reduced by much of the media into an example of a more general generational malaise gone completely amok, and references were made to „the bullet that shot through a generation" […]. Cobain's suicide, despite the extremely private nature of his decision or compulsion to blow his brain out, quickly came to be seen as greatly symbolic.[10]

Während in diesem Zitat auch die Kritik Wurzels an der öffentlichen Nutzbarmachung eines immerhin echten, persönlichen Todes herauszulesen ist, zeigen jüngere Untersuchungen aus den Memory Studies, dass Cobains Tod – und das, wofür er stand – Teil individueller Identitätskonstruktionen innerhalb einer mediatisierten Erinnerungs- und Trauerkultur sind.[11]

Aus dieser Auflistung, die die Figur Kurt Cobains in Bezug zu zentralen Ansätzen der Freiburger Heroisierungsforschung setzt, ergibt sich, dass und wie sich

---

8 Siehe hierzu Roger Beebe: Mourning Becomes…? Kurt Cobain, Tupac Shakur and the „Waning of Affect", in: ders. u. a. (Hg.): Rock over the Edge. Transformations in Popular Music, Durham 2002, S. 311–334.

9 Zur Dynamik von Medienereignissen und sozialer sowie kultureller Erinnerung siehe u. a. Astrid Erll / Anne Rigney (Hg.): Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory, Berlin 2009; in Bezug auf Tod von und Trauer um öffentliche Personen zentral Barbie Zelizer: Covering the Body. The Kennedy Assassination, the Media, and the Shaping of Collective Memory, Chicago 1994.

10 Elizabeth Wurzel: Prozac Nation. A Memoir, New York 1994, S. 347.

11 Jennifer Otto Bickerdicke: Fandom, Image and Authenticity. Joy Devotion and the Second Lives of Kurt Cobain and Ian Curtis, Basingstoke 2014; Catherine Strong: Grunge. Music and Memory, London/New York 2011.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

die kulturellen Konstruktionen und Sinnschaffungsprozesse, die den Diskurs um den Tod Kurt Cobains bilden, als Heroisierungsdiskurs lesen lassen. Überraschend ist diese Lesbarkeit von Kurt Cobains Tod als ‚Heldentod' wegen der spezifischen Charakteristika, mit denen seine Generation oft identifiziert wurde: Zynismus, Ironie und weitere Eigenschaften lassen eine grundsätzlich post- oder antiheroische Stimmung vermuten. Überraschend ist diese Lesart aber auch, weil sie darauf hinweisen könnte, dass Heroisierungsprozesse in der Spätmoderne zu einem sehr starken Grad Effekte der Emotionalität sozialer Erinnerung sind – auch oder gerade, wenn es eine scheinbar desillusionierte Jugend ist, die sich erinnert. Cobain wäre so die paradoxe Projektionsfläche eines heroisierenden Diskurses als Erinnerungsdiskurs, da er teilweise die Zuschreibungen, für die er dann generationenweit stehen sollte, erst mit hervorbrachte, beziehungsweise einer globalisierten Medienöffentlichkeit vor Augen (und vor allem vor Ohren) stellte, und selbst permanent die eigene Deheroisierung betrieb.

Held der Desillusionierten? Cobain und die Gefühlsstruktur einer mediatisierten Jugendkultur

Ein Konzept, das von einem der Gründungsväter der britischen Cultural Studies stammt, kann helfen, zu beschreiben, wofür Kurt Cobain als Zentralfigur und heroisiertes Idol stehen könnte. Raymond Williams' Konzept der ‚structures of feeling' zielt auf die affektive Dimension der Erfahrung von Lebenswelten, die sich mit nachfolgenden Generationen ändert, und die sich nur unzureichend an festen Formen und Institutionen ablesen lässt:

> It is the reduction of the social to fixed forms that remains the basic error. […] There are the experiences to which the fixed forms do not speak at all, which indeed they do not recognise. […] Yet the actual alternative to the received and produced fixed forms is not silence: not the absence, the unconscious, which bourgeois culture has mythicized. It is a kind of feeling and thinking which is indeed social and material, but each in an embryonic phase before it can become fully articulate and defined exchange. Its relations with the already articulated and defined are then exceptionally complex.[12]

Wenn man nach der Dynamik fragt, die einen kleinen, von Selbstzweifeln besessenen Mann aus der Provinz des amerikanischen Bundesstaates Washington zum Helden einer Generation werden lassen kann, finden wir eine Art von komplexen Verbindungen zwischen einem vorhandenen, in gewisser Weise festen popkulturellen Narrativ und seiner noch nicht klar geformten Subversion vor. Cobain und Nirvana tauchen innerhalb der Institutionen dieses Narrativs und seiner Kultur auf – in Radio und Fernsehen, in Videoclips, in Interviews und Konzerten – und setzen gleichzeitig scheinbar alles daran, das Skript zu destruieren. In bis dahin noch nicht geformten Irritationen, die durch Cobain und Nir-

12 Raymond Williams: Marxism and Literature, Oxford 1977, S. 128–135.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vana innerhalb der populärkulturellen Institutionen ausgelöst werden, finden wir Hinweise auf die ‚structures of feeling' der sogenannten Generation X, die mit Nirvana und den in ihrem Gefolge zu Popularität gekommenen Musikern an die Oberfläche des Systems der Popmusik geschwemmt werden und dieses kurzzeitig dominieren.

Als Nirvanas Single *Smells Like Teen Spirit* 1991 den ‚King of Pop', Michael Jackson, an der Spitze der Billboard Charts ablöst, ändert sich einerseits die Tonalität der Musik selbst von Dur auf Moll, von eher hohen Harmonien zu eher tiefen, unreinen Harmonien. Aber auch der von Cobain halb geschriene, halb gemurmelte Text folgt nicht der gewohnten Hitparaden-Kost der Liebeleien und pauschalen Weltverbesserungsaufrufe, wie sich vor allem am Refrain ablesen lässt:

> With the lights out, it's less dangerous
> Here we are now, entertain us
> I feel stupid and contagious
> Here we are now, entertain us.[13]

Vor allem eine Textzeile ist es, die hier besonders den durch Cobain wie durch keinen anderen popularisierten Zeitgeist beschreibt, der in der Folge des Erfolgs von *Smells Like Teen Spiri*t eine ganze Reihe anderer, semantisch ähnlicher Sätze an die Spitze der Charts führt: „I feel stupid and contagious". Beispielhaft wären hier einige erfolgreiche Künstler zu nennen, deren Popularität weit über die Grunge-Phase anhielt, deren erste Hitsingles aber eine deutliche Nähe zu Nirvana aufzeigen, und zwar weniger in der musikalischen Ausgestaltung als eben in der ‚Gefühlsstruktur', die sich textlich in ihnen ausdrückt: „I'm a creep, I'm a weirdo, what the hell am I doing here, I don't belong here"[14], aus dem Refrain des Hits *Creep* der englischen Band Radiohead, oder des Songs *Loser* von Beck: „soy un perdedor, I'm a loser, baby, so why don't you kill me".[15] Beide Songs aus den Jahren 1992 und 1993 werden in der Hochphase der Popularität von Nirvana veröffentlicht.

An die Stelle fröhlicher Diskoknaben und des positiven Pop-Universalismus, für den die 1980er Jahre stehen, treten entfremdete junge Männer, die sich über ihre Depression, ihr Aufmerksamkeitsdefizit und ihr Verlierertum selbst inszenieren, und dafür von einem jungen Publikum frenetisch gefeiert werden. Dieser zelebratorische Effekt zeigt sich aber eher in den oben zitierten Nachfolgehits anderer Bands als in Cobains Musik selbst: sowohl *Creep* als auch *Loser* haben vor allem im Refrain eine nahezu hymnische Qualität, hier wird das Verlierertum also bereits überhöht, was so für Nirvanas Musik nicht zutrifft. Die Widerständigkeit, die in dieser neuen Haltung ausgedrückt wird, entspricht einer Verweigerung permanenter bunter Fröhlichkeit und dem damit verbundenen Erfolgsstreben. Diese Verweigerung wurde aber auch gelesen als Reaktion darauf, dass den

13 Kurt Cobain u. a.: Smells Like Teen Spirit, Single von Nirvana, veröff. 10. September 1991.
14 Thom Yorke u. a.: Creep, Single von Radiohead, veröff. 21. September 1992.
15 Beck Hansen: Loser, Single von Beck, veröff. 8. März 1993.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Jugendlichen selbst kultureller Sinn und Aufstiegschancen vorenthalten wurden, sie spricht den Verlust einer Kernmotivation der Moderne an: der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.[16]

Durch die Popularisierung des Grunge entsteht nun das Paradox, dass eine Alternativszene, die sich vor allem über komplexe Spielarten einer Verweigerungshaltung zu definieren scheint, sich der vollständigen Kommerzialisierung preisgibt. Wie mit vielen anderen musikalischen und populärkulturellen Strömungen wird mit Grunge eine Haltung, die ihre originäre Herkunft in der US-amerikanischen Wandlung zu einer postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft hat, medial globalisiert. Das musste zu Reibungen führen, die in der Musik selbst erkennbar sind. Wenn wir nach den ‚structures of feeling' der Generation X fragen, scheint hier eben vor allem ein Ton hervor – ein Ton, den ich eingehend mit den Textzitaten beschrieben habe, der sich aber auch im tatsächlichen tonalen System der Musik von Nirvana wiederfindet. Diese Musik enthält Elemente des Punk und Hard Rock, verfügt aber über sehr eingängige Grundstrukturen. Cobains Stil ist gekennzeichnet durch die Gegenüberstellung von sehr laut und sehr leise, Ausbruch und Zurückgenommenheit. Die Texte changieren zwischen Selbstkasteiung, Wut, der Beschreibung unguter Erfahrungen, Ermüdung und Entleerung und setzen gleichzeitig auf Schockelemente.

1991 gilt auch sprichwörtlich als „the year that punk broke"[17] – hiermit wird darauf verwiesen, dass die grundsätzliche Haltung dieser kulturellen Sphäre dem Punk entstammt und im kulturellen Code verschiedener Alternativszenen schon lange wirksam ist. Mit dem Erfolg des Grunge, der schnell den Mainstream des populären Musikbusiness erobert und sich vor allem in der Figur Kurt Cobains zentriert, wird ein Narrativ entwickelt, das beschreiben soll, wie eine negative Antihaltung aus dem Untergrund herausbricht und für eine kurze Zeit den Diskurs westlicher kommerzieller Jugendkulturen bestimmt. Bei dieser Dominanz handelt es sich im wahrsten Sinne des Wortes um eine kurze Zeit, denn sie findet ihren Kulminationspunkt bereits wenige Jahre später im Suizid Kurt Cobains am 8. April 1994.

Dass der Suizid Cobains und die Trauer um ihn sich so gut in das Narrativ der Generation X einfügen, liegt an der Spannung zwischen Selbstüberhöhung und Selbstabwertung, die die Grundhaltung der Grunge-Musiker wie auch anderer Künstler der frühen 1990er Jahre ausmacht. Diese Spannung wird zum Kern eines sozialen Erinnerungsnarrativs, das jedoch hauptsächlich medial konstruiert ist – obwohl es sich in persönlich bedeutsamem Verhalten ausdrückte, wie der nächste Abschnitt zeigt.

16 Vergl. z. B. Beebe: Mourning Becomes (Anm. 8), S. 312.
17 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Überhöhung oder Normalität: Konstruktionen von Kurt Cobains Suizid als ‚heroischem' Tod

In ihrer Monographie *Grunge. Music and Memory* hat die australische Soziologin Catherine Strong untersucht, wie sich zwanzig Jahre später an die frühen 1990er Jahre und das Erleben dieser Subkultur erinnert wird. Strong fragt danach, wie in der Kommemoration des Grunge unter Menschen mittleren Alters ‚communities of feeling' entstehen.[18] Sie stellt dazu Medienanalysen einer Reihe von narrativen Interviews gegenüber, die sie mit australischen Anhängern der Grunge-Kultur führte, die eine, wie Strong es nennt, persönliche Erinnerung an ein „mass-mediated, global event"[19] hatten. Für die Frage nach heroischen Attributen der Erinnerung an Kurt Cobain ist vor allem Strongs Beobachtung interessant, dass es eine Diskrepanz gibt zwischen der Repräsentation Cobains in medialen Kommemorationszeugnissen und den persönlichen Erinnerungen, die die damals Jugendlichen an ihre persönlichen Reaktionen auf Cobains Tod hatten.

Erstaunlich findet Strong dies vor allem, weil die Erinnerungsnarrative, also die Bedeutungszuschreibungen des Grunge für die Generation X und deren allgemeine Interessen- und Gefühlslage, ansonsten medial und individuell weitgehend deckungsgleich repräsentiert werden und den bereits skizzierten Charakteristika nahezu kanonisch folgen: „respondents' memories of Grunge as a whole are very cohesive, and correspond closely to the way Grunge was and is described in the print media."[20] Dies ist nicht mehr unbedingt der Fall, wenn es um persönliche Erinnerungen an Cobains Suizid geht. In ihrer Analyse von Artikeln in Jubiläumsausgaben, die Musikmagazine zum zehnten Todestag Cobains 2004 veröffentlichten, zeigt Strong an mehreren Beispielen, wie in diesem Genre ein postromantisches Überhöhungsnarrativ entwickelt wird, das Cobain entmenschliche:

> The anniversary articles on the whole portray Cobain as an exceptional, extraordinary human being. In some cases, he is portrayed as having a status beyond that of human, a supernatural or godlike figure. […] One article [David Stubbs in *Uncut Legends #2*, 2004, S. 25] traces his life, seemingly to work out how he became so „abnormal", concluding that it „all pointed to a bad end – his family history, his initially high and free spirit suppressed by Ritalin, leaving him a profoundly disaffected, morbidly weird anti-boy" – that is not one of us.[21]

Cobain, der Künstler, der fundamental anders ist, seltsam und gebrochen – Strong analysiert treffend, dass Cobain hier nahezu als Künstlergenie dargestellt wird, eine Darstellungsweise, die sich an romantische Traditionen aus dem 19. Jahrhundert anlehnt und damit das Rock'n'Roll-Skript des tragisch zu früh gestorbenen Musikers übersteigt. Dies ist laut Strong vor allem der Todesart ge-

18 Strong: Grunge (Anm. 11), S. 87.
19 Ebd., S. 7.
20 Ebd., S. 85.
21 Ebd., S. 90–91.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schuldet, da der Suizid den Tod Cobains mit einer stärkeren kulturellen Wirkmacht ausstattet, als sie den mehr oder weniger unfallhaften Toden durch Überdosierung etwa von Jimi Hendrix, Janis Joplin oder Amy Winehouse anhaftet.[22] Die mediale Kommemoration hebt also das Übermenschliche, Transgressive an Cobain in besonderer Weise hervor und stilisiert ihn so zu einer Art ‚dunklem' Künstlerhelden.

Demgegenüber zitiert Strong Aussagen der von ihr Befragten, die vor allem von ihren eigenen Gefühlen nach der Todesnachricht erzählen und abstreiten, Cobain hätte für sie eine Stellung als Held gehabt:

> I just remember feeling really shocked, and just feeling a bit empty, not because he was a big hero of mine, I thought he was cute and a good musician, and all that stuff, but, basically, I just thought the circumstances were sad, you know. (Uma)

> I just felt this sadness, it wasn't like, oh my god the grunge hero is dead kind of thing, it was just sad. (Lily)[23]

Diese beiden Befragten drücken eine echte, gefühlsmäßige Reaktion auf das Medienereignis der Berichterstattung von Cobains Tod aus: Schock, Traurigkeit und innere Leere werden genannt. Der heroische Status Cobains wird dabei zwar für einen selbst negiert, aber er wird dennoch aufgerufen. Das kann einerseits eine Bezugnahme auf die mediale Darstellung von Cobain als Held der damaligen Jugendlichen darstellen, verweist andererseits aber auch darauf, dass er für Andere (wenn auch nicht für einen selbst) durchaus einen übermenschlichen Status hatte, wie es etwa in einem dritten Kommentar aufscheint, der sogar eine quasi-religiöse Erhöhung nahelegt (der der Interviewte aber selbst – angeblich – nicht anhing):

> Nirvana wasn't the religious experience for me, they were just a band I thought was good … I heard about people who were just, took it as, it's just like the death of Jesus or something. (Trevor)[24]

Paradox lassen sich diese Äußerungen, die Nirvana und Cobain wieder auf den Boden der Realität zurückholen wollen – „just a band", „it wasn't like oh my god the grunge hero is dead" – als Beharren auf der besonderen Qualität lesen, die Cobain möglicherweise so stark verkörpern *wollte*: Authentizität. Die hier zitierten Nirvana-Fans sind vielleicht als besonders treue Nirvana-Fans zu bezeichnen, als eine Verehrergemeinschaft, die den Verstorbenen so erinnert, wie es seiner eigenen Erinnerungsanweisung entsprach, hatte Cobain doch selbst zu Lebzeiten jegliche Form der Überhöhung scheinbar immer weit von sich gewiesen. Gerade in der Abweisung des Heldenstatus, aber gekoppelt mit dessen permanentem Aufruf, erscheint Cobain so als affektiv besonders aufgeladene Figur.

In weiteren Aussagen, die Strong zitiert, zeigt sich, dass es in der Erinnerung gerade die Ablehnung des Ruhmes ist, Cobains angebliche Normalität und Nähe

22 Ebd., S. 92.
23 Zitiert ebd., S. 95.
24 Zitiert ebd., S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in einem kulturellen und kommerziellen Mediensystem, die für die Befragten seine Besonderheit ausmachen. Strongs Befragte beharren implizit auf einem kulturellen Code, der, obwohl er zu einer stark medialisierten Generation gehört, keiner anderen Qualität so viel kulturelles Kapital einräumt wie der Authentizität:

> Cobain is being granted authenticity because of both his perceived normality and his ability to express emotions or write about experiences that respondents could relate to. This adds extra weight to his ordinariness, in that respondents feel that if they could relate to what he was expressing, then he could not be too different to them.[25]

Während also die Presse in der Kommemoration die Erhöhung und Heroisierung Cobains über seine fundamentale Andersartigkeit konstruiert, funktioniert der Diskurs des Besonderen innerhalb der Fangemeinschaft – zumindest in der Gruppe, die von Strong interviewt wurde – gerade über die Normalisierung Cobains, die ihn mit einem hohen Maß an Authentizität als *dem* kulturellem Kapital für das Wertesystem der Generation X ausstattet. Cobain sei eben kein Heiliger, kein Rock-Held, scheint hier hervor, sondern möglicherweise ein *echter* Held: weil er seinen Fans *echt* erschien und seine Musik die eigenen Gefühle spiegelte. Hier zeigt sich ein hohes, für die Postmoderne üblicherweise negiertes Maß an Identifikation. Cobain hat dieses kulturelle Kapital selbst ambivalent mitkonstruiert.

Der (Anti-)Held der Selbstzerstörung: Cobains Auslegung des Rock'n'Roll-Narrativs

Die ‚structures of feeling', die durch Kurt Cobain als Galionsfigur der Generation X ausgedrückt werden, sind wegen der sie bestimmenden Ambivalenz, die sich ebenfalls in der Heroisierung von Cobain findet, schwer zu fassen: Es ist eine Ambivalenz zwischen Widerstand, Traurigkeit und vor allem Authentizität einerseits, und Komplizenschaft mit dem globalen Musiksystem und dem Kommerz andererseits. Diese Ambivalenz findet sich in Cobains Darstellungsstrategien zu seinen Lebzeiten durchgängig wieder. Seiner eigenen Überhöhung begegnet er ironisch, ja zynisch. Obwohl er Fans auf Konzerten beschimpft und verhöhnt, die Sprachrohrfunktion zurückweist, bedient er letztere durch sein Verhalten doch ganz ausgezeichnet: durch sein ostentatives, immer wieder betontes Leiden an Bauchschmerzen, Heroinsucht, Depression und durch seine Interviews, in denen er immer wieder auf die Systemfehler patriarchalischer Verhältnisse hinweist, die Homophobie und den Chauvinismus der USA beklagt. So sehr er sich zu mühen scheint, das Gegenteil zu erreichen – Cobain sagt immer, was Medien und Publikum offenkundig hören wollen: Cobain trifft den Zeitgeist.

Vor allem verdanken Nirvana ihren herausragenden Erfolg dem Umstand, dass sie Zugang zur damals größten globalisierten Kommerzmaschine der Populär-

[25] Ebd., S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

kultur hatten: MTV. Ein Erfolg wie der von Nirvana wäre auch deswegen heute nicht mehr möglich, weil es nicht mehr diesen einen massenmedialen Kanal gibt, der die Macht hätte, der Jugend weltweit nicht nur einen Musikstil, sondern ein ganzes Lifestylepaket vorzusetzen und vor allem zu verkaufen. Es ist sicher falsch, anzunehmen, Cobain wäre so naiv gewesen, dass er das nicht ganz genau gewusst hätte. Immer wieder scheint er sich auf Arten und Weisen inszenieren zu wollen, auf die er seine Botschaften ‚gegen das System' – und gegen das konventionell gewordene Rock'n'Roll-Skript als Teil dieses Systems – einbringen kann.

In den ‚structures of feeling', in denen Cobain eine Schlüsselstellung für die Generation X einzunehmen scheint, wird sein Freitod im April 1994 zum finalen Ausweis der immer bedrohten Authentizität und Transgression, für die die Figur des Musikers ja gerade heroisiert wird, und der totalen Konventionalisierung innerhalb eines Medien- und Warensystems, zu dem das Skript des Genrehelden gehört. Dieses Skript evoziert den romantischen Künstler nicht nur über den Tod, wie oben beschrieben, sondern auch dadurch, jedes Gefühl in transgressiver Weise auszudrücken.

Der Abschiedsbrief Cobains evoziert genau diese Dopplung von Authentizitätsanspruch und Übernahme von Konventionen, wie sie für die 1990er Jahre wohl typisch war: Einerseits berühren noch heute seine letzten Worte, in denen er das Glück der kleinen Tochter nur durch das eigene Ableben für überhaupt möglich hält, sowie die Widmung des Briefes an Boddah, den imaginären Freund aus seiner eigenen Kindheit.

Zentral erscheinen das Gefühl einer Korruption, der nostalgische Glaube an die Unschuld der Kindheit und die Furcht vor der Zukunft, die vor allem in der Passage heraussticht, die an Frau und Tochter gerichtet scheint, die zurückbleiben werden:

> I have a goddess of a wife who sweats ambition and empathy and a daughter who reminds me too much of what I used to be, full of love and joy, kissing every person she meets because everyone is good and will do her no harm. And that terrifies me to the point to where I can barely function. I can't stand the thought of Frances becoming the miserable, self-destructive, death rocker that I've become.[26]

Andererseits erscheint die Selbstbeschreibung als „miserable death rocker" ganz dem Narrativ der Selbstzerstörung durch negative Selbstüberhöhung zu entsprechen. Ebenso ambivalent erscheint die kurze Textpassage, die an die Fans gerichtet ist:

> Thank you all from the pit of my burning, nauseous stomach for your letters and concern during the past years. I'm too much of an erratic, moody baby! I don't have the passion anymore, and so remember, it's better to burn out than to fade away.[27]

[26] https://kurtcobainssuicidenote.com/kurt_cobains_suicide_note.html, 25. Mai 2018.
[27] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Im vorliegenden Sammelband werden andere Fälle besprochen, in denen historische Figuren versucht haben, das spätere Gedenken durch eigene letzte Schriften zu präfigurieren. Im Wissen um den baldigen Tod hat etwa ‚Scott of the Antarctic' in seinen letzten Tagbucheinträgen betont, wie vorbildlich er und seine Männer sich verhalten haben und dass sie als ‚Gentlemen' zu sterben willens seien.[28] Natürlich scheint auch in Cobains Brief der Gedanke auf, ein Vermächtnis oder eine Erinnerungsanweisung zu hinterlassen. Aber, in diesem Sinne ganz ähnlich den oben zitierten Songzeilen, herrscht in seinem Brief klar die Geste der Selbsterniedrigung, ja des Selbsthasses vor. Dass Cobain den Lebenswillen verliert, weil er ein erratisches Baby mit Stimmungsschwankungen sei, kann man wohl nur als Geste der Anti-Heroisierung des Selbst lesen. Cobain gibt hier eine Erinnerungsanweisung, die auf Deheroisierung beharrt, sich aber gleichzeitig der eigenen Herausgehobenheit bewusst ist.

Vieles, was popkulturell aus dieser Zeit der 1990er Jahre stammt, und wofür eben gerade Cobain und Nirvana stehen, scheint von einer Konvergenz sich widerstrebender Vorstellungen von Widerständigkeit und Authentizität, Kommerz und Zustimmung charakterisiert.

Held des Postheroischen

In diesem Aufsatz wurden der Tod Kurt Cobains und die Kommemoration dieses Todes in der Perspektive der aktuellen Heroisierungsforschung gelesen. In Bezug auf die grundsätzlich als postmodern und postheroisch aufgefasste Generation X und auf Cobains ebenso zu charakterisierenden Habitus scheint dies zunächst kontraintuitiv. Diese Lesart trotzdem vorzuschlagen, kann einen Beitrag zur Frage leisten, auf welche Art und Weise sich Grundmuster des Heroischen – und des heroisierten Todes – immer wieder auch und gerade in eine postheroische ‚Gefühlslandschaft' einschleichen und unterhalb der Schwelle einer postulierten affektlosen, entkernten kulturellen Sphäre auf paradoxe Art und Weise weiter wirksam sind.[29] Hierzu wurde auf die mit der Generation X identifizierte Gefühlsstruktur unter Zuhilfenahme des Konzepts der ‚structures of feeling' von Raymond Williams eingegangen. Nach dieser Beschreibung zeichnete der Aufsatz dann für zwei Bereiche nach, wie ambivalente Heroisierungsdiskurse im Fall Cobain operieren: zunächst innerhalb von medial dargestellten und mit einem Generationengefühl zusammengeschlossenen Repräsentationen von Cobain und dessen Tod, für die in Anlehnung an die Arbeit von Strong gezeigt werden konnte, dass das kanonische Mediennarrativ, das Cobain nicht nur in den Code des Rock'n'Roll-Helden, sondern sogar in ein romantisches Künstlernarrativ einschreibt, den Selbstberichten von Fans entgegensteht. Letztere bleiben auch

[28] Siehe den Beitrag von Barbara Korte in diesem Band.
[29] Siehe hierzu auch die Beiträge von Joachim Grage und Ulrich Bröckling in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zwanzig Jahre nach seinem Tod dem kulturellen Code des Grunge treu, indem sie die Besonderheit Cobains einerseits bestreiten, über die Investition eigener Gefühle der Trauer, an die sie sich erinnern, jedoch wiederum paradox bestätigen. Der besondere Stellenwert von Authentizität als Haltung des Grunge, die vor allem von Nirvana verkörpert wurde, wird weiterhin betont, auch wenn die damaligen Fans schon längst das mittlere Alter erreicht haben. Diese Form der eigenen Deheroisierung betreibt Cobain in seinem Abschiedsbrief, dem zweiten Bereich, der hier genauer vorgestellt wurde.

So wie Cobain selbst den Spielregeln des Ruhms nie entgehen konnte und immer wieder von ihnen eingefangen wurde, so können offensichtlich auch die Fans, die Cobain den Heldenstatus absprechen und für sich selbst reklamieren, ihn nicht als Held zu verehren, nicht dem Widerspruch entgehen, dass selbst in ihrer postheroischen Haltung der Negation heroische Muster immer wieder zum Tragen kommen.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

III.
Die Toten heroisieren

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Heldenleichen im Bild

Die Bergung von Gefallenen und der Heroismus der Athener*

Ralf von den Hoff

Am Anfang war der Heldenleichnam! Als im Laufe des 8. Jhs. v. Chr. die ersten mehrfigurigen szenischen Darstellungen in der Bildwelt des homerischen Griechenland erschienen, waren es Leichname und die Trauer am aufgebarten Leichnam, die zunächst am häufigsten gezeigt wurden.[1] Auf riesigen, oft 1,50 m hohen Tongefäßen, die als Grabmäler in den Nekropolen vor allem Athens fungierten, finden sich die ersten dieser szenischen Bilder. Dass es dort um den Tod ging, überrascht also nicht. Es ist jedoch keineswegs selbstverständlich, *was* dort *wie* dargestellt wurde. Am häufigsten zeigt man die Aufbahrung von verstorbenen Frauen und Männern (sog. Prothesis) und den Leichenzug zum Grab (sog. Ekphora). Von prächtigen Tüchern sind die Leichen bedeckt, sie werden berührt, trauernde Krieger und Frauen umgeben sie in langen Aufzügen. Die Mitglieder der Elite Athens machen die Pracht von Leichenbegängnissen auf den Grabmälern ihrer Verstorbenen dauerhaft sichtbar. Konkrete Heroen oder Szenen aus den homerischen Epen werden aber in diesen Bildern nie kenntlich gemacht; es handelt sich um deskriptive Bilder einer ‚idealen' Welt.[2] Durch die Aufstellung der Gefäße an bestimmten Gräbern wurden die Szenen gleichwohl mit den dort Bestatteten verbunden. Die Verstorbenen erscheinen bisweilen überlebensgroß und in die Mitte der Bildkompositionen gesetzt, um ihre Außerordentlichkeit zu kennzeichnen. Es liegt also sehr nahe zu behaupten, dass man bei Entwurf und Betrachtung solcher Bilder der Verstorbenen als besonderer Menschen gedachte – und zugleich ähnlicher Geschichten gedenken konnte, die Homers *Ilias* schilderte, hier vor allem der Aufbahrung des Patroklos, des Gefährten des Achill, der gefallen war und dem die Waffen geraubt worden waren:

> Also sprach Achill, und den Freunden gebot er, eilend […] von dem blutigen Staube Patroklos' Leiche zu säubern. […] Sie wuschen und salbten mit fettigem Öl den Leichnam, mit neunjährigem Balsam erfüllten sie ihm seine Wunden, legten ihn dann auf ein Bett und breiteten leuchtendes Leinen ihm vom Haupt zu den Füßen darüber und da-

---

* Der Beitrag zur Ringvorlesung des SFB 948 wurde in seiner Vortragsform belassen; die Nachweise beschränken sich auf das Nötigste und auf Sachverweise.

1 Gudrun Ahlberg: Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art, Göteborg 1971; Annette Haug: Die Entdeckung des Körpers, Berlin 2012, hier S. 45–118; Elena Walter-Karydi: Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.), Berlin 2015, hier S. 30–48; siehe auch Manolis Andronikos: Totenkult (Archaeologia Homerica W), Göttingen 1968.

2 Luca Giuliani: Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München 2003.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

rauf ein schimmerndes Tuch. Und die ganze Nacht mit dem schnellen Läufer Achilleus stöhnten sie, um Patroklos klagend.[3]

Die Heroenaufbahrung bei Homer und die Bildimaginationen prächtiger Bestattungen im zeitgleichen Athen gingen also Hand in Hand. Insofern finden wir im späten 8. Jh. v. Chr. eine spezifische Form des Heroismus, der heroischen Habitusaneignung: Die visuelle Imagination der Begräbnispraxis der Eliten Athens geschah in Form homerischer Vorstellungen, die der Dichter den Heroen der Vergangenheit zuschrieb.

Am Anfang war die Schlacht! So könnte eine Geschichte der figürlichen Bildkunst im antiken Griechenland gleichfalls beginnen. Schlachtszenen nämlich erscheinen auf den genannten großen Grabgefäßen im späteren 8. Jh. v. Chr. gleichfalls immer wieder.[4] Es sind zumeist unübersichtliche Kämpfe, in Einzelduelle aufgelöst. Sieger und Leichenberge erscheinen häufig. Und bisweilen sind auch hier Krieger durch besondere Größe als außerordentlich hervorgehoben. Eine individuelle Charakterisierung der Kombattanten fehlt in diesen Darstellungen ebenfalls. Dass damit jemals eine der vielen Schlachten der *Ilias* gemeint war, ist unwahrscheinlich. Das bedeutet, dass auch diese Bilder deskriptive Imaginationen von Schlachtgeschehen darstellen. Wieder liegt die Parallele zwischen den Bildern, den ausführlichen homerischen Schlachtschilderungen und aktuellen Kriegsgeschehnissen nahe, die wechselseitige visuelle Überblendung heroisch-epischer Narrative mit den Erfahrungen der Zeitgenossen.

Damit waren Krieg und Tod in einer aristokratischen Gesellschaft als Themen gesetzt, die in den folgenden Jahrhunderten im Bildhaushalt Griechenlands eine große Rolle spielten. Vor allem Bilder des 6. und 5. Jhs. v. Chr. aus Athen geben uns eine Vorstellung von den geradezu ritualisierten Stadien, in denen man die Schlacht und den dortigen Tod von Soldaten imaginierte: den Auszug zum Kampf (‚Kriegerabschied'),[5] dann den Kampf selbst, der trotz der andersartigen zeitgenössischen Massenkampfpraxis fast immer als homerisches Duell gezeigt wurde: zunächst die Verwundung eines Kämpfers, anschließend den Gefallenen

---

3 Hom. Il. 18, 343–351 (Übers. Wolfgang Schadewaldt [Homer: Ilias, neu übertragen von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt 1975]). Die Abkürzungen antiker Autoren und ihrer Werke folgen den Vorgaben in Hubert Cancik u. a. (Hg.): Der Neue Pauly, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. XXXIX–XLVII.

4 Gudrun Ahlberg: Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art, Stockholm 1971; Christiane Grunwald: Frühe attische Kampfdarstellungen, in: Acta praehistorica et archaeologica 15, 1983, S. 155–203; Erich Kistler: Kriegsbilder, Aristie und Überlegenheitsideologie im spätgeometrischen Athen, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 4, 2001, S. 159–185, https://gfa.gbv.de/dr,gfa,004,2001,a,08.pdf, DOI: 10.14628/GFA, 21. November 2018; Haug: Entdeckung (Anm. 1), S. 249–295.

5 Angela B. Spieß: Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit, Frankfurt am Main 1992; Susan B. Matheson: Beardless, Armed, and Barefoot. Ephebes, Warriors, and Ritual on Athenian Vases, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hg.): An Archaeology of Representations, Athen 2009, 373–413; Marion Meyer: Der Heros als alter ego des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit. Bilder im Wandel, in: Antike Kunst 55, 2012, S. 25–51, hier S. 38–42.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

am Boden, über dem ein neuer Kampf entbrennt.[6] Den Leichnam nämlich wollen die einen zur Bestattung heimholen, die anderen wollen ihm die Rüstung rauben und ihn schänden, wie es Achill mit dem Leichnam Hektors tat.[7] Haben die Parteigänger des Gefallenen Erfolg, so folgt der Abtransport der Leiche.[8] Im eigenen Lager oder zu Hause schließen sich die Aufbahrung des Leichnams und die Totenklage an. Die Leiche Hektors, die Achill erbeutet hat und die sein Vater Priamos von seinem Gegner zur Bestattung erbittet und erhält, zeigt uns im Bild die hohe Bedeutung, die der Ehrung des toten Körpers eingeräumt wurde:[9] natürlich mit dem Ziel, den Gefallenen zu bestatten. Die Bestattung nämlich war es, die erst den Totenkult ermöglichte – dieser gewährte dem Verstorbenen die ihm zukommende Trauer und angemessenes Gedenken.

Indem die Bildmedien, in denen es um diese Themen geht, im 6. und 5. Jh. v. Chr. aber in Athen kaum noch mit dem Totenkult zu tun hatten, da sie nicht als Grabmäler fungierten, traten die Aufbahrung und das Begräbnis visuell gegenüber dem 8. Jh. quantitativ zurück. Es sind nun zudem Bilder mit oft mythologischen Figuren und zwar auf Tongefäßen, die vor allem beim Gelage der Männer benutzt wurden, wo man sich zum Weinkonsum traf und auch über die großen Heroen Homers sprach. Ein bestimmter Akt des mehrstufigen ‚Körperrituals' vom Kämpfen über das Unterliegen zum Tod und Begräbnis wird dabei seit dem 7. und 6. Jh. v. Chr. auffälligerweise ein viel behandeltes Thema der Bilder: Die Bergung und der Abtransport des Leichnams eines Gefallenen, wie sie ebenfalls bereits in den homerischen Epen erscheinen.[10] Im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr., woher uns in einer gewaltigen Zahl bildliche Darstellungen vorliegen, konstituieren diese Darstellungen einen zentralen Bestandteil des Diskurses um das heroische Sterben und die Rolle des Kriegers in der Polis. Ein agonales Kriegerethos führte nicht unweigerlich zu solchen Bildern. Wie imaginierten die Athener da-

6 So z. B. Hom. Od. 24, 36–42; Hom. Il. 17, passim; zu bildlichen Darstellungen: Christian Ellinghaus: Aristokratische Leitbilder. Demokratische Leitbilder. Kampfdarstellungen auf athenischen Vasen in archaischer und frühklassischer Zeit, Münster 1997; Matthias Recke: Gewalt und Leid. Das Bild des Kriegers bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr., Istanbul 2002, hier S. 11–20; Susanne Muth: Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jhs. v. Chr., Berlin 2008, hier S. 142–267.

7 Dass die Sorge um den Gefallenenkörper zentral für das Wertegefüge der Krieger bei Homer ist, unterstreicht schon der Beginn der Ilias, wo auf das Schicksal ungeborgener Leichen hingewiesen wird (Il. 1, 1–5): „Singe, Göttin, den Zorn des Peleiden Achilleus, der zum Verhängnis unendliche Leiden bereitete den Achäern und die Seelen so vieler gewaltiger Heroen zum Hades sandte, aber sie selbst den Hunden zum Raub und den Vögeln zum Fraß ließ." Die Enthauptung des toten Dolon durch Diomedes (Il. 10, 456) ist ein Beispiel für eine direkte Leichenschändung; zur Schleifung Hektors (Il. 22, 395–515; 23, 24–26; 24, 14–21; 50–53): Anneliese Kossatz-Deissmann: Achilleus, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 1, Zürich 1981, S. 37–200, hier S. 138–147; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 72–74; 291–292.

8 Dazu siehe unten Anm. 10; 17; 25.

9 Hom. Il. 24, 323–709; vgl. Kossatz-Deissmann: Achilleus (Anm. 7), S. 147–161; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 68–72; Giuliani: Bild und Mythos (Anm. 2), S. 168–186.

10 Hom. Il. 17, 715–761.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

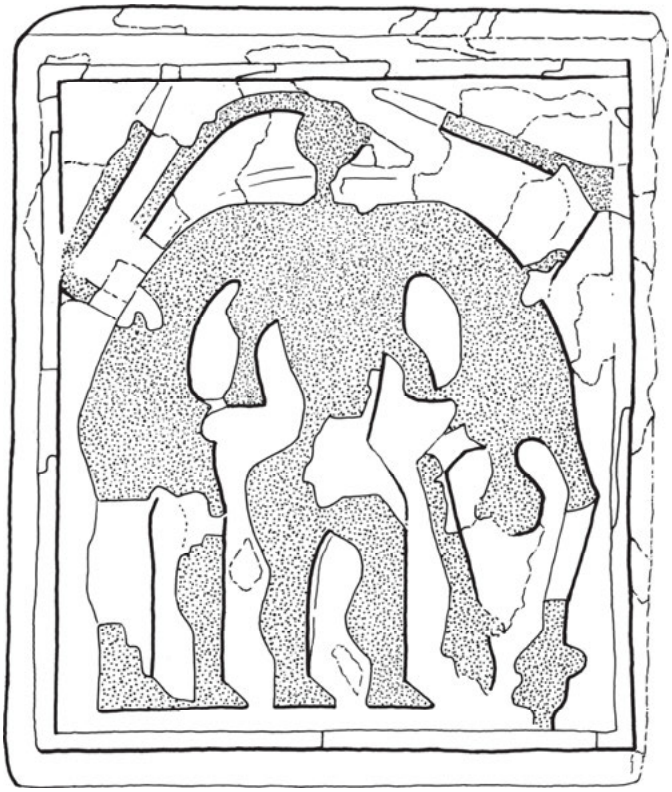

Abb. 1: Krieger trägt Gefallenen vom Schlachtfeld, Stempelbild einer Tonamphora, um 700 v. Chr., Ischia, Museo Archaeologico, Inv. 170133.

bei den Umgang mit dem Leichnam eines Gefallenen? Welche Formen der Heroisierung und des Heroismus lassen sich dabei ausmachen? Die Geschichte der Bilder der Leichenbergung vom Schlachtfeld kann dies verdeutlichen.

Kameradschaftliche Fürsorge: Aias und Achill

Die ältesten griechischen Bilder der Bergung eines Gefallenen[11] stammen aus dem späten 8. und dem 7. Jh. v. Chr. – und nicht aus Athen: Stempel zur Keramikdekoration (Abb. 1) und Reliefs an bronzenen Waffen – an den Armlaschen von Prachtschilden – zeigen den seither dafür festgelegten Bildtypus. Ein gewaltig großer Mensch liegt – gerüstet oder nackt – über den Schultern eines anderen

[11] Zu diesem Bildmotiv und seiner Geschichte: Kossatz-Deissmann: Achilleus (Anm. 7), S. 185–193; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 54–58; Giuliani: Bild und Mythos (Anm. 2), S. 140–143; Meyer: Heros als alter ego (Anm. 5), S. 26–38, die die Szenen als ‚Kriegerbergung' bezeichnet.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Aias trägt die Leiche Achills, Henkelbild des attisch-schwarzfigurigen Volutenkraters des Klitias und Ergotimos, um 560 v. Chr., Florenz, Museo Archaeologico, Inv. 4209.

Kriegers, der Helm und Brustpanzer tragen kann. Keine Namen sind den Figuren beigeschrieben, keine konkrete Geschichte ist erkennbar, nur die deskriptive Imagination eines offenbar als bedeutsam erachteten Vorganges in vielen Kriegen: Die Bergung eines Gefallenen durch einen Kameraden.

Im frühen 6. Jh. wird dieses Motiv in die Keramikdekoration Athens übernommen und konkretisiert: Die zwei Henkel eines prächtigen Mischgefäßes für Wein und Wasser bemalte Klitias gegen 560 v. Chr. jeweils mit einem solchen Bild (Abb. 2)[12] – doch benannte er die Beteiligten durch Inschriften: Aias und Achill. Nun also waren es zwei homerische Heroen, die so vorgestellt wurden. Aias trägt, wie in der literarischen Tradition, den Leichnam Achills ins Lager. Alleine tut er dies, bärtig, als Überlebender gerüstet und im ‚Knielaufschema', der Bildformel für schnelles Laufen. Achill hingegen ist bartlos, mit prächtigem Haar, aber geschlossenen Augen gezeigt, nackt und seiner Waffen beraubt. In der epischen Überlieferung kommt Achills Leichnam natürlich mit seinen Waffen ins

12 Attisch-schwarzfiguriger Volutenkrater, Florenz, Museo Archeologico, Inv. 4209: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 300000: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; Harvey A. Shapiro: The François Vase. New Perspectives, Kilchberg 2013.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lager, denn der Streit um die Waffen führt dort ja zum Selbstmord des Aias. Der scheinbare Widerspruch hinderte den Maler nicht, Achill nackt zu zeigen: Die Nacktheit ist ein Zeichen der Schutzlosigkeit und ‚Ent-Soldatisierung' durch den Tod; es geht also weniger um die Illustration von epischen Texten, sondern um episch inspirierte Neuimaginationen. Der Leichnam Achills ist überlebensgroß dargestellt, obgleich es Aias ist, der in der *Ilias* als „gewaltiger Riese" bezeichnet wird.[13] Offenbar soll so tatsächlich die heroische Größe des Achill erkennbar werden. Im Kontrast dazu und zu seiner wehrlosen, entwaffneten Leblosigkeit steht der aktive, bewaffnete Krieger, der ihn trägt. Ein Krieger allein rettet den schutzlosen Kameradenleichnam, trägt ihn ins Lager oder heim.

Das Bildschema wurde zum konventionellen Standard. Zwischen etwa 560 und dem späten 6. Jh. v. Chr. war es in Athen sehr beliebt; es schmückte dabei auch ganze Gefäße: Eine Halsamphora des Exekias, die sich heute in München befindet, zeigte gegen 540/530 v. Chr. die Szene sogar auf beiden Gefäßseiten (Abb. 3).[14] Lebender und toter Krieger sind beide gerüstet, die Pracht ihrer Waffen ist hervorgehoben. Der Leichnam wird damit derjenige eines konventionellen, reich gerüsteten Kriegers; gegenüber seinem Träger verliert er seinen außerordentlichen Status. Diese Gleichwertigkeit wird zusätzlich unterstrichen, indem beide Krieger gleich groß sind. Zudem wird die Schwere der zu tragenden Last durch die Beugung des Trägers betont. Aber es ist weiterhin ein individueller Akt: Der eine Krieger birgt den anderen alleine wie Aias den Achill. Allerdings können in der Szene im 6. Jh. Beifiguren erscheinen, die wiederum keine narrative Funktion besitzen, sondern die Szene visuell kommentieren: eine Frau oder ein grauhaariger alter Mann, die bisweilen durch ihr Fliehen Erschrecken andeuten – wohl Hinweise auf die Familie des Toten als sozialer Rahmen – oder ein Leichtbewaffneter als Hinweis auf den kontrastiv hervorgehobenen Status der schwerbewaffneten Hopliten, die Aias und Achill als homerische Heroen repräsentieren. Die Zahl der Bilder der Heimtragung des Kriegers in der Zweierkonstellation von einem Tragenden und einem Leichnam wurde gegen 510 v. Chr. deutlich geringer; sie endeten gegen 480 v. Chr. – in der Zeit der Perserkriege, als die Griechen ihre erste große militärische Bewährungsprobe gegen Invasoren mit einem Bürgerheer und nicht ohne eigene Gefallene erfolgreich bestanden. In der seit etwa 520 v. Chr. üblich gewordenen sogenannten rotfigurigen Maltechnik erschienen sie kaum noch, allerdings nochmals auch mit einem riesigen, nackten Achillkörper, der heftig blutet, und einem nackten Aias, der sich schwer auf seine Lanze stützen muss, um den Kameraden tragen zu können.[15]

---

13 Hom. Il. 3, 229.

14 Attisch-schwarzfigurige Halsamphora, München, Antikensammlung, Inv. 1470: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 310388: http://www.beazley.ox.ac.uk, 14. November 2018.

15 Attisch-rotfigurige Schale, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 537; 598: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 205063: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 3a–b: Krieger trägt die Leiche eines Kameraden (Aias und Achill?), Vorder- und Rückseite einer attisch-schwarzfigurigen Halsamphora des Exekias, um 540/30 v. Chr. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 1470.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Entrückung des Heros: Sarpedon, Schlaf und Tod

Schon der Maler des ersten Aias-Achill-Bildes in Athen, Klitias, hatte gegen 560 v. Chr. anhand einer anderen Episode eine andere Form der Bergung eines Leichnams in Szene gesetzt: Auf einer Schale in Manisa erscheint ein Kampf – ausnahmsweise in zwei Schlachtreihen (Phalanx).[16] Vorne liegt ein riesiger Leichnam am Boden, den von rechts und links zwei Krieger aufzunehmen versuchen: Gemeinsam wollen sie ihn wegtragen. Auch Exekias malte gegen 530 v. Chr. auf eine Amphora, heute in Princeton befindlich, eine ähnliche Aufhebung im Schlachtkontext vor Troja, allerdings nur durch einen Träger, Aias.[17] Dieser Bildidee war indes gegenüber der stärker auf das Paar der Akteure fokussierten und zuvor besprochenen Tragszenen zunächst kein Erfolg beschieden. Erfolg stellte sich erst gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr. ein: Es ist der Vasenmaler Euphronios, einer der Pioniere der neuen, rotfigurigen Maltechnik, der das Schema ‚Zwei Träger heben den Gefallenen auf' aufgreift und weiterentwickelt. Zunächst geschieht dies gegen 520/510 auf der Außenseite einer Trinkschale, jetzt in Rom im Museum der Villa Giulia.[18] Beischriften benennen die Figuren: Der nackte, blutende und wieder riesige Leichnam ist der des Sarpedon; er wird getragen von zwei Gerüsteten: Thanatos, dem Tod und Hypnos, dem Schlaf.[19] Voran schreitet ein

16 Attisch-schwarzfigurige Schale, Manisa, Arkeoloji Müzesi, Inv. P60.599: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 8420: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

17 Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology, Inv. MS3442: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 310396: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

18 Attisch-rotfigurige Schale, Rom, Villa Giulia: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 7043: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

19 Zu den Sarpedon-Szenen: Dietrich von Bothmer: Sarpedon, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 7, Zürich 1994, S. 696–700; Harvey A. Shapiro: Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece, London 1994, hier S. 21–27; Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 60–64; Klaus Junker: Pseudo-Homerica. Kult und Epos im spätarchaischen Athen, Berlin 2003, hier S. 16–22; Aslı Saraçoğlu: Hero Concept in the Light of Homer's Iliad and the Death of Sarpedon, Lycian Warrior, in: Anadolu 29, 2005, S. 57–79; Athena Tsingarida: The Death of Sarpedon. Workshops and Pictorial Experiments, in: Stefan Schmidt u. a. (Hg.): Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, München 2009, S. 135–142; José G. Costa Grillo: A iconografia de sono e morte com o corpo de Sarpédon na pintura da cerâmica ática. Problemas de descrição e análise, in: Phoinix 18, 2012, S. 43–63. Zu Hypnos und Thanatos zudem: Jan Bazant: Thanatos, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 7, Zürich 1994, S. 904–908; Efthymia Mintsi: Hypnos et Thanatos sur les vases attiques (520–470 av. J.C.), in: Histoire de l'art 15, 1991, S. 9–20; Harvey A. Shapiro: Personifications in Greek Art, Zürich 1993, S. 132–165; Helga Willinghöfer: Thanatos. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, Marburg 1996; Arne Thomsen: Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr., Berlin 2011, hier S. 274–276; vgl. auch Egon Peifer: Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit, Frankfurt am Main 1989.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: Hypnos und Thanatos tragen die Leiche Sarpedons vom Schlachtfeld, attisch-rotfiguriger Kelchkrater des Euphronios, um 520/10 v. Chr., Rom, Museo Villa Giulia, Inv. L.2006.10.

Krieger mit Namen Akamas. Wenig später verändert derselbe Maler das Thema auf einem der prächtigsten Weinmischgefäße, die wir kennen (Abb. 4): Der Krater ist fast fünfzig Zentimeter hoch und befindet sich heute ebenfalls in der Villa Giulia.[20] Hier heben Thanatos von rechts und Hypnos von links den riesigen Leichnam auf. Sie sind geflügelt. Hinter dem nackten Sarpedon steht Hermes, der Gott der Wege und Reisen, der Totengeleiter.

Die Bergung des toten Sarpedon ist eine homerische Szene. Sarpedon ist in der *Ilias* der Anführer der Lykier auf Seiten der Trojaner, ein Sohn des Zeus und einer sterblichen Frau; er wird als großer und besonders mutiger Heros beschrieben. Im sechzehnten Buch tötet Patroklos, der in der Rüstung des Achilleus in die Schlacht vor Troja eingegriffen hat, Sarpedon. Patroklos' Lanze trifft ihn unterhalb des Herzen am Zwerchfell, so Homer, und Sarpedon „stürzte wie wenn eine Eiche stürzt oder eine Silberpappel oder eine Fichte […] so lag er hingestreckt, brüllend, in den blutigen Staub verkrallt". Glaukos, sein Gefährte, „trat ihm mit dem Fuß auf die Brust und zog aus dem Leib die Lanze, und an der Lanze hing das Zwerchfell, und

20 Attisch-rotfiguriger Kelchkrater, Rom, Villa Giulia, Inv. L.2006.10: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 187: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; Jenifer Neils: The 'Unheroic' Corpse. Re-Reading the Sarpedon Krater, in: John H. Oakley (Hg.): Athenian Potters and Painters 2, Oxford 2009, S. 212–219; siehe jetzt auch: Nigel Spivey: The Sarpedon Krater. Life and Afterlife of a Greek Vase, London 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

er riss ihm zugleich die Seele heraus und die Spitze der Lanze".[21] Wie im Kampfritual üblich, muss der Leichnam anschließend verteidigt werden gegen die Gegner, die ihm die Waffen als Beutestücke rauben wollen, allen voran Patroklos – ein Kampf, der sich mit vielen Toten über mehr als 100 Verse des Epos hinzieht. Nach diesem Gemetzel, so wird betont, „hätte auch ein achtsamer Mann nicht mehr den göttlichen Sarpedon erkannt, denn mit Geschossen und Blut und Staub war er eingehüllt vom Kopf durchweg bis zu den Spitzen der Füße".[22] Doch der göttliche Vater des Gefallenen, Zeus, schickt seinen Sohn Apollo auf das Schlachtfeld, um den Leichnam davon zu tragen, an einem Fluss zu reinigen, zu salben und dann zu bekleiden. Danach sollen Thanatos und Hypnos, die Zwillinge Tod und Schlaf, ihn nach Lykien, in seine Heimat bringen. Dort, so im Epos Zeus weiter, sollen ihn die Verwandten bestatten mit Grabhügel und Grabmal, so dass ihm die Ehre der Verstorbenen zukäme, das *geras thanonton*.[23] Und so geschieht es: Apollo nimmt den Leichnam auf, reinigt ihn und salbt ihn; sodann tragen ihn Hypnos und Thanatos zur Bestattung.

Kennt man die Darstellungskonventionen und Erzählweisen mythologischer Bilder im 6. und 5. Jh. v. Chr., dann überrascht es hier nicht, dass Euphronios in vielem von Homer abweicht. In einer vor allem durch Oralität geprägten Kultur erzählen Bilder in besonders flexibler Weise mit ihren Mitteln je eigene Geschichten, charakterisieren Situationen.[24] Gleichwohl hat Euphronios wohl die Szene vor Troja gewählt, nicht in Lykien, wohin Sarpedon gebracht wird, denn weitere gerüstete Krieger sind rechts und links anwesend, wie es nur auf dem Schlachtfeld möglich ist. Sarpedon hat noch Beinschienen am Unterschenkel, ist also nur teilweise entkleidet – auch dies weist noch auf die Stätte des Kampfes. Dennoch sehen wir keine Schlachtszene – eher handelt es sich um eine bedeutungsgeladene Szenerie. Euphronios hat Hermes als Gott an die Stelle Apollos gesetzt. Damit macht er klar, dass es ihm um den Weg geht, den die Leiche nun zurücklegen muss. Hypnos und Thanatos haben hier erstmals Flügel als Zeichen des Weges, den sie zurückzulegen haben, obwohl sie – ganz der Szene, nicht indes ihrem Wesen gemäß – Kriegerrüstungen tragen, um sie als in der Schlacht präsent und den anderen Kriegern nah zu erweisen. Die Flügel indes machen sie zu übermenschlichen Wesen, die mit Hermes zusammen unterstreichen, dass Sarpedon von außeralltäglichen Gestalten umsorgt wird und nicht von seinen Kameraden.[25] Sarpedon ist nicht nur außerordentlich groß gezeigt – man stelle sich nur vor, er stände aufrecht im Bild. Sein Oberkörper ist frontal dem Betrachter präsentiert, der so seine athletische Muskelkraft bewundern kann; der Kopf hingegen hängt herab, ist damit ins strenge Profil

21 Hom. Il. 16, 480–482.
22 Ebd. 16, 638–640.
23 Ebd. 16, 675.
24 Luca Giuliani: Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit, in: Wolf-Dieter Heilmeyer u. a. (Hg.): Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Mainz 2002, S. 338–343.
25 Vgl. Thomsen: Wirkung der Götter (Anm. 19), passim.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gesetzt, so dass die langen Haare ebenso sichtbar sind wie das bartlose Kinn, also die Schönheit und Jugend des Sarpedon. Der Maler inszeniert den Körper wie das Idealbild eines nackten jungen Mannes des späten 6. Jhs., das wir von vielen Grabstatuen der Zeit kennen. Zugleich bluten die Wunden noch, und es sind drei sichtbare Wunden, wo Homer nur von einer unter dem Herzen spricht. Indem der Leichnam noch blutet, kann man annehmen, dass Hypnos und Thanatos Sarpedon aufnehmen, bevor Apollo den Leichnam, wie bei Homer, gereinigt hat. Doch dient dies dem Maler zudem, wie die Beinschienen, dazu, auf die vorherige Kampfsituation zu verweisen. Die Bewaffnungsreste dokumentieren zusammen mit dem sonst nackten Körper und den Wunden des Helden den Vorgang des Verlustes seiner Wehrhaftigkeit. Nicht nur kontrastieren damit die voll gerüsteten Krieger rechts und links. Vielmehr unterstreicht sogar die Gegenseite des Gefäßes diese Perspektive: Dort nämlich legen junge Männer Schutz und Wehr gerade an, schützen ihre Körper – als Kontrast zum entwehrten, toten Sarpedon, obgleich Sarpedon bei Homer seiner Waffen gar nicht beraubt wurde.

Die Bildanalyse erlaubt es also zu ermitteln, welche Vorstellungen hinter dem innovativen Bild des Euphronios stehen: Der gefallene Heros ist als groß und jung, sein Körper als schön und athletisch imaginiert – und so wird es uns demonstrativ vorgeführt –, zugleich ist er in der Schlacht schwer verwundet und schutzlos geworden. Es sind übermenschliche Wesen, die sich um diesen Heroenleichnam sorgen; jenseits des Bildes steht hinter ‚Schlaf und Tod' natürlich zugleich die euphemistische Gleichsetzung von Tod und Schlaf, die visuell nur durch die geschlossenen Augen des Sarpedon im Verbund mit den tödlichen Wunden thematisiert wird.[26] Vor allem aber ist es ein Kollektiv, das sich um den Heldenleichnam sorgt: Nicht der eine Kamerad, sondern zwei Träger sind es, die ihn zur Bestattung tragen – und sie sind gleichfalls Krieger in Rüstung.

Als Einzelbild hätte der Entwurf des Euphronios wenig Aussagewert; doch machte dieses Bild Schule.[27] Es gehört zu einer ihm zeitlich folgenden Gruppe von Darstellungen, die dieselbe Szene wiedergeben, d. h. die Akzeptanz und Beliebtheit des neuen Darstellungstypus anzeigen. Dies geschieht mit z. T. etwas anderen Schwerpunktsetzungen: So taucht in manchen Bildern ein kleines, fliegendes Wesen auf, das die Seele des Toten verkörpert (*eidolon*) und dem Körper entweicht. Auf einer kleinen Amphora in New York sind die Träger zudem auch ohne Flügel als konventionelle Kriegskameraden charakterisiert (Abb. 5).[28] Oder es kann in einer typologisch ganz ähnlichen Szene der Leichnam von einem Tuch bedeckt sein,

26 Vgl. Shapiro: Personifications (Anm. 19), S. 132–165; Willinghöfer: Thanatos (Anm. 19), passim.

27 Recke: Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 60–64; siehe auch von Bothmer: Sarpedon (Anm. 19), S. 696–700; siehe zu Nachfolgern jetzt auch Spivey: Sarpedon Krater (Anm. 20).

28 Attisch-rotfigurige Halsamphora, New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 56.171.25: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 305529: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; vgl. zu ähnlichen Bildern bspw. Peifer: Eidola (Anm. 19); Willinghöfer: Thanatos (Anm. 19).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 5: Hypnos und Thanatos (?) tragen die Leiche Sarpedons vom Schlachtfeld, attisch-schwarzfigurige Halsamphora, um 500 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 56.171.25.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Träger auch dort ihrer Flügel entkleidet. Damit ist die Szene konkretisiert auf die Akteure in der Schlacht, die den Leichnam tatsächlich zur Grablegung vorbereitet haben.[29] Dort ist u. U. nicht Sarpedon gemeint, sondern Patroklos, der seiner Waffen beraubt ist, doch spielt das für uns keine weitere Rolle.

Festzuhalten bleibt: Seit etwa 520/510 v. Chr. wird der gefallene Heros in manchen Bildern in Athen von Hypnos und Thanatos umsorgt. Während die zweifigurigen Szenen mit Aias und Achill auslaufen, gewinnen diese dreifigurigen Szenen, vor allem am Beispiel des Sarpedon, an Beliebtheit. Sie zeigen uns, dass es in Athen im visuellen Reden über die Heroen Homers nun stärkeres Interesse fand, dass sie als Gefallene schön und jung waren, obwohl in einer Schlacht nicht nur Jugendliche fielen, und dass sich mehrere Krieger im Kollektiv darum kümmerten, ihre Leichname zu Grabe zu tragen. Dies konnte man zudem als Eingreifen göttlicher Wesen imaginieren, als Tat von Hypnos und Thanatos. Es fällt weiterhin auf, dass in den Bildern mit Hypnos und Thanatos Beifiguren, die auf die Familie verweisen, nicht mehr vorkommen. Der gefallene Heros ist vielmehr in der Gemeinschaft von Kriegern, Göttern und göttlichen Wesen aufgehoben, die selbst als Soldaten gekennzeichnet sein können.

Ergänzt werden die Sarpedon-Bilder durch andere Szenen, die sich parallel etablierten. Dazu gehört Eos, die Morgenröte, die seit dem 6. Jh. in Bildern häufig ihren ebenfalls vor Troja gefallenen Sohn Memnon vom Schlachtfeld trägt – auch sie ein geflügeltes, göttliches Wesen.[30] Hier steht noch stärker die göttliche Fürsorge im Zentrum, die dem Heros zuteilwird.

Die Vorstellungen, die in den Bildern mit einem gefallenen Heros verbunden wurden, nahmen offenbar seit dem späten 6. Jh. v. Chr. diese neue Richtung und verdrängten seit etwa 500 v. Chr. die ältere Tradition der individuellen Leichenbergungen, in der das Exemplum der Achill-Aias-Gruppen dominiert hatte. Wir können nur spekulieren, womit die Veränderungen in Zusammenhang standen: Mit neuen Kampferfahrungen, die die Athener in einem Bürgerheer gemacht hatten, das seit 509/508, seit den Reformen des Kleisthenes, bestand? Doch dafür datieren die Darstellungen eher zu früh. Oder mit den zunehmenden Auseinandersetzungen mit benachbarten Großmächten wie den Persern seit dem späteren 6. Jh. v. Chr.? Jedenfalls finden sich Sarpedon-Hypnos-Thanatos Bilder in größerer Zahl nur bis etwa 460 v. Chr. in Athen, Einzelstücke selten noch im späten 5. Jh. v. Chr. Die Memnon-Bilder liefen schon früher, vor 460, aus. Doch hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits eine weitere Wandlung vollzogen.

---

29 Attisch-rotfiguriger Kelchkrater, Agrigento, Museo Archeologico, Inv. C1956: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 200177: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

30 Anneliese Kossatz-Deissmann: Memnon, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 6, Zürich 1992, S. 448–461, hier S. 455–458; Recke, Gewalt und Leid (Anm. 6), S. 64–67; Bettina Reichardt: Mythische Mütter. Thetis und Eos in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Marion Meyer (Hg.): Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exempel in der Bilderwelt Athens, Wien 2007, S. 36–61.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Entrückung der Bürger: heroenhaftes Totengeleit

Seit etwa 470/460 v. Chr. finden sich in Athen Bilder desselben Typus wie die Sarpedonszenen in einem anderen Bildmedium: In Athen wurden damals in wachsender Zahl sogenannte weißgrundige Lekythen hergestellt. Dabei handelt es sich um kleine Tonkännchen, die mit einem empfindlichen, luxuriös wirkenden weißen Überzug versehen waren; darauf wurden figürliche Szenen gemalt.[31] Die Gefäße enthielten Duftöl, welches man benutzte, um die Verstorbenen und ihre Grabmarkierungen zu salben; die Lekythen gab man ins Grab oder stellte sie am Grab auf, um neben der Schmückung des Grabmals, die üblich war, durch schönen Duft den Totenkult zu vollziehen. Die Bilder auf diesen Grabölkännchen folgen in Athen relativ festen Schemata: ein Grabmal und an diesem Grabmal Hinterbliebene, die sich nähern, um den Totenkult zu vollziehen und zu trauern.[32] Manchmal sieht man die Verstorbenen selbst, als erschienen sie an ihrem Grab. Dies mag zunächst befremden, doch ist die Imagination der Verstorbenen am Grab nicht ungewöhnlich. Vielmehr muss man sich klarmachen, dass die Bilder insgesamt keine Lebenswirklichkeit schildern. Grabstelen, d. h. steinerne Grabmäler, wie sie die weißgrundigen Lekythen vielfach zeigen, waren in Athen genau in der Laufzeit dieser Lekythen verboten. Die Bilder erweisen sich als Entwürfe, die der Realität widersprachen – nicht aber dem *imaginaire* ihrer Nutzer. Deren Vorstellungen vom Totenkult und von den Verstorbenen wurden ins Bild gesetzt.

Auf den weißgrundigen Lekythen lassen sich seit etwa 470 v. Chr. mehrfach Hypnos und Thanatos erkennen, die einen Leichnam tragen. Namensbeischriften finden sich nie;[33] und der mediale Kontext der Lekythen macht klar, dass es hier um die Verstorbenen Athens selbst geht, an deren Gräbern die Lekythen aufgestellt wurden: um historische Menschen, nicht um Homers Heroen. Die Lekythos in London (Abb. 6)[34] zeigt uns zudem, dass Hypnos und Thanatos jetzt nicht mehr

---

31 Donna C. Kurtz: Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters, Oxford 1975; John H. Oakley: Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi, New York 2004; Erika Kunze-Götte: Attisch weißgrundige Lekythen, Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 87. München, Antikensammlungen 15, München 2010; vgl. auch Stefan Schmidt: Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr., Berlin 2005.

32 Norio Nakayama: Untersuchung der auf weißgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler, Freiburg 1977; Elvia Giudice: Il tymbos, la stele e la barca di Caronte. L'Immaginario della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco, Rom 2015.

33 Bazant: Thanatos (Anm. 19), S. 905–906; Efthymia Mintsi: Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fond blanc. Deuxième moitié du Ve siècle av. J.C., in: Revue des Études Anciennes 99, 1997, S. 47–61; bspw. die attisch-weißgrundigen Lekythen Berlin, Antikensammlung, Inv. F 2456: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 16420: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018 und Athen, Nationalmuseum Inv. 17294: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 209255: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

34 London, British Museum, Inv. D 58: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216353: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 6: Hypnos und Thanatos bergen die Leiche eines Verstorbenen, attisch-weißgrundige Lekythos, um 440 v. Chr., London, British Museum, Inv. D 58.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 7: Hypnos und Thanatos bergen die Leiche einer Verstorbenen, attisch-weißgrundige Lekythos, um 420 v. Chr., Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 12783.

gerüstet erscheinen, keine Krieger mehr sind. Ihre Flügel jedoch sind vergrößert dargestellt worden; so werden sie zugleich der realen Welt weiter entrückt. Ein Hinweis auf Gefallene als Verstorbene liegt nur noch vereinzelt vor. Vielmehr können die beiden nun auch Kinder und Frauen davontragen. Eine Lekythos in Athen (Abb. 7) verbindet dies sogar mit einer Hermesfigur, die den göttlichen Totengeleiter ins Bild holt.[35] Bürger, Frauen und Kinder werden mithin so dargestellt wie vorher Krieger. Schließlich kann es so weit kommen, dass die Szene mit Hypnos und Thanatos auf einer Lekythos als Aufsatz eines Grabmales dargestellt wird, als imaginiertes steinernes Erinnerungsmal am Grab.[36] Leider nahm die spätere Konzeption großer attischer Grabmäler aus Stein, die gegen 430 v. Chr. wieder einsetzten, andere Wege, als solche Szenen zu zeigen. Die neuen Grabbilder ignorierten

35 Athen, Nationalmuseum Inv. 12783: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216479: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; eine Frau bspw. auch auf den attisch-weißgrundigen Lekythen Athen, Nationalmuseum, Inv. CC 1655: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216471: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; Inv. 16421: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 216481: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018; siehe auch Walter-Karydi: Athener und ihre Gräber (Anm. 1), S. 140–141; S. 369–372.

36 Attisch-weißgrundige Lekythos Berlin, Antikensammlung, Inv. 3325: Beazley Archive Pottery Data Base Vase No. 46170: http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery, 14. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vergleichbare Entrückungen der Verstorbenen.[37] Doch zeigen uns die weißgrundigen Lekythen zwischen etwa 470/460 und 420 v. Chr. eine dritte Stufe der Entwicklung des Bildes vom Umgang mit dem Leichnam. Nun ist das Bild, das vorher ein Bild des Kriegsgefallenen war, auf die Verstorbenen des 5. Jhs. v. Chr. in Athen übertragen und zudem weitgehend entmilitarisiert worden. Die Idee der Entrückung der gefallenen Kriegsheroen durch göttliche Wesen scheint auf Athener und Athenerinnen übertragbar gewesen zu sein, auch wenn sie keine Krieger waren. Ein visuelles heroisches Habitusmuster übersetzten die Athener in ihre Lebenswelt und verdichteten damit die Verbindungen, die zwischen homerischen Helden bzw. deren Tod und den Bürgern der Polis Athen gezogen werden konnten. Jeder Verstorbene wurde wie die gefallenen Heroen göttlich umsorgt. Anhand des Umgangs mit dem Leichnam wurden heroische Qualitäten von gefallenen Kriegern auf die Verstorbenen Athens übertragen.

Dies geschah, so zeigen uns die Lekythen und auch die spätesten Sarpedon-Bilder, etwa in der Zeit, für die uns Thukydides in der Gefallenenrede des Perikles, die angeblich 431/430 v. Chr. gehalten wurde, eine gezielte Instrumentalisierung des Kriegertodes für die Mobilisierung der Bürgerschaft in Athen überliefert.[38] Staatliche Trauerfeste für die Gefallenen eines Jahres und aufwändigere Grabmäler an den Staatsgräbern, in denen sie zusammen bestattet wurden, waren damals Standard.[39] Ausdrücklich sagt Perikles bei Thukydides, dass es bei den Gedenkfeiern für die Gefallenen um den Nachruhm, das Weiterleben der Verstorbenen in der Erinnerung der Polis gehe; diese Erinnerung sei die Gegengabe für den Tod derjenigen, die für die Gemeinschaft gefallen waren. In den Bildern wird dies durch das Präfigurat der Sarpedon-Szenen und durch die göttlichen Wesen, die sich der Krieger und nun sogar jedes Verstorbenen der Polis annehmen können, um sie zum Grab, dem Ort ihrer Erinnerung, zu tragen, angedeutet.

Vom Tod des Heros zum heroischen Tod: Totenfürsorge, Demokratisierung, Mobilisierung

Schauen wir zurück auf diesen – notwendigerweise stark linearisierten – diachronen Durchgang: Die Bilder auf attischer Keramik zeigen uns Vorstellungen, die die Athener mit den im Krieg gefallenen Heroen und Bürgern verbanden. Sie waren unterschiedlicher Art und zeitlich variabel. Die Bergung des Leichnams eines Ge-

37 Johannes Bergemann: Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten, München 1997; Nikolaus Himmelmann: Attische Grabreliefs, Opladen 1999; Walter-Karydi: Athener und ihre Gräber (Anm. 1), S. 233–330.

38 Thuk. 2, 35–46.

39 Walter-Karydi: Athener und ihre Gräber (Anm. 1), S. 164–197; Nathan T. Arrington: Ashes, Images, and Memories. The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens, Oxford 2015.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

fallenen erfährt dabei von früh an besondere Aufmerksamkeit. Diese Bergung erlaubte erst die Bestattung als Grundlage eines zukünftigen Totenkultes, der Erinnerung gewähren konnte. Man imaginiert zunächst, noch im späten 8. Jh. v. Chr., den aus der Schlacht getragenen, außerordentlichen Krieger als generisches Allgemeinbild. Im 6. Jh. wird dieses deskriptive Bild narrativiert, durch die Übertragung auf die beiden epischen Heroen Aias und Achill. Vorgestellt wird dabei die exemplarische Bergung des gefallenen Heros als Akt individueller Sorge und Leistungsfähigkeit seines Kameraden im Krieg. Der Gefallene wird zunächst als außerordentlich, übergroß und schön präsentiert, im Laufe des 6. Jhs. dann als dem Überlebenden gleichrangig gezeigt und so veralltäglicht. In die Szenen werden weitere Figuren integriert, die Hinweise auf die Einbindung des Kriegers in soziale Verbände andeuten. Im späten 6. Jh. entwickelt Euphronios in Athen eine ältere, vorher kaum bezeugte Bildtradition zum neuen Bild des toten Sarpedon als exemplarische, vom Schlachtfeld getragene Heroenleiche. Nun sind es mehrere Kriegerfiguren, die sich um ihn sorgen; der gefallene Heros wird imaginiert als Teil des Heereskollektivs; seine sonstige soziale Identität tritt demgegenüber zurück. Vor allem aber sind die sich um ihn sorgenden Figuren seit dem späten 6. Jh. meist übermenschliche Wesen, die die Nähe der Gefallenen zu den Göttern und damit eine neue Außeralltäglichkeit markieren, die ihm mit dem Tod zukommt – ganz zu schweigen von Größe, körperlicher Schönheit und Jugend des Verstorbenen. Der Kriegerleichnam wird in einer Figur des Mythos zu einem Idealbild des jungen, den Göttern nahen Gefallenen stilisiert. Schließlich wechselt diese Imagination des Kriegerheros als ‚*alter ego*' des Kriegers, wie sie Marion Meyer bezeichnet hat,[40] gegen 470/460 v. Chr. zur Übertragung des visuellen heroischen Modells auf die Athener insgesamt, auf Frauen und Männer, Kinder und Erwachsene. Indem dabei – im bildlichen *imaginaire* – ein heroisches Habitusmuster auf die Polismitglieder insgesamt appliziert wird, haben wir das vor uns, was wir Heroismus nennen. Durch diesen Heroismus wird implizit jeder Athener und jede Athenerin verbunden mit den von göttlichen Wesen und von einem Kollektiv umsorgten gefallenen Heroenkriegern, die damit zu mythischen Präfiguraten werden. Die Bilder erfahren dabei eine Entmilitarisierung, und das Konzept des besonders umsorgten Kriegerleichnams wird auf die Mitglieder der demokratischen Polisgemeinschaft übertragen und so pluralisiert. Aus dem gefallenen Helden im Bild, dessen Tod zunächst, wenn Aias den Achill wegträgt, noch nicht als heroischer gekennzeichnet ist, sondern als Tod eines Heros, für den der Kamerad sorgt, ist so über die göttlichen Trägerfiguren ein heroischer Tod geworden – oder besser eine heroengleiche Fürsorge für den Toten. Die Kennzeichnung der Außeralltäglichkeit des Verstorbenen wird so eher implizit erreicht, ein visuelles Heroenmodell dann auch auf die Bürger übertragen.

40 Meyer: Heros als alter ego (Anm. 5), S. 25–51.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das eigentliche Sterben von Heroen spielte im bildlichen *imaginaire* der Athener im 6. und 5. Jh. v. Chr. nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem agonalen Kampf,[41] obgleich dieses Sterben in Homers *Ilias* als Paradigma der Darstellung von Heroen große Bedeutung besaß und der Tod für den heroischen Status der Figuren unverzichtbar war. Umso mehr verwundert die Intensität und Beständigkeit, mit der der Transport der Heroenleiche zum Begräbnis, ihre Entrückung vom Schlachtfeld visuell über mehrere Jahrhunderte in Szene gesetzt wurde. Ein Grund dafür mag es gewesen sein, dass das Wissen um die Notwendigkeit des Totenkultes, der erst durch die Bestattung, diese hingegen wieder durch die Überführung des Leichnams in die Heimat ermöglicht wurde, die Bildproduktion prägte. Die Verbindung realer Erfahrungen mit heroischen Bildern und damit eine Heroisierung der eigenen Welt vollzog sich zudem in Umgestaltungen des Bildthemas und Transfers, geschah durch den Aufruf von präfigurativen heroischen Figuren. Es überrascht für unsere Begriffe, dass der Leichnam selbst, seine Körperlichkeit, Verwundung und Verwundbarkeit dabei in manchen dieser Bilder so deutlich in den Vordergrund gerückt wurde – wo uns heute der Blick auf den geschundenen Leichnam von Kriegsgefallenen eher verwehrt wird.[42] Dabei aber ging es weniger um den Besitz des Leichnams als um die Möglichkeit seiner Ehrung und der dauerhaften Erinnerung der Verstorbenen am Grab, die schon für Homers Achill ein wesentlicher Faktor des Heroischen war. Die Bilder verbanden also auch das Erinnern an den Verstorbenen mit seiner heroengleichen Entrückung. Mit dem Tod, so sagen es die Bilder im Athen am Ende des 5. Jhs. v. Chr., lässt die Sorge der Götter um die wie Krieger verstorbenen Bürger, die homerischen Heroen ähnlich sind, nicht nach: ein Versprechen, das durchaus Mobilisierungspotenzial besaß – im Laufe des 5. Jhs. v. Chr. in Athen, vor allem in den Kriegen an dessen Ende, sicherlich nicht ohne Bedeutung.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Elsbeth Raming, Universität Freiburg i. Br.

Abb. 2: Wikimedia Commons. Florence Archaeology Museum, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Aias_Carrying_Body_of_Achilles_-_detail_from_Francois_vase_c_565_BCE_fForence_Italy_Arch_Museum.jpg?uselang=de.

Abb. 3: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Renate Kühling.

[41] Siehe dazu bspw. Antonia Rüth: Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe auf Vasenbildern aus Athen, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4.2, 2016, S. 23–31, DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/02/03.

[42] Vgl. bspw. die Beiträge von Cornelia Brink und Ulrich Bröckling in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: Wikimedia Commons. Fotograf: Jaime Ardiles-Arce, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Euphronios_krater_side_A_MET_L.2006.10.jpg.

Abb. 5: © The Metropolitan Museum of Art / Public Domain.

Abb. 6: © The Trustees of the British Museum.

Abb. 7: Elsbeth Raming, Universität Freiburg i. Br.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Heldentod und Heldentrauer

Verhaltensregeln im Ersten Weltkrieg zwischen Authentizitätsanspruch und Rollendichtung*

Nicolas Detering und Johannes Franzen

Im Krieg ist der Tod keine Privatsache. Wer für das Vaterland stirbt, stirbt politisch. Um den Tod des Soldaten bildet sich daher in der modernen Kriegsführung eine nationale Verwaltungsmaschinerie – die Heeresleitung registriert die Gefallenen auf den Schlachtfeldern, veröffentlicht Verlustlisten, informiert die Angehörigen und orchestriert so Schritt für Schritt den Soldatentod.[1] Auch der Umgang mit dem Todesfall – Klage, Gedenken, Trost – ist nur scheinbar allein den Angehörigen überlassen. Denn gerade in den Kriegen des 20. Jahrhunderts, den in hohem Maße medialisierten Konflikten zwischen Massengesellschaften mit nationaler Identitätsbegründung, steht ein reiches Angebot von Deutungsmöglichkeiten und Rechtfertigungen zur Verfügung, aus dem sich bedienen *kann*, wer still für sich trauert – und bedienen *muss*, wer seine Trauer in die Öffentlichkeit trägt.[2]

Ein Bekenntnis zur gemeinsamen Sache war insbesondere im Ersten Weltkrieg verpflichtend, als die kollektivistischen Imperative des radikalen Nationalismus und des schematischen Freund-Feind-Denkens die öffentliche Meinung beherrschten. Man befand sich, so verkündete zumindest die Presse seit August 1914 einhellig, im Zustand nationaler Bedrohung, hatte zugleich aber Gelegenheit, nationale Größe zu beweisen, den Gegner zu unterwerfen und die essentielle Überlegenheit der deutschen Kultur zur Geltung zu bringen.[3] Eben daraus begründete sich das Konzept des ideologischen ‚Burgfriedens', der das Dirigieren

---

* Dieser Beitrag ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung von Nicolas Detering / Johannes Franzen: Trauer um Helden. Gedichte auf gefallene Söhne im Ersten Weltkrieg, in: Achim Aurnhammer / Thorsten Fitzon (Hg.): Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlusterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen, Würzburg 2015, S. 253–283.

1 Siehe zu Aspekten der modernen ‚Verwaltung' des Soldatentodes auch die Beiträge von Cornelia Brink und Ulrich Bröckling in diesem Band.

2 Koselleck spricht in diesem Zusammenhang von dem „Zwang, dem gewaltsamen Tod einen Sinn abzugewinnen" (Reinhart Koselleck: Der Einfluss der beiden Weltkriege auf das soziale Bewusstsein, in: Wolfram Wette [Hg.]: Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten, München 1992, S. 324–343, hier S. 335). Vgl. zudem Ulrich Linse: „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!" Zur Resymbolisierung des Soldatentodes, in: Klaus Vondung (Hg.): Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen, Göttingen 1980, S. 262–275. Einen diachronen Überblick zur Geschichte des Sterbens vom Siebenjährigen Krieg bis zum Zweiten Weltkrieg bietet Klaus Latzel: Vom Sterben im Krieg. Wandlungen in der Einstellung zum Soldatentod vom Siebenjährigen Krieg bis zum II. Weltkrieg, Warendorf 1988.

3 Vgl. Helmut Fries: Die große Katharsis. Die Kriegsbegeisterung von 1914. Ursprünge, Denkweisen, Auflösung, Bd. 1, Konstanz 1994.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Einzelstimmen zum Chor der Einstimmigkeit legitimierte. Die Kontrolle der Diskurse wurde zwar auch ‚von oben' ausgeübt (durch Zensur, gezielte Förderung und Propaganda), vorrangig aber war sie ein Massenphänomen. Sie wurde nicht rechtlich verordnet, sondern folgte dem ungleich größeren gesellschaftlichen Druck des ‚Alle-ziehen-jetzt-an-einem-Strang'.[4] Das galt auch für Gedichte und Erzählungen, in denen Eltern ihre Trauer über den Tod eines Kindes zum Ausdruck bringen. Sie verarbeiteten zwar eine persönliche Katastrophe, unterlagen aber auch den ideologischen und rhetorischen Vorgaben ihrer Zeit. Damit stellen Trauerpublikationen für gefallene Soldaten eine ambivalente Sonderform moderner Sepulkralkultur dar: Es überlagert sich darin die Intimität des persönlichen Schmerzes mit dem Kollektivismus nationaler Rechtfertigung.

Die nationalistische Verherrlichung des Sterbens auf dem Feld als Heldentod und Vaterlandsopfer führte zu einer umfassenden Rekodierung auch der Trauer. Der Berufsstand des Soldaten hatte in Europa seit dem 18. Jahrhundert eine folgenreiche Umwertung erfahren: War der Krieg zuvor eine Sache der Herrschenden gewesen, deren Armeen in lokal begrenzten Waffengängen um Territorien stritten, weitete er sich im Prozess der Nationalstaatsbildung nun zu gesamtnationalen Identitätskrisen aus, die die Partizipation jedes einzelnen Bürgers erforderten.[5] Der Aufstieg der Nation zur „Primäridentität des Bürgertums" in der Moderne bewirkte seit der Französischen Revolution die „Deutung des Wehrdienstes als Ehrendienst an der Nation"[6] – mit weitreichenden Folgen auch für die Totenkultur.[7] Betonte man in einer Veröffentlichung die Individualität des persönlichen Schmerzes zu sehr, drohte man das Heldentum des Gefallenen in gewisser Weise zu schmälern, weil in der ungezügelten Lamentation schnell Zweifel an der Rechtfertigung heroischer Selbstaufgabe anklingen konnten. Die laute Trauer zog den Verdacht des Defätismus und Egoismus auf sich. Wollte man etwa verneinen, dass

4 Der Aspekt diskursiver Vereinheitlichung als Phänomen jenseits staatlicher Steuerung ist andernorts exemplarisch anhand eines der meistverbreiteten Schlagworte im Ersten Weltkrieg dargelegt, siehe Nicolas Detering / Johannes Franzen: Heilige Not. Zur Literaturgeschichte des Schlagwortes im Ersten Weltkrieg, in: Euphorion 107.4, 2013, S. 463–500.

5 Zur Beliebtheit gerade der Lyrik der Befreiungskriege vgl. Nicolas Detering: Sammeln und Verbreiten. Gedichtanthologien im Ersten Weltkrieg, in: ders. u. a. (Hg.): Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg, Münster 2013, S. 121–154. Zum Wandel des modernen Soldatenbildes vgl. den Band zur Geschichte des Deserteurs: Ulrich Bröckling / Michael Sikora (Hg): Armeen und ihre Deserteure. Vernachlässigte Kapitel einer Militärgeschichte der Neuzeit, Göttingen 1998.

6 Linse: Resymbolisierung (Anm. 2), S. 266.

7 Zur Geschichte des modernen Gefallenengedenkens seit 1813 vgl. zudem Manfred Hettling / Jörg Echternkamp: Heroisierung und Opferstilisierung. Grundelemente des Gefallenengedenkens von 1813 bis heute, in: dies. (Hg.): Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung, München/Oldenburg 2013, S. 123–158, die anmerken, das Gefallenengedenken stelle „einen Kernbereich der Beziehung zwischen dem Einzelnen und dem Gemeinschaftswesen dar". „Die Aufwertung des Begriffs und des gesellschaftlichen Ansehens des Soldaten um 1800" sei bereits Ausdruck der Transformation zu einer „allgemeine[n] Mobilisierung der Bürger" im modernen Nationalstaat (ebd., S. 124).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der große Sieg des Vaterlands das schmerzhafte Opfer des Sohnes wert gewesen war? Die nationale Aufgabe des Krieges erforderte eine Äquivalenzbeziehung von Sterben und Trauern – wer für das Vaterland fiel, musste für das Vaterland betrauert, die Intimität des Schmerzes musste mit Blick auf seinen nationalen Zweck diszipliniert werden. Die Angehörigen konnten das Opfer des Sohnes betrauern, aber sie mussten es bejahen, um seinem Vorbild gerecht zu werden.

Der Durchsetzung dieser Verhaltensnorm widmete sich eine auf antike Vorbilder zurückgehende, nun aber unter nationalistischen Vorzeichen rekonfigurierte Gattung der Trauerdidaxe. Es entstand – etwa in Zeitungsaufsätzen und Traktaten – eine Art Regelkatalog für die Hinterbliebenen, ein ‚Trauerknigge' für vom Verlust geschlagene Eltern. Ein literarisches Vehikel dieser Vorschriften war die weitverbreitete Kriegslyrik, die ihre erzieherische Aufgabe durch die Strategie persönlicher Exemplifikation zu erreichen suchte. Der Heimatfront erteilte sie ein generelles ‚Jammerverbot', das vor allem für die Kommunikation mit den Soldaten an der Front gelten sollte. Die unzähligen Briefe, die täglich versandt wurden, durften die tapfere Haltung der Adressaten nicht durch unangemessene Klagen erschüttern.[8] „Kein Jammergeschrei tönt gellend und schrill", heißt es in Adolf Eys Gedicht *Die deutschen Frauen* (1916):

> Die deutschen Frauen sind ernst und still.
> Nur heimlich rinnet die Träne.
> Und klopft der Bote an ihrer Tür,
> so sprechen sie: „Heute gilt es mir!"
> Und pressen zusammen die Zähne.[9]

Auffällig erscheint in diesem Zusammenhang, dass ein Großteil der lyrischen Trauerdidaxe an Frauen adressiert ist. Gedichte über oder aus der Sicht von Vätern finden sich kaum. Schließlich genderte man Heimatfront und Front und assoziierte mit dieser den Mann, mit jener die Frau, die sich am Kampfgeschehen direkt nicht beteiligen konnte und daher in besonderer Weise dazu erzogen werden musste, *ihren* Beitrag zum Sieg zu leisten. Dabei übertrug man die Normalmatrix männlicher Subjektivität – das heißt Askese, Härte, Kaltblütigkeit – auf das Konstrukt ‚Frau', die nach der gängigen Vorstellung zu Affektivität neigte und sich folglich nicht immer angemessen zu beherrschen wusste.[10] Frauen drohten schnel-

8 Zum sogenannten Jammerverbot für Soldatenfrauen vgl. die Ausführungen bei Angelika Tramitz: Vom Umgang mit Helden. Kriegs(vor)schriften und Benimmregeln für deutsche Frauen im Ersten Weltkrieg, in: Peter Knoch / Peter Dines (Hg.): Kriegsalltag. Die Rekonstruktion des Kriegsalltags als Aufgabe der historischen Forschung und der Friedenserziehung, Stuttgart 1989, S. 84–114.

9 Adolf Ey: Die deutschen Frauen, in: Reinhold Braun (Hg.): Deutsche Frauen – Deutsche Treue! Gedichte aus dem Weltkrieg, Berlin 1916, S. 11.

10 Vgl. Ute Gerhard / Jürgen Link: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen, in: Jürgen Link / Wulf Wülfing (Hg.): Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität, Stuttgart 1991, S. 16–52, hier S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ler ‚schwach' zu werden und so dem Kollektivwohl zu schaden – gerade hier hatte die Trauerinstruktion anzusetzen und Vorbilder zu schaffen, die dabei halfen, mit angemessener Beherrschtheit über die Verlusterfahrung zu sprechen.

Um ganz ‚Frau' zu sein, musste die Mutter oder die Gattin besorgt und mitfühlend sein, um hingegen ganz ‚deutsch' zu sein, sollte sie sich gefasst und siegesgewiss geben. Gefordert wurde damit die Spaltung von Innen und Außen, die Ambivalenz von persönlicher Tiefe und gesellschaftlicher Oberfläche. Als Stereotyp beschwor man die ‚stille Mutter', die zwar innerlich erschüttert, aber äußerlich standfest den Tod der Söhne als Opfer für das Vaterland verschmerzen konnte. So lobt Kurt von Oerthel in seinem Gedicht *Die stillen Mütter* eben jene Frauen, die „um Helden weinen" und „die still, ganz stille sich im Leid versenken, / um nicht mit ungebetnem Trauerblick / zu trüben Deutschlands junges Siegerglück".[11] Klagen sind nur in den engen Grenzen stoischer Einsicht in die Notwendigkeit des Heldentodes erlaubt; der ‚ungebetne', weil ostentative „Trauerblick" ist zu unterlassen.

Die emotionale Disziplin der Mütter wird sogar unmittelbar für den Kampfesmut der Söhne verantwortlich gemacht – eine Vorstellung, die in Erich Simdorns Gedicht *Deutsche Mutter, weine nicht!* zum Ausdruck kommt. Schon der Titel fordert im Modus strenger Mahnung dazu auf, das Leid zu zügeln, denn weinen, so heißt es weiter, sei nicht „deutsche Art". Die Mutter soll „ein froh' Gesicht" zeigen, alles andere bedeute eine Gefahr für die männliche Kampfmoral: „Oh raub' ihm nicht den heil'gen Mut, / Der ihm vom Antlitz lacht, / Der vor dem Feinde Wunder tut, / Der uns gewinnt die Schlacht."[12]

Weitere anschauliche Beispiele für diese Konventionen der Ermahnung bietet die von Reinhold Braun herausgegebene Sammlung *Deutsche Frauen – Deutsche Treue!* von 1916, die sich dem Heldentum und den Kriegspflichten der deutschen Frauen widmet. So betrauert in Joseph von Lauffs *Es blieb mir nichts hienieden* eine Mutter den Verlust ihrer drei Söhne in der Schlacht. Das Gedicht beginnt mit der Klage: „Es blieb mir nichts hienieden; / denn was ich ausgesäht, / was mir der Herr beschieden, / hat mir der Tod gemäht." Lauff inszeniert den Ausdruck patriotischer Opferbereitschaft, wenn er die Mutter, von ihrem Schmerz doch unbeirrt, in den letzten Versen sprechen lässt: „Doch muß auch schmerzverloren / ich stets in Tränen stehn – / wär mir ein vierter geboren, / Herr Kaiser, ich gäb auch den."[13] In ähnlicher Weise greift Franz Lüdtke das Motiv des mehrfachen Kindesverlusts auf. In seinem *Die Mutter* betitelten Gedicht wird der Tod von gleich vier Söhnen beklagt. Dabei verstärkt sich der heroische Stoizismus der Mutter sukzessive. Während sie beim Verlust des ersten Jungen noch „geweint und die Hände gerungen"

11 Kurt von Oerthel: Die stillen Mütter, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 16.

12 Erich Simdorn: Deutsche Mutter, weine nicht!, in: Karl Kuhls (Hg.): Deutsche Frauen in eiserner Zeit. Kriegslieder, Potsdam 1915, S. 18.

13 Joseph von Lauff: Es blieb mir nichts hienieden, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 12–13.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

und auch beim zweiten „dem Himmel die Fäuste gewiesen“ habe, ist sie beim dritten bereits in der Lage, Haltung zu bewahren: „Aus meinem Herzen rang sich kein Schrei, / keine Träne floß über die Wangen.“ Auch Lüdtkes Rollengedicht endet mit dem emphatischen Bekenntnis zu mütterlichem Opfermut. Die gebrochene Sprechweise der Mutter in den letzten Versen, markiert durch Figuren der Mündlichkeit wie Aposiopesen und Ellipsen, drückt ihre emotionale Bewegtheit aus: „Und endlich – der Letzte … Du Vaterland, / nimm – ich halte stille. / Nur – das Auge wird feucht – und es zittert die Hand – / doch – – geschehe mein Gott, dein Wille!“[14] Das Leid der betroffenen Mutter wird in beiden Gedichten durch inszenierte Ergriffenheit plausibilisiert. Die an die Hiobsgeschichte gemahnende Prüfungssituation soll aber gerade zeigen, wie Mütter auch angesichts extremer Verlusterfahrungen fähig sind, auszuhalten. Die Texte stellen damit den Duktus emotionaler Authentizität aus, obgleich sie überwiegend nicht von Müttern geschrieben wurden, sondern von Männern.

Brauns Gedichtsammlung verweist damit auf ein rätselhaftes Phänomen der lyrischen Trauerdidaxe des Ersten Weltkriegs, nämlich die weite Verbreitung von Rollengedichten. Von den 36 versammelten Mutter-Gedichten sind allein 25 mit männlichen Namen gezeichnet. Dieser Befund irritiert zunächst, da gerade in der Kriegsliteratur des frühen 20. Jahrhunderts eigentlich die ‚Erlebnisdichtung‘ hoch im Kurs stand, d. h. ein Verständnis von Versdichtung als spontanem Ausdruck des Verfassererlebens. Nicht erst seit Theodor Körner erwartete man von der Kriegsliteratur, dass Autor-Ich und lyrisches Sprecher-Ich weitgehend identisch sein müssen, dass der Krieg als kollektives Erlebnis sich in authentischen Versen ‚verdichte‘.[15] Ein Kriegsgedicht konnte Ausdruck des viel beschworenen ‚August*erlebnisses*‘ sein, konnte ‚tief empfundenen‘ Feindeshass oder Patriotismus ausdrücken oder Zeugnis von der soldatischen Fronterfahrung ablegen. Die allseits beschworene Kriegsbegeisterung bewirkte einen Bekenntnisdruck, der das Selbsterlebte, das ehrlich empfundene Gefühl als literarisches Sujet privilegierte.[16]

---

14 Franz Lüdtke: Die Mutter, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 17.

15 Vgl. zum ‚Erlebnis‘-Begriff um 1900 grundlegend Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ^{4}1975, S. 56–57; sowie einführend Werner Hahl: Erlebnis, in: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2007, S. 495–498. Zum ‚Erlebnis‘-Begriff bei Nietzsche, Benjamin und Heidegger siehe zuletzt Gerard Visser: Erlebnisdruck. Philosophie und Kunst im Bereich eines Übergangs und Untergangs, Würzburg 2005.

16 Es verwundert daher wenig, dass neben der Lyrik die meinungsbildende Publizistik – wie Flugschriften, Pamphlete, Abhandlungen oder Redemanuskripte, die sich parteinehmend zum Kriegsgeschehen äußerten – besonders weit verbreitet war. Fiktionale Texte, besonders Kriegsromane und Kriegsnovellen, wurden in deutlich geringerer Zahl veröffentlicht und teilweise mit kritischem Unbehagen verfolgt. Der Faktualitätsanspruch an die Kriegsliteratur führte unter anderem dazu, dass, wie Hans-Harald Müller angemerkt hat, Feldpostbriefe und die zumeist tagebuchähnlichen Kriegsberichte als „authentizitätsverbürgende epische Genres literaturfähig wurden“, Hans-Harald Müller: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik, Stuttgart 1986, hier S. 16–20.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diskursive Autorität wurde besonders seit dem zweiten Kriegsjahr über den Status des ‚Dabeigewesenseins' erhoben,[17] der als wichtiger galt als die technische Beherrschung literarischer Formen. Dies erklärt, weshalb ein Gros der anthologisierten Lyrik im Ersten Weltkrieg von unbekannten Autoren stammt, die oftmals nur wenige, dafür vermeintlich ‚authentische' Gedichte verfassten. Das gilt, so müsste man annehmen, in gesteigerter Form noch für den Bereich der lyrischen Totenklage um eigene gefallene Söhne. Gerade aber in diesem Fall dominiert das Rollengedicht, also ein Verstext, in dem Autor und lyrisches Ich markierterweise nicht identisch sind, etwa indem ein männlicher Verfassername mit einer weiblichen Sprecherfigur kontrastiert. Wie lässt sich dieser Widerspruch erklären?

Der Krieg bewirkte eine Radikalisierung kollektivistischer Imperative. Im Zuge der Ausrichtung aller Diskurse auf den Krieg kondensierte sich auch die gesellschaftliche Akteursstruktur, d. h. die Zahl von Identitätsschemata, die gesellschaftlich zur Verfügung standen. Zumindest auf der Ebene kultureller Kodierung gab es neben ‚den jungen Helden', den ‚weisen Generälen' oder den ‚stillen Müttern' kaum individuellen Spielraum für die Entfaltung devianter Einzelidentitäten. Diese Identitätsmuster umfassten ethische Programme, Anforderungen an das Verhalten und die Haltung derjenigen, die sie verkörperten. Jedes Mitglied der Kriegsgesellschaft repräsentierte gewissermaßen eine spezifische Rolle und hatte die Verantwortung dafür zu tragen, dass seine Rollendignität nicht beschädigt wurde. Der Krieg potenzierte die gesellschaftliche Forderung nach Exemplarität: Jeder war dafür verantwortlich, dass sich jeder andere rollenkonform verhielt. Die Institutionalisierung von Identitäten implizierte die Aufforderung zu gegenseitiger Kontrolle, zu wechselseitiger Typ-Erziehung.

Vielleicht erklärt diese kriegsbedingte ‚Vergesellschaftung von Identitäten' auch die Beliebtheit von Rollengedichten. Die Imagination dessen, was man nicht selbst erlebt hatte – etwa den Tod der eigenen Söhne aus der Perspektive der Mutter – könnte sich dann mit dem didaktischen Wert der Texte legitimieren: Man wusste zwar nicht, wie es sich tatsächlich anfühlt, das eigene Kind im Krieg zu verlieren, man wusste aber, wie es sich anzufühlen hatte. Der Widerspruch zwischen dem Authentizitätsparadigma der Erlebnislyrik und der Verbreitung von Rollengedichten erhellt sich mithin daraus, dass der Ausdrucksbereich des Selbsterlebten an sich schon stark reglementiert war. Darstellung und Deutung des Erlebnisses waren gesellschaftlich derart stark typisiert, dass selbst die fiktionale Aneignung von Fremderleben legitim war, solange sie nur dem Exemplaritätsmuster entsprach.

Diese These lässt sich anhand von zwei Gedichten Gertrud Triepels plausibilisieren. Beide finden sich ebenfalls in der Sammlung *Deutsche Frauen – Deutsche Treue!* Triepels erstes Gedicht *Von Tausenden eine* erweckt den Anschein persönlicher Betroffenheit. Es beginnt mit den Versen: „Mein Sohn gefallen! – Noch fass

[17] Vgl. Nicolas Detering: Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven, in: ders. u. a. (Hg.): Populäre Kriegslyrik (Anm. 5), S. 9–40.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ich's kaum, / ich starr' auf das Blatt, als wär ich im Traum."[18] Inhaltlich und stilistisch handelt es sich um die konventionelle Form des Trauergedichts, in dem eine verzweifelte Mutter den Tod ihres Sohnes mit der Gewissheit seines heroischen Opfers rationalisiert, damit ihren eigenen Opfermut ausdrückt und zur geistigen Befestigung der Heimatfront beiträgt. Sie teilt ihr Schicksal mit vielen anderen – „Von Tausenden eine – gib dich zur Ruh, / viel tausend Mütter leiden wie du.'" – und folgt der Mahnung des Sohnes: „Wie sprachst du? – ‚Sei tapfer und weine nicht mehr, / von Tausenden eine – ein Tropfen im Meer.'"[19] Die Einsicht, nur eine von Tausenden zu sein, mit ihrem Schicksal also an einer Kollektividentität zu partizipieren, gehört zu den wichtigsten Trosttopoi der Zeit. Die individuelle Leiderfahrung und die damit verbundene Klage werden mit dem Anspruch konfrontiert, ein exemplarisches Schicksal auch exemplarisch zu leben. Vor dem Hintergrund, dass es vielen ähnlich geht, wäre es unangemessen, die eigene Trauer zu individualisieren. Die strenge Stimme des Sohnes, der sich als einer von Tausenden für das Vaterland opfert, fordert von der Mutter einen äquivalenten Opferwillen ein, damit seine Tat nicht entwertet wird.

Bis zu diesem Zeitpunkt könnten die LeserInnen der Anthologie davon ausgehen, dass es sich um den Opferheroismus einer realen Mutter handelt, die ihr Schicksal in einem Gedicht verarbeitet hat. Allerdings wird er zwei Seiten später mit einem weiteren Gedicht Triepels konfrontiert, das den Titel trägt: *Ich habe keinen Sohn im Feld*. Im Gegensatz zur unmittelbaren persönlichen Verlusterfahrung des ersten Textes („Mein Sohn gefallen!") beginnt dieses Gedicht mit der wehmütig vorgetragenen Aussage: „Ich habe keinen Sohn im Feld."[20] Die Sprecherin muss der Erfahrung, einen jungen Helden zu verabschieden und ihm mütterlichen Segen zu spenden, entbehren, fühlt sich aber durch das Gemeinschaftserlebnis der Muttersorge selbst affiziert. Sie kompensiert dies durch die imaginative Partizipation, die in der letzten Strophe bekräftigt wird:

> Ich selbst hab' keinen Sohn im Feld,
> kämpft keiner mir draußen als tapferer Held,
> doch seh' ich euch vor mir, ihr junges Blut,
> dann ist mir wie einer Mutter zu Mut;
> dann wird mir das Herz so eisenschwer,
> als ob mein Eigner darunter wär – –
> und müßt ihr fallen für Kaiser und Reich:
> Hier steht eine Mutter, die weint um euch.[21]

Die Lebensumstände Gertrud Triepels, die bis dahin als Verfasserin von erbaulicher Literatur und Ratgebern hervorgetreten war, werden den LeserInnen nicht so genau bekannt gewesen sein, dass sie hätten feststellen können, ob Triepel tatsäch-

18 Gertrud Triepel: Von Tausenden eine, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 15.
19 Ebd.
20 Dies.: Ich habe keinen Sohn im Felde, in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 17–18.
21 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

lich im Krieg einen Sohn verloren oder eben, wie sie im zweiten Gedicht beteuert, gar keinen Sohn im Feld hatte. Letzteres ist aber schon aufgrund der Seltenheit dieses Bekenntnisses eher zu vermuten: Das idiosynkratische Eingeständnis, *keinen* Sohn im Krieg zu haben, verweist das erste Gedicht naheliegender Weise in den Bereich der Rollenlyrik, zumal sich das zweite Gedicht wie eine poetologisch-psychologische Rechtfertigung des ersten lesen lässt. Beim Anblick der ausziehenden Soldaten wird auch der Kinderlosen „*wie* einer Mutter zu Mut". Wenn eine Frau, wie in Triepels Gedicht, keinen Sohn im Feld hat, um den sie sich sorgen muss, dann wird sie trotzdem derart stark affiziert vom Leid der anderen, dass sie im Wesentlichen das gleiche Leid empfindet. Über diese pflichtgemäße Affiziertheit vollzieht sich die Transformation vom ‚Fühlen wie eine Mutter' zur Identität einer tatsächlichen Mutter: „Hier steht eine Mutter, die weint um euch." Diese Transformation ermöglicht es schließlich, aus der Perspektive einer trauernden Mutter ein Gedicht zu schreiben wie *Von Tausenden eine*.

Das Beispiel Triepels, die innerhalb derselben Sammlung mühelos zwischen Rollen- und Bekenntnislyrik wechselt, zeigt, wie sehr der exemplarische Anspruch der Kriegsdichtung das Authentizitätsgebot zu unterlaufen vermochte. In vielen Fällen, vor allem bei Lyrikanthologien, ist der autobiographische Hintergrund der Gedichte schon gar nicht mehr feststellbar. Anonymes und pseudonymes Veröffentlichen waren weitverbreitet und verunmöglichten es den LeserInnen, festzustellen, ob es sich um Rollengedichte oder Texte von tatsächlich Betroffenen handelte.[22] Das Verbergen des Namens unterstreicht die Geste bescheidener Exemplarität: Eben nicht die konkrete Trauer einer bestimmten Mutter, sondern die vorbildliche Trauer *der* deutschen Mutter soll in den Gedichten vermittelt werden. Der autobiographische Hintergrund wird dann irrelevant, spontan erhebt sich mit den Gedichten eine Stimme aus dem Volk, um dessen Kollektiverlebnis auszudrücken.

Dieser Umstand lässt sich anhand eines weiteren Beispiels illustrieren. Eines der bekanntesten Gedichte des Ersten Weltkriegs ist *Mein Junge*.[23] In der erwähnten Sammlung *Deutsche Frauen – Deutsche Treue!* wurde es unter dem Namen Martha Martius veröffentlicht, in einer anderen Sammlung namens *Deutscher Heldentod*

[22] So ein Gedicht mit dem Titel *Mein Sohn* (J. Sch.: Mein Sohn, in: Rudolf Krauss [Hg.]: Deutscher Heldentod. Gedichte vom Opfermut im Felde und daheim 1914–1915, Stuttgart 1915, S. 67–68), das aus der Ich-Perspektive den Tod eines Sohnes im Feld („Nun ist er gefallen, mein Sohn, als Held") beklagt. Weder der Name, mit dem das Gedicht gezeichnet ist (J. Sch.), noch der Text selbst lassen Rückschlüsse auf das Geschlecht des Verfassers/der Verfasserin bzw. der Sprecherinstanz zu. Alles, was hier zum Ausdruck kommt, ist das Kondensat exemplarischer Trauer.

[23] Das Gedicht findet sich außerdem mit dem Verfassernamen ‚Martha Martius' unter dem Titel *Nachruf einer Mutter* in: Alfred Biese (Hg.): Poesie des Krieges. Neue Folge, Berlin 1915, S. 100–101, sowie unter *Mein Junge* in: Braun (Hg.): Deutsche Frauen (Anm. 9), S. 15–16, und Carl Busse (Hg.): Deutsche Kriegslieder 1914/15, Bielefeld/Leipzig ^{3}1916, S. 124. Unter dem Namen ‚Frau Oberpostschaffner Krause' und dem Titel *Nachruf einer Mutter* ist es abgedruckt in: Conrad Höfer (Hg.): Die Heimat. Neue Kriegsgedichte, Jena 1915, S. 88–89, sowie in: E. C. H. Peithmann (Hg.): Das deutsche Schwert. Kriegsgedichte aus den Jahren 1914–15–16, Bad Schmiedeberg 1918, S. 147–148.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

(1915) allerdings mit dem Hinweis „Verfasser unbekannt" unter dem Titel *Meinem Sohne Kurt*.[24] In einer dritten Anthologie mit dem Titel *Sieg oder Tod* erscheint der Text unter dem Titel *Nachruf auf meinen Sohn* und ist mit dem Namen „Frau Oberpostschaffner Krause" gezeichnet. In diese Verwirrung um die Urheberschaft des Gedichtes versuchte die Zeitschrift *Die Tat* etwas Licht zu bringen. In der Ausgabe vom April 1915 teilt die Redaktion mit:

> Kürzlich ging aus dem Feldpostheft „Sieg oder Tod" der „Nachruf einer Mutter", als von Frau Oberpostschaffner Krause gedichtet, fast durch die gesamte Presse, und es stellte sich dann heraus, daß Frau Krause ein Gedicht von Frau Geheimrat M. Martius in Rostock, das im „Daheim" erschienen war, im besten Glauben unter die Todesanzeige ihres Sohnes gesetzt hatte.[25]

Martha Martius, die Mutter der bekannten Kunsthistorikerin und NS-Gegnerin Lilli Martius, war tatsächlich die Verfasserin des Textes. Sie hatte zwei Söhne im Krieg verloren, das Gedicht war in diesem Fall also „tatsächlich" autobiographisch.[26] Die eher unbeholfenen Verse schwanken vorschriftsgemäß zwischen Verzweiflung und Stolz: „Sein Blut ist so kostbar, so gut so treu, / Das macht gewiß Deutschland von Feinden frei, / Das muß dem Siege zugute kommen, / Aber mir hat's den einzigen Jungen genommen."[27] Das Gedicht endet mit dem Wunsch der Mutter, dem Sohn bald in den „heiligen Todeswald" nachzufolgen, wo sie sich zu ihm legen möchte: „Dann erzählst du leise von deiner Schlacht, / Und wie tapfer du deine Sache gemacht."

Nun hatte eine gewisse Frau Krause dieses Gedicht ihrer Todesanzeige für den eigenen Sohn, offenbar ohne Nennung der Autorin, beigegeben und war dadurch selbst für die Verfasserin gehalten worden. Die allgemeine Hochschätzung des Textes wird auch damit zusammenhängen, dass man dem Gedicht den Status einer unmittelbaren, ‚echten' Gefühlsäußerung einer trauernden Mutter beimaß, die eben keine professionelle Dichterin war. Die semi-private Textsorte ‚Todesanzeige' wirkte hier als Authentizitätsmarker. Unter Krauses Namen fand sich das Gedicht denn auch unversehens in der Sammlung *Letzte Grüße* wieder, eine ganze Sammlung nur von Nachrufgedichten, die der Herausgeber kommentiert und als Zeugnisse „stillen, echt deutschen Heldentums" sowie als Anleitungen zum „Erdulden

24 Anonymus [Martha Martius]: Meinem Sohne Kurt, in: Krauss (Hg.): Deutscher Heldentod (Anm. 22), S. 71–72.

25 Die Tat. Eine Monatsschrift, 7.1, April 1915, S. 96.

26 Von Martius stammt auch ein ursprünglich ebenfalls in der Zeitschrift *Daheim* veröffentlichtes Langgedicht in Terzinen, das *Meinen gefallenen Söhnen Leonhard und Friedrich Franz zum Gedächtnis* gewidmet war und später monografisch veröffentlicht wurde. Hier heißt es unter anderem zum Tod des zweiten Sohnes: „Er kam, von Heimatseligkeit empfangen. – / In hartem Schweigen bittres Abschiednehmen / Und Tod, in den des Sieges Stimmen klangen. – / Das gießt den Trost in Herzeleid und Grämen: / Der Jungen Tod war schaffend wie ihr Leben, / Ich brauche mich der Söhne nicht zu schämen." In: Martha Martius: Meinen gefallenen Söhnen Leonhard und Friedrich Franz zum Gedächtnis, Rostock 1916.

27 Anonymus [Martha Martius]: Meinem Sohne Kurt (Anm. 24), S.72.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Ertragen"[28] an die Öffentlichkeit brachte. Die eigenartige Überlieferung von Martius' Gedicht zeigt aber auch, wie in der kollektivistischen Kriegsstimmung die individuelle Trauerbekundung einer Mutter in gewisser Weise vergesellschaftet werden konnte, insofern als andere Mütter sie als Ausdruck ihrer Trauer übernahmen – und zwar nicht nur wegen des Textes, sondern auch wegen der ‚Weiterverwendung' eines individuellen Schicksals.[29] Die Trauer der Eltern um ihren toten Sohn war im Krieg keine nur familiäre Angelegenheit mehr, sondern die nationale Identität trat damit an die Stelle der Familienidentität, trat zumindest in Konkurrenz zu ihr.[30]

Die schmerzliche, intime Katastrophe, der Tod des eigenen Kindes, wird im Krieg zum Alltag. Wer seine Trauer an die Öffentlichkeit trägt, muss in einer Zeit nationaler Bedrohung und kollektiven Zusammenhalts zumindest reflektieren, dass der Sohn nicht umsonst gestorben ist, sondern im Einsatz für ein höheres Ziel. Klagt man nur um den Einen, missachtet man die Tausenden, die ebenfalls starben. Klagt man zu exzessiv, bestreitet man damit implizit die höhere Rechtfertigung des Todes und schmälert retrospektiv das Heldentum des Sohnes. Aus dieser Einsicht erwächst die Notwendigkeit, die eigene Trauer zu reglementieren, ideologisch zu überformen, um anderen in ihrer Trauerhaltung ein Vorbild zu sein, um dadurch, wie der Sohn selbst, dem Vaterland zu dienen.

Die in den Gedichten entfaltete Trauerdidaxe lässt noch nicht auf die Gefühlsreaktionen der RezipientInnen schließen. Wie die Hinterbliebenen mit den hohen Ansprüchen umgegangen sind, ist ungewiss. Die diskursiv vermittelten Forderungen könnten als Reibungsfläche für den individuellen Schmerz fungiert haben. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten dieses Prozesses, dass hier nicht allein Betroffene zu Betroffenen sprechen, sondern dass im Krieg eine ganze Reihe von Rollengedichten entstand, die sich kaum von den ‚authentischen' Gedichten unterscheiden. Identitätsrollen werden im Kriegskollektivismus ‚vergesellschaftet', weil der Rollendichter zwar die tatsächliche Erfahrung nicht teilte, aber gleichsam theoretisch herleiten konnte, wie mit ihr umzugehen war: Folglich konnte man stellvertretend trauern, man konnte Betroffenheit imaginieren und ähnlich instruktive Trauergedichte verfassen, in denen die gleiche Haltung exemplifiziert wird wie in ‚authentischen' Gedichten von Angehörigen der Gefallenen.

---

28 Karl Wehrhan: Einleitung, in: ders. (Hg.): Letzte Grüße. Volksdichtung in Nachrufen auf unsere gefallenen Helden, Leipzig 1915, S. 9.

29 Fast anerkennend heißt es in der genannten Notiz in *Die Tat* (Anm. 25), S. 95–96: „Eine auffallende Tatsache, von der manche Redaktion zu berichten weiß, ist die, daß oft Soldaten aus dem Felde fremde Gedichte als eigene einschicken. Das Volk hat einfach kein Gefühl dafür, daß ein Gedicht geistiges Eigentum sein kann. Was ihm gefällt, wird annektiert, wie etwa ein Gesangsbuchvers, und bald verwischt sich die Erinnerung, woher das Gedicht stammt. Das ist zumal bei den Gedichten der Fall, die angeblich mehrere Soldaten gedichtet haben."

30 Vgl. Tramitz: Umgang mit Helden (Anm. 8), S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der erfundene Heldentod

Die Legende von den 28 Panfilov-Männern

Dietmar Neutatz

Die Geschichte von den 28 Panfilov-Männern

> Am 15. November 1941 begannen die Hitleristen den zweiten Generalangriff auf Moskau. Ungeachtet gewaltiger Verluste stürmte der Feind entschlossen voran. […] Den sowjetischen Kriegern wurde grenzenloses Heldentum abverlangt, um den Feind aufzuhalten. Unsere Truppen kämpften mit außerordentlicher Tapferkeit. In den Kämpfen zeichnete sich besonders die 316. Division unter dem Kommando des Generals I. V. Panfilov aus. Die tapferen Krieger dieser Division – Russen, Ukrainer, Weißrussen, Kasachen, Kirgisen – verteidigten ihren Frontabschnitt standhaft gegen die feindlichen Panzer. Bei der Abzweigung Dubosekovo versperrten 28 Panfilov-Krieger unter der Führung des politischen Leiters V. G. Kločkov einer Kompanie faschistischer MP-Schützen den Weg, die unterstützt von 20 Panzern angriffen. Mit treffsicherem Feuer vernichteten die sowjetischen Krieger 70 Faschisten und einige Panzer. Daraufhin warfen die Faschisten weitere 30 Panzer gegen die Handvoll Krieger. Aber die Helden schwankten nicht. „Russland ist groß, aber es gibt kein Zurückweichen, hinter uns ist Moskau!" Dieser flammende Ausruf des politischen Leiters Kločkov drückte das aus, was alle dachten. Und die Kämpfer standen bis zum Tod. 24 von ihnen kamen ums Leben, aber der Feind wurde mehr als vier Stunden aufgehalten. In dieser Zeit organisierten unsere Truppen die Verteidigung in einer neuen Stellung.[1]

So lautet die Heldenerzählung von den 28 Panfilov-Männern, wie sie von 1941 bis heute in Variationen tradiert wird und über alle nur denkbaren Medien über Jahrzehnte hinweg popularisiert wurde. Dabei hatte schon 1948 eine Untersuchungskommission festgestellt, dass die Geschichte gar nicht stimmt, sondern weitgehend erfunden ist – ein Mythos, eine Legende.[2] Als „heilige Legende" wird sie heute in Russland bezeichnet – und das ist nicht als Relativierung, sondern als Bekräftigung gemeint.[3]

---

1 Il'ja B. Berchin u. a.: Istorija SSSR. Ėpocha socializma. Učebnoe posobie dlja X–XI klassov srednej školy [Geschichte der UdSSR. Epoche des Sozialismus. Lehrbuch für die 10. bis 11. Klassen der Mittelschulen], Moskau 1965, S. 259. Soweit nicht anders angegeben, stammen die deutschen Übersetzungen vom Verfasser.

2 Vgl. den Bericht des Obersten Militärstaatsanwalts Nikolaj Afanas'ev vom 10. Mai 1948 über die Ergebnisse einer Untersuchung der Obersten Militärprokuratur. Staatsarchiv der Russischen Föderation (GARF), f. R–8131, op. 37, d. 4041, Bl. 306–320, publiziert auf der Internetseite des Archivs: http://statearchive.ru/607, 18. November 2018.

3 Prominentes Beispiel für die affirmative Verwendung ist der Kulturminister der Russischen Föderation, Vladimir Medinskij: Medinskij nazval „mrazjami" tech, kto ne verit v podvig 28 panfilovcev [Medinskij nannte alle, die nicht an die Heldentat der 28 Panfilovcy glauben, „Dreckskerle"], in: Russischer Dienst der BBC, 4. Oktober 2016. https://www.bbc.com/russian/news-37557282, 15. November 2018. Siehe auch den umfangreichen Artikel

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Gefecht vom 16. November 1941 war eine unbedeutende kleine Episode, freilich in der aus russischer Sicht dramatischsten Phase des Zweiten Weltkriegs, als die Deutsche Wehrmacht auf Moskau vorrückte. Das Gefecht wäre im Kontext der erbitterten Kämpfe, die damals westlich von Moskau geführt wurden und hunderttausende Tote forderten, kaum erwähnenswert gewesen, wenn nicht Journalisten daraus eine Heldengeschichte gemacht hätten – die Geschichte von den 28 ‚Panfilovcy', also den 28 Soldaten der Division von General Panfilov.

Das Eingangszitat stammt aus einem sowjetischen Schulbuch aus dem Jahr 1965. In heutigen russischen Schulbüchern wird die Geschichte nicht mehr so ausführlich erzählt, aber sie wird weiterhin erwähnt. So heißt es in einem der neuesten Lehrwerke aus dem Jahre 2016 etwas vorsichtiger, aber das Narrativ dennoch tradierend:

> So erwies sich in den Verteidigungskämpfen vor Moskau die in Kasachstan und Kirgisien aufgestellte Division unter dem Kommando des Generals I. V. Panfilov als heroisch. Mit der Heldentat einer Gruppe von Panfilov-Männern bei der Abzweigung Dubosekovo wird der Ausruf verbunden: „Russland ist groß, aber es gibt kein Zurückweichen, hinter uns ist Moskau!" Es wird allgemein angenommen, dass sich mit diesen Worten der politische Leiter V. G. Kločkov an die Kämpfer wandte, die sich dem Panzerangriff entgegenstellten. Im Grunde genommen trat nun eine neue Rote Armee auf den Plan, diejenige ablösend, die in den Schlachten und Rückzügen zu Beginn des Krieges untergegangen war.[4]

Der Text lässt eine gewisse Distanz erkennen, die aber ohne weitere Erläuterungen für den Leser unverständlich bleibt. Das Ganze wirkt so, als hätten die Verfasser die Panfilovgeschichte erwähnen müssen, sich dabei aber bemüht, falsche Aussagen zu vermeiden. Auch im sogenannten Historisch-kulturellen Standard, der einer Anordnung von Präsident Putin aus dem Jahre 2012 folgend erarbeitet wurde und als offizielle Leitlinie für die Erstellung von Geschichtslehrbüchern für die russischen Schulen und überhaupt als wissenschaftliche Grundlage für den Geschichtsunterricht gilt, ist der Name Panfilov ausdrücklich unter den Lernzielen aufgelistet.[5]

---

von Aleksej Krugov und Oleg Parfenov: Svjatye legendy o gerojach i podvigach [Heilige Legenden über Helden und Heldentaten] in der Internetzeitung Otkrytaja dlja vsech i každogo, Nr. 45 (16. – 23. November 2016), https://www.opengaz.ru/stat/svyatye-legendy-o-geroyah-i-podvigah, 15. November 2018. Darin wird die offizielle Geschichte zwar zurechtgerückt, aber am Ende steht die Schlussfolgerung, dass solche Legenden eben die Tapferkeit der damaligen Kämpfer und die Dankbarkeit ihnen gegenüber widerspiegeln würden.

4 Oleg V. Volobuev u. a.: Istorija Rossii. Načalo XX – načalo XXI veka. Učebnik. Rekomendovano Ministerstvom obrazovanija i nauki Rossijskoj Federacii [Geschichte Russlands. Anfang 20. bis Anfang 21. Jh. Lehrbuch. Empfohlen vom Ministerium für Bildung und Wissenschaft der Russischen Föderation], Moskau 2016, S. 160.

5 Istoriko-kul'turnyj standart, S. 65. Online verfügbar unter: https://histrf.ru/biblioteka/b/kontsieptsiia-novogho-uchiebno-mietodichieskogho-komplieksa-po-otiechiestviennoi-istorii-1, 20. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:04
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In der 1997 erschienenen Enzyklopädie *Moskau* gibt es ebenfalls einen längeren Eintrag „Panfilovcy", in dem es heißt, damit würden die Angehörigen der 316. Schützendivision bezeichnet, die im Oktober und November 1941 unter der Führung des Generalmajors Panfilov in der Schlacht um Moskau Massenheroismus an den Tag gelegt hätten:

> Die herausragende Heldentat vollbrachten am 16. November 28 Kämpfer der 4. Kompanie des 2. Bataillons des 1075. Schützenregiments unter der Führung des politischen Leiters V. G. Kločkov, die die Verteidigung sieben Kilometer südöstlich von Volokolamsk übernahmen, bei der Ausweichstelle Dubosekovo. Die Panfilov-Männer vernichteten in einem vierstündigen Kampf 18 feindliche Panzer und kamen dabei fast alle ums Leben, darunter Kločkov, aber sie ließen die deutsch-faschistischen Panzer nicht durch. Allen Teilnehmern dieses Kampfes wurde 1942 der Titel Held der Sowjetunion verliehen.[6]

In Russland kennt bis heute jeder die ‚28 Panfilovcy', und ihre Heldengeschichte wurde zuletzt 2016 über einen Spielfilm aktualisiert. Das wirft einige Fragen auf. Zunächst einmal diejenige, warum ausgerechnet diese 28 Soldaten so hervorgehoben werden. Es ist allgemein bekannt und völlig unbestritten, dass im Herbst 1941 vor Moskau schwere Kämpfe stattfanden und es der Roten Armee unter großen Opfern gelang, den Vorstoß der Deutschen Wehrmacht aufzuhalten und damit Hitlers Konzept einer schnellen Niederwerfung der Sowjetunion scheitern zu lassen. Nach Monaten des verlustreichen Rückzugs schaffte es die Rote Armee im November und Dezember, die Wehrmacht um 100 bis 250 Kilometer nach Westen zurückzuwerfen.[7] Wozu dient, vor diesem historischen Hintergrund, eine fiktive Heldenerzählung über 28 Mann? Wie entstand diese Erzählung und wie ist ihre enorme Popularisierung zu erklären? Darüber hinaus stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Heldentodes. Wie gingen die Schöpfer der Heldenerzählung mit dem Tod ihrer Helden um? Wie veränderte sich der Umgang mit dem Heldentod bei späteren Aktualisierungen der Geschichte?

Entstehungsgeschichte und Popularisierung

Die Genese der Geschichte der 28 Panfilovcy ist bereits vielfach thematisiert worden.[8] Sie begann mit einem kurzen Bericht des Korrespondenten G. Ivanov vom

---

6 Moskva. Ėnciklopedija [Moskau. Enzyklopädie], Moskau 1997, S. 614.

7 Manfred Hildermeier: Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates, München ²2017, S. 629. Richard Overy: Russlands Krieg 1941–1945, Reinbek 2011, S. 186–188.

8 Siehe zum Beispiel Sergej Kudrjašov: Erinnerung und Erforschung des Krieges. Sowjetische und russische Erfahrung, in: Jörg Echternkamp / Stefan Martens (Hg.): Der Zweite Weltkrieg in Europa. Erfahrung und Erinnerung. Paderborn u. a. 2007, S. 113–141; Alexander Statiev: „La Garde meurt mais ne se rend pas!". Once Again on the 28 Panfilov Heroes, in: Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 13, 2012, S. 769–798; Nikita Petrov / Ol'ga Ėdel'man: Novoe o sovetskich gerojach [Neues über sowjetische Helden], in: Novyj Mir 6, 1997, S. 140–151; Jurij Žuk: Neizvestnye stranicy bitvy za Moskvu [Unbekannte Seiten der Schlacht um Moskau], Moskau 2008. Den Mythos verteidigend: Sergej

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

18. November 1941, der in der Regierungszeitung *Izvestija* am 19. November 1941 publiziert wurde. Ivanov beschrieb darin den Abwehrkampf einer Schützenkompanie, die im heroischen Nahkampf einen Panzerangriff zurückgeschlagen und dabei neun deutsche Panzer vernichtet, drei in Brand gesteckt und die übrigen zum Rückzug gezwungen hätte. Die Zahl von 28 Kämpfern kommt in dem Bericht nicht vor. Es ist auch nicht die Rede davon, dass die Rotarmisten bei diesem Gefecht ihr Leben opferten.[9] Diese beiden Kernelemente der Geschichte tauchten erst mehr als eine Woche später sukzessive in den Zeitungsberichten auf:

Am 27. November veröffentlichte die Zeitung des Verteidigungsministeriums, *Krasnaja Zvezda* (Roter Stern), unter der Überschrift „Die Gardisten von Panfilov in den Kämpfen um Moskau" einen Artikel des Frontkorrespondenten Vassilij Koroteev: Darin hieß es, die Gardisten hätten am Grab des gefallenen Generalmajors Panfilov geschworen, noch härter gegen den Feind zu kämpfen. Sie würden ihren Worten treu bleiben und der Division mit neuen Heldentaten Ehre machen. „Die Gardisten sterben, aber sie weichen nicht zurück", hieß es darin – eine Aktualisierung des Ausspruchs „La garde meurt mais ne se rend pas", die dem französischen General Cambronne in der Schlacht von Waterloo 1815 zugeschrieben wird. Eine Gruppe von Kämpfern „in zweistelliger Zahl" sei von 54 deutschen Panzern und schließlich von einem ganzen Regiment angegriffen worden und habe die Stellung gehalten: „Unser Befehl lautet, nicht zurückzuweichen, sagte der politische Leiter Diev. Wir weichen nicht zurück – antworteten die Männer." Sie hätten, so der Bericht, mit Granaten und Brandflaschen heroisch gegen die Übermacht gekämpft, die Panzer vier Stunden lang aufgehalten und dabei 800 deutsche Soldaten getötet. Am Ende seien sie selbst alle bis auf einen gefallen, hätten aber die Stellung gehalten.[10]

Der Literatursekretär Aleksandr Jur'evič Krivickij schmückte die Geschichte in zwei weiteren Artikeln in *Krasnaja Zvezda* aus. Der erste, nicht namentlich gekennzeichnete, vom 28. November war überschrieben mit „Das Vermächtnis der 28 gefallenen Helden" und war auf der ersten Seite als Leitartikel aufgemacht. Er beschreibt den Kampf von 28 Rotarmisten gegen eine Übermacht von mehr als 50 deutschen Panzern. „Keinen Schritt zurück", habe der politische Leiter Diev

Igor'evič Belov: Problemnye aspekty izučenija temy boja 28 panfilovcev [Problematische Aspekte der Erforschung des Themas des Kampfes der 28 Panfilovcy], in: Bylye gody 31. Januar 2014, S. 26–31. Aus kasachischer Perspektive die Heroisierung fortführend: Vladislav K. Grigor'ev / Lajla S. Achmetova: Panfilovcy. 60 dnej podviga, stavšich legendoj [Die Panfilovcy. 60 Tage Heldentat, die zur Legende wurden], Almaty 2013. Differenzierter, aber ebenfalls am Grundsatz der Heldengeschichte festhaltend: Oleg S. Smyslov: 28 panfilovcev. Legendy i real'nosti [Die 28 Panfilovcy. Legenden und Realitäten], Moskau 2016.

9 G. Ivanov: 8-ja gvardejskaja divizija v bojach [Die 8. Gardedivision in den Kämpfen], in: Izvestija [Nachrichten] 273, 19. November 1941, S. 2. Diesen Artikel zitiert im vollen Wortlaut auch Konstantin Drozdov: Geroev bylo ne tol'ko dvadcat' vosem' [Es waren nicht nur 28 Helden], in: Rodina 5, 2012, S. 6–11, hier S. 7.

10 Vassilij Korotoeev: Gvardejcy Panfilova v bojach za Moskvu [Die Gardisten Panfilovs in den Kämpfen um Moskau], in: Krasnaja Zvezda 279, 27. November 1941, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gerufen und daraufhin sei ein Kampf von ungekannter Härte entbrannt. Ein Rotarmist nach dem anderen sei gefallen, habe aber noch sterbend mit letzter Kraft dem Feind Schläge versetzt.[11]

In einem zweiten Artikel, der zwei Monate später, am 22. Januar 1942 erschien, und „Über die 28 gefallenen Helden" übertitelt war, listete der Verfasser die Namen aller 28 Soldaten auf und baute die Geschichte zu einer dramatischen Erzählung aus. Die Zahl der getöteten Soldaten reduzierte er gegenüber dem Bericht von Korotev von 800 auf 70 und ergänzte etliche Details. Den politischen Leiter identifizierte er nun als Vasilij Kločkov und bezeichnete die frühere Nennung des Namens Diev als Irrtum. Kločkov legte er die pathetischen Worte „Russland ist groß, aber es gibt kein Zurückweichen, hinter uns ist Moskau!" in den Mund, die hier zum ersten Mal auftauchen.[12] Sie sind ein wichtiges Element der Geschichte, denn sie markieren die zentrale Rolle der Kommunistischen Partei in Gestalt des politischen Leiters bei der Stabilisierung der Front.

Die Liste der Namen übernahm das Präsidium des Obersten Sowjet in seinen Erlass vom 21. Juni 1942, in dem alle 28 postum mit dem Titel „Held der Sowjetunion" ausgezeichnet wurden.[13] Krivickij verfasste auf der Grundlage seines Zeitungsartikels vom Januar 1942 wenig später ein 48-seitiges Büchlein,[14] das in großer Auflage gedruckt und unter den Soldaten der Roten Armee verteilt wurde. Der Ausruf „Russland ist groß […]" wurde zu einer der zentralen Parolen neben Stalins Forderung „Keinen Schritt zurück!"[15]

Schon 1942 stellte sich allerdings heraus, dass von den 28 Männern einige gar nicht ums Leben gekommen waren. Als man auch noch darauf kam, dass einer von ihnen, der Sergeant Ivan Dobrobabin, unter der deutschen Besatzungsmacht in der Ukraine als Kommandant einer Polizeieinheit gedient hatte, nahm die Militärprokuratur 1947 seine Verhaftung zum Anlass, die Vorgänge vom November 1941 zu untersuchen.[16] Der Untersuchungsbericht vom Mai 1948 warf ein völlig neues Licht auf die Sache: Die beiden Journalisten, der Redakteur der Zeitung und der Regimentskommandeur sagten nämlich übereinstimmend aus, dass der Geschichte zwar ein realer Kampf zugrunde gelegen, man aber die Zahl von 28 willkürlich festgelegt und den Ausspruch des politischen Leiters Kločkov „Russland ist groß […]" frei erfunden habe. Der Journalist Koroteev – Verfasser des ers-

11 [Aleksandr Jur'evič Krivickij:] Zaveščanie 28 pavšich geroev [Das Vermächtnis der 28 gefallenen Helden], in: Krasnaja Zvezda 280, 28. November 1941, S. 1.

12 Ders.: O 28 pavšich gerojach [Über die 28 gefallenen Helden], in: Krasnaja Zvezda 18, 22. Januar 1942, S. 3.

13 Petrov / Ėdel'man: Novoe o sovetskich gerojach (Anm. 8), S. 145.

14 Aleksandr Jur'evič Krivickij: 28 geroev-panfilovcev [28 Panfilov-Helden], Moskau 1942 und Folgeauflagen.

15 Kudrjašov: Erinnerung und Erforschung (Anm. 8), S. 129.

16 Petrov / Ėdel'man: Novoe o sovetskich gerojach (Anm. 8), S. 143. Nikolai Klimeniouk: Die unfassbare Lüge dieser Helden, faz.net, 28. Juli 2015. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/luege-ueber-kriegsdenkmaeler-in-russland-empoert-russen-13720292.html, 15. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ten Artikels – erklärte gegenüber der Untersuchungskommission, er habe damals mit dem Kommissar der Division gesprochen und dieser habe ihm erzählt, dass die Lage an der Front sehr schwer sei und die Männer heldenhaft kämpften. Er brachte das Beispiel einer Kompanie, die heroisch gegen 54 deutsche Panzer gekämpft habe. Der Kommissar empfahl Koroteev, darüber einen Artikel zu schreiben. Koroteev besorgte sich daraufhin den Gefechtsbericht des politischen Leiters, in dem stand, dass eine Kompanie bis zum letzten Mann ihre Stellung gehalten habe. Zwei Männer wollten sich den Deutschen ergeben, wurden aber von den eigenen Leuten als Verräter erschossen.[17]

Der Gefechtsbericht enthielt jedoch keine Zahlen und keine Namen. Koroteev sprach kurz darauf in Moskau mit seinem Redakteur, Generalmajor Ortenberg:

> Ortenberg fragte mich, wie viele Männer in der Kompanie gewesen seien. Ich antwortete ihm, dass es keine volle Kompanie gewesen sei, ca. 30–40 Mann; ich sagte auch, dass sich zwei von ihnen als Verräter erwiesen hätten […] Ich wusste nicht, dass ein Leitartikel darüber vorbereitet wurde, aber Ortenberg fragte mich noch einmal nach der Zahl. Ich antwortete ihm ca. 30 Mann. So kam die Zahl von 28 Männern zustande, da zwei von den 30 Verräter waren. Ortenberg sagte, von zwei Verrätern dürfe nicht geschrieben werden, und entschied nach Rücksprache mit irgendwem, nur einen Verräter zu erwähnen.

Der Journalist Krivickij, der die beiden folgenden Hauptartikel verfasste, sagte gegenüber der Untersuchungskommission aus, er habe die Zahl 28 vom Redakteur Ortenberg übernommen. Den Ausruf des politischen Leiters „Russland ist groß […]“ habe er sich selber ausgedacht.[18]

Der Regimentskommandeur wiederum gab zu Protokoll, es habe keinen Kampf von 28 Panfilov-Männern bei Dubosekovo gegeben. Am besagten Tag habe vielmehr eine ganze Kompanie gekämpft, mehr als 100 Mann seien dabei gefallen. Niemand habe damals von 28 Männern gesprochen, ihm sei völlig unklar, wie die Zeitung auf diese Zahl gekommen sei. Im April 1942 habe er überraschenderweise vom Divisionsstab eine Liste von 28 Soldaten zur Unterschrift bekommen, die mit dem Titel „Held der Sowjetunion“ ausgezeichnet werden sollten. Er habe die Liste unterschrieben, ohne zu wissen, wer sie auf welcher Grundlage zusammengestellt habe.[19] General Ortenberg, den die Kommission ebenfalls befragte, sagte aus:

> Die Frage der Standhaftigkeit der sowjetischen Krieger hatte damals eine große Bedeutung. Die Parole „Tod oder Sieg“ war besonders im Kampf mit den feindlichen Panzern die entscheidende Parole. Die Heldentaten der Panfilovcy waren ein Muster derartiger Standhaftigkeit. Davon ausgehend schlug ich Krivickij vor, einen Leitartikel über den Heroismus der Panfilovcy zu schreiben […].[20]

---

17 Bericht des Obersten Militärstaatsanwalts der UdSSR Nikolaj Afanas'ev vom 10. Mai 1948. GARF f. R–8131, op. 37, d. 4041, Bl. 306–320, hier Bl. 317, publiziert auf der Internetseite des Archivs: http://statearchive.ru/607, 15. November 2018.

18 Ebd., Bl. 317–318.

19 Ebd., Bl. 319–320.

20 Ebd., Bl. 319.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Untersuchungskommission schickte ihre Ergebnisse an den Sekretär des Zentralkomitees Andrej Ždanov. Ždanov traute sich nicht, etwas zu unternehmen und leitete die Akte weiter an Stalin. Wie dieser darauf reagierte, geht aus den Quellen nicht hervor. Wahrscheinlich gab er die mündliche Anweisung, nichts zu unternehmen, um die Propaganda nicht zu desavouieren.[21] Jedenfalls hatte der Bericht der Untersuchungskommission keine öffentlich erkennbaren Folgen. Der Mythos wurde ungehindert weiter tradiert und popularisiert. Der Sergeant Dobrobabin, der mit den Deutschen kollaboriert hatte, wurde zu 15 Jahren Arbeitslager verurteilt, aber vorzeitig begnadigt,[22] und sein Name wurde nicht aus der Erzählung gestrichen. Seine Verfehlung wurde einfach nicht erwähnt.

Die Geschichte von den 28 Panfilovcy blieb ein integraler Bestandteil des Narrativs über den ‚Großen Vaterländischen Krieg'. Ihr Schöpfer, der Journalist Krivickij, brachte in den 1940er und 1950er Jahren mehrere Neuausgaben seines Büchleins heraus, mit neuen Details, an die er sich nun angeblich erinnerte.[23] 1966 äußerte ein Autor in der Literaturzeitschrift *Novyj Mir* Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Geschichte. Die Angelegenheit wurde im November 1966 im Politbüro behandelt und Leonid Brežnev erteilte den Zweiflern eine klare Abfuhr. Er stellte fest, jeder Zweifel an den Heldentaten der Panfilovcy komme einer Verleumdung des „Allerheiligsten in den Herzen unseres Volkes" gleich.[24]

Im selben Jahr wurde in Moskau eine Straße nach den Panfilovcy benannt. 1967 wurde am Ort der Kämpfe ein Museum eröffnet, 1975 ein monumentaler Gedenkkomplex mit sieben riesigen steinernen Figuren errichtet (Abb. 1). Die Inschriften des Gedenkkomplexes lauten:

> Moskau verteidigend in den harten Novembertagen 1941 standen an diesem Frontabschnitt 28 Panfilov-Helden bis zum Tod in einem grausamen Kampf gegen die faschistischen Eroberer und siegten.

> HIER kämpften am 16. November 1941, Moskau verteidigend, 28 PANFILOV-Helden. Die ruhmreichen Söhne unseres Volkes versperrten 50 faschistischen Panzern den Weg. Im Namen des Herzens, im Namen des Lebens bekräftigen wir: EWIGER RUHM DEN HELDEN!

Ein ähnlicher Komplex entstand in Alma-Ata in Kasachstan, denn die Panfilov-Division war in Kasachstan aufgestellt worden und hatte sich überwiegend aus Kasachen und Kirgisen rekrutiert.[25] 1995 wurde das 1941 komponierte Lied „Teure Hauptstadt, mein Moskau", in dem die 28 Helden ebenfalls vorkommen, zur offiziellen Hymne der Stadt Moskau erklärt.[26]

---

21 Petrov / Ėdel'man: Novoe o sovetskich gerojach (Anm. 8), S. 149.
22 Klimeniouki: Die unfassbare Lüge dieser Helden (Anm. 16).
23 Kudrjašov: Erinnerung und Erforschung (Anm. 8), S. 131.
24 Ebd.
25 Ebd., S. 131.
26 Verordnung der Stadt Moskau über die Hymne, 14. Juli 1995, http://www.mpf.ru/zakony/za-1995-god/deistvuyushchii/zakon-n-15-51-ot-14071995, 15. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Gedenkkomplex bei Dubosekovo.

Aktualisierung im Spielfilm

Im Jahr 2016 wurde die Geschichte der *28 Panfilovcy* anlässlich des 75. Jahrestags der Kämpfe um Moskau in einem Spielfilm aktualisiert. In Ermangelung von Sponsoren und anfänglich auch staatlicher Unterstützung finanzierte der Produzent und Regisseur Andrej Šal'opa die Produktion durch Crowdfunding über eine Internetplattform. Die Spendensammlung lief sehr erfolgreich und erbrachte unterm Strich mehr als 25 Mio. Rubel.[27] Aufgestockt wurde das Geld dann durch Zuschüsse der Kulturministerien der Russischen Föderation und Kasachstans.[28]

Im Oktober 2013 konnten die Dreharbeiten beginnen. Ursprünglich hatte der Regisseur vor, einen Action-Film zu drehen. Dann habe er sich aber mit dem his-

[27] „28 panfilovcev": prochodnoe kino o vojne. „Meduza" posmotrela ėkranizaciju mifa, o kotoroj vse govorjat. Za vas [„28 Panfilovcy": Durchgangskino über den Krieg. „Meduza" sah die Verfilmung des Mythos, über den alle sprechen], in: Meduza, 24. November 2016, https://meduza.io/feature/2016/11/24/28-panfilovtsev-prohodnoe-kino-o-voyne, 15. November 2018.

[28] Kazachstan dast $1 mln na fil'm o podvige panfilovcev, zajavil Medinskij [Kasachstan gibt 1 Mio. $ für einen Film über die Heldentat der Panfilovcy, erklärte Medinskij], in: RIA Novosti, 16. Dezember 2014. https://ria.ru/culture/20141216/1038497248.html, 18. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

torischen Stoff näher befasst, erzählte er in einem Interview, und beschlossen, einen „vollwertigen künstlerischen Film" zu produzieren.[29] Ästhetisch ließ er sich nach eigenen Aussagen von den sowjetischen Gedenkkomplexen zum Zweiten Weltkrieg inspirieren.[30] Der Film konzentriert sich auf die Heldentat der Panfilov-Männer als geschlossene Gruppe. Er verzichtet daher auf eine Liebesgeschichte und es steht auch kein einzelner Held im Mittelpunkt.[31]

Der Film beginnt mit einem bemerkenswerten Satz: „Die Erinnerung an den Krieg – das sind nicht nur Schmerz und Leid. Das ist die Erinnerung an Schlachten und Heldentaten. Die Erinnerung an den Sieg!" Der Satz ist ein Zitat des kasachischen Schriftstellers Bauržan Momyšuli, der damals als Oberleutnant in der Panfilov-Division kämpfte. Er gehört zwar nicht zu den 28 Panfilovcy, aber auch er wurde gehörig heroisiert: Nach ihm wurde eine Ortschaft in Kasachstan benannt, wo auch ein Museum eingerichtet wurde; mehrere Straßen, Schulen und Sportstätten in Kasachstan tragen seinen Namen, er ist in mehreren Denkmälern verewigt. Eines dieser Denkmäler wurde 2010 in einem Park in der Nähe von Alma-Ata aufgestellt, der 1942 zum Gedenkpark für die 28 Panfilovcy erklärt worden war. Im Zentrum des Parks steht eine Skulpturengruppe zur Erinnerung an die 28 Panfilovcy, mit der zum Kanon der Legende gehörenden Inschrift: „Russland ist groß, aber es gibt kein Zurückweichen, hinter uns ist Moskau" (Abb. 2).

Der Film beschreibt einen heldenhaften Kampf: Vier Schützenkompanien der Roten Armee haben den Auftrag bekommen, eine nach Moskau führende Straße gegen drei Panzerregimenter der Wehrmacht zu verteidigen. Den Offizieren ist klar, dass es sich um ein Todeskommando handelt. Am nächsten Tag greifen die Deutschen an. Nach zwei Vorstößen der deutschen Panzer sind von den vier sowjetischen Kompanien nur noch 28 Mann übrig. Diese 28 Mann kämpfen unter der Führung des politischen Leiters Kločkov verbissen weiter, erbärmlich ausgerüstet mit zwei Panzerbüchsen, Handgranaten und Brandflaschen. Am Ende brennen 18 deutsche Panzer, die Sowjets haben aber keine Munition mehr und bereiten sich auf einen Nahkampf mit Bajonett und Spaten vor. Als die deutsche Infanterie sich den sowjetischen Stellungen nähert, wird sie im letzten Moment von einem Maschinengewehr niedergemäht – eine intensive Szene, die große Ähnlichkeit mit der Schlüsselszene eines populären Films[32] aus dem Jahr 1934

29 „Otstupat' nekuda!" Režisser fil'ma „28 panfilovcev" o podvige i istorii [„Es gibt kein Zurückweichen." Der Regisseur des Filmes „28 Panfilovcy" über die Heldentat und die Geschichte], in: Argumenty i fakty [Argumente und Fakten], 23. November 2016, http://www.spb.aif.ru/culture/event/otstupat_nekuda_rezhissyor_filma_28_panfilovcev_o_podvige_i_istorii, 15. November 2018.

30 Film „28 panfilovcev". Technologija legendy [Der Film „28 Panfilovcy". Technologie einer Legende], in: Ideologija, 26. November 2013, http://www.odnako.org/blogs/film-28-panfilovcev-tehnologiya-legendi/, 15. November 2018.

31 Interview mit dem Regisseur, 31. Oktober 2016, http://mirtv.ru/video/44871/ (ab 00:07:40), 15. November 2018.

32 *Čapaev*. UdSSR 1934. Regie Sergej und Georgij Vasil'ev.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Skulpturengruppe in Alma-Ata. Die Inschrift lautet: „Russland ist groß, aber es gibt kein Zurückweichen. Hinter uns ist Moskau."

über Vasilij Čapaev, einen Helden des Russischen Bürgerkriegs, aufweist. Der Kommandeur der deutschen Panzertruppe gibt daraufhin den Befehl, den Angriff abzubrechen. Von den Panfilovcy sind nur noch sechs Mann am Leben. In der Schlussszene stehen diese sechs Mann in einer ähnlichen Pose wie die sechs Statuen des Gedenkkomplexes, der 1975 am Ort des Gefechts errichtet worden war, und werden mit ihnen überblendet. Der Spielfilm erzeugt somit einen doppelten Bezug zur Realität: einerseits zum historischen Schlachtfeld von 1941, andererseits zur erinnerungspolitischen Installation des Gedenkkomplexes.

Die Premiere fand am 16. November 2016 statt – auf den Tag genau 75 Jahre nach dem Gefecht, das den Gegenstand des Filmes bildet. Der Film war ein großer Publikumserfolg. Eine Meinungsumfrage bewertete ihn als besten Film des Jahres in Russland.[33] Der Regisseur Andrej Šal'opa wollte nach eigenem Bekunden die Legende erzählen, „die den Mut, die Kühnheit und die Kräfte der russischen, sowjetischen Menschen verkörpert, die für die Heimat gekämpft haben":

> Das ist nicht bloß eine heroische Episode. Das ist einer der Schlüssel- und Basispunkte, die unser nationales Selbstbewusstsein formieren. Das Selbstbewusstsein eines Siegervolkes.

[33] Rossijane vybrali fil'mom 2016 goda kartinu „28 panfilovcev" [Die Russen haben „28 Panfilovcy" zum Film des Jahres 2016 gewählt], in: Večernjaja Moskva, 26. Dezember 2016, https://vm.ru/news/2016/12/26/rossiyane-vibrali-filmom-2016-goda-kartinu-28-panfilovtsev-344942.html, 15. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Mir scheint, dass man sich solchen Dingen mit äußerster Ehrfurcht nähern muss. In Wikipedia heißt es klar: „Es gab keine Heldentat, alles ist eine Lüge." So darf es nicht sein.[34]

Weiterhin wehrte er sich gegen eine Deheroisierung der Geschichte:

> Wir haben einen Film über eine Heldentat gedreht, über Helden. In unserem Film gibt es eine Entscheidung dieses nicht sehr guten Streits. Die 316. Division war real dort, es gab die Kämpfe – und wozu soll man eine Heldentat zu einer Zeit entzaubern, wo das Land Helden besonders braucht?[35]

Im Kontext der Heroisierung Russlands spielt für ihn auch das Genre des Kriegsfilms selbst eine besondere Rolle, die mit der Bedeutung des Kriegs für die russische Erinnerungspolitik verbunden ist: „Ich liebe seit meiner Kindheit […] Kriegsfilme. Für den russischen Menschen ist das ein hochwertiges Genre. Der Große Vaterländische Krieg ist das bedeutsamste Ereignis unserer Geschichte. Und das Wichtigste dabei ist, dass wir gesiegt haben."[36] Der Regisseur positioniert sein Werk somit als Beitrag zur nationalen Erinnerungskultur – in der die Entzauberung der Legende unerwünscht ist. Was zählt, ist die fortdauernde Bedeutung der Heldenerzählung für Russlands Selbstbild als heroische Siegernation.

Auf Kritik stieß der Umstand, dass der Film den Sergeanten Dobrobabin zeigt, von dem sich schon unmittelbar nach dem Krieg herausgestellt hatte, dass er den Kampf nicht nur überlebt hatte, sondern in deutsche Gefangenschaft geraten war und in weiterer Folge mit der Besatzungsmacht als Kommandant einer Polizeieinheit kollaboriert hatte.[37] Der Drehbuchautor rechtfertigte sich mit dem Hinweis, der Film enthalte eine Anspielung auf den späteren Verrat von Dobrobabin, weil er an einer Stelle sage, es sei wichtig am Leben zu bleiben. Abgesehen davon aber habe sich Dobrobabin damals im Kampf als ein echter Held erwiesen.[38]

Die Entstehung des Films samt der Spendensammlung war begleitet von hitzigen Diskussionen über den Wahrheitsgehalt der Geschichte. 2015 meldete sich

---

34 Sozdateli „28 panfilovcev": My ne budem ėkonomit'. My prosto ne budet vorovat' [Die Produzenten der „28 Panfilovcy": Wer werden nicht sparen. Wir werden bloß nicht stehlen], in: nakanune.ru, 2. Juli 2013, http://www.nakanune.ru/articles/17892/, 15. November 2018.

35 Michail Poplavskij / Ol'ga Alisova: 28 geroev-panfilovcev – počemu mif populjarnee real'nosti? [28 Panfilov-Helden – warum ist der Mythos populärer als die Wirklichkeit?], in: Russischer Dienst der BBC, 9. Juli 2015, https://www.bbc.com/russian/society/2015/07/150709_tr_panfilovs_myth_demise, 15. November 2018.

36 Ligvinenko, Evgenij: 28 panfilovcev „Bumstartera" [28 Panfilovcy Boomstarter], in: Avokado. Internet-žurnal, 27. Juni 2013, http://avoka.do/view/1077048, 15. November 2018.

37 Dazu der Aufsatz von Aleksandr F. Katusev: Čužaja slava [Fremder Ruhm], in: Voenno-istoričeskij žurnal 8, 1990, S. 68–81.

38 Vstreča s Andreem Šal'opoj, režisserom fil'ma „28 panfilovcev" [Treffen mit Andrej Šal'opa, Regisseur des Films „28 Panfilovcy"], 28. November 2016, https://www.youtube.com/watch?v=Elk5dD3bL60&t=4294s, 15. November 2018 (ab 01:11:30). Dazu auch: Režisser fil'ma „28 panfilovcev": „Za nami tri divizii!" [Der Regisseur des Films „28 Panfilovcy": „Hinter uns stehen drei Divisionen!"], in: Zaščiščat' Rossiju [Russland verteidigen], 4. August 2015, https://defendingrussia.ru/a/shaljopa_28_panfilovcev-3308/, 15. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der damalige Direktor des Staatsarchivs der Russischen Föderation, Sergej Mironenko, zu Wort, veröffentlichte die Dokumente der Untersuchungskommission von 1948 und bezeichnete die Geschichte auf einer internationalen Konferenz in Moskau öffentlich als einen Mythos.[39]

Diese Äußerung löste einen Sturm der Entrüstung gegen den Archivdirektor aus. Der Kulturminister der Russischen Föderation, Vladimir Medinskij, kritisierte Mironenko, es sei nicht die Aufgabe eines staatlichen Archivbeamten, „mit der Flagge des wissenschaftlich zweifelnden Ideologen zu winken": Denn verstehen Sie: Wenn der Direktor des Staatsarchivs sagt, ‚die Panfilovcy hat es nicht gegeben', dann wird das nicht wie der Zweifel eines Wissenschaftlers an der Genauigkeit irgendeiner Quelle wahrgenommen, sondern als eine Position des Staates." Hinsichtlich der Faktentreue traf er eine bemerkenswert offene Aussage: „Meine tiefe Überzeugung ist die, dass sogar, wenn diese Geschichte vom Anfang bis zum Ende erfunden wäre, sogar, wenn es Panfilov nicht gegeben hätte, sogar, wenn es gar nichts gegeben hätte – es trotzdem eine heilige Legende ist, die man nicht antasten darf. Und die Leute, die das tun," – so der Minister wörtlich – „sind elende Dreckskerle".[40] An anderer Stelle bezeichnete er die an der Heldentat der Panfilovcy Zweifelnden als Verräter, die dereinst „in der Hölle schmoren" würden.[41] Die 28 Panfilovcy verglich er mit den 300 Spartanern, die sich in der Schlacht bei den Thermopylen gegen die Perser aufopferten.[42] Er wies außerdem darauf hin, dass die Geschichte während des Kriegs eine enorme Wirksamkeit entfaltet habe:

---

39 Gernot Kramper: Ärger um russischen Kriegsfilm. Heldentaten, die es so nicht gab, in: stern.de, 7. Dezember 2016, https://www.stern.de/kultur/film/heldentaten--die-es-nicht-gab--aerger-um-russischen-kriegsfilm-7228026.html, 15. November 2018; Tim Neshitov: Wladimir Medinskij. Der russische Kulturminister gibt sich als Verteidiger nationaler Mythen, in: sueddeutsche.de, 3. August 2015, https://www.sueddeutsche.de/politik/profil-wladimir-medinskij-1.2593091, 15. November 2018; Putin i Nazarbaev posle foruma v Astane posmotreli fil'm „28 panfilovcev" [Putin und Nazarbaev sahen sich nach dem Forum in Astana den Film „28 Panfilovcy" an], in: RIA Novosti, 4. Oktober 2016, https://ria.ru/world/20161004/1478485516.html, 15. November 2018.

40 Medinskij nazval „končenymi mrazjami" somnevajuščichsja v podvige panfilovcev [Medinskij nannte die Zweifler an der Heldentat der Panfilovcy „elende Dreckskerle"], in: RIA Novosti, 4. Oktober 2016, https://ria.ru/society/20161004/1478502045.html, 15. November 2018, vgl. auch Anm. 3.

41 Medinskij: somnevajuščiesja v podvigach panfilovcev budut goret' v adu [Medinskij: Die Zweifler an den Heldentaten der Panfilovcy werden in der Hölle schmoren], in: Russischer Dienst der BBC, 26. November 2016, https://www.bbc.com/russian/news-38117988, 15. November 2018.

42 Ebd. Auch der Regisseur verwies beim Kinostart des Films auf den Vergleich mit den 300 Spartanern, der „im Volk" zu hören sei und ergänzte selbst die „Sieben Samurai" und die „Glorreichen Sieben" als weitere Vergleichsmöglichkeiten. Siehe Vladimir Zuev: „28 panfilovcev" kak 300 spartancev. V novom fil'me o vojne „nikto ne gerojstvuet, potomu kak nezačem" [„28 Panfilovcy" wie 300 Spartaner. Im neuen Film über den Krieg „spielt keiner den Helden, weil dazu kein Anlass ist"], in: Nezavisimaja, 25. November 2016, http://nvo.ng.ru/nvo/2016-11-25/1_927_28pamfil.html, 15. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Ich habe im Museum einige Exemplare dieses Büchleins gesehen […], an einigen Stellen von Kugeln durchlöchert. Was bedeutet das? Dass die Soldaten das Büchlein vor dem Kampf einsteckten und mit ihm in die Schlacht zogen. Was für einen emotionalen Aufschwung hat dieser Artikel erzeugt, obwohl er wahrscheinlich die Fakten unzutreffend beschrieben hat, einen Umschwung im Bewusstsein und vielleicht dadurch einen Umschwung in den realen historischen Ereignissen. […] Ist das ein Faktum oder nicht? Die Idee, angeeignet von den Massen, wird zu einer materiellen Kraft, oder etwa nicht?[43]

In eine ähnliche Richtung äußerte sich der Produzent des Films. Auf die Frage, ob er wisse, dass die Geschichte erfunden sei, antwortete er: „Das ist ein wichtiges, aber folkloristisches Element. Wie die Evangelien. Jeder hat das Recht, die Legende so zu interpretieren, wie er sie sieht."[44] Seine Fassung entspreche der nationalen Kultur und sei „nicht so sehr historische, sondern nationale Wahrheit".[45] Die Enthüllungen Mironenkos kritisierte er als „Schwächung der sittlichen Stützen des Volkes".[46] Der Kampf der 28 Panfilovcy sei eine „fundamentale Heldentat unseres Volkes":

> Die Demontage solcher Heldentaten wie der Heldentat der 28 Panfilovcy, ist ein Verbrechen. […] „Die Heldentat des sowjetischen Volkes" – das ist sehr allgemein, das ist schwer nachzuempfinden, schwer vorzustellen, was das für eine Zahl ist – 25 Millionen Tote. Aber wenn du in jedem Dorf bei Moskau eine Stele siehst mit den Namen, verstehst du, dass fast alle Männer des Dorfes nicht zurückgekommen sind. Wozu Mythen zerstören, den Menschen den Boden unter den Füßen wegreißen? Das ist unverständlich.[47]

Kulturminister Medinskij zeichnete Šal'opa mit einem Preis „für die Treue zur historischen Wahrheit" aus.[48]

Etliche Diskussionsbeiträge diffamierten den Zweifel an der Panfilov-Geschichte als Teil der destruktiven Bestrebungen der sogenannten Westler.[49] So heißt es etwa in einem Internetartikel vom November 2016:

---

43 Julija Reprinceva: Medinskij priznal stat'ju o 28 panfilovcev „sil'no vidoizmenivšej fakt" [Medinskij bezeichnete den Artikel über die 28 Panfilovcy als „das Bild stark veränderndes Faktum"], in: Novaja Gazeta, 26. Oktober 2017, https://www.novayagazeta.ru/news/2017/10/26/136431-medinskiy-priznal-statyu-o-28-panfilovtsah-silno-vidoizmenivshey-fakt, 15. November 2018.

44 Interview der Internetzeitung Zaščiščat' Rossiju [Russland verteidigen] mit Andrej Šal'opa, 4. August 2015, https://defendingrussia.ru/a/shaljopa_28_panfilovcev-3308/, 18. November 2018.

45 Interview der Internetzeitung fontanka.ru mit Andrej Šal'opa, 9. Dezember 2016, https://www.fontanka.ru/2016/12/09/177/, 15. November 2018.

46 Poplavskij / Alisova: 28 geroev-panfilovcev (Anm. 35).

47 Režissery fil'ma „28 panfilovcev" sčitajut prestupnym razvenčivanie podviga [Die Regisseure des Films „28 Panfilovcy" halten die Entzauberung der Heldentat für ein Verbrechen], RIA Novosti, 10. November 2016, https://ria.ru/society/20161110/1481086168.html, 15. November 2018.

48 Režisser „28 panfilovcev" polučil premiju „Za vernost' istoričeskoj pravde" [Der Regisseur von „28 Panfilovcy" erhielt den Preis „Für die Treue zur historischen Wahrheit"], RIA Novosti, 8. Dezember 2016, https://ria.ru/culture/20161208/1483156709.html, 15. November 2018.

49 Zum Beispiel hier: „Vsja pravda o 28 panfilovcach. Kto pljašet na kostjach geroev [Die ganze Wahrheit über die 28 Panfilovcy. Wer auf den Knochen der Helden tanzt], in:

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Der Westen und seine Lakaien in Russland sind bestrebt, uns unsere Helden zu nehmen, uns zu überzeugen, dass etwa unter den 28 Panfilov-Helden, die mit dem goldenen Stern des Helden der Sowjetunion ausgezeichnet wurden, keine Helden waren. Die Helden zu demontieren begannen die Westler schon während der Perestrojka, und heute möchten sie alle Helden und großen Männer Russlands demontieren. So kommt es am Ende, dass die wirklichen Helden diejenigen sind, die keinen Namen haben, die das Land nicht kennt. Die realen Helden durch solche virtuellen zu ersetzen aber bedeutet, die Nation ihrer Helden zu berauben. Das verstehen unsere Widersacher und deshalb werfen sie uns ständig vor, dass wir einzelne Helden rühmen und die Tausenden anderen vergessen.[50]

Die erfundenen Panfilovcy werden hier also paradoxerweise als die „realen Helden" bezeichnet, weil sie (scheinbar) namentlich greifbare Personen verkörpern, während diejenigen Soldaten, die tatsächlich zu Millionen ums Leben gekommen sind, als „virtuell" abqualifiziert werden, bloß weil sie nicht in individuellen Heldenerzählungen fassbar sind.

In der Debatte zeigte sich, dass die Meinungen der russischen Historiker geteilt waren. Ein Teil schloss sich Mironenko an,[51] andere äußerten Zweifel an der Verlässlichkeit der Quelle von 1948, da die Staatsanwaltschaft damals möglicherweise Marschall Žukov[52] schaden wollte. Wieder andere legten Wert darauf, dass es sich um eine „heilige Legende"[53] handle, eine moralische Stütze mit hoher Bedeutung als Symbol für die Tapferkeit der sowjetischen Soldaten.[54] Der Soziologe Lev Gudkov, Direktor des renommierten Meinungsforschungsinstituts Levada-Zentrum, erklärte das Festhalten am Mythos folgendermaßen:

> Es gibt eine gewisse Nachfrage seitens der Gesellschaft nach der Aufrechterhaltung eines solchen heroischen Beispiels an sich – friedfertiger, sich verteidigender Menschen, die stets das Opfer von Überfällen sind, sich aber im Falle einer äußeren Aggression rund um die Macht mobilisieren. Das ist eine Gesellschaft, deren höchster Wert die heroische Selbstaufopferung für die Bewahrung des Ganzen ist.

Die Reproduktion und Aufrechterhaltung solcher Mythen sei ein Charakteristikum isolierter Gesellschaften.[55]

---

tvzvezda.ru, 2. August 2017, https://tvzvezda.ru/news/qhistory/content/201611290748-gncp.htm, 15. November 2018.

50 Ebd.

51 Vgl. z. B. das Interview mit Oleg Budnickij in Radio Ėcho Moskvy, 11. Juli 2015, https://echo.msk.ru/programs/victory/1581880-echo/, 15. November 2018.

52 Vgl. z. B. Belov: Problemnye aspekty (Anm. 8), S. 29; Drozdov: Geroev bylo ne tol'ko dvadcat' vosem' (Anm. 9), S. 16.

53 So Kulturminister Medinskij, siehe die Anmerkungen 3 und 40.

54 Nikita Lichačev: Prodjuser fil'ma „28 panfilovcev" nazval razvenčivanie podviga soldat „oslableniem nravstvennych opor naroda" [Der Produzent des Films „28 Panfilovcy" nannte die Entzauberung der Heldentat der Soldaten eine „Schwächung der sittlichen Stützen des Volkes"], in: tjournal.ru, 8. Juli 2015, https://tjournal.ru/55666-28-panfilovcev-movie-crowdfunding, 15. November 2018.

55 Poplavskij / Alisova: 28 geroev-panfilovcev (Anm. 35).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gründe für die Heraushebung der 28

Erklärungsbedürftig ist, warum vor dem Hintergrund realer Kämpfe und hunderttausendfachen Soldatentodes die fiktive Geschichte dieser 28 Männer so herausgehoben wurde. Um das zu verstehen, muss man den Kontext des Herbstes 1941 näher betrachten. Die Wehrmacht stieß damals mit hoher Geschwindigkeit tief nach Osten vor und war im Begriff, Moskau einzunehmen. Bevor sich der deutsche Angriff vor Moskau festlief, hatte die Rote Armee desaströse Niederlagen erlitten und mehrere Millionen Mann verloren, weil sie sich den Deutschen ergeben hatten. In aussichtsloser Lage hatten viele Rotarmisten keine Motivation weiterzukämpfen.

Die Menschen hatten in den 1930er Jahren unter der stalinistischen Terrorherrschaft gelitten. Sechs Millionen Bauern waren verhungert, weitere Millionen waren erschossen und deportiert worden – keine guten Voraussetzungen, um für dieses Regime sein Leben zu opfern. Stalin gelang es zwar, erfolgreich an den Patriotismus und den Beschützerinstinkt zu appellieren, gleichwohl war die Lage im Herbst 1941 dramatisch und die Führung konnte sich keineswegs auf die eigenen Soldaten und die Bevölkerung verlassen. Im November 1941 gelang es aber der militärischen und politischen Führung, eine Wende herbeizuführen. Stalin blieb demonstrativ in Moskau, hielt am 7. November auf dem Roten Platz eine Militärparade ab und appellierte zunehmend erfolgreich an den Patriotismus.[56] In dieser Situation benötigte man ein Handlungsmuster für das Durchhalten der Soldaten in hoffnungsloser Lage, verbunden mit griffigen Parolen, die geeignet waren, den Widerstandswillen zu stärken. Konkrete Personen, die namentlich genannt wurden, eigneten sich als Vorbilder besser als anonyme Verweise auf Tapferkeit. Außerdem verschleierte eine Geschichte von 28 namentlich genannten Helden die Dimensionen und die Trostlosigkeit des millionenfachen namenlosen Todes.

In der Diskussion, die 2016 in Russland über das Thema geführt wurde, wurde genau dieser Aspekt angesprochen. Ein Verteidiger des Mythos gegen Enthüllungen von Historikern argumentierte, wenn die Gegner die erfundene Geschichte als Beleidigung der wirklichen Helden ablehnten, dann sei das die übliche Methode, dem Land seine Helden zu nehmen, denn keiner der angeblichen wirklichen Helden habe einen Namen und somit sei auch keiner von ihnen fassbar. Die namentliche Würdigung von einzelnen Gefallenen gab den Soldaten an der Front das Gefühl einer öffentlichen Wertschätzung ihrer Opferbereitschaft. Das wird noch verstärkt durch den pathetisch-religiösen Ton der Erzählungen. Den Soldaten wurde signalisiert: Es ist uns nicht egal, was euch passiert. Das ganze Volk sieht euch zu und nimmt Anteil an eurem individuellen Schicksal – eine verlogene Propaganda, die in krassem Gegensatz dazu stand, wie die sowjetische

[56] Dietmar Neutatz: Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert, München 2013, S. 286–290.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Führung tatsächlich mit ihren Soldaten umging. Ohne Rücksicht auf Verluste wurden die Soldaten auch in aussichtsloser Lage in den Kampf getrieben und zu Millionen geopfert.[57]

Das Bemühen, diese Realität zu verbrämen, wird besonders deutlich in dem Zeitungsartikel vom Januar 1942. Im Abstand von einigen Wochen nach seinem ersten Bericht schreibt der Verfasser, es sei nun endlich gelungen, sich ein vollständiges Bild vom Kämpfen und Sterben der tapferen Panfilovcy zu machen. Und dann folgt eine detaillierte und dramatische, wenn auch weitgehend erfundene, Beschreibung des Geschehens unter Nennung aller Namen derer, die angeblich dabei gewesen waren. Als sie der Reihe nach sterben, wird jeder von ihnen noch einmal namentlich genannt und es wird genau beschrieben, wie jeder Einzelne stirbt.[58]

Es gibt aber noch andere Faktoren, welche die Geschichte der 28 Panfilovcy so geeignet für eine Heroisierung machten. Sie vereinigte in sich in verdichteter Form die wichtigsten Prinzipien der stalinistischen Kriegspropaganda: Durch sture Befehlserfüllung, ohne einen Schritt zurückzuweichen, gelingt es, einen übermächtigen Feind aufzuhalten. Die Soldaten vertrauen ihrer Führung und opfern ihr Leben im Namen des Vaterlandes. Die zentrale Rolle spielt der politische Leiter, also der Repräsentant der Partei in der Armee, die Soldaten gehören unterschiedlichen Nationalitäten an, repräsentieren also die Sowjetunion als Vielvölkerstaat – und, nicht zu unterschätzen, es gibt unter ihnen auch die Figur des Verräters.[59]

In der ursprünglichen Fassung enthielt die Erzählung nämlich noch die Gestalt desjenigen, der sich den Deutschen ergeben wollte und von den eigenen Leuten erschossen wurde. Eigentlich waren es ja zwei gewesen; das war von den Machern der Erzählung als unpassend eingeschätzt worden, aber einen sogenannten Verräter in die Geschichte einzubauen, ergab durchaus Sinn. Es war nämlich ein großes Problem, dass sich viele Rotarmisten den Deutschen ergaben, und diesem Verhalten musste durch Abschreckung vorgebeugt werden. In der Panfilov-Erzählung ist es nicht der politische Leiter, der denjenigen, der aufgeben will, erschießt, sondern es sind die Kameraden selbst und zwar als Kollektiv. Es gehört also zur Handlungsaufforderung an die Nachahmer der Helden, diejenigen, die Anstalten machen, sich dem Feind zu ergeben, ganz selbstverständlich zu erschießen. So liest man im ersten Zeitungsartikel vom 28. November 1941:

> Als kleinmütig erwies sich nur einer von den achtundzwanzig. Als die Deutschen […] den Gardisten zuriefen „Ergib dich!“, hob nur einer die Hände hoch. Sofort krachte eine Salve. Mehrere Gardisten schossen gleichzeitig, ohne sich zu verabreden und ohne auf ein Kommando zu warten, auf den Feigling und Verräter. So bestraft die Heimat den Abtrünnigen. So vernichteten die Gardisten der Roten Armee, ohne zu schwanken, den

57 Vgl. Jörg Baberowski: Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt, München 2012, S. 428.

58 Krivickij: O 28 pavšich gerojach (Anm. 12), S. 3.

59 Vgl. Kudrjašov: Erinnerung und Erforschung (Anm. 8), S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> einen, der mit seinem Verrat einen Schatten auf die achtundzwanzig Tapferen werfen wollte.[60]

In den späteren Versionen der Erzählung kommt dieses Element nicht mehr vor. Seit den 1960er Jahren wird der Zweite Weltkrieg als die große einmütige Gemeinschaftsleistung aller Sowjetbürger verklärt. In dieses idealisierende Bild passen keine Verräter und Überläufer mehr.[61] Dafür gewinnt ein anderer Faktor mit der Zeit an Gewicht, nämlich der Umstand, dass es sich bei der Panfilov-Division um einen multinationalen Verband handelte. Die Division war in Alma-Ata aufgestellt worden und rekrutierte sich überwiegend aus Kasachen und Kirgisen. Damit ist in der Erzählung das sowjetische Vielvölkerimperium repräsentiert und der Kampf von Kasachen und Kirgisen fern von ihrer Heimat mit Sinn aufgeladen. Auch der Regisseur des Filmes von 2016 führt diesen Umstand ausdrücklich an: „Das war eine multinationale Division mit Männern aus Kasachstan, Kirgisien, der Ukraine."[62]

Der Stellenwert des Heldentodes für die Panfilov-Erzählung

Den Höhepunkt in Krivickijs dramatischer Erzählung aus dem Zeitungsartikel vom Januar 1942 bildet der Tod des politischen Leiters Kločkov:

> Kločkov ist gefallen. Nein, er atmet noch. Neben ihm, Kopf an Kopf, liegt der verwundete Natarov, blutüberströmt und sterbend. Neben ihnen schieben sich rasselnd und dröhnend die feindlichen Panzer vorbei, und Kločkov flüstert seinem Kameraden zu: „Wir sterben, Bruder… Irgendwann wird man sich an uns erinnern… Wenn Du am Leben bleibst, sag unseren…" Er beendete den Satz nicht und erstarrte. So starb Kločkov.[63]

Die intensive Schilderung des Sterbens führt uns zur Frage nach dem Stellenwert des Heldentodes in der Panfilov-Erzählung. Die Versionen der Legende stimmen hinsichtlich der Zahl der Toten und Überlebenden nicht überein. Anfangs hieß es, alle 28 seien gefallen. In den Inschriften der Denkmäler, wie sie in den 1970er Jahren errichtet worden waren, wird dies bis heute suggeriert. Auch die staatliche Ehrung, die die Helden im Juli 1942 durch die Auszeichnung mit dem Titel „Held der Sowjetunion" erfuhren, erfolgte postum. Wenige Jahre später stellte sich aber heraus, dass einige der postum Ausgezeichneten noch lebten. Einer von ihnen, der Sergeant Ivan Dobrobabin, hatte sogar als Polizist mit der deutschen Besatzungsmacht kollaboriert. In späteren Versionen der Geschichte wird die Zahl der Gefallenen gerne durch unklare Formulierungen verschleiert, die man

60 [Krivickij:] Zaveščanie 28 pavšich geroev (Anm. 11), S. 1.

61 Zur Entwicklung der sowjetischen Erinnerungskultur an den ‚Großen Vaterländischen Krieg' siehe Bernd Bonwetsch: Der „Große Vaterländische Krieg". Vom öffentlichen Schweigen unter Stalin zum Heldenkult unter Breschnew, in: Babette Quinkert (Hg.): „Wir sind die Herren dieses Landes." Ursachen, Verlauf und Folgen des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion, Hamburg 2002, S. 166–187; Boris Dubin: Erinnern als staatliche Veranstaltung. Geschichte und Herrschaft in Russland, in: Osteuropa 58.6, 2008, S. 57–67.

62 Režisser fil'ma „28 panfilovcev": „Za nami tri divizii" (Anm. 38).

63 Krivickij: O 28 pavšich gerojach (Anm. 12), S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dahingehend interpretieren kann, dass keiner oder nur ganz wenige überlebt haben. Nach heutigem Stand haben von den 28 Ausgezeichneten 6 Männer überlebt. So wird es auch im Film von 2016 dargestellt.

Wie geht die Panfilov-Erzählung mit dem Heldentod um? Zunächst ist es ja paradox: Man schreibt eine Geschichte, um ein unmittelbares Handlungsmuster für die im Kampf stehenden Soldaten zu präsentieren, das zur Nachahmung auffordert, aber am Ende der Geschichte sind alle tot. Das ist ein irritierender Appell: Macht es den 28 gleich und kämpft, bis ihr tot seid. Und das nicht einmal für einen Sieg, sondern mit dem Ziel, den feindlichen Vormarsch um vier Stunden zu verzögern.

Warum haben die Konstrukteure der Legende keine Überlebenden ausgewählt? Hier hilft uns der Text des ersten Zeitungsartikels vom 28. November 1941 weiter. Darin heißt es gleich zu Beginn, der

> gesamte Sinn des Lebens und des Kampfes der Krieger der Roten Armee, die die Hauptstadt verteidigen, besteht darin, den Feind um jeden Preis aufzuhalten, den Deutschen den Weg zu versperren. Keinen Schritt zurück – das ist unser höchstes Gesetz. Sieg oder Tod – das ist unsere Kampfdevise. Und dort, wo diese Devise zum Willen unserer Männer wurde, dort, wo unsere Kämpfer von der Entschlossenheit durchdrungen waren, bis zum letzten Blutstropfen Moskau zu verteidigen, ihren Abschnitt zu halten oder zu sterben – dort kamen die Deutschen nicht durch.[64]

„Das Vermächtnis der 28 gefallenen Helden" ist der Zeitungsartikel übertitelt. Diese Formulierung enthält eine quasi-religiöse Sinnstiftung: „Wir kennen die Gedanken der Helden vor ihrem Tod nicht", heißt es zum Schluss der Geschichte,

> aber mit ihrer Tapferkeit, ihrer Furchtlosigkeit, haben sie uns Lebenden ein Vermächtnis hinterlassen. „Wir haben unser Leben auf dem Altar des Vaterlandes dargebracht", sagt uns ihre Stimme, und in einem lauten, nicht verstummenden Echo hallt sie in den Herzen der Sowjetmenschen wider. „Vergießt keine Tränen über unseren entseelten Körpern. Beißt die Zähne zusammen und seid standhaft! Wir wussten, in wessen Namen wir in den Tod gingen, wir erfüllten unsere soldatische Pflicht, wir versperrten dem Feind den Weg. Zieht in den Kampf gegen die Faschisten und denkt daran: Sieg oder Tod! Eine andere Wahl habt ihr nicht, wie auch wir sie nicht hatten. Wir sind gefallen, aber wir haben gesiegt!" Die gefallenen Helden des Vaterländischen Kriegs – achtundzwanzig tapfere Gardisten aus der Panfilov-Division – haben uns Standhaftigkeit und Härte vermacht, Todesverachtung im Namen des Sieges über den verfluchten Feind. Wir erfüllen dieses heilige Vermächtnis bis zum Ende. Wir werden Moskau verteidigen und Hitler-Deutschland zerschlagen, und die Sonne unseres Sieges wird ewig auf die Körper der sowjetischen Krieger scheinen, die auf dem Schlachtfeld gefallen sind.[65]

Auch im zweiten Zeitungsartikel vom Januar 1942 ist diese quasi-religiöse Sinnstiftung präsent: „Heimat, Mutter Heimat, gib Deinen Söhnen neue Kräfte, auf dass sie in dieser schweren Stunde nicht ins Schwanken kommen", betet (!) der politische Leiter Kločkov in dem Moment, als die deutschen Panzer heranfahren, und

64 [Krivickij:] Zaveščanie 28 pavšich gerojev (Anm. 11), S. 1.
65 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

dann wendet er sich an die Soldaten mit den Worten: „Dreizehn Panzer, meine Freunde – wir werden wahrscheinlich alle sterben müssen. Russland ist groß, aber es gibt kein Zurückweichen. Hinter uns ist Moskau." Danach umarmen sich die Soldaten und küssen einander, wie es unter orthodoxen Christen Brauch ist.[66]

Im weiteren Verlauf öffnet der Verfasser des Artikels die Perspektive vom Tod über das Vermächtnis in Richtung Auferstehung und Unsterblichkeit. Er beschreibt, wie er zusammen mit den politischen Kommissaren der Division und des Regiments an den Ort des Geschehens fährt und sie im Schnee die toten Helden ausgraben, identifizieren, ordentlich beerdigen und ihnen die Ehre erweisen: „Der Leiter der politischen Abteilung der Division Galuško sprach mit bebender Stimme am Grab die Worte: ‚Wir bewahren Euer Vermächtnis, Helden. Wir hören Eure Stimmen im Angesicht des Todes. Wir werden alles tun, um Eurer Tapferkeit und Ehre würdig zu sein.' Es erschallte ein dreifacher Ehrensalut", geht es in der Schilderung weiter, die in ein klares, heroisierendes Bekenntnis zur Würdigung der Toten und ihrer Bedeutung für die Lebenden mündet:

> Wie ein mächtiges Echo antwortete ihm der Lärm unserer Kanonen. […] Und so lebendig wurden in unserem Bewusstsein die gefallenen Panfilovcy, dass es schien, als ob sie im nächsten Augenblick, im Glanze ihres Ruhmes, aus den Gräbern auferstünden, um dorthin zu streben, wo unsere Regimenter jetzt angreifen. Das ist das Bekenntnis der Lebenden und die Unsterblichkeit der Gefallenen.[67]

Auf diese Weise gelingt es, den Heldentod nicht nur mit Sinn aufzuladen und den Soldaten das Gefühl zu vermitteln, dass ihr Einsatz die höchste Wertschätzung erfährt, sondern der Tod wird relativiert. Eigentlich sind die Gefallenen nicht tot, sie leben weiter im Bewusstsein der anderen: Sie sind unsterblich.

Unsterblichkeit ist übrigens auch in neuester Zeit ein Motiv des Weltkriegsgedenkens in Russland. Seit 2007 gibt es in vielen Städten die Aktion *Das unsterbliche Regiment*, eine Parade, bei der Menschen am 9. Mai, dem Tag des Sieges über Hitler-Deutschland, mit Bildern ihrer Väter und Großväter auf die Straße gehen, die im Zweiten Weltkrieg gedient haben. Auch Vladimir Putin nahm an einem dieser Märsche mit dem Bild seines Vaters teil. Über das öffentliche Gedenken und die namentliche Nennung werden die Kriegsteilnehmer, auch wenn sie nicht mehr leben, quasi unsterblich.

Für die Weiterentwicklung der Panfilov-Erzählung ist es interessant festzustellen, dass ihr der Umstand nicht schadete, dass immer mehr Überlebende auftauchten. Den Heldenmythos beeinträchtigte das nicht. Der Heldentod wurde in späteren Aktualisierungen der Erzählung auch immer unwichtiger. Daraus kann man schließen, dass der Heldentod nicht das zentrale Moment der Erzählung ist.

Besonders interessant ist die Art und Weise, wie der Film von 2016 mit dem Heldentod umgeht, nämlich zweideutig. An einer Stelle im Film sprechen der Ba-

66 Krivickij: O 28 pavšich gerojach (Anm. 12), S. 3.
67 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

taillonskommandeur und ein Rotarmist über den bevorstehenden Kampf. Der Rotarmist sagt: „Wir werden die Stellung bis zum Tod halten." Der Major entgegnet: „Ich brauche nicht bis zum Tod halten, sondern todesmutig. Verstehen Sie den Unterschied? Um todesmutig stehen zu bleiben, muss man am Leben sein. Das ist halt so ein Widerspruch. Verstanden?" – „Jawohl, leben, Genosse Kommandeur", antwortet der Rotarmist.[68]

In einer Kampfpause gibt es dann abermals ein Gespräch über den Tod. Auf die Frage, welche Taktik nun gefragt sei, antwortet der Sergeant Dobrobabin: „Die Taktik ist so, dass es kein Heldentum gibt. Basta." Und er erläutert dem staunenden Gegenüber: „Heute, Jungs, sollen wir nicht für die Heimat sterben. Heute sollen wir für die Heimat leben. […] Wenn du stirbst – wer wird dann für dich kämpfen? […] Ist dir das egal? Gefallen im Kampf – und das war's. Kann sein, die Fritzen erobern unser Land, kann sein, es geht vorbei. Und? Das ist bequem. […] Im Kampf gefallen. […] Geboren worden für die Heldentat. Ja?" – „Keiner will sterben", entgegnet ein Soldat, „das hängt nicht von uns ab." – „Du irrst dich", sagt der Sergeant. „Sterben oder nicht ist eine zutiefst persönliche Sache." Und er bekräftigt noch einmal, dass es jetzt darum gehe, den Feind besonnen zu vernichten und aufzuhalten. „Und keiner spielt den Helden, weil das nichts bringt. Ganz ruhig stecken wir die Panzer in Brand."[69]

Nun hat diese scheinbar klare Distanzierung vom Heldentod als Ideal aber einen Haken: Derjenige, der diese Aussage trifft, der Sergeant Dobrobabin, ist derjenige, von dem bekannt wurde, dass er in Gefangenschaft geriet und mit den Deutschen kollaborierte. Trotz dieser Relativierung läuft der Film auf das Weiterleben hinaus. Er endet damit, dass sechs von den 28 Mann überleben und ihre Figuren in der Schlussszene mit den Figuren des Gedenkkomplexes überblendet werden. Die steinerne Ewigkeit der Monumentalfiguren führt uns also zurück zum Motiv der Unsterblichkeit, womit sich der Kreis der Heroisierungsgeschichte wieder geschlossen hat.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Wikimedia Commons. Fotograf: Georgij Dolgopskij, https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Мемориал_«Героям-панфиловцам».jpg.

Abb. 2: Wikimedia Commons. Fotografen: Ken and Nyetta, https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:WWII_Monument_Feat,_Almaty.jpg.

68 28 panfilovcev [Die 28 Panfilovcy]. Russland 2016. Regie Kim Družinin und Andrej Šal'opa, Min. 00:21:20–00:22:00.

69 Ebd., Min. 01:01:00–01:02:02; 01:02:25–01:03:00.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sein letztes Bild

Von der Unsichtbarkeit des Sterbens im NS-Heldenkult um Soldaten[1]

Cornelia Brink

Heldenkult und Heldentod im Nationalsozialismus

Erzählungen von Helden und ihrem heroischen Einsatz für Partei und Vaterland waren in den Jahren des NS-Regimes allgegenwärtig – und auch nach dessen Ende steckte das Heldische weiter in den Köpfen. Der Philologe Victor Klemperer berichtete 1946 von einer Beobachtung, die er nach Kriegsende wiederholt in Diskussionen mit jungen Leuten gemacht hatte:

> Wir redeten über den Sinn der Kultur, der Humanität, der Demokratie, und ich hatte den Eindruck, es werde schon Licht, es kläre sich schon manches in den gutwilligen Köpfen – und dann, das lag ja so unvermeidlich nah, sprach irgend jemand [sic] von irgendeinem heldischen Verhalten oder einem heroischen Widerstand oder von Heroismus überhaupt. Im selben Augenblick, wo dieser Begriff im geringsten ins Spiel kam, war alle Klarheit verschwunden, und wir staken wieder tief im Gewölk des Nazismus.[2]

Weil das Heldentum im NS-Regime dessen „spezifische Verlogenheit und Rohheit" charakterisiere, so Klemperer, hätten die „Heldentumsworte"[3] eigentlich in sein Notizbuch über die „Lingua tertii imperii" gehört. Weil sich aber alle „Verzerrungen und Veräußerlichungen […] dieser törichten Wortsippe"[4] schon vor dem Dritten Reich angebahnt hätten und daher nicht spezifisch nazistisch seien, widmet der Autor ihnen kein eigenes Kapitel. Stattdessen beginnt er sein Buch mit einem Vorwort zum „Heroismus", platziert diesen also an prominenter Stelle und gleichzeitig im „Randgebiet"[5] seines Buches.

Nicht allein Worte, denen Klemperer seine besondere Aufmerksamkeit schenkte, auch Versuche, durch die Gestaltung von Gedenktagen das historische Bewusstsein der Bevölkerung zu beeinflussen, dokumentieren die besondere Relevanz des Deutungsmusters ‚Heldentum' während der zwölf Jahre des NS-Regimes. An allererster Stelle, schreibt der Historiker René Schilling, habe der vom Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge schon während der Weimarer Re-

---

1 Für Lektüre und wertvolle Hinweise danke ich Vera Marstaller und Benjamin Glöckler.
2 Victor Klemperer: LTI. Notizbuch eines Philologen, Köln 1987 [Berlin 1947], S. 8.
3 Ebd., S. 13.
4 Ebd.
5 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

publik initiierte Volkstrauertag gestanden.[6] Das Gedenken an die Toten des Ersten Weltkriegs war vor 1933 nicht offiziell institutionalisiert; im nationalsozialistischen Deutschland wurde es in ‚Heldengedenktag' umbenannt und als offizieller Feiertag begangen. In jährlich neu herausgegebenen Broschüren wurde festgelegt, wie die Heldengedenkfeiern auszusehen hatten, wer welche Kleidung tragen musste, wann welche Reden von wem gehalten werden sollten.

Ob für Feiern und Denkmale, Romane und Gedichte, für das Radio, Filme oder für Fotografien, die in der Massenpresse, in Bildbänden und Ausstellungen zu sehen waren: Die Verantwortlichen der NS-Heldenpropaganda bedienten sich aus einem großen Arsenal von Heldenfiguren: Man „begnügte […] sich nicht nur mit den Kriegshelden des Ersten Weltkriegs, sondern griff auch auf den Kanon der älteren ‚Helden' zurück", darunter jene der Freiheitskriege im 19. Jahrhundert.[7] Man fand visuelle Vorbilder in der Französischen Revolution,[8] übernahm Helden aus der Nibelungensage, auch Sparta wurde aufgerufen,[9] omnipräsent waren die toten Helden der sogenannten Kampfzeit vor 1933.[10] Ein homogenes Leitbild des Helden – das zeigt schon die Aufzählung, und die ständig neuen Regieanweisungen für Heldenfeiern bestätigen den Eindruck – hat es auch im Nationalsozialismus nicht gegeben. Eins scheint sich jedoch durch die Verwendung von ‚Held' zu ziehen: Das Wort „heroisch mit seinem ganzen Sippenzubehör", so Klemperer, habe in der „Sprache des Dritten Reiches" immer in Uniform gesteckt. Nicht selten wurden Heldentum und Soldatentum als Synonyme verwendet.[11] Alles sei zum Kriegsschauplatz geworden, „in jeder Fabrik, in jedem Keller bewahrt man militärisches Heldentum, sterben Kinder und Frauen und Greise genau den gleichen heroischen Schlachtentod, oft sogar in genau der gleichen Uniform, wie sich das sonst nur für junge Soldaten des Feldheeres schickte."[12] Heldentum war, so lässt sich Klemperer ergänzen, immer mit Tod und Todesbereitschaft verbunden.

Der NS-Heldenkult ist recht gut erforscht. Sabine Behrenbeck – ihre frühe Studie über den *Kult um die toten Helden* hat der Forschung wichtige Impulse gegeben

6 René Schilling: „Kriegshelden". Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945, Paderborn u. a. 2002, S. 318.

7 Ebd., S. 319.

8 Elke Frietsch: Helden und Engel. Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre, in: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, Paderborn 2006, S. 129–148.

9 Sabine Behrenbeck: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Rituale und Symbole, Vierow 1996, S. 554.

10 Dazu etwa Kurt Schilde: Hitlerjunge Herbert Norkus und ‚Hitlerjunge Quex'. Der Tod eines Jugendlichen 1932 in Berlin – Vorlage für einen Roman und Film, in: Katharina Grebe / Johannes Schädler (Hg.): „Sorge und Gerechtigkeit – Werkleute im sozialen Feld ... ". Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Norbert Schwarte, Frankfurt am Main 2004, S. 307–327.

11 Klemperer: LTI (Anm. 2), S. 8. Darauf verweisen auch erste Befunde des Promotionsprojekts von Vera Marstaller: Visuelle Heldendiskurse. Kriegsfotografie im Nationalsozialismus, in: Fotogeschichte 38, 2018, S. 59–61.

12 Klemperer: LTI (Anm. 2), S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

– untersucht überwiegend programmatische Quellen der NS-Institutionen und ihrer Akteure.[13] Doch wie die Heldeninszenierungen in Wort und Ton, Bild und Aufführung, geben programmatische Schriften vor allem Auskunft über normative Vorstellungen und Erwartungen der Machthaber. Jüngere Studien zum NS-Heldenkult, die eine Vielfalt von Quellentypen analysieren (darunter neben der Überlieferung von Partei und staatlichen Behörden auch Autobiografien, Zeitungen, Bestände kommunaler und kirchlicher Archive), zeigen, dass die Vorgaben des Regimes eine zu monolithische Vorstellung der Realität nahelegen.[14]

Der Blick auf die soziale Praxis sowohl der Konzeption als auch der Rezeption von Heldenbildern ergibt ein deutlich differenzierteres Bild. Helden und Heldentum waren in den Jahren des NS-Regimes nicht einfach gegeben, sie mussten geschaffen, modifiziert und jeweils durch ein Publikum bestätigt werden.[15] Das adressierte Kollektiv der ‚Volksgenossen' hatte Heldentum wie Heldentod als sinnhaft zu erkennen und zu akzeptieren, auch wenn der Tod den eigenen Mann, Bruder, Sohn, Freund oder Kameraden traf und die verstärkten Bombardements der Alliierten in der zweiten Kriegshälfte die Grenzen des Konzepts auch den Zivilisten im Reichsgebiet offenbarten. Fragen zur Rezeption der offiziellen Heldenbilder sind indes schwieriger zu beantworten als die zur Arbeit am Konzept: Wie erreichte der NS-Heldenkult seine Empfänger – im Krieg die kämpfenden Soldaten, aber auch die Bevölkerung an der sogenannten Heimatfront? (Wie) brachten die Soldaten ihre Erfahrungen der Kriegsrealität, d. h. Angst und persönliche Hilflosigkeit, Schmerz und Tod, aber auch Langeweile und Tatenlosigkeit mit den offiziellen Heldenerzählungen in Übereinstimmung? Traten an der Front militärische Tugenden wie Kameradschaft, Gehorsam und Treue an die Stelle von Heldentum[16] oder wurden sie im Gegenteil zu Teilen des NS-Heldenkonzepts? Unter welchen Bedingungen büßte der Heldenkult an Überzeugungskraft ein? Vermutlich ist für die Soldaten von einer heterogenen Aneignung auszugehen: Während die einen das Deutungsmuster Held nicht erst seit Stalingrad 1943 nicht mehr mit ihrem Erleben in Einklang bringen konnten, radikalisierten sich die Heldenidentifikationen der anderen gerade durch die Niederlagen.[17] Für die

13 Behrenbeck: Kult (Anm. 9). Dieser Perspektive folgt auch Jay W. Baird: To Die for Germany. Heroes in the Nazi Pantheon, Bloomington/Indianapolis 1990.

14 Vgl. etwa Nicole Kramer: Volksgenossinnen an der Heimatfront. Mobilisierung, Verhalten, Erinnerung, Göttingen 2011, S. 184.

15 Die Analogie zur ‚Volksgemeinschaft', die ebenfalls (u. a. durch Fotos, die sie bezeugen sollten) erst geschaffen werden musste, ist evident. Dazu Michael Wildt: „Volksgemeinschaft", Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 3. Juni 2014, www.http://docupedia.de/zg/Volksgemeinschaft, 20. Juli 2018.

16 Schilling: „Kriegshelden" (Anm. 6), S. 211 geht davon aus. Folgt man Berichten in Illustrierten Zeitschriften der NS-Zeit, so machten umgekehrt die militärischen Tugenden das Wesen des deutschen Helden und das Heldentum der Verbündeten Italien und Japan aus.

17 Vgl. dazu Nicholas Stargardt: Der deutsche Krieg. 1939–1945, Frankfurt am Main 2015. Die verbreitete Rede vom General „Heldenklau" für Walter von Unruh, der seit Ende 1942 versuchte, Soldaten für den Fronteinsatz zu rekrutieren, deutet auf Distanz in der zweiten

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

‚Heimatfront' gibt Nicole Kramers Studie über die ‚Volksgenossinnen', die als Hinterbliebene mit dem ‚Heldentod' der Männer konfrontiert waren, zahlreiche Hinweise darauf, dass sowohl die Praxis der Propagandisten als auch die Rezeption der NS-Heldenpropaganda keineswegs eindeutig waren. Das Beispiel der örtlichen Gauleiter, die Angehörigen die Todesnachricht ihrer gefallenen Männer, Väter, Söhne, Brüder zu überbringen hatten, illustriert die Widersprüchlichkeit: Einerseits wollte die Partei die Kontrolle über die Art und Weise der Benachrichtigung behalten und sie nicht an Vertreter der Kirchen abgeben; andererseits drohte die Überbringung der Nachrichten, als diese sich seit 1941/42 häuften, dem eigenen Ansehen zu schaden: Die Gauleiter wurden in der Bevölkerung bald als ‚Todesengel' wahrgenommen.[18]

Die NS-Heldenpropaganda war also nicht nur dynamischer als bis heute in der interessierten Öffentlichkeit und teils auch in der Geschichtsschreibung angenommen, sie erreichte außerdem ihre Adressaten nicht immer in der beabsichtigten Weise.[19] Mit dieser Verschiebung der Aufmerksamkeit von den programmatischen Texten, den Propagandaschriften und -bildern und den inszenierten Feiern hin zur Praxis der Produktion und Rezeption von Propaganda folge ich einem neueren Verständnis von Propaganda als einem Kommunikationszusammenhang, an dem neben den Akteuren der Propagandainstitutionen die Adressaten mit beteiligt sind.[20] Diese nahmen auch unter dem NS-Regime eine Haltung zu dem ein, was sie sehen, lesen oder hören konnten, woran sie – wie bei den Feiern zum Heldengedenktag – teilnahmen. Dass die Machthaber die Rezeption ihrer Propaganda explizit ins Kalkül einbezogen, zeigt die Tatsache, dass Heldenbilder zwischen 1933 und 1945 immer wieder an die sich verändernde politische Situation bzw. die Kriegslage angepasst wurden.[21] Wenn sich viele Deutsche

Kriegsphase hin. Vgl. Bernhard R. Kroener: „General Heldenklau". Die „Unruh-Kommission" im Strudel polykratischer Desorganisation (1942–1944), in: Ernst Willi Hansen u. a. (Hg): Politischer Wandel, organisierte Gewalt und nationale Sicherheit. Beiträge zur neueren Geschichte Deutschlands und Frankreichs, München 1995, S. 269–285.

18 Kramer: Volksgenossinnen (Anm. 14), S. 188. Kramer berichtet auch davon, dass die Angehörigen häufig schon vor der offiziellen Benachrichtigung durch Schreiben über Verwaltungsangelegenheiten, die mit dem Tod des Gefallenen zusammenhingen, oder über Berichte von dessen Kameraden vom Tod erfahren hatten (S. 185–187). „Heldenkult klingt wie Nachruf", hatte Klemperer 1941 einen Bekannten sagen hören und allein diese Wendung des Begriffs als spezifisch nazistische erkannt (Klemperer, LTI [Anm. 2], S. 14–15.).

19 Ein eher skurriles Beispiel für nicht intendierte Wirkungen von Heldenpropaganda beschreibt Colin Gilmour: „Autogramm bitte!" Heldenverehrung unter deutschen Jugendlichen während des Zweiten Weltkrieges, in: Alexander Denzler u. a. (Hg.): Kinder und Krieg. Von der Antike bis in die Gegenwart. Berlin/Boston 2016, 131–149.

20 Vgl. Cornelia Brink u. a.: Propaganda, in: Ronald G. Asch u. a.: Compendium heroicum, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" der Universität Freiburg, Freiburg 6. Februar 2018, DOI: 10.6094/heroicum/propaganda.

21 Zur Veränderung des Propagandakonzepts nach Stalingrad vgl. Wolfram Wette: Das Massensterben als Heldenepos. Stalingrad in der NS-Propaganda, in: ders. / Gerd R. Ueberschär (Hg.): Stalingrad. Mythos und Wirklichkeit einer Schlacht, Frankfurt am Main 1992,

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nach 1945 als Opfer eines überwältigenden Propagandaapparats sahen und damit eine andere Vorstellung generierten, die sich bis heute zäh hält, handelt es sich eher um eine Entschuldungsstrategie, die Historiker nicht mit einem empirischen Befund verwechseln sollten.

Heldentod und Heldensterben in Fotografien

Wenn es auch nicht für alle ‚Volksgenossen und -genossinnen' galt: Spätestens seit der zweiten Kriegshälfte muss zwischen dem Erleben der Kriegsgewalt und der Sinngebung des Krieges über heroisierende Propaganda eine Distanz geherrscht, muss für Soldaten und auch an der ‚Heimatfront' eine Erklärungslücke bestanden haben, die „klafft und sich nicht [ohne weiteres] schließt".[22] Lässt sich mit der Frage nach dem Heldentod etwas über eine solche Erklärungslücke in Erfahrung bringen? Inspiriert von einer Bemerkung Alexander Kluges soll im Folgenden eine methodische Erweiterung der Perspektive vorgenommen werden. Mit Bezug auf Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt hatte Kluge von der Idee gesprochen, „dass zusammenhanglose Information das Interesse tötet. […] Also müssen Sie irgendwo eine Stelle finden, an der Sie wieder mit Ihrer Fantasie neuen Raum für Mut gewinnen. Das können wir nur, wenn wir die Fläche der Erzählung verbreitern."[23] „Die Fläche der Erzählung verbreitern", um auf diese Weise die Widersprüchlichkeiten von Heldennarrativen im NS-Regime erkennen zu können – was kann das für eine historische Analyse über Heldentod und Heldensterben heißen?

Einen Zugang können Fotografien bieten. Neben dem Radio und dem Film gehörten Fotos in Illustrierten, in Bildbänden und Ausstellungen, auf Postkarten und in privaten Alben in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten Massenmedien. Professionelle Pressefotos und private Aufnahmen bezogen sich vielfach aufeinander.

> But this relationship was not a straightforward story of ‚influence'; […] mass photography has to be considered an enabling factor for the Nazi regime's reach into the constitution of individual subjectivities. The arrival of the camera in practically all domains

S. 43–60. Zum Kontext Ulrich Herbert: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, München 2014, S. 516–532.

22 Thomas E. Schmidt: Beginn des Unheils. Christopher Nolan distanziert sich mit „Dunkirk" vom Mythos eines Krieges, in: DIE ZEIT 31, 27. Juli 2017, S. 40.

23 Alexander Kluge, „Waldwege sind mein Metier", in: DIE ZEIT 38, 14. September 2017: https://www.zeit.de/2017/38/alexander-kluge-kunst-museen-interview. Ähnliches hat Georges Didi-Huberman mit Bezug auf Bilder gefordert: „Der Erkenntniswert kann nicht aus einem einzelnen Bild hervorgehen, ebensowenig wie es der Einbildungskraft entspricht, sich passiv in ein einziges Bild zu vertiefen. Im Gegenteil geht es darum, die Vielzahl der Bilder zu mobilisieren, jede Isolierung zu vermeiden, die Brüche und die Analogien, das Unbestimmte und das Überdeterminierte hervortreten zu lassen." (Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München 2007, S. 173.) Wie Kluge geht es ihm darum, das Verweisungsgefüge der Bilderwelt zu entfalten, woraus ein produktiver Reflexionsprozess folgen könne.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> of private life – which coincided in Germany with the Nazis' rise of power – transformed Germans into political actors in ways that formal political organisations or top-down propaganda could never have achieved on their own.[24]

Dieser Annahme folgend sollen Aufnahmen von professionellen Fotografen und von Knipsern, die sich in den Kontext ‚Heldentod' stellen lassen, mit einem spezifischen ‚tracer', einem Suchlicht, analysiert werden: Der Topos ‚Sein letztes Bild', der den Quellen selbst entnommen ist und mir zu Beginn der Recherchen als Titel mehrerer Propagandaartikel über im Kampf gefallene Kriegsfotografen aufgefallen war, hat bald zu weiteren ‚letzten Bildern' geführt, die direkt oder zunächst mittelbar auf den Heldentod verweisen. Mit Alexander Kluge lässt sich die Zusammenführung solcher ‚letzten Bilder' als Stelle bestimmen, an der neuer Raum für die Analyse zu gewinnen ist – nicht zuletzt, um den bis heute noch überwiegend rezipierten visuellen Hinterlassenschaften der NS-Propaganda die damals deutlich vielfältigere Bilderwelt entgegenzusetzen. Die Zeitgenossen haben im NS-Deutschland Bilder simultan sehen können, die die Forschung heute oft getrennt behandelt. Drei Motivgruppen stehen dabei im Zentrum: Die Bildberichterstattung in Illustrierten Zeitschriften über den Heldentod von Kriegsfotografen, die im Gefecht bei der Ausübung ihrer Tätigkeit fallen; Aufnahmen von Amateurfotografen, die Soldatengräber zeigen und ebenfalls in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe der Einsatzorte an der Front entstanden; und zuletzt Familienporträts einer Atelierfotografin, die aufgenommen wurden, bevor die darauf abgebildeten Söhne oder Männer in den Krieg zogen. Statt von ‚NS-Fotografie' zu sprechen – ein Begriff, der unterstellt, „daß die dazu in Bezug gesetzten Fotografien zu hundert Prozent von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkt seien" –, ist damit eine Verschiebung hin zum „Fotografieren im nationalsozialistischen Deutschland" verbunden, die der Kunsthistoriker Detlef Hoffmann bereits vor zwanzig Jahren angemahnt hat.[25] Der Wechsel, darin folge ich Hoffmann, „wäre ein Wechsel von den Bildern, mit denen sich das Regime dem kulturellen Gedächtnis einprägen wollte, zu tendenziell allen Bildern, die Bestandteil des ‚social engineering' waren."[26]

---

24 Maiken Umbach: Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933–1945, in: Central European History 48, 2015, S. 335–365, hier S. 364–365 untersucht in dieser Perspektive das Verhältnis von offizieller Propagandafotografie und Amateurfotografie als wechselseitigen Prozess der Entlehnung und (Wieder-)Aneignung. Vgl. dazu auch die Forschungen aus dem DFG-Projekt von Michael Wildt: Linda Conze u. a.: Sitzen, baden, durch die Straßen laufen. Überlegungen zu fotografischen Repräsentationen von „Alltäglichem" und „Unalltäglichem" im Nationalsozialismus, in: Annelie Ramsbrock u. a. (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung, Göttingen 2013, S. 270–298.

25 Detlef Hoffmann: „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit". Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: Fotogeschichte 17, 1997, S. 57–68, hier S. 61.

26 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sein letztes Bild I – so stirbt ein Held!

Wie das heroische Sterben während des Zweiten Weltkriegs in der sehr erfolgreichen, in viele Sprachen übersetzten deutschen Auslandsillustrierten *Signal*[27] visuell und mit Textkommentaren in Szene gesetzt wurde, zeigt das erste Beispiel. Der Frontbericht „Sein letztes Bild" erschien 1943 (Abb. 1).[28] Er informierte die Leser über den Tod des PK-Fotografen Wilhelm Otto Walz, der bei der Ausübung seiner Tätigkeit an der Ostfront umgekommen war.[29] Der Bericht über Walz' Tod wurde zu einer Zeit publiziert, in der die NS-Propaganda sich neu ausrichten musste. In den ersten Kriegsjahren hatte sie die „vergleichsweise einfache Aufgabe zu bewältigen, siegreiche Feldzüge [zu verkaufen]."[30] Sie war, so die treffende Formulierung des Historikers Wolfram Wette, „sozusagen auf dem Rücken der Wehrmacht geritten. Militärischer Erfolg und der Erfolg der Propaganda hatten einander bedingt."[31] Mit dem Angriff vor Moskau im Winter 1941, spätestens aber mit der Schlacht um Stalingrad im Winter 1942 war die schwierigere Aufgabe zu lösen, „eine extrem negative Entwicklung, für die der Diktator persönlich die Verantwortung übernommen hatte, so zu interpretieren, daß das Vertrauen der deutschen Bevölkerung in diese Führung keinen nachhaltigen Schaden erlitt."[32] Die erste Antwort der Propagandastellen war Verschweigen, seit Anfang 1943, so Wette, habe sich das Schwergewicht dann dahin verlagert, den Mythos von Stalingrad als einem geschichtlich beispiellosen „Heldendrama" zu schaffen.[33] Wie fügte sich der Bericht in *Signal* in diesen Kontext ein?

Die Überschrift „Sein letztes Bild" verbindet auf einer Seite der Illustrierten vier Fotografien unterschiedlicher Herkunft und den begleitenden Text zur Geschichte eines Mannes, der einen heroischen Tod stirbt. Zunächst informiert der Text – mittig, in der unteren Hälfte der Seite – über Walz' Weg zur Propagandakompanie und seinen Einsatz im Krieg. Neben dem Text ist die Aufnahme eines nicht genannten Fotografen abgedruckt, die Walz laut Bildlegende bei seinem letzten Besuch in der *Signal*-Schriftleitung zeigt: uniformiert, mit aufrechter Haltung und ernstem Gesichtsausdruck. Die drei weiteren Aufnahmen stammen von Walz selbst. Ein Pfeil gibt die Blickrichtung vor. Die Erzählung beginnt oben mit einer Fotografie, die fast ein Drittel der Seite einnimmt. Hier wird die Ausgangs-

27 O. V.: Sein letztes Bild, in: Signal 22, 1943, S. 7. Zu *Signal* vgl. Rainer Rutz: Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg, Essen 2007.

28 Die Rede vom „letzten Bild" findet sich auch für Filmer der Propagandakompanien: Fritz Mittler: Zum Tode des Kameramannes von der Heyden. Sein letzter Filmbericht, in: Filmkurier, 29. Mai 1941.

29 Zu den Propagandakompanien vgl. Daniel Uziel: The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front, Bern u. a. 2008.

30 Wette, Massensterben (Anm. 21), S. 44.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 45.

33 Ebd., S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Im Morgengrauen. Zwei Werfer-Batterien sind am Rande des Dorfes, in dem der „Signal"-Berichter Wilhelm Walz seine letzte Nacht verbrachte, aufgefahren. Die feurigen Geschosse, von den Kanonieren elektrisch ausgelöst, jagen gegen den Feind. Der PK-Mann Walz steht, die Leica am Auge, schräg vor den Geschützen und knipst einmal ... zweimal ... Beim dritten Male hat er auf die fünfhundertstel Sekunde genau das Bild, das er haben wollte – eine Granate, die gerade das Rohr verlassen hat. Er richtet sich auf, wirft die Maschinenpistole auf die Achsel und ...

← ... geht mit einer Gruppe Grenadieren zum Angriff nach vorn. Unterwegs macht er noch eine Aufnahme von dem MG.-Trupp

Plötzlich, die Gruppe ist schon an den vordersten Posten vorbei, pfeifen Kugeln. Flach am Boden liegend warten die Grenadiere. Als es wieder still wird, graben sie sich geschwind flache Mulden in den herbstlichen Boden. Walz macht noch eine Aufnahme – seine letzte – dann gräbt er gemeinsam mit den Kameraden weiter. Eine viertel Stunde später trifft ihn im heftigen Feuergefecht die Kugel.

Sein letztes Bild

„Signal" bringt zum Gedenken des Kriegsberichters Wilhelm Walz, der im Osten den Heldentod fand, seine letzten Aufnahmen aus der geborgenen Kamera

Der den „Signal"-Lesern von besonders frontnahen und starken Bildberichten her bekannte Kriegsberichter Wilhelm Otto Walz ist im Kampf gegen den Bolschewismus gefallen. Der gebürtige Württemberger trat achtzehnjährig im Sommer 1917 in die deutsche Armee ein und kämpfte als Infanterist an verschiedenen Fronten. 1940 meldete sich der 41jährige Schriftleiter freiwillig und trat zu dem „Signal"-Trupp der in diesem Kriege neu aufgestellten Propagandakompanien. Ein begeisterter, stets nach vorwärts drängender Soldat, tief durchdrungen von dem Wissen um den Sinn des großen deutschen und europäischen Kampfes, zog es ihn immer wieder zu den Kameraden in der vordersten Linie. Die Eisernen Kreuze I. und II. Klasse, das Infanterie-Sturmabzeichen, die Ostmedaille und den Krim-Schild erwarb sich Wilhelm Walz als Stoßtruppführer. Viermal trafen ihn feindliche Geschosse. Mit dem Verwundetenabzeichen in Silber zog er zu seinem letzten Einsatz. Die fünfte Kugel traf ihn tödlich. Ein mutiges und treues Herz hat aufgehört zu schlagen

Diese Aufnahme des „Signal"-Berichters Wilhelm Walz wurde bei seinem letzten Besuch in der „Signal"-Schriftleitung gemacht.

7

Abb. 1: Sein letztes Bild. *Signal* 22, 1943, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lage gezeigt und kommentiert: Walz fotografiert eine Granate, die gerade das Rohr verlassen hat. Weiter geht es links auf der Seite mit der Aufnahme eines Trupps von Grenadieren. Walz geht mit der Gruppe nach vorn, wendet sich um und fotografiert sie. Rechts folgt dann ‚sein letztes Bild'. Es zeigt, wie ein Grenadier eine Mulde gräbt, um sich vor feindlichem Beschuss zu schützen. Das gelingt Walz selbst nicht mehr; eine Viertelstunde nach der Aufnahme, so die Bildunterschrift, „trifft [ihn] im heftigen Feuergefecht die Kugel".[34]

Der Fotobericht in *Signal* imaginiert die Perspektive von Walz, er folgt seinem Weg vom Granatenschuss, den er im richtigen Augenblick fotografiert, bis wenige Minuten vor seinem Tod. Dazwischen steht als retardierendes Moment der Blick auf die Soldaten, die dem Fotografen entgegen marschieren. Das Motiv der Fotografie, die als Walz' „letztes Bild" bezeichnet wird, ist nachrangig; im Zentrum der Bildreportage steht die soldatische Haltung des Bildberichters zu Kampf und Tod, „tief durchdrungen von dem Wissen um den Sinn des deutschen und europäischen Kampfes", wie es im Text dazu heißt. Walz, der den Heldentod im Osten, im Einsatz gegen die „Bolschewisten" fand – der genaue Ort des Geschehens bleibt ungenannt –, wird als „mutig und treu" charakterisiert, bekannt durch seine „besonders frontnahen und starken Bildberichte", ein „stets vorwärtsdrängender Soldat", sein Heldentod wird als aktiv erbrachte Leistung dargestellt, er scheint ihn rasch und schmerzlos getroffen zu haben. Als entschiedener Kämpfer hatte Walz sich schon vor seinem Tod ausgezeichnet, seit 1917 im Ersten Weltkrieg und seit 1940 als Kriegsberichter einer Propagandakompanie; der Text zählt die Ehrungen auf, die ihm verliehen worden waren.

Walz' ‚letztes Bild' steht für seinen Tod, ohne das Sterben selbst zu zeigen. Allein die Existenz dieses Fotos bestätigt den Einsatz für die Sache des NS-Regimes und seiner Angehörigen. Die zeitliche Koinzidenz von Foto und tödlichem Schuss ist, wie auch sein heldenhafter Einsatz im vorherigen Krieg, Voraussetzung für die Heroisierung. In dieser Weise war der Heldentod eines Fotografen schon zwei Jahre zuvor besungen worden: 1941 brachte die Zeitschrift des Reichsverbands der deutschen Presse, *Die Presse*, auf ihrer Titelseite ein Gedicht des Kriegsberichters Joseph Barth, in dem das Drücken des Fotografen auf den Auslöser seiner Kamera und der Schuss auf ihn in eins fallen:

> Doch mit dem Licht des Bilds in das Gerät
> Drang ihm das Blei des Feindes in die Brust
> Der Bilder bannte als die höchste Lust
> Des Bild erlosch, vergangen und verweht.
> […] Das Bild soll jäh vergehn in Finsternis?
> Nein sieh, nun glänzt es in Unsterblichkeit.[35]

[34] O. V.: Bild (Anm. 27).

[35] Joseph Barth: Der Sieg. Zum Heldentode eines Bildberichters, in: Deutsche Presse, 26. April 1941, Titelseite.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Walz' Tod und dessen visuell-sprachliche Narrativierung in *Signal* folgten damit dem Heldenkonzept der NS-Propaganda aus der ersten Kriegsphase, wie es Barths Gedicht zum Ausdruck bringt. Wenige Monate nach der Niederlage von Stalingrad publiziert, verpflichtete die Fotoreportage die Hinterbliebenen auf gemeinsame Werte, die weiter gültig bleiben sollten. Der heroische Tod – die Todesumstände – und der Tod des Helden – als der Walz sich bereits im Ersten Weltkrieg ausgezeichnet hatte – fallen zusammen „im Abwehrkampf des kultivierten Europas gegen die Herrschaft des Bolschewismus"[36] mit Deutschland als Vormacht.

Barths Versprechen von der Unsterblichkeit sollte sich nicht bewahrheiten: Der Kriegsfotograf Walz ist heute ebenso vergessen wie ‚sein letztes Bild'.[37] Überdauert hat der Topos des todesmutigen Kriegsfotografen, der im Kampf beim Fotografieren stirbt. Er war in den 1930er Jahren mit der illustrierten Massenpresse und dem Spanischen Bürgerkrieg entstanden, erhielt im Zweiten Weltkrieg einen Schub, hatte in den 1950er bis 1970er Jahren seine Hochzeit und ist bis heute präsent. Ein jüngeres Beispiel liefert die Berichterstattung über den Tod der US-amerikanischen Fotografin Hilda Clayton, die im Juli 2013 in Afghanistan starb.[38] Aus dem Sterben eines Kriegsfotografen, einer Kriegsfotografin, lässt sich auch heute noch Stoff für eine Heldengeschichte gewinnen; der Tod des/der Einen stärkt den Heldenstatus der noch Lebenden.

Sein letztes Bild II: Der Tod der einfachen Soldaten

Kriegsfotografen wie Walz haben auch ‚stillere' Bilder, Fotos von Begräbnissen und Soldatengräbern aufgenommen – ein zweites Motiv, das hier als ‚sein letztes Bild' bezeichnet werden soll. Ihre Aufnahmen von Soldatengräbern an der West- wie an der Ostfront wurden in Illustrierten und Bildbänden publiziert.[39] In größerer Anzahl finden sich solche Fotos in den privaten Fotoalben knipsender Soldaten.[40] Die Aufnahmen zeigen einzelne oder auch eine größere Anzahl von Grabkreuzen aus Holz, in Form des Eisernen Kreuzes, oder eher an das Kreuz als

36 Herbert: Geschichte Deutschlands (Anm. 21), S. 519.

37 Im Unterschied zu vielen seiner Kollegen bei *Signal*, die den Krieg überlebten und ihren Beruf erfolgreich bei Illustrierten wie *Quick* oder dem *Stern* ausüben konnten. Zu Brüchen und Kontinuitäten fotojournalistischer Karrieren nach Kriegsende Rutz: Signal (Anm. 27), S. 393–416.

38 Clayton wurde im Dezember 2013 in die *Hall of Heroes* der *United States Armed Forces* aufgenommen. Zur Fotografin und ihrem Bild vgl. demnächst Philipp Müller: Sieht so Krieg aus? Bedingungen einer möglichen Natur technischer Gewaltbilder, in: Robert Felfe / Maurice Saß (Hg): Naturalismen. Kunst, Wissenschaft, Ästhetik, Berlin/Boston 2019. Ich danke P. Müller für die Überlassung des Manuskripts.

39 Vgl. etwa unter der Überschrift „Sein letzter Bericht" die Aufnahme von Heldengrab und trauernden Soldaten in der Berliner Illustrierten Zeitung 31, 1941, S. 811.

40 Zahlreiche Beispiele finden sich bei Peter Jahn / Ulrike Schmiegelt (Hg.): Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945, Berlin 2000 und Petra Bopp: Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

religiöses Zeichen erinnernde einfache Holzbalken, manchmal auch nur zusammengebundene Äste. Gelegentlich hängt ein Helm über dem Kreuz, nicht alle Kreuze sind mit Namen, Geburts- und Sterbedatum, mit militärischem Rang und Einheit versehen. In Knipseralben wurden solche Fotos teils auch beschriftet: „Heldengräber an der Aisne" hat etwa Hans Georg Schulz unter Fotografien aus dem Frankreichfeldzug 1940 geschrieben (Abb. 2).[41]

‚Sein letztes Bild' steht hier für die Fotografie eines Erinnerungszeichens, ein *Memento mori*, das auf den im Krieg Getöteten verweist. In ein Fotoalbum geklebt, ist die Aufnahme für private Zwecke bestimmt, für die Blicke eines überlebenden Soldaten (der nicht zwingend auch der Fotograf gewesen sein musste), von Kameraden, Angehörigen, Freunden oder Bekannten.[42] Ihnen mochte das Foto als Ersatz dienen für ein Begräbnis, an dem sie nicht teilnehmen konnten, und für die Grabstätte, die sich nicht besuchen ließ. Die fotografische Aufnahme des Grabs bezeugte den ehrenvollen Umgang mit dem Leichnam; es gab einen Ort, namentlich gekennzeichnet und damit die Individualität des Toten bestätigend, und es hatte ein Ritual gegeben, jemand hatte vor dem Grab gestanden und getrauert, ein Foto aufgenommen für sich und/oder die Angehörigen – ein Unterschied zu den vielen Soldaten, die nach dem Krieg verschwunden blieben, ohne eine Spur zu hinterlassen.

Fotos vom Grab eines im Krieg gefallenen Familienmitglieds gelangten auf unterschiedlichen Wegen in die Hände der Angehörigen. Meist geschah das über andere Soldaten, die mit dem Toten in einer Einheit gekämpft hatten. Es kam aber auch vor, dass die militärischen Vorgesetzten ihren Briefen an die Angehörigen Zeichnungen oder Fotografien von Begräbniszeremonien und der Lage des Grabes beifügten. Nicole Kramer erwähnt den Brief eines Oberleutnants an die Eltern eines in der Nähe von Kursk getöteten Soldaten:

> Es war am Nachmittag des 4. Januar, als er mit einer Stoßtruppe vorwärtsstürmte und seinen Kameraden leuchtendes Beispiel war. Mitten im Vorwärtsstürmen wollte es das Schicksal, dass ihn die feindliche Kugel in die Brust traf. Er hatte nicht mehr lange zu leiden, denn der Schuss hatte zu gut gesessen.[43]

Im Brief des Vorgesetzten findet sich – wie im Zeitungsbericht über den Kriegsfotografen Walz – der Hinweis aufs Losstürmen und den Stoßtrupp; der Oberleutnant beschreibt den Gefallenen als „Helden, der außerordentlich tapfer gekämpft habe."[44] Solche Briefe sind vielfach überliefert, fast durchweg, so Kramer, tauche in ihnen die Bezeichnung „Heldentod" auf:

41 Bopp: Fremde (Anm. 40), S. 60.

42 Zur Überlieferung vgl. Bernd Boll: Vom Album zum Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg, in: Anton Holzer (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 167–178. Auch Fotos von Gräbern feindlicher Soldaten fanden Eingang in die Alben.

43 Kramer: Volksgenossinnen (Anm. 14), S. 190.

44 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Album Hans-Georg Schulz, *Album I*, Albumblatt, Frankreich 1940.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Die Verfasser der Mitteilungen hatten einen schwierigen Balanceakt zu meistern. Sie sollten das Bild eines heldenhaften Todes zeichnen – die Mitteilung durfte aber nicht erwähnen, dass der Soldat gelitten habe beziehungsweise von seinen Kameraden zurückgelassen werden musste. ‚Belastende Einzelheiten', wie Berichte über Verstümmelungen oder darüber, dass der Tote nicht beerdigt werden konnte, eigneten sich aus Sicht der Reichspropagandaleitung ebenfalls nicht für die Unterrichtung der Hinterbliebenen.[45]

Das Fotografieren von Gräbern lässt weitere Erklärungen zu: Soldaten fotografierten auch solche Soldatengräber, an denen sie das Kriegsgeschehen nur zufällig vorbeiführte. Der Heldentod der unbekannten Kameraden, den die Gräber dokumentierten, versicherte den Lebenden, die nicht wissen konnten, ob und wann es sie treffen würde, den eigenen (künftigen) Heldenstatus. Ebenso könnte die Praxis vieler Soldaten, den Anblick der Gräber im Bild zu fixieren, auch ein Versuch sein, mit der Ungewissheit der Todesgefahr fotografierend umzugehen, sie gleichsam zu bannen.[46]

Unabhängig davon, mit welchen bewussten oder unbewussten Absichten die Gräber fotografiert worden waren – „[i]n der Fixierung auf Begräbnis und Gräber blieb der allgegenwärtige Tod präsent, wurde aber zugleich auch auf Distanz gehalten."[47] Was der Historiker Habbo Knoch für den Ersten Weltkrieg formuliert hat, setzte sich im Zweiten fort: „Die Zeigbarkeit des Krieges in Bildern seiner Helden, Stellungen und leeren Schlachtfelder setzte die Unsichtbarkeit der ‚decomposing flesh and bleached bones of the dead' voraus."[48]

Gelegentlich konnte aber gerade das nicht Gezeigte und nicht Dokumentierte auf die Möglichkeit eines gewaltsam erlittenen Todes verweisen. Im Album von Georg Möller[49] (Abb. 3), der wie Walz an der Ostfront gekämpft hatte, lässt die Bilderfolge auf einer Seite eine Lücke zwischen zwei Aufnahmen, die einen Eindruck von den Lebensbedingungen der deutschen Soldaten geben (der einzige Brunnen, der Koch), und dem Tod, den die namentlich gekennzeichneten Kreuze bezeugen: „6 Kameraden gefallen durch ruchlose Partisanenhand" ist auf einer Holztafel zu lesen. Was auf der fehlenden Fotografie zu sehen war, die – von wem? warum? – herausgenommen wurde, wissen wir nicht; die Leerstelle zu füllen, bleibt der Vorstellungskraft desjenigen überlassen, der das Album durchblättert. In *Signal* hatte die Redaktion eine solche Lücke zwischen dem ‚letzten Bild' von Walz und dem Hinweis auf seinen kurz darauf eingetretenen Tod gelassen.

---

45 Ebd., S. 191, S. 189.

46 Ähnliches hat Katrin Hoffmann-Curtius für Fotografien beschrieben, die Soldaten der Wehrmacht wie Amulette bei sich trugen. Kathrin Hoffmann-Curtius: Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten, in: Fotogeschichte 20, 2000, S. 63–76.

47 Jahn / Schmiegelt: Foto-Feldpost (Anm. 40), S. 122.

48 Habbo Knoch: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2000, S. 55.

49 Bopp: Fremde (Anm. 40), S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

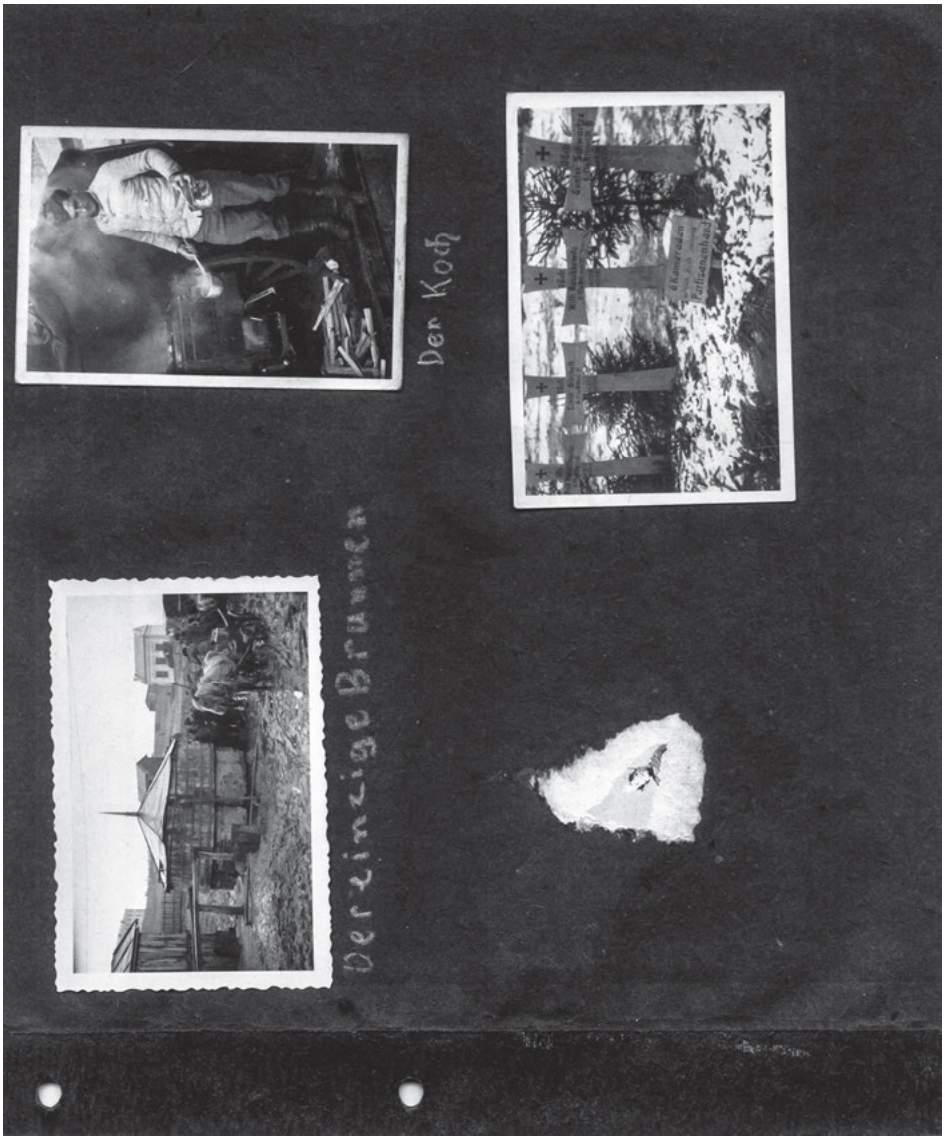

Abb. 3: Album Georg Möller, *Albumblatt*, Detail, Sowjetunion, undatiert.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sein letztes Bild III: Ein künftiger Held?

Exemplarisch für eine dritte Motivgruppe, die hier mit den beiden vorhergehenden als ‚sein letztes Bild' analysiert wird, steht eine Aufnahme, die wie die Fotos des PK-Fotografen Walz im Jahr 1943 entstand.

Das Foto gehört zu den zahlreichen Porträts, die Julie Bauer (1879–1968) in Karlsruhe aufnahm. Die ausgebildete Fotografin führte dort gemeinsam mit ihrem Mann seit 1907 ein eigenes Atelier für Porträtfotografie, in dem sie in den Kriegsjahren unter anderem Soldaten und ihre Familienangehörigen porträtierte.

> Anlässe, sich in Uniform fotografieren zu lassen, gab es genug: die Einberufung und die damit verbundene Einkleidung mögen Grund genug gewesen sein; sicherlich ein fotogener Anlaß wird die Beförderung gewesen sein oder die ‚Kriegshochzeit'.[50]

Eltern und ihre Söhne, Frauen und ihre Ehemänner, Brüder in Uniform: Julie Bauers Fotos zeigen noch unversehrte, durch ihre Uniform als potenzielle Helden ausgewiesene Männer (Abb. 4). Sie sitzen oder stehen aufrecht, manche blicken eher nachdenklich. In jedem Fall haben sich die Soldaten und ihre Familien – oder: die Familien und ihre Soldaten? – für die Aufnahme im örtlichen Atelier fein hergerichtet und auch die Kosten für ein professionelles Foto nicht gescheut. Manchen Aufnahmen meint man anzusehen, dass die Abgebildeten zuvor noch nicht oft vor der Kamera eines professionellen Fotografen gestanden hatten; ihre Blicke wirken unbestimmt, die Haltung ungelenk. Die Fotos stehen gleichermaßen für Individualität und Konformität, sie sind

> Ausdruck der familiären Übereinstimmung mit den herrschenden Konventionen und Wertvorstellungen, auch wenn eine der Hauptintentionen für die fotografische Betätigung in der Familie die Darstellung der jeweiligen Individualität ist. […] Das familiäre Fotografierverhalten ist selektiv. […] Das ‚vorgreifende Bildgedächtnis' wählt beim Fotografieren zwischen dem aus, an das man sich später gern erinnern will und dem, an das man sich nicht erinnern will.[51]

1943 entstehen Fotos, von denen die Fotografierten und diejenigen, für die diese Aufnahmen bestimmt waren, hoffen mussten, dass sie nicht das letzte Bild einer vollständigen Familie sein würden.[52]

Eine Aufnahme sticht aus den Übrigen hervor (Abb. 5): Die Historikerinnen Sandra Starke und Linda Conze haben sie so beschrieben:

> Zwei sehr junge Wehrmachtssoldaten rahmen ihre Eltern in der Bildmitte rechts und links ein, alle stehen sehr dicht zusammen. Eine Hand des Vaters liegt bei den angespannten Händen der Mutter. Sein versteinerter Blick geht in die Ferne an der Kamera

---

50 Katharina Bosch: Militär, in: dies. u. a. (Hg): Fische, Flieger, Frau im Winter. Auftragsfotografie im 20. Jahrhundert aus dem Atelier Bauer (Ausstellungskatalog, Karlsruhe), Karlsruhe 1999, S. 68–73, hier S. 72.

51 Susanne Breuß: Die Konstruktion von Idylle, in: Wiener Zeitung, 15. April 1995, S. 16.

52 Ob auf dem Foto nicht schon jemand aus der Kernfamilie fehlt, kann der heutige Betrachter ohne Kenntnis der Familiengeschichte nicht wissen.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 4: Julie Bauer, *Porträts.*

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

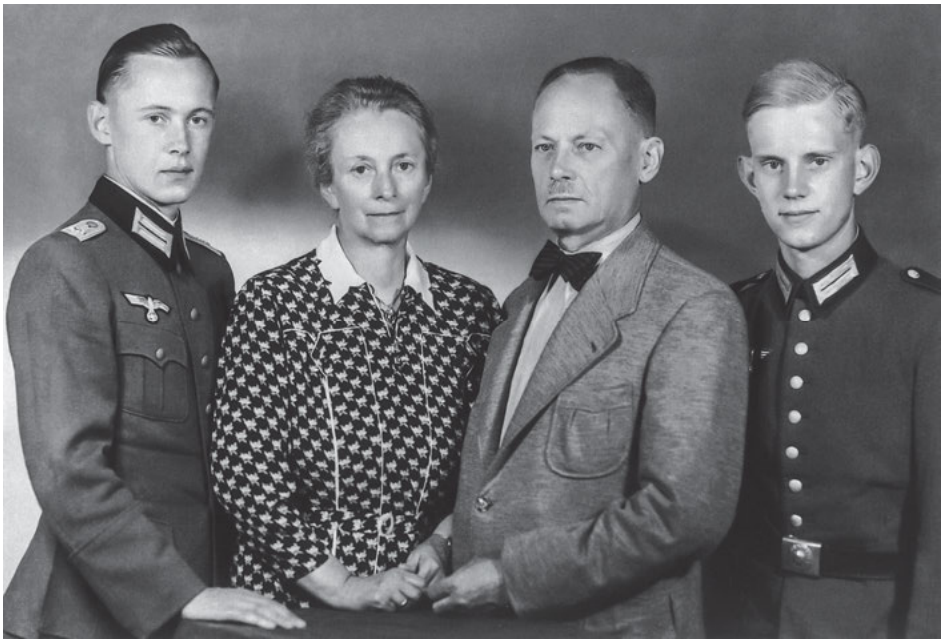

Abb. 5: Julie Bauer, *Familie*, 1943.

> vorbei, der Mund wirkt verkniffen. Seine Frau versucht mit einem gequälten minimalen Lächeln ‚das Beste' aus dem Familienbild zu machen, ebenso wie der am linken Bildrand Stehende [sic] der beiden Brüder. Anlass der Aufnahme war die Einberufung der Söhne, die tatsächlich schon bald im Kriegsgeschehen umkamen. Zu dem Zeitpunkt der Einberufung und Fotoaufnahme 1943 stand schon vielen Deutschen die sich ankündigende Kriegsniederlage klar vor Augen. Umso fataler und sinnloser muss die Einberufung der Söhne zur Wehrmacht in der Familie aufgenommen worden sein. Im Rahmen des Möglichen liegt aber auch ein zumindest skeptischer Blick der Fotografin. […] Von Zuversicht und Stolz auf die Zugehörigkeit zur NS-‚Volksgemeinschaft' fehlt der Familie jede Spur.[53]

Es ist nicht leicht, im Rückblick nicht etwas in das Bild zu legen, was die Fotografierten noch nicht wissen konnten, allenfalls fürchten mussten.[54] In Aufnahmen wie der von Bauer scheint die „Erklärungslücke der Gewalt" auf, als „Distanz, die zwischen dem Erleben und der Sinngebung des Kriegs klafft und sich nicht

53 Linda Conze / Sandra Starke: Die visuelle Chronik einer Kleinstadt. Fotografien zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, in: Thomas Medicus (Hg.): Verhängnisvoller Wandel. Ansichten aus der Provinz 1933–1945. Die Fotosammlung Biella, Hamburg 2016, S. 61–92, hier S. 78.

54 Offensichtlich spricht gerade diese Fotografie BetrachterInnen bis heute besonders an. Sie findet sich in einem Katalog über das Fotoatelier Bauer (Bosch u. a. [Hg.]: Fische [Anm. 50]), in einem Sammelband mit Aufsätzen zu einem Fotostudio im Fränkischen (Conze / Starke: Chronik [Anm. 53]) und in einem Ausstellungskatalog über professionelle Fotografinnen (Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland [Hg.]: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950 [Ausstellungskatalog, Bonn], Köln 2001).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

schließt“[55] – auch nicht durch Heldenbeschwörungen. Solche Fotos waren möglich; die Blicke der Fotografin und der Fotografierten nicht einfach gleichgeschaltet.[56] Beruhigen kann das nicht. „In der Summe“, erinnert Wolfram Wette, „dürfen diese Erscheinungen jedoch nicht von dem Tatbestand ablenken, daß es zu einer schweren Krise des Regimes gleichwohl nicht gekommen ist.“[57] Gekämpft und getötet wurde bis zum Mai 1945 – auch wenn der Glaube an den Heldentod den Kämpfenden und ihren Angehörigen abhandengekommen sein mochte. Die beiden jungen Männer auf Julie Bauers Porträtaufnahme gehörten zu denen, die 1943 nach der verlorenen Schlacht in Stalingrad (und andere noch bis Anfang 1945) einberufen wurden, als zunächst Gerüchte und bald auch offizielle Todesnachrichten in immer größerer Zahl von der Front ins Reich drangen. Ob sie bereit waren, den Auftrag anzunehmen, heldenhaft für ‚Führer, Volk und Vaterland‘ in den Krieg zu ziehen, sieht man der Aufnahme nicht an. Vielleicht schaut der Sohn rechts im Bild gar nicht so traurig? Etliche der jungen Männer, so erinnerte sich der Historiker Reinhart Koselleck, hätten der Vorstellung angehangen, vielleicht noch in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs ein Held werden zu können.[58] Die Einstellungen gegenüber dem Kriegsdienst waren jedoch keinesfalls einheitlich. Schilling berichtet von Schülern wie dem späteren Pädagogen Theodor Schulze,

> der in den letzten Kriegstagen als 17-jähriger ‚an die Front mit der Vorstellung‘ ging, ‚ich werde jetzt den Heldentod sterben‘. […] Die Motivation zum Kriegsdienst konnte aber auch ‚ohne Enthusiasmus‘ als selbstverständliche ‚Ehrensache‘, daher ‚eher mechanisch‘ erfolgen. […] Nicht zu vergessen waren allerdings auch die Verweigerer, die auf eine innere Distanz zur angetragenen Ideologie gingen und sich dem militärischen Dienst entzogen.[59]

Tatsächlich wurden Porträtaufnahmen aus Bauers Fotostudio in der Folgezeit zu den letzten Bildern der Soldaten. Für die Angehörigen erhielten sie damit oft einen unschätzbaren Erinnerungswert:

> Wenn man von toten Familienmitgliedern nur noch Fotos besitzt, so kann das Betrachten dieser Bilder traurig, ja gewaltsam sein. Die Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Gegenwart, die die Fotos suggerieren, wird schmerzlich bewußt als eigentliche Ungleichzeitigkeit.[60]

---

55 Schmidt: Beginn (Anm. 22), S. 40.

56 Die Fotografenfamilie Bauer profitierte indes auch vom Krieg. Der wirtschaftliche Erfolg des Betriebs war seit 1907 an die günstige Lage des Geschäfts gegenüber der Moltkekaserne in Karlsruhe gekoppelt. Julie Bauers Sohn Erich, den sie wie die Tochter Leny Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre zum Fotografen ausgebildet hatte, zog als Fotograf 1939 mit der PK 612 in den Krieg. Erich Bauer fotografierte u. a. an der Westfront und nahm am Unternehmen Barbarossa teil. Er überlebte den Krieg und konnte seine Tätigkeit im elterlichen Atelier fortsetzen. Peter Steinkamp: PK 612. Erich Bauer als „Bildberichter“ einer Propagandakompanie im Zweiten Weltkrieg, in: Bosch u. a. (Hg): Fische (Anm. 50), S. 74–81.

57 Wette: Mythos (Anm. 21), S. 48.

58 Koselleck, zitiert in Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 6), S. 369.

59 Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 6), S. 369–370.

60 Breuß: Konstruktion (Anm. 51), S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nach dem Krieg wurden die Fotos zudem zu wichtigen Dokumenten bei der Suche nach vermissten Soldaten. Der österreichische Fotograf Ernst Haas (1921–1986) hat diese Praxis 1947 im Wiener Südbahnhof dokumentiert; seine bis heute bekannten Aufnahmen erreichten über die Illustrierten *Heute* und *LIFE* ein großes Publikum.[61]

Ihren Heldenstatus scheinen viele der Soldaten, die überlebten und tatsächlich später in ihre Familien zurückkehrten, in der Erinnerung von Angehörigen jedoch bald eingebüßt zu haben: „Männer waren nicht strahlende Helden, sondern Mann sein hieß für mich, entweder sie überlebten nicht oder sie kamen als Monster zurück."[62] Die Helden der Wehrmacht(spropaganda) lebten vor allem in der Fiktion, in den Landser-Heften der 1950er Jahre fort.

Sein letztes Bild – ein Resümee

Im Blick auf das Thema der Ringvorlesung „Helden müssen sterben", die den Anstoß zu diesen Überlegungen gegeben hat, fällt ein erster Befund der fotografischen Produktion von Heldenbildern im Nationalsozialismus negativ aus: Fotos von sterbenden deutschen Soldaten, auch von deren entstellten Leichen, sind ausgesprochen selten; öffentlich tauchten (und tauchen) sie im Kontext des NS-Heldenkults nicht auf. Das heißt nicht, es hätte keine Aufnahmen von Kriegstoten gegeben. Dabei handelt es sich aber meist um Fotos von Toten der Kriegsgegner. Mit der Zensur durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und durch die Wehrmacht ist der Befund allein nicht zu erklären. Die eigenen Gefallenen nicht zu zeigen, war Medienpraxis auch in anderen Ländern und zu anderen Zeiten; allen kriegführenden Parteien war (und ist) es wichtig, die Kontrolle über die Bilder der eigenen Gefallenen zu behalten.[63] Nicht das Sterben selbst wurde visuell heroisiert, sondern die erwünschte Haltung des Einzelnen und der Gruppe zum Sterben und zum Tod.

Wenn man zu Kriegsfotografen, ihren Aufnahmen und deren Veröffentlichung arbeitet, ist es zunächst wenig überraschend, dass die Überschrift „Sein letztes Bild", das den Heldenstatus eines Fotografen bezeugen soll, in einer Illustrierten gleich ins Auge springt. Mit dem Sucher ‚Sein letztes Bild' fanden sich aber bald weitere Fotos in Kontexten, die sich weniger eindeutig der NS-Propaganda und

61 „What's in a Picture?" Homecoming Prisoners of War, Vienna 1947, in: LIFE, 8. August 1949, S. 30–31.

62 Florian Huber: Hinter den Türen warten die Gespenster. Das deutsche Familiendrama der Nachkriegszeit, Berlin 2017, S. 203. Zur Nachkriegsgeschichte der deutschen Soldaten auch Svenja Goltermann: Die Gesellschaft der Überlebenden. Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrungen im Zweiten Weltkrieg, München 2009.

63 Vgl. dazu den Beitrag von Ulrich Bröckling in diesem Band. Gleichwohl ist die Praxis, die eigenen Toten nicht zu zeigen, nicht als anthropologische Konstante zu verstehen. Ralf von den Hoff zeigt in seinem Beitrag, dass im 5. Jh. vor Chr. die Leiche des gefallenen Helden präsentiert wurde, weil sie die Erinnerung gewährleistete.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

deren Zielen zuordnen ließen als die Fotoreportage über den Kriegsfotografen Walz. Mögen sich Absichten und Bildmotive der professionellen und Amateurfotografen auch unterscheiden – gemeinsam ist den drei vorgestellten ‚letzten Bildern' die Bedeutung des Individuums: Sie zeigen den Kriegsfotografen Walz, namentlich gekennzeichnete Grabkreuze, die Söhne einer Karlsruher Familie. Selbst vor dem Hintergrund des Massensterbens im Zweiten Weltkrieg und einer Propaganda, die den Einzelnen in seiner Rolle im Ideal der ‚Volksgemeinschaft' aufgehen lässt, wird der Held weiter (auch) als Individuum erinnert. Das geschieht in der dem jeweiligen fotografischen Genre Pressefoto, Knipserfoto bzw. Atelierporträt entsprechenden, konventionalisierten Form, die als populäre Bildfindung weit verbreitet war.

Aus mediengeschichtlicher Perspektive fällt weiter auf, dass keines der Fotomotive über das Bildsujet selbst Heroisches transportiert; einen ‚hero shot' etwa findet man hier nicht, die Zuschreibung erfolgt über die textliche Kommentierung und die Kontextualisierung der Fotos über weitere Bilder oder den Adressatenbezug. Im Medium Fotografie ist eine Heroisierung zudem über den Faktor Zeit möglich: als Reaktion im ‚richtigen Moment' bei Walz' Aufnahme des Granatenschusses oder als Blicke und Erinnerungen künftiger Betrachter auf ihre Helden, die dem Fotografen gegenwärtig sind, als er auf den Auslöser drückt.[64]

Ein Unterschied besteht hinsichtlich der Vorstellung vom Opfertod des Helden, welche die Fotos transportieren. Während *Signal* Walz' Heldentod als aktiv erbrachte Leistung, als Opfer im Sinn von ‚sacrifice' visualisiert, lassen sich Fotos der Gräber und auch die Porträtfotos der (noch) unversehrten künftigen Helden schwerer mit dieser Bedeutung in Verbindung bringen. Deren Tod konnte den Betrachtern auch als passives Erleiden erscheinen, als Opfer im Sinn von ‚victim'. Sollte ein aktives Moment des Sterbens plausibel gemacht werden, war für solche Fotos ein größerer rhetorischer Aufwand durch Bildlegenden oder mittels Begleitschreiben des militärischen Vorgesetzten erforderlich. Erst in den Nachkriegserzählungen vom Krieg hat sich der Tod der Soldaten als ‚victim', als Erfahrung des Erleidens, dann durchgesetzt.

Seit dem Kriegsende werden die drei Motivgruppen verstreut an vielen Orten aufbewahrt: Die Illustrierten Zeitschriften finden sich heute in Bibliotheken und Archiven, die Familienporträts und die Alben der Soldaten blieben zumeist in Familienbesitz, oder sie landeten nach dem Tod ihrer Besitzer auf Flohmärkten, Internetplattformen oder in Ausstellungen. Selbst innerhalb der Familien waren die Porträts und Kriegsalben lange Zeit nicht allen Mitgliedern zugänglich; nicht selten fanden die Erben sie erst unter den Hinterlassenschaften des Angehörigen,

[64] Das wäre für künftige Forschungen zu visuellen Darstellungen des Heroischen genauer zu verfolgen: Bei Bildern, die stets in multimedialen Kontexten gezeigt werden, ist das Heroische nicht zwingend allein über die Motive zu erschließen.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wo sie nach dessen Tod „wie Gespenster“[65] auftauchten, und in einem mittlerweile veränderten erinnerungspolitischen Kontext die Teilnahme des (Groß-)Vaters an einem verbrecherischen Krieg bezeugten.[66]

Die Geschichtswissenschaft bzw. ihre Nachbardisziplinen haben diese Motivgruppen ebenfalls getrennt behandelt: Mediengeschichte und Propagandaforschung untersuchen Illustrierte Zeitschriften wie *Signal*, die Kunsthistorikerin Petra Bopp hat in Folge der beiden Ausstellungen „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–44“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung nach der visuellen Narrativierung der Fotoalben von Soldaten gefragt, Lokalhistoriker rekonstruieren die Firmengeschichten örtlicher Fotografenateliers, in denen Fotos aus dem Zweiten Weltkrieg eine Gruppe von Aufträgen unter vielen anderen sind.

Mit der Zusammenführung der Fotos sollte „die Fläche der Erzählung verbreitert werden“ (A. Kluge), um so den zeitgenössisch möglichen Blicken näher zu kommen (Abb. 1, 2 und 5). Was war in den 1930er und 40er Jahren sichtbar, was konnte wie gesehen werden? Wie gestaltete sich die vergangene Bilderwelt, die damals ja nicht auf unterschiedliche akademische Zuständigkeiten verteilt war? Wie lässt sich in der Retroperspektive das damalige „Netzwerk der Bilder“[67] wieder kenntlich machen, statt mit einem engen Begriff von ‚NS-Fotografie‘ die Arbeit an der vom Nationalsozialismus gewollten symbolischen Ordnung fortzusetzen, auch wenn sich die Vorzeichen geändert haben?

Mit solchen Fragen nimmt die Komplexität auch der NS-Heldengeschichten, ihrer Produktion und Rezeption zu. Heldengeschichten ließen sich an Bilder knüpfen, die mit ganz anderen Absichten aufgenommen worden waren, und umgekehrt erlaubte ein heroisierendes Foto eine andere als die von den Propagandisten intendierte Sicht. Wer *Signal* durchblätterte, mochte darin Erzählungen heroischer Kämpfer finden, doch ebenso konnte er sich begeistern für die neuen Möglichkeiten des Mediums Fotografie und die moderne Bildreportage. Wer das fotografierte Grabkreuz des gefallenen Mannes, Vaters oder Sohnes oder auch eines ihm unbekannten Soldaten anschaute, mochte Sinn und Trost darin finden, dass dieser für ‚Führer, Volk und Vaterland‘ gestorben war. Doch auch wenn „Held“ auf den Kreuzen stand, hieß das nicht zwingend, dass die Bilder als Be-

65 Zu den „Gespenstern“ der Erinnerung mit Bezug auf Derridas Hantologie vgl. Ulrich Bröcklings Aufsatz in diesem Band.

66 Das haben in den 1990er und 2000er Jahren die Reaktionen auf die sogenannten Wehrmachtsausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung gezeigt. Und noch 2017 löste ein Porträt des früheren Bundeskanzlers Helmut Schmidt in Wehrmachtsuniform, aufgehängt im Studentenwohnheim der Hochschule der Bundeswehr in Hamburg, eine heftige Debatte aus: Bundeswehr-Uni hängt Helmut-Schmidt-Bild ab, in: DIE ZEIT, 12. Mai 2017, https://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-05/helmut-schmidt-wehrmachts uniform-bundeswehr-uni-foto, 13. Mai 2018; Helmut-Schmidt-Foto darf wieder in Bundeswehr-Uni hängen, in: Die Welt, 15. Juni 2017, https://www.welt.de/regionales/hamburg/article165562639/Helmut-Schmidt-Foto-darf-wieder-in-Bundeswehr-Uni-haengen.html, 13. Mai 2018.

67 Hoffmann: Nazizeit (Anm. 25), S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

stätigung eines Heldentods angeschaut wurden. Genauso denkbar ist, dass sie als Zeichen von Kameradschaft, *dem* Thema der Landserliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg,[68] gedeutet wurden oder auch schlicht der Trauer der Angehörigen einen Ausdruck gaben. Nicht zuletzt mochten die Fotos namentlich gekennzeichneter Kreuze ganz pragmatisch als Beweise dienen, wenn es nach dem Krieg für die Ehefrauen darum ging, Rentenansprüche als Kriegerwitwe geltend zu machen oder wieder zu heiraten, und andere Formulare fehlten. Vergleichbares gilt für die Familienfotos: Ob von den beiden jungen Männern später stolz als Helden erzählt wurde oder die Verbitterung darüber groß war, dass sie noch 1943 in einen aussichtslosen Kampf geschickt worden waren, lässt sich ohne die Erzählungen der Familien kaum sicher feststellen – möglich war beides. Er halte es, so Detlef Hoffmann, für die zentrale wissenschaftliche Aufgabe im Umgang mit der Geschichte Deutschlands von 1933 bis 1945, dass immer das gesamte Netzwerk der politischen und kulturellen Phänomene präsent gehalten werde.[69] (Nicht nur) mit Blick auf die fotografischen Heldenrepräsentationen des Regimes und seiner Akteure bleibt sein Plädoyer aktuell.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Signal 22, 1943, S. 7. Fotograf: Wilhelm Otto Walz, unbek. Fotograf.

Abb. 2: Privatbesitz Hans-Georg Schulz, Erlangen, in: Petra Bopp: Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009, S. 60.

Abb. 3: Privatbesitz Irmgard Möller, Varel, in: Petra Bopp: Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009, S. 139.

Abb. 4: Katharina Bosch u. a. (Hg.): Fische, Flieger, Frau im Winter. Auftragsfotografie im 20. Jahrhundert aus dem Archiv Bauer (Ausstellungskatalog, Karlsruhe), Karlsruhe 1999, S. 59.

Abb. 5: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950 (Ausstellungskatalog, Bonn), Köln 2001, S. 57.

68 Über die Vielfalt der Landserromantik der 1950er Jahre berichtet Knoch: Tat (Anm. 48), S. 429–467.

69 Hoffmann: Nazizeit (Anm. 25), S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Drohung der ungewissen Zukunft

Der Tod Nassers und Khomeinis als Epochenbruch

Johanna Pink und Olmo Gölz

> Millionen Menschen mit schmerzverzerrtem Gesicht, Hunderttausende öffentlich weinend, Hunderte ohnmächtig, Trauer im Grenzbereich zur Massenphrenesie – das hat die Welt bislang nur einmal erlebt: Nach dem Tod von Gamal Abd el-Nasser.[1]

Einleitung

Die Begräbnisse von Ǧamāl ʿAbd an-Nāṣir (im Folgenden: Nasser) in Ägypten 1970 und von Āyatollāh Rūḥollāh Ḫomeinī (im Folgenden: Khomeini) in Iran 1989 gerieten zu Massenveranstaltungen historischen Ausmaßes, die Millionen in Kairo und Teheran mobilisierten und zu den größten Menschenansammlungen überhaupt zu zählen sind. Es ist nicht zuletzt der Wucht dieser Ereignisse und der jeweils aus ihnen entstandenen Bilder geschuldet, dass der Status der Verstorbenen als Nationalhelden nicht lediglich in ihren Begräbnissen bestätigt wurde, sondern postum aufrechterhalten, verfestigt oder gar noch gesteigert wurde – ein Prozess, der in beiden Fällen keinesfalls erwartbar war. Schließlich hatten sowohl Nasser als auch Khomeini in ihren letzten Lebensjahren im Angesicht zahlreicher Krisen erheblich an Zustimmung eingebüßt, sodass ihr politisches Charisma zumindest in Frage stand. In Iran spielte man gar mit dem Gedanken, Khomeini nachts zu beerdigen, damit die zu erwartende geringe Zahl der Trauernden sich nicht delegitimierend auf seinen Nachfolger auswirken würde.[2] Die Ereignisse jedoch, die sich rund um die Leichname der beiden Nationalhelden entwickelten, schienen wie in einer affektiven Eruption ein letztes Mal die Außeralltäglichkeit Nassers und Khomeinis zu bestätigen, sodass die Episoden der Beerdigungen jeweils den heroischen Status der Protagonisten über ihren Tod hinaus maßgeblich konstituierten.

Nicht nur aufgrund der schieren Zahl der Menschen, die jeweils an den Beisetzungen der beiden Staatsmänner teilhaben wollten, weisen die Ereignisse auffallende Parallelen auf, welche weit über jenes Maß an Vergleichbarkeit hinausreichen, das aufgrund der politisch-biografischen Ähnlichkeiten der Verstorbenen zu erwarten gewesen wäre. Die Leistungen der beiden Protagonisten zu ihren Lebzeiten wurden dabei bisher insbesondere aufgrund von zwei Phänomenen vergli-

---

1 Der Spiegel: Nasser. Es kann nicht sein, 5. Oktober 1970, S. 130.

2 Vgl. Baqer Moin: Khomeini. Life of the Ayatollah, London 1999, S. 304.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

chen: Zum einen werden beide Akteure als Revolutionäre begriffen, deren Wirken nachhaltige Veränderungen im Staatensystem des Nahen und Mittleren Osten zur Folge hatte.[3] Zum anderen werden sowohl Nasser als auch Khomeini mit populistischen Bewegungen assoziiert, die sich unmittelbar an ihren Personen selbst orientierten und gar als Nasserismus respektive Khomeinismus bezeichnet wurden.[4] Eine Betrachtung der Beerdigungen der beiden Nationalhelden bringt ein weiteres Vergleichsmoment zutage: die emotionale Dimension beider Beisetzungen, deren Ausmaß eine Erklärung erfordert. Diese Erklärung wiederum eröffnet den Blick auf grundsätzliche Merkmale von Prozessen der Heroisierung.

Sowohl in Kairo 1970 als auch in Teheran 1989 kam es zu spontanen, nicht inszenierten Ansammlungen von Menschenmassen, die ihresgleichen suchen und die den Ablauf der Ereignisse entscheidend prägten. Die Menschenmengen waren hoch emotionalisiert bis hin zum Ausbruch von Massenhysterien mit etlichen Toten. So schrieb etwa ein Biograph Khomeinis über den 6. Juni 1989 in Teheran: „Words were inadequate to describe the event. ‚Sheer frenzy', ‚orgy of emotion', ‚emotional orgasm' and a host of other phrases were used, but none could really describe the occasion."[5] Diese Worte hätten auch über die Beerdigung Nassers in Kairo geschrieben werden können, wo die Massen das Ereignis an sich rissen und jegliche Organisation ad absurdum führten, was schließlich den Abbruch des vorgesehenen Ablaufs erzwang. In beiden Fällen schien der Drang danach, in die Nähe der Leiche zu gelangen, sie zu berühren und sich ihrer zu bemächtigen, übermächtig und prägte die Ereignisse maßgeblich.

Dieser Beitrag geht der Frage nach den Ursachen dieser Gemeinsamkeiten nach. Welche Eigenschaften und welche symbolischen Funktionen dieser beiden unzweifelhaft außeralltäglichen, heroischen Figuren und ihres Todes führte zu solch einer massenhaften Entladung von Emotionen im Angesicht ihrer Leichen? Welches Verhältnis zwischen Helden und ihren Verehrern manifestiert sich hier? Die Ereignisse um die Begräbnisse Nassers und Khomeinis sind mit dem Verweis auf den herausgehobenen Status der Verstorbenen, auf ihre jeweilige Rolle als Revolutionär oder Staatenlenker oder als charismatisches oder spirituelles Vorbild jedenfalls kaum erklärbar. Vielmehr verdichtet sich in den Prozessen um die Beerdigungen der beiden Nationalhelden und Identifikationsfiguren eine Symbo-

3 Vgl. Maridi Nahas: State Systems and Revolutionary Challenge. Nasser, Khomeini and the Middle East, in: International Journal of Middle East Studies 17, 1985, S. 507; Raymond A. Hinnebusch: Failed Regional Hegemons. The Case of the Middle East's Regional Powers, in: Seton Hall Journal of Diplomacy and International Relations 75, 2013, S. 78–82.

4 Vgl. Ervand Abrahamian: Khomeinism. Essays on the Islamic Republic, Berkeley/Los Angeles 1993, S. 2; Julia Kaspari / Rüdiger Robert: Identität durch Personenkult. Gamal Abdel Nasser und Ruhollah Khomeini, in: Rüdiger Robert u. a. (Hg.): Kollektive Identitäten im Nahen und Mittleren Osten. Studien zum Verhältnis von Staat und Religion, Münster 2010; Roy Mottahedeh: Iran's Foreign Devils, in: Foreign Policy 38, 1980, S. 33; Elie Podeh / Onn Winckler: Introduction. Nasserism as a Form of Populism, in: dies. (Hg.): Rethinking Nasserism. Revolution and Historical Memory in Modern Egypt, Gainesville 2004.

5 Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 310–311.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lik, die darauf hindeutet, dass mit dem Tod der jeweiligen Person die Wahrnehmung eines Epochenbruchs verbunden ist.

Einerseits scheinen sowohl Nasser als auch Khomeini von den Bevölkerungen Ägyptens und Irans als Repräsentanten oder gar explizit personifizierte Manifestation der jüngeren Nationalgeschichten selbst wahrgenommen worden zu sein, sodass sie den Menschen als jene Helden erschienen, die Hegel unter dem Begriff der ‚welthistorischen Individuen' als Protagonisten der Geschichte beschreibt, „deren Taten einen Zustand und Weltverhältnisse hervorgebracht haben, welche nur *ihre* Sache und *ihr Werk* zu sein scheinen".[6] Andererseits erwuchs mit dem Tod dieser beiden Repräsentanten der Geschichte eine Unsicherheit darüber, ob mit ihnen auch ihr ‚Werk', das heißt, die von ihnen geformte Nation, in eine neue Zeit überführt werden müsse.

Die folgende knappe Darstellung der Begräbnisse Nassers und Khomeinis soll den Boden für eine Diskussion der Symbolebenen liefern, die sich auf die Wahrnehmung des Todes der beiden historischen Protagonisten als Epochenbruch konzentriert.

Nasser

Nasser war spätestens seit der Suezkrise von 1956 der Held der arabischen Welt. Sein diplomatischer – wenn auch nicht militärischer – Sieg über die ehemaligen Kolonialmächte Großbritannien und Frankreich sowie seine erfolgreiche Nationalisierung des Suezkanals verkörperten alle Hoffnungen, die die Bevölkerung der dekolonisierten Staaten und derjenigen, die noch um ihre Unabhängigkeit rangen, in diese Unabhängigkeit und ihre Führer setzten. Nasser hatte ein Ultimatum seitens der erdrückend überlegenen Allianz seiner Gegner nicht mit Verhandlungen oder einem Rücktritt beantwortet, sondern mit dem Versprechen, er und sein Volk würden bis zum letzten Blutstropfen kämpfen.[7] Seine explizite Einordnung nicht nur als Führer und Kämpfer für die Unterdrückten, sondern als Held (*baṭal*) war in den ägyptischen Medien und denen vieler anderer arabischer Staaten allgegenwärtig. Der syrische Dichter Nizār Qabbānī (1923–1998) ließ einen fiktiven Soldaten aus dem Suezkrieg schreiben:

> Dieser Brief, Vater, ist aus Port Said
> wo Heldentum mit Blut und Stahl verschmilzt
> aus dem Ort, der Helden produziert, schreibe ich dir, Vater –
> aus Port Said…[8]

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Frankfurt am Main [11]2015, S. 46. Hervorhebungen im Original.

7 Vgl. Laura M. James: Nasser at War. Arab Images of the Enemy, Basingstoke 2006, S. 43.

8 Nizār Qabbānī: Al-aʿmāl as-siyāsiyya al-kāmila, Bd. 3, Beirut [6]2000, S. 48. Soweit nicht anders angegeben, stammen die deutschen Übersetzungen von den Verfassern.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Wandbild Nassers in Port Said, 2007.

In Port Said hatte die ägyptische Armee eine Niederlage erlitten und weite Teile der Stadt waren zerstört worden; doch durch Nassers diplomatischen Erfolg gingen die dort eingesetzten Soldaten, die Bevölkerung der Stadt sowie er selbst als Helden aus dem Krieg hervor (Abb. 1).[9] Nassers Heldenstatus kam in Auftritten zum Ausdruck, in denen er von Volksmassen frenetisch umjubelt wurde. Der repressive Charakter seiner Herrschaft trat gegenüber dem von ihm verkörperten Versprechen auf Fortschritt, Stärke und Wohlstand in den Hintergrund; auch Misserfolge wie etwa das Scheitern der Union mit Syrien 1961 konnten seinem ikonischen Status zunächst nichts anhaben.[10] Erst die verheerende Niederlage im

9 Vgl. Mériam N. Belli: An Incurable Past. Nasser's Egypt Then and Now, Gainesville 2013, S. 105–135.

10 Vgl. Panayiotis J. Vatikiotis: Nasser and His Generation, London 1978, S. 319.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sechs-Tage-Krieg von 1967 stürzte ihn vom Sockel und zerstörte den Mythos der Unbesiegbarkeit. Doch selbst nach dieser Niederlage strömten Millionen von Ägyptern spontan auf die Straßen, um seinen Rücktritt zu verhindern und Nasser, wenn auch als gebrochenen und tragischen Helden, an der Macht zu halten: „He would stay in power not as a confident, vibrant hero, but as a tragic figure, a symbol of better days, an indication of the will to resist."[11]

Die Szenen, die sich am 28. September 1970 abspielten, als Nasser überraschend einem Herzinfarkt erlag, waren ein Echo derer von 1967 und Vorboten von Nassers Beisetzung am 1. Oktober: Ein Großteil der Bevölkerung der ägyptischen Großstädte strömte auf die Straßen, weinend und öffentlich trauernd, und skandierte: „Abū Ḫālid [Nasser], du lebst!"[12] Nassers Stellvertreter Anwar as-Sādāt hatte, als er unter Tränen den Tod des Präsidenten im Radio und Fernsehen bekanntgab, kommentiert, Nasser sei auf dem Schlachtfeld gestorben, im Kampf für die Einheit der arabischen Nation und den Tag des Sieges. Es sei nun die Pflicht der gesamten arabischen Nation, heroisch und standhaft zu bleiben, „damit sie den Sieg verwirklichen könne, für den der große Sohn Ägyptens, der Held dieser Nation, […] gelebt hatte und den Märtyrertod starb."[13] Auch in anderen Ländern des Nahen Ostens kam es zu spontanen Trauerkundgebungen. Hunderttausende versammelten sich vor dem Präsidentenpalast, in dem Nassers Leiche aufgebahrt lag.[14]

Die Beerdigung Nassers drei Tage nach seinem Tod löste die vermutlich bis dahin größte Menschenansammlung, sicher aber den größten Trauerzug der ägyptischen Geschichte aus. Nach zeitgenössischen Schätzungen waren mindestens fünf, vielleicht sechs Millionen Ägypterinnen und Ägypter anwesend bei einer Gesamtbevölkerungszahl von ca. 35 Millionen; viele von ihnen waren aus anderen Teilen des Landes nach Kairo geströmt. Jedes Dach, jeder Baum und Laternenpfahl an der Prozessionsroute war voll mit Menschen. Die Planung sah einen würdevollen Staatsakt mit militärischen Ehren vor, doch die Soldaten und anwesenden Staatsgäste wurden nach kürzester Zeit abgedrängt von den Massen trauernder Menschen, die zum Sarg drängten und versuchten, ihn zu berühren und zu küssen (Abb. 2). Als die Trauernden versuchten, sich des Sarges zu bemächtigen, kam es zu gewaltsamen Auseinandersetzungen und einer Massenhysterie. Angesichts des vollständigen Verlusts der Kontrolle durch die Behörden wurde der Trauermarsch drei Stunden vor dem vorgesehenen Ende abgebrochen und der Sarg mit einem Militärfahrzeug zu der als letzte Ruhestätte vorgesehenen Moschee gefahren. Die Zahl der Toten soll sich auf 48 oder auch 143 Personen belaufen haben, die über-

11 Fouad Ajami: The Arab Predicament. Arab Political Thought and Practice since 1967, London 1981, S. 85. Vgl. auch Robert Stephens: Nasser, London 1971, S. 560, der die ägyptische Erinnerung an Nasser mit der französischen Erinnerung an Napoleon vergleicht.

12 Vgl. Jean Lacouture: Nasser, Paris 1971, S. 299–300; Stephens: Nasser (Anm. 11), S. 557; Saïd K. Aburish: Nasser. The Last Arab, New York 2004, S. 317.

13 Dan Hofstadter: Egypt & Nasser. Volume 3: 1967–1972, New York 1973, S. 259.

14 Vgl. ebd., S. 259–260.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Trauernde Menschenmasse um den Sarg Nassers.

wiegend in der Masse gestürzt und totgetreten worden waren.[15] Wie auch am Tag von Nassers Tod und nach der Niederlage von 1967 gibt es keine Hinweise darauf, dass dieser Menschenansturm inszeniert gewesen sein könnte. Alles spricht dafür, dass es sich um ein spontanes, hoch emotionalisiertes Ereignis handelte, das die Verantwortlichen überraschte und überrumpelte. Wiederum beschworen die von der Menge skandierten Slogans in einer Mischung aus Trotz, Trauer und Verheißung das Weiterleben Nassers. Sie richteten sich auch gegen die anwesenden arabischen Führer, König Hussein von Jordanien und Yāsir ʿArafāt, mit denen Nasser unmittelbar vor seinem Herzinfarkt zur Beilegung der Staatskrise in Jordanien verhandelt hatte und denen die Trauernden die Schuld am Tod des Präsidenten zuwiesen: „Was habt ihr ihm angetan?" Schließlich griff die Menge den Slogan auf, der 1967 Nasser dazu gebracht hatte, seinen Rücktritt zurückzuziehen: „Gamal, du Licht unserer Augen, verlässt du die Araber? Wohin gehst du?"[16]

15 Vgl. Der Spiegel: Nasser. Es kann nicht sein (Anm. 1); BBC: Mourners Killed as Nasser is Buried, 1. Oktober 1970, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/1/newsid_2485000/2485899.stm, 20. März 2018; Hofstadter: Egypt & Nasser (Anm. 13), S. 262; Stephens: Nasser (Anm. 11), S. 557; Peter Woodward: Nasser, London 1992, S. 128.

16 Vgl. Aburish: Nasser (Anm. 12), S. 317 (in ägyptischem Arabisch: *Yā Gamāl, yā nūr al-ʿayn, sāyib al-ʿarab? Rāyiḥ ʿalā fayn?*); Vakitiotis: Nasser and His Generation (Anm. 10), S. 355.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der verstorbene Nasser wurde als Führer und Held besungen,[17] doch sind in den Abgesängen auf ihn auch deutliche religiöse Anklänge zu erkennen: die Trauer über den Verlust einer Erlöserfigur und der Wunsch nach ihrem Weiterleben. Zahlreiche arabische Dichter widmeten ihm Nachrufe, von der palästinensischen Schriftstellerin Fadwā Ṭūqān, die über Nasser schrieb, der Wind habe sein Kommen vorausgesagt, bis zu der libanesischen Autorin Naǧlā Abū ʿIzz ad-Dīn, die darauf hinwies, dass Nasser am gleichen Tag wie der Prophet Muḥammad gestorben sei.[18] Der eminente palästinensische Dichter Maḥmūd Darwīš gedachte Nassers in seinem Gedicht „Der Mann mit dem grünen Schatten" (*Ar-raǧul ḏū ẓ-ẓill al-aḫḍar*), in dem er zwar davor zurückschreckte, Nasser einen prophetischen Status zuzuschreiben, ihn aber doch zumindest als Abbild des Propheten darstellt:

Du bist kein Prophet
aber dein Schatten ist grün.
Wir leben mit dir
wir marschieren mit dir
wir hungern mit dir
und wenn du stirbst
versuchen wir, nicht mit dir zu sterben.
Auf deinem Grab wächst junges Korn
und frisches Wasser kommt herab
und du siehst uns
weitermarschieren
weitermarschieren
weitermarschieren.[19]

Der wohl berühmteste aller Nachrufe auf Nasser stammt von Nizār Qabbānī. Er greift die Klagerufe der Bevölkerung während der Beerdigung auf und beginnt mit den folgenden Worten, die in direktem Widerspruch zu Maḥmūd Darwīšs Zurückhaltung stehen: „Wir haben dich getötet, oh letzter der Propheten/ wir haben dich getötet." Es folgt ein Feuerwerk von historischen, politischen und religiösen Anspielungen, unter anderem auf das schiitische Motiv des Martyriums des Prophetenenkels Ḥusain: „Alle unsere Tage sind Kerbela". Qabbānī zieht schließlich folgendes Fazit:

Alle Mythen starben
mit deinem Tod, und Schehrazad hat Selbstmord begangen.
Hinter dem Begräbniszug zogen die Qurayš.[20] […]
Die dich verließen,[21] haben sich versammelt

17 Vgl. *al-Aḫbār*: Faqadnā ʿAbd an-Nāṣir. Māt az-zaʿīm wa-l-qāʾid wa-l-baṭal, 29. September 1970, S. 1.

18 Vgl. Aburish: Nasser (Anm. 12), S. 316. Vgl. auch die Sammlung von Elegien auf http://www.youm7.com/story/2015/9/28/2364626/ويعيش-جمال-عبد-الناصر-10-قصائد-فى-رثاء-الزعيم, 20. März 2018.

19 Maḥmūd Darwīš: Dīwān Maḥmūd Darwīš, Bd. 1, Beirut [14]1996, S. 361–364.

20 Der arabische Stamm, dem Muḥammad angehörte.

21 Im Original: *al-ḫawāriǧ*, d. h. die Kharidschiten.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

um zu deinen Ehren Epen hervorzubringen –
die nicht an dich glaubten,
die dich verrieten,
die dich am Damaskustor kreuzigten.
Ich rufe dich – Abū Ḫālid
und ich weiß, dass ich in die Wüste rufe
und ich weiß, dass du nicht antworten wirst,
denn Wunder kommen nicht wieder.[22]

Was blieb, war eine überwältigende Nostalgie. Naǧīb Maḥfūẓ legte 1985 einem seiner Protagonisten die folgenden Worte in den Mund:

> Ach, wo ist die gute, alte Zeit hin? Es gab wirklich schöne Tage, auch für mich. […] Wir haben miteinander diskutiert, wir haben gelacht, das Studium machte Spaß, und es gab einen Mann, den man als Helden verehrte. Wir waren das Volk, und das Herz des Volkes hat ihn geliebt. Diese Liebe war ein Strauß herrlichster Rosen, den die schönsten Hoffnungen umhüllten und schützten. Wir verloren unseren ersten Präsidenten […].[23]

Khomeini

Die sakralen Dimensionen der Verehrung des Revolutionsführers Ayatollah Khomeini in Iran sind offensichtlicher und aufgrund des zentralen Islambezugs seiner politischen Botschaft auch nicht verwunderlich. Bereits im Verlauf der Jahre 1978/79 verfestigte sich sein Status als Revolutionär und Volksheld einerseits und als Referenzfigur für explizit schiitisch formulierte messianische Bedürfnisse und Hoffnungen andererseits.[24] Khomeini gelang es, aus dem Exil heraus einen Zugriff auf die revolutionären Prozesse in Iran zu erlangen, der ihn zur Repräsentationsfigur nicht nur islamistischer Gruppierungen avancieren ließ, sondern darüber hinaus zum Gesicht der heterogenen Opposition gegen Mohammad Reza Shah erhob.[25] In der Symbolik seiner Rückkehr nach Iran bei nahezu gleichzeitiger Flucht des Shahs ins Exil im Januar und Februar 1979 verdichtete sich demnach der Eindruck, dass Ayatollah Khomeini jener Held der iranischen Revolution sei, der den Niedergang der persischen Monarchie orchestrierte.[26] Die nachhaltige historische Leistung des Revolutionsführers würde dabei jedoch erst in der erfolgreichen Implementierung eines politischen Systems in Iran zu sehen

---

22 Qabbānī: Al-aʿmāl as-siyāsiyya (Anm. 8), S. 353–364. Nizār Qabbānī schrieb nicht weniger als vier Elegien für Nasser, unter anderem *Die vierte Pyramide*. Sie enthalten durchweg nicht nur historische und politische Heroisierungsnarrative, sondern auch muslimische und christliche Motive des Prophetentums und Messianismus. Vgl. ebd., S. 365–390.

23 Nagib Machfus (Naǧīb Maḥfūẓ): Der letzte Tag des Präsidenten. Übers. Doris Kilias, Zürich 2003, S. 31.

24 Vgl. Daniel Brumberg: Reinventing Khomeini. The Struggle for Reform in Iran, Chicago 2001, S. 96.

25 Vgl. Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 176.

26 Vgl. Hamid Dabashi: Shiʿism. A Religion of Protest, Cambridge 2011, S. 273.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

sein, welches sich dezidiert als islamisch definiert und bis heute die verfassungsmäßige Grundlage der Islamischen Republik Iran darstellt.[27]

Nachdem sich im Mai 1989 sein Gesundheitszustand aufgrund eines Krebsleidens rapide verschlechterte, verstarb Khomeini mit (vermutlich) 87 Jahren in der Nacht vom 3. auf den 4. Juni. Er soll sich mit folgenden Worten von seiner Familie verabschiedet haben: „Es ist ein beschwerlicher Weg. Achtet auf all eure Worte und Taten. Ich habe nichts mehr hinzuzufügen. Wer bleiben will, kann bleiben. Wer gehen will, soll gehen. Löscht das Licht. Ich will schlafen."[28] Die letzten Worte Ayatollah Khomeinis zitieren dabei nicht nur eine überlieferte Aussage des dritten Imams der schiitischen Glaubenslehre, al-Ḥusayn b. ʿAlī (626–680), bevor dieser in seiner letzten Schlacht bei Kerbala den Märtyrertod starb, sondern suggerieren auch eine Ruhe, die durch die Ereignisse der folgenden drei Tage konterkariert werden sollte; denn die Bestattung Ayatollah Khomeinis nahm einen Verlauf, welcher den Zeitzeugen und CBS-Reporter Tom Fenton später konstatieren ließ: „The authorities were trying to organize a state funeral, but it was like trying to organize a whirlwind. […] Ayatollah Khomeini would be buried as he lived, in the eye of a religious storm."[29]

Die Zusammenfassung der Ereignisse der folgenden drei Tage zeigt, dass die Wahrnehmung von einer Beerdigung, an der eine bestimmbare, wenn auch unvorstellbar große Menge von Menschen teilnahm, kaum haltbar ist. Der britische *The Telegraph* behauptet etwa, es handle sich um die viertgrößte Menschenansammlung der Geschichte und will ungefähr zehn Millionen Teilnehmer gezählt haben[30] – eine Zahl, die freilich unmöglich zu belegen ist. Man muss eher von einem Land in Bewegung sprechen. Der Tod Khomeinis wurde mit seinem Bekanntwerden zum alles bestimmenden Thema der kommenden Tage, welches sich bis in die letzten Winkel Irans auszubreiten schien. Das Gravitationszentrum der Prozesse wurde dabei durch den Körper des Verstorbenen repräsentiert, auf den sich die Ereignisse gleichsam zubewegten.

Obwohl man im inneren Zirkel der Macht beschlossen hatte, den Tod Khomeinis erst im Laufe des 4. Juni bekanntzugeben, nachdem man sich auf einen Nachfolger geeinigt hatte, verbreitete sich die Nachricht vom Ableben des Revolutionsführers mit rasender Geschwindigkeit. Khomeini war bereits zwei Wochen zuvor in das Krankenhaus im Norden Teherans eingeliefert worden und verbrachte seine letzten Tage durchaus öffentlich. Sein Gebrechen und sein nahendes Ende waren

27 Vgl. Vanessa Martin: Creating an Islamic State. Khomeini and the Making of a New Iran, London/New York 2003.

28 Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 227. Siehe auch Michael Axworthy: Revolutionary Iran. A History of the Islamic Republic, London 2013, S. 304.

29 Tom Fenton: The Day they Buried the Ayatollah, in: Iranian Studies 41, 2008, S. 242.

30 Vgl. Alice Philipson: The Ten Largest Gatherings in Human History, in: The Telegraph, 19. Januar 2017, http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/howaboutthat/11354116/The-ten-largest-gatherings-in-human-history.html, 18. Mai 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Teil der täglichen medialen Berichterstattung.[31] Man wartete daher auf den Tod Khomeinis, und als sich die ersten Gerüchte über sein Ableben verbreiteten, veränderte sich die Stimmung im Land. Mit dem Sonnenaufgang setzte sich im wichtigen Medium des Radios ein düsterer und pathetischer Ton durch. Normale Radiosendungen wurden abgebrochen und durch Koranrezitationen ersetzt. Um 7 Uhr verkündete dann ein weinender Moderator den Tod Khomeinis.[32] Hierauf setzte sich nun eine landesweite Massenbewegung in Gang, die an der noch gar nicht terminierten Bestattung des Ayatollah teilhaben wollte.[33]

Der verstorbene Revolutionsführer wurde derweil gemäß den islamischen Vorschriften gewaschen, gekleidet und in Blickrichtung Mekka aufgebahrt. Am 5. und 6. Juni war er öffentlich in einem gläsernen und gekühlten Sarg in Teheran zu sehen. Parallel zu den politischen Entscheidungsprozessen, die der Tod des Nationalhelden notwendig machte und die sich um sein politisches Erbe drehten,[34] zeigte sich bereits am 5. Juni, dass die Bedürfnisse der Masse auf den Körper des Verstorbenen gerichtet waren und sich die Menge im Angesicht der Leiche Khomeinis kaum kontrollieren lassen würde. Gleichwohl bemühte man sich um einen würdevollen Abschied. In der Sommerhitze wurde die Feuerwehr eingesetzt, um die Menschenmenge mit Wasser zu kühlen,[35] die Revolutionsgarden versuchten den Körper zu bewachen und die schiitische Geistlichkeit war um die Einhaltung der islamischen Rituale bemüht, sodass es tatsächlich zumindest zu einem Moment der Ruhe kam: Am Morgen des 6. Juni wurde der Körper Khomeinis auf Anweisung Großayatollah Golpayeganis aus dem gläsernen Sarkophag gehoben, damit dieser die entsprechenden Gebete verrichten konnte. Der Körper wurde in einem offenen Sarg gleichsam in die Menge hineingehoben, wo Golpayegani die Gebete sprach, und für etwa zwanzig Minuten standen die Ereignisse still.[36]

Danach jedoch eskalierte die Situation:[37] Eine Prozession sollte den Körper zum 20 km südlich von Teheran gelegenen Märtyrerfriedhof geleiten, gelangte aber nicht weit. Der Leichenwagen ging schlicht verloren in den schieren Menschenmassen, die vom Streben geprägt schienen, an den Körper des Ayatollahs zu gelangen.[38] Revolutionsgarden mussten die Hoheit über den Leichenwagen zurückerobern, sodass Schüsse in die Luft gefeuert wurden und die Wasserschläu-

31 Siehe nur https://www.youtube.com/watch?v=KiRq-J-Bhl4, 16. Mai 2018.
32 https://www.youtube.com/watch?v=eJEbnjLqjVE, 16. Mai 2018.
33 Vgl. Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 304.
34 *Ǧumhūrī-ye Eslamī*, 16. Ḫordād 1368 [6. Juni 1989].
35 Vgl. Axworthy: Revolutionary Iran (Anm. 28), S. 304.
36 Vgl. Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 311.
37 Die Rekonstruktion der Ereignisse erfolgt auf Grundlage der Berichte von Fenton: The Day they Buried the Ayatollah (Anm. 29); Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 311–312; sowie frei zugänglichem Filmmaterial (hier insbesondere: http://emam.com/posts/view/مراسم-تشییع-جنازه-امام, 16. Mai 2018).
38 Vgl. Fenton: The Day they Buried the Ayatollah (Anm. 29), S. 243.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

che der Feuerwehr nun zur Disziplinierung der Massen eingesetzt wurden.[39] Das Fernsehen stoppte die Liveübertragung, um einen weiteren Zustrom zu verhindern, und nachdem die Revolutionsgarden die Leiche Khomeinis vor den Massen in Sicherheit gebracht hatten, wurde offiziell bekanntgegeben, dass die Bestattung verschoben worden sei – eine bewusste Falschmeldung, um der Lage Herr werden zu können. Dies hielt die Massen jedoch nicht davon ab, sich in Richtung des Friedhofs zu bewegen, wo sie die Beisetzung Khomeinis erwarteten. Fenton berichtet über seinen Eindruck aus dem Hubschrauber: „Once we were airborne, I was stunned by what I saw. Great black rivers of mourners were pouring out of the city, all flowing toward the area where we were heading. There were clearly millions. None of us could estimate the number."[40]

Khomeinis Leiche wurde derweil ebenfalls mit einem Hubschrauber zum Friedhof gebracht. Mit dem Moment der Landung jedoch verlor man erneut die Kontrolle über die Situation. Die Menge strömte umgehend wieder auf den verstorbenen Ayatollah zu, der in einem offenen Sarg aus dem Hubschrauber gehoben wurde.[41] Es gelang zwar, den Sarg samt Leichnam auf einen Krankenwagen zu heben, mit welchem dieser zum vorgesehenen Grab verbracht werden sollte; die Ekstase der Menge führte jedoch schließlich dazu, dass der Körper aus dem Sarg gezogen wurde.[42] Erneut musste der Körper Khomeinis vor den Massen ‚gerettet' werden und sollte mit dem Hubschrauber weggeschafft werden.

Als es schließlich gelang, den Leichnam zurück in den Hubschrauber zu bringen, drängte die Menschenmenge auf den Helikopter zu, der in einer Meeresflut zu versinken schien. Ungeachtet dessen versuchte der Pilot, aus der Menschenmenge heraus zu starten: „Dozens of persons were clinging to the aircraft, refusing to let it go as the rotors revved up. It was touch-and-go for a few moments until the helicopter finally broke free, soaring into the sky with the open coffin precariously half hanging out of an open door."[43] Es gelang erst gegen Abend, Khomeini in einem Metallsarg zur Grabungsstätte zu schaffen, über die eiligst ein Container gestellt wurde, um das Grab zu sichern: jener Ort, auf dem später ein Grabmal errichtet wurde, das als nationales und religiöses Symbol die Geschichte der Islamischen Republik Iran gleichsam an Khomeinis statt repräsentieren soll.[44] Nicht erst seit seinem Tode 1989, sicher aber auch bedingt durch die Wucht der Ereignisse um seine Beisetzung und die damit verbundene Botschaft, dass die Massen dem Revolutionsführer ihre Verehrung trotz aller Krisen zollten, ist das Bild Ayatollah Khomeinis als Gründungsvaters der Islamischen Republik Iran bis

39 Vgl. Moin: Khomeini (Anm. 2), S. 311.
40 Fenton: The Day they Buried the Ayatollah (Anm. 29), S. 243.
41 Ein Videomitschnitt dieser Szene online abrufbar unter: http://emam.com/posts/view/مراسم-تشییع-جنازه-امام, Min. 00:03:50–00:04:35.
42 Vgl. Fenton: The Day they Buried the Ayatollah (Anm. 29), S. 243.
43 Ebd., S. 244.
44 Vgl. Kishwar Rizvi: Religious Icon and National Symbol. The Tomb of Ayatollah Khomeini in Iran, in: Muqarnas 20, 2003, S. 209.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

heute allgegenwärtig. Als Symbol für die Nation selbst ist es Teil seiner ständigen medialen Präsenz im öffentlichen Raum.

Sterblichkeit und Heiligkeit

Die religiösen Anklänge in den Reaktionen der Bevölkerungen Ägyptens und Irans auf den Tod von als übermächtig wahrgenommenen Führerfiguren sind unübersehbar. Für Khomeini, den Großayatollah, mag dies auf der Hand liegen; tatsächlich hatte das Regime aber Versuche, ihm einen messianischen oder gar göttlichen Status zuzusprechen, dezidiert zurückgewiesen.[45] Nasser wiederum repräsentierte das Primat ‚fortschrittlicher' arabischer Politik über die Religion. Dennoch erfahren beide Figuren im Angesicht ihres Todes eine Verehrung, die sie ins Sakrale überhöht und Erlösungssehnsüchte auf sie projiziert. Und vielleicht ist es gerade ihr Tod, der dies ermöglicht – im Falle Khomeinis abzusehen, im Falle Nassers unerwartet. Beide Figuren ereilte der Tod, nachdem die durch sie repräsentierten Regime tiefe Krisen durchlaufen hatten. Die Niederlage Ägyptens im Sechs-Tage-Krieg von 1967 hatte Nasser schwer beschädigt; der verlustreiche Krieg Irans gegen den Irak von 1980 bis 1988 war kaum mehr geeignet, Khomeinis charismatischen Führungsanspruch zu legitimieren.

Im Angesicht des Todes verblassten jedoch Krisen, Fehlentscheidungen und Niederlagen. Ihr Tod ermöglichte es, die beiden Nationalhelden als vollkommene Symbole einer vergangenen, größeren Zeit zu überhöhen und zu verehren, als Bollwerke gegen eine ungewisse Zukunft, der – und dies bedingte maßgeblich die affektive Eruption der Ereignisse – ihre Anhänger nun, nach ihrem Dahinscheiden, schutzlos ausgeliefert schienen. Alle zukünftigen Krisen und Fehler sollten auf das Konto ihrer schwächeren, fehlbareren, menschlicheren Nachfolger gehen; alle Ängste vor einem Wiedererstarken übermächtiger Antagonisten sollten auf diese projiziert werden. Ein verstorbener Führer macht keine Fehler mehr; der verstorbene Held kann sein Charisma nicht mehr aufs Spiel setzen, sein Nimbus in den Routinen des Alltags nicht veralltäglicht werden.[46] Zugleich liegt im Tod eine ambivalente Botschaft: Einerseits erlangt der Held im Tod seine Vollkommenheit, die ihm eine sakrale Dimension verleiht – eine Dimension, die sich in der Verehrung der Massen, den überwältigenden Ausmaßen seiner Beerdigungsfeier, widerspiegelt oder gar erst durch sie konstituiert wird. Andererseits beweist der Tod des Verehrten sein Menschsein. Er ist eben kein Gott, sondern *nur* der Held seiner Gemeinde, *nur* Repräsentant einer Epoche. Im Umkehrschluss verfestigt sich das Bild, dass die Verfasstheit der Gegenwart auf ebenso tönernen Füßen steht wie das Leben desjenigen, der diese Gegenwart repräsentiert.

---

45 Vgl. Olmo Gölz: Khomeini's Face is in the Moon. Limitations of Sacredness and the Origins of Sovereignty, in: Felix Heinzer u. a. (Hg.): Sakralität und Heldentum (Helden – Heroisierungen – Heroismen 6), Würzburg 2017, S. 229–244.

46 Vgl. Bernhard Giesen: Triumph and Trauma, Colorado 2004, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Heldentod und Epochenbruch

Die hoch emotionalisierten Prozesse um die Beisetzungen Nassers und Khomeinis und die Versuche der Massen, sich der Leichname der beiden Nationalhelden zu bemächtigen, sind nur vor dem Hintergrund der historischen Dimensionen zu verstehen, die in beiden Akteuren repräsentiert werden. Die Bedeutung der beiden herausragenden Figuren der Geschichte des Nahen und Mittleren Ostens im 20. Jahrhundert lässt sich dabei an zahlreichen Indikatoren ermitteln, auf die eingangs bereits hingewiesen wurde: Der Militärputsch der Gruppe der ‚Freien Offiziere' unter der Führung Nassers von 1952 führte nicht nur zur Abschaffung der ägyptischen Monarchie und zur Gründung einer Republik, sondern hatte eine dezidiert anti-imperialistische Stoßrichtung,[47] die Ägypten einen prominenten Platz in der Dekolonisierungsbewegung verschaffte. Der Status Nassers als Nationalheld ist daher auch über die erfolgreiche Machtprobe mit seinem eigentlich als übermächtig wahrgenommenen Antagonisten zu erklären, nämlich dem westlichen Imperialismus. Auf einer ähnlichen Logik – angereichert mit einer explizit islamischen Rhetorik – gründete sich auch der Status Ayatollah Khomeinis als populärer Führer im Angesicht des übermächtigen Westens. Bereits 1980 konstatiert Roy Mottahadeh: „Khomeini is a new kind of leader in the modern Islamic Middle East. Like Nasser, he draws part of his popular strength from his ability to defy Western governments that had previously been believed to have coercive powers over Middle Eastern countries."[48] Khomeini gelang es zudem, einen Diskurs zu prägen, der die Welt in ‚Unterdrücker' und ‚Unterdrückte' unterteilte und so einen dauernden Kampf des Bösen gegen das Gute zu konstruieren, in dem das Böse zwar übermächtig schien, wohl aber von seiner eigenen Bewegung in die Schranken gewiesen werden konnte.[49]

Sowohl der ägyptische Militärputsch von 1952 als auch die Iranische Revolution von 1979, die von der Mehrheit der Bevölkerungen der jeweiligen Länder explizit als die historischen Leistungen von Nasser und Khomeini interpretiert wurden, hatten aufgrund dieser ideologischen Komponenten Auswirkungen über die Staatsgrenzen Ägypten und Irans hinaus, sodass im ersten Fall der arabische Nationalismus die arabische Welt nachhaltig prägte, wohingegen durch das Beispiel Irans der politische Islam an Bedeutung gewann. Die Umstürze hatten einen profunden Einfluss auf das Staatensystem des Nahen und Mittleren Ostens,[50] woraus sich auf der Wahrnehmungsebene zwei konfligierende Effekte ableiten lassen: Einerseits wurden durch die erfolgreichen Systemwechsel in beiden Fällen mit der

47 Vgl. Podeh / Winckler: Introduction (Anm. 4), S. 5.
48 Mottahedeh: Iran's Foreign Devils (Anm. 4), S. 33.
49 Vgl. Misagh Parsa: Social Origins of the Iranian Revolution, New Brunswick 1989, S. 2; Rob Johnson: Mustazafin and taghutti. Iran and the War, 1980–1988, S. 56–74, in: Nigel John Ashton / Bryan R. Gibson (Hg.): The Iran-Iraq War. New International Perspectives, London/New York 2013.
50 Vgl. Nahas: State Systems and Revolutionary Challenge (Anm. 3), S. 507.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

neuen Ordnung Hoffnungen auf eine bessere Epoche verbunden; andererseits war im Angesicht der lokalen wie globalen Kräfte, die aufgrund der internationalen Dimensionen auf diese Ordnung wirkten, zumindest die Angst vor einer Destabilisierung zu spüren. Diese Unsicherheit verknüpfte sich insbesondere mit der Frage, was passieren würde, wenn die ordnungsstiftenden Paradigmen wegbrechen oder scheitern sollten. In den Personen Nasser und Khomeini sowie später im Angesicht ihres Todes verdichteten sich diese Hoffnungen und Ängste axiomatisch. Beide wurden nicht nur als Repräsentanten jener Ordnungen gesehen, die sie selbst geschaffen hatten, sondern aufgrund ihrer eigenen Leistung – insbesondere im Angesicht ihrer historisch übermächtig erscheinenden Antagonisten – auch als einzige Garanten dieser neuen Ordnung eingeschätzt.

Hierauf begründete sich der Heldenstatus Nassers und Khomeinis. Dieser Status – und auch das wird in den hier geschilderten Prozessen klar – ist deutlich von Heroisierungsmodellen abzugrenzen, die etwa auf vorbildliches Handeln oder ertragenes Leid des als Helden verehrten Protagonisten rekurrieren, wie dies zum Beispiel für die Idee des Kämpfers oder des gerade für den schiitischen Kontext so zentralen Märtyrers der Fall ist. Der Heldenstatus Nassers und Khomeinis lässt im Gegensatz dazu keine Nachahmbarkeit zu, sondern verweist auf die Einzigartigkeit ihrer Handlungen. Beide Protagonisten wurden von den Massen zweifellos als jene „welthistorischen Individuen" empfunden, die aus einer Quelle schöpfen, deren Geist, wie Hegel formuliert „an die Außenwelt wie an die Schale pocht und sie sprengt" und deren Taten Zustände und Weltverhältnisse zu evozieren scheinen, die als ihr eigenes Werk empfunden werden müssen.[51] Beide schienen somit für die Systeme verantwortlich, die sie implementierten, und wurden als die Heldenfiguren verehrt, die sich nicht an die überkommenen Regeln – Hegels ‚Schale der Außenwelt' – halten mochten, sondern deren souveränes Handeln neue Regeln kreierte und die Grundlagen für eine neue Ordnung, *ihre Ordnung*, legte.[52] Im Angesicht des Umgangs der Massen mit dem Tod der beiden Nationalhelden wird genau diese Auffassung deutlich – und damit auch die Angst vor der ungewissen Zukunft, die das Wegbrechen der Garanten der Ordnung erwarten lässt. Die Aneignung der Leichname durch die Massen ist als symbolischer Versuch zu werten, sich des nun wie sicher scheinenden Epochenbruchs zu erwehren. Es geht nicht nur um eine religiös aufgeladene Berührung. Die Menschen hängen sich an den startenden Helikopter, die Masse versperrt den Weg zum Grab: Wie in der Zuspitzung aller Symbolik wird dem Helden, dem „Besten der Zeit",[53] verboten zu gehen, denn ohne ihn ist die Zukunft ungewiss.

51 Hegel: Philosophie der Geschichte (Anm. 6), S. 45–46.

52 Vgl. Giesen: Triumph and Trauma (Anm. 46), S. 2: „The charismatic hero is presented as a mediator between the realm of the sacred, but he is also exempted from the constraints of regular rules. Instead, his sovereign action creates new rules and lays the ground for a new order."

53 Hegel: Philosophie der Geschichte (Anm. 6), S. 46.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Mériam Belli: An Incurable Past. Nasser's Egypt Then and Now. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2013, S. 125.

Abb. 2: https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/mourners-reach-out-to-touch-the-flag-draped-coffin-of-nachrichtenfoto/515398650.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

„Bloß keine Leichensäcke!“

Eine Hantologie postheroischer Kriegführung

Ulrich Bröckling

Krieg und Nekropolitik

In der seit Mitte der 1990er-Jahre zunächst in den USA, dann auch in anderen westlichen Staaten geführten Diskussion über postheroische Kriegführung spielt der Topos der *casualty shyness* beziehungsweise, weitgehend synonym verwendet, der *casualty aversion*, *casualty reluctance* oder *casualty sensitivity* eine Schlüsselrolle. Ins Deutsche wird er meist unscharf als Opfersensibilität übersetzt. Die öffentliche Zustimmung zu militärischen Aktionen hänge davon ab, so das damit verbundene Argument, dass die eigenen Truppen möglichst keine Verluste erleiden. Postheroische Gesellschaften seien nicht willens und in der Lage, massenhaft Opferbereitschaft zu mobilisieren und hohe Gefallenenzahlen in Kauf zu nehmen. Deshalb führten sie asymmetrische Kriege mit hochtechnisierten Waffensystemen, machten sich allerdings auch verwundbar für Gegner, die unterlegene Rüstung durch heroische Todesverachtung kompensieren. Luftangriffe aus sicherer Distanz mit Drohnen auf der einen, terroristische Anschläge von Selbstmordattentätern auf der anderen Seite verhielten sich komplementär zueinander und verstärkten sich gegenseitig.

Als Ursache der westlichen *casualty shyness* werden neben einer generellen Aversion gegen kriegerische Zumutungen im Zuge des kollektiven Wertewandels und der damit einhergehenden „Entmilitarisierung von Habitusformen und der gesellschaftlichen Marginalisierung des Militärs“[1] nicht zuletzt demografische Faktoren angeführt: Solange Kinder und Jugendliche das Gros der Bevölkerung ausmachten, habe man den Kriegstod eines oder mehrerer Söhne leichter hingenommen. Zeitgenössische Gesellschaften dagegen, in denen die Alten in der Mehrheit sind und die meisten Kinder ohne oder mit nur einem Geschwister aufwachsen, seien dazu nicht bereit. Die Verlustängste der Eltern seien im gleichen Maße gestiegen, wie die durchschnittliche Kinderzahl abgenommen habe. Auch der Nachwuchs selbst zeige sich wenig gewillt, sein Leben fürs Vaterland, die Freiheit, die Durchsetzung der Menschenrechte oder für welche Ziele auch immer aufs Spiel zu setzen. Und da demokratisch gewählte Regierungen nicht längerfristig gegen den Willen ihrer Bürgerinnen und Bürger regieren könnten – sie würden sonst abgewählt –, beschneide die *casualty shyness* in fundamentaler Weise ihre Kriegführungsfähigkeit.

---

1 Volker Heins / Jens Warburg: Kampf der Zivilisten. Militär und Gesellschaft im Wandel, Bielefeld 2004, hier S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Zurückhaltung westlicher Staaten gegenüber Kampfeinsätzen mit hohem Risiko für die eigenen Soldaten verleihe wiederum autoritären Regimen, bewaffneten Milizen oder Terrornetzwerken eine enorme Macht, die deren personale und materiale Ressourcen weit übersteige. Vermehrte Rüstungsanstrengungen könnten die westliche Mobilisierungs- und Legitimierungsschwäche bestenfalls partiell ausgleichen. Die unheroischen, weil durch das Primat der Verlustvermeidung bestimmten Militäraktionen trieben vielmehr den heroischen Gemeinschaften terroristischer Gruppen fortwährend neue Mitglieder zu. Deren Stärke liege in ihrer zu unbedingtem Opfer*willen* radikalisierten Opfer*bereitschaft*. Wer den Tod suche, der sei zu allem fähig. Postheroische Gesellschaften könnten deshalb trotz ihrer erdrückenden rüstungstechnischen Überlegenheit diesen Feind weder endgültig vernichten noch zur bedingungslosen Kapitulation zwingen, weil gerade ihre Anstrengungen, dies zu tun, der terroristischen Hydra neue Köpfe nachwachsen lasse. Ihnen bleibe deshalb nichts anderes übrig, als ihre Sicherheitsapparate auszubauen, sich um präventive Schadensabwehr zu kümmern und im Übrigen zu lernen, mit den Bedrohungen zu leben. Gelassenheit sei die heroische Tugend postheroischer Gesellschaften.

So etwa lautet die Kurzfassung der zuerst vom US-amerikanischen Militärtheoretiker Edward N. Luttwak aufgebrachten, in Deutschland insbesondere durch Herfried Münkler weiter ausgearbeiteten Diagnose vom Zeitalter postheroischer Kriegführung.[2] Diese Diagnose ist erstens perspektivisch, d. h. sie bezieht sich ausschließlich auf die westlichen Industriegesellschaften des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Nur diesen soll es an heroischen Einstellungen mangeln, während politische Regime in anderen Weltregionen durchaus noch erfolgreich an kriegerische Tugenden zu appellieren vermögen. Zweitens handelt es sich um eine Krisendiagnose. Sie kreist um die Frage, wie Staaten ihre Kriegführungsfähigkeit angesichts opferunwilliger Bevölkerungen aufrechterhalten oder wiedergewinnen können. Die Krisenursachen werden dabei, wie Kritikerinnen monieren, ausschließlich auf Seiten der Gesellschaft verortet, die für militärische Erfordernisse taub geworden sei: „Zugespitzt formuliert müsste bzw. sollte demnach die Gesellschaft ihr zivilgesellschaftliches Selbstverständnis korrigieren, um sich auf die realen, d. h. gewaltvollen Gegebenheiten der heutigen Zeit einstellen zu können."[3] Weil die Möglichkeiten einer solchen Remilitarisierung aber als unrealistisch ein-

2 Edward N. Luttwak: Toward Post-Heroic Warfare, in: Foreign Affairs 74.3, 1994, S. 109–122; ders.: A Post-Heroic Military Policy, in: Foreign Affairs 75.4, 1996, S. 33–44; Herfried Münkler: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie, Weilerswist 2006; ders.: Heroische und postheroische Gesellschaften, in: Merkur 61.8/9, 2007, S. 747–752; ders.: Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin 2015, insbesondere S. 143–253.

3 Nina Leonhard: Militär und Krieg in der postheroischen Gesellschaft. Implikationen einer Krisendiagnose zivil-militärischer Beziehungen, in: dies. / Jürgen Franke (Hg.): Militär und Gewalt. Sozialwissenschaftliche und ethische Perspektiven, Berlin 2015, S. 137–161, hier S. 149.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geschätzt würden, laufe die Diagnose darauf hinaus, dem Militär „einen Status *sui generis* zuzuschreiben und eine gesellschaftliche Sonderstellung für Soldatinnen und Soldaten zu reklamieren“.[4] An die Stelle des republikanischen Leitbilds vom Staatsbürger in Uniform trete die Vorstellung vom Militär als heroischer Gemeinschaft in einer postheroischen Gesellschaft. Professionelle Krieger erledigten stellvertretend jene *dirty jobs*, vor denen die Übrigen zurückschrecken. Postheroische Gesellschaften seien folglich keineswegs pazifistische Gesellschaften, sie entledigten sich heroischer Zumutungen vielmehr, indem sie diese an professionelle Gewaltakteure, entweder staatlich angestellte Berufssoldaten oder Söldner privater Sicherheitsfirmen, delegierten und obendrein in weit entfernte Weltregionen auslagerten. Die Diagnose postheroischer Kriegführung stellt drittens den Aspekt des Opfers – im Sinne von *sacrifice*, nicht von *victim* – zentral und konstatiert in dieser Hinsicht gravierende Motivationsdefizite. „Zum Helden kann nur werden“, schreibt Münkler, „wer bereit ist, Opfer zu bringen, eingeschlossen das größte, das des Lebens. [...] Nicht das Blut, das an seinen Waffen klebt, macht den Krieger zum Helden, sondern seine Bereitschaft zum Selbstopfer, durch das andere gerettet werden.“[5] Ein solcher Altruismus könne heute allerdings nicht mehr selbstverständlich vorausgesetzt und schon gar nicht erzwungen werden. Die große Mehrzahl sei nicht länger gewillt, die eigene Auslöschung als Dienstrisiko in Kauf zu nehmen – ein Grund für die Aussetzung der allgemeinen Wehrpflicht in den meisten westlichen Staaten.

Bei genauerem Hinsehen erweist sich der heldenhafte Tod fürs Vaterland freilich auch in der Vergangenheit als eine nachträgliche Idealisierung. Welcher Soldat verfügte schon über jene Wahlmöglichkeit, die das Wort Opfer*bereitschaft* suggeriert? Zwangsrekrutierung, militärischer Drill und das Prinzip von Befehl und Gehorsam sorgten dafür, dass die Frage, ob er sein Leben aufs Spiel setzen wolle, der eigenen Entscheidung entzogen blieb. Zwar gab es immer auch Kriegsfreiwillige, aber selbst diese trieben eher Abenteuerlust und Überdruss am öden Alltag, Hoffnung auf Sold und Beute oder das Streben nach Ruhm zu den Waffen als die Aussicht auf ein Heldengrab. Weitaus größer war ohnehin das Heer der „Kriegsunfreiwilligen“, die zwar „durchaus Soldat sein, aber nicht unbedingt kämpfen“[6] wollten und ihren Dienst nur widerstrebend versahen. Geholfen hat ihnen das wenig. Der Tod auf dem Schlachtfeld traf und trifft auch jene, die alles daransetzen, ihm zu entgehen. Zumal in der Ära der Massenvernichtungsmittel gilt: Wozu ein Soldat bereit ist, was er will oder tut, hat wenig Einfluss darauf, was er erleidet.

Geändert hat sich in Zeiten postheroischer Kriegführung also weniger die tatsächliche Bereitschaft zum Selbstopfer als die Möglichkeit, den Soldatentod als

4 Ebd., S. 151.
5 Münkler: Gesellschaften (Anm. 2), S. 742.
6 Michael Geyer: Eine Kriegsgeschichte, die vom Tode spricht, in: Thomas Lindenberger / Alf Lüdke (Hg.): Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit, Frankfurt am Main 1995, S. 136–161, hier S. 146.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ein solches zu verklären. *Casualty shyness* bezeichnet die Affektlage zeitgenössischer westlicher Gesellschaften, denen die Vorstellung des heroischen Opfers gleichermaßen fremd wie befremdlich geworden ist und die tote Soldaten nur noch als Skandalon wahrnehmen können. Ihre Mitglieder mögen zwar begeistert die Heldenmythen der Populärkultur konsumieren, aber sterben sollen die Heroen bitteschön nur auf der Leinwand.

Für postheroische Kriegführung stellt dies eine zweifache Herausforderung dar: Einerseits müssen die Verantwortlichen alles tun, um bei Militärmissionen eigene Verluste zu vermeiden. Weil das trotz massiver technologischer Aufrüstung nicht immer gelingt, müssen militärische und politische Führung andererseits dafür Sorge tragen, dass die Getöteten, genauer: die affektiven Auswirkungen ihrer medialen Präsenz, nicht die öffentliche Unterstützung des Kriegs, zumindest aber seine kritiklose Hinnahme unterminieren. Jeder Gefallene erscheint als potenzieller Störenfried, dessen subversive Macht durch Trauerrituale sowie ausgefeilte Strategien des Sichtbarmachens und Unsichtbarhaltens kontrolliert werden muss. Mehr als gewöhnliche Verstorbene unterliegen tote Soldaten deshalb umfassenden nekropolitischen[7] Reglementierungen. Minutiöse Anweisungen legen fest, wie mit ihren sterblichen Überresten zu verfahren ist, ob und gegebenenfalls welche Bilder veröffentlicht werden dürfen und in welcher Form der Gefallenen gedacht werden soll.

Der Umgang mit dem toten Soldatenkörper folgt dabei einer politischen Theologie, die staatliche Souveränität mittels einer sinnlich-übersinnlichen Verdopplung in Szene setzt: Ähnlich den von Ernst Kantorowicz untersuchten mittelalterlichen Königen[8] haben Soldaten zwei Körper, einen natürlichen sterblichen und einen übernatürlichen politischen. Solange der König oder der Soldat leben, fallen beide Körper zusammen, erst im Moment des Todes treten sie auseinander. Während der physische Körper stirbt, lebt der politische Körper fort, indem er in symbolischen Inkarnationen rituell zur Schau gestellt wird. Während die zwei Körper des Königs die dynastische Kontinuität zu gewährleisten hatten – *le roi est mort, vive le roi* –, sollen die vielfältigen Praktiken des militärischen Totenkults, welche die doppelte Seinsweise des gefallenen Soldaten inszenieren, die staatliche Kriegführungsfähigkeit sicherstellen. Ihr gewaltsamer Tod dient als Unterpfand, „um die politische Handlungseinheit zu rechtfertigen".[9] Genau das bedeutet Nekropolitik: Die souveräne Macht bestimmt nicht nur, wer leben darf und wer sterben muss, sondern greift auch auf die Toten über. Perpetuiert wird damit nicht zuletzt die Unterscheidung zwischen Freund und Feind; sie kehrt wieder als Differenz zwischen den Be-

7 Vgl. Achille Mbembe: Nekropolitik, in: Andreas Folkers / Thomas Lemke: Biopolitik. Ein Reader, Berlin 2014, S. 228–273.

8 Ernst Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992 [1957].

9 Reinhart Koselleck: Einleitung, in: ders. / Michael Jeismann: Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, S. 9–20, hier S. 12.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

trauerbaren und denjenigen, denen diese Form der Anerkennung verwehrt bleibt.[10] Die Gefallenen der eigenen Seite werden namentlich geehrt, die getöteten Gegner bleiben in der Regel anonym – oder werden gleich ganz aus dem öffentlichen Gedächtnis getilgt. „Die Feindschaft soll über den eigenen Tod hinausreichen, um nicht der Identität der eigenen Sache verlustig zu gehen“, schreibt Reinhart Koselleck zur Praxis der getrennten Bestattung Kriegsgefallener. „Die Gleichheit im Tode wird zurückgenommen zugunsten einer Gleichheit, die die nationale Homogenität wahrt: Es ist die Homogenität der Lebenden und der Überlebenden, und zwar in ihrer jeweiligen politischen Gruppierung.“[11]

Sämtliche nekropolitische Maßnahmen von der Überführung der Leichen in die Heimat bis zur Errichtung von Denkmälern zielen darauf ab, die gespenstische Macht der Toten über die Lebenden zu bannen. Wann und wo die Gefallenen erscheinen, welche Affekte ihr Erscheinen, aber auch ihre Abwesenheit auslösen, was sie zu sagen haben und worüber sie schweigen sollen, ob sie ihre letzte Ruhe finden oder immer wieder heraufbeschworen werden und, noch vor all dem, wer überhaupt der Erinnerung für würdig gehalten und wer dem Vergessen anheimgegeben wird – nichts soll dem Zufall überlassen bleiben. Fragen wie diese provozierten auch schon früher Streit – Sophokles’ *Antigone* gibt Zeugnis von antiker Nekropolitik – aber unter den Bedingungen massenmedialisierter Öffentlichkeiten haben sich die Technologien postumer Kontrolle ausgeweitet und verfeinert. Nicht allein der Tod des Herrschers, auch jener der gemeinen Soldaten ist zum Politikum geworden.

Die Semantiken von Beschwörung, Erscheinung und Bann verweisen darauf, dass die Gefallenen keineswegs nur als kultische Bezugspunkte einer politischen Theologie fungieren, sondern ebenso als Medien im spiritistischen Sinn: Als schmerzlich vermisste Erinnerungsgestalten, die beweint, als verehrte Autoritäten, die angerufen werden, oder als ruhelose Wiedergänger, welche die Lebenden heimsuchen, gewinnen die Toten Präsenz und pochen darauf, dass die Vergangenheit nicht vergangen ist und sie die Zukunft präfiguriert. Immer wenn über die Gefallenen gesprochen wird und erst recht wenn jemand in ihrem Namen spricht, jedes Mal wenn ihre sterblichen Überreste, ihre Hinterlassenschaften oder bildlichen und schriftlichen Zeugnisse in Praktiken involviert werden, nehmen sie in der sozialen Sphäre Gestalt an.[12]

Jacques Derrida hat vorgeschlagen, sich der gespenstischen Gegenwart der Verstorbenen auf dem Wege einer ‚Hantologie‘ zu nähern. Das kaum ins Deutsche

---

10 Vgl. Judith Butler: Gewalt, Trauer, Politik, in: dies.: Gefährdetes Leben. Politische Essays, Frankfurt am Main 2005, S. 36–68.

11 Reinhardt Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Odo Marquard / Karlheinz Stierle (Hg.): Identität (Poetik und Hermeneutik 8), München 1979, S. 255–276, hier S. 268.

12 Vgl. Christophe Wasinski: „Post-Heroic Warfare“ and Ghosts – The Social Control of Dead American Soldiers in Iraq, in: International Political Sociology 2.2, 2008, S. 113–127, hier S. 114.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

übersetzbare Wort amalgamiert Ontologie und *hanter*, spuken, und zielt auf den verstörend uneindeutigen, aber gerade dadurch umfassenderen und machtvolleren Wirklichkeitsstatus der Wiedergänger.[13] Menschliche Gemeinschaften setzen sich demnach nicht nur aus lebenden Personen zusammen, sondern auch aus den Verstorbenen, und diese bescheiden sich keineswegs mit einer Rolle als passive Objekte von Memorialkulturen, sondern nehmen vermittelt durch ihre materiellen, visuellen und sprachlichen Spuren aktiv am sozialen Geschehen teil. Das gilt in besonderer Weise für die getöteten Soldaten: Verstaut in flaggendrapierten Särgen, erfasst in offiziellen Gefallenenlisten, vergegenwärtigt in Fotografien und Videos, in Briefen und E-Mails oder den Erinnerungen von Angehörigen sind die Abwesenden anwesend und fähig, Kriege eskalieren zu lassen oder den Abbruch der Kämpfe zu erzwingen. Ihre Botschaften klingen mal wie ein Ruf nach Rache, mal wie das Flehen nach einem Ende der Gewalt.

Die Gespenster des Krieges lassen sich durch nekropolitische Interventionen zwar nicht zum Schweigen bringen, aber manchmal doch beschwichtigen, indem man ihnen Ehre erweist und ihr Sterben heroisch verklärt. In der Hoffnung, dass sie dann Ruhe geben, erhalten gefallene Soldaten in nahezu allen politischen Regimen Heldenstatus. Hantologisch gesehen ist Heroisierung Abwehrzauber. Die Befehlshaber fürchten die Untoten als potenzielle Wehrkraftzersetzer und versuchen sie mit militärischem Zeremoniell versöhnlich zu stimmen, wenn nicht gar als virtuelle Kämpfer an der Heimatfront in postumen Dienst zu nehmen. Zur moralischen Aufrüstung taugen die Heldenkulte indes nur bedingt, weil jede Anrufung der Gefallenen die Angst schürt, es könnten nicht die letzten Opfer gewesen sein. Vor allem aber erinnern sie an die ungesühnte Schuld, welche das politische Kollektiv mit ihrem gewaltsamen Tod auf sich geladen hat. In den Gespenstern zeigt sich der Leviathan als menschenverschlingendes Ungeheuer. Feierliche Ansprachen, Ehrenwachen und Salutschüsse können nicht ungeschehen machen, dass der Souverän die Soldaten zum bloßen Mittel für seine Zwecke gemacht und ihnen gegenüber jenes Schutzversprechen gebrochen hat, dem er seine Legitimation verdankt. Hinter den Geistern der Gefallenen lauern zudem noch die Schatten der von ihnen Getöteten. Dass die ums Leben gekommenen Soldaten nicht als reine Opfer, sondern ebenso als Täter in das Gewaltgeschehen eingebunden waren, erzeugt zusätzlichen Rechtfertigungsbedarf. Auch sie sind schuldig geworden. Ihre Heroisierung ist nicht zuletzt ein Reinigungsritual.

Besonders eindrücklich und deshalb bedrohlich erscheinen die Geister der Toten, wenn sie sich visueller Medien bedienen, um sich den Lebenden zu zeigen, und das dank Fernsehen und Internet an unzähligen Orten zugleich. Wenn jede Nachrichtensendung zur potenziellen Séance wird, bleibt kein Wohnzimmer von den Heimsuchungen verschont. Gleich ob man davon ausgeht, dass Fotos und Videos der Getöteten allein aufgrund ihrer Visualität ausgeprägtere Präsenzeffek-

[13] Jacques Derrida: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, Frankfurt am Main 2004, S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

te zeitigen als Texte und Tondokumente, oder die Macht der Bilder vor allem ihrer schieren Menge und viralen Verbreitung zugeschrieben wird, die Kontrolle der Bilderproduktion und -zirkulation kann kriegsentscheidend sein. Nekropolitik wird deshalb Bilderpolitik. Exemplarisch zeigen das die Anstrengungen der US-Administration seit den späten 1970er-Jahren, die Bildberichterstattung über militärische Verluste in Regie zu nehmen. Die Geschichte postheroischer Kriegführung beginnt hier. Sie handelt nicht nur von Distanzwaffen und asymmetrischen Konflikten, sondern auch vom Vietnam-Syndrom, vom *body bag effect* und dem *Dover ban*.

Was im Folgenden am Beispiel der Regelungen zur Rückführung gefallener Soldaten in den USA ausgeführt wird, ließe sich in ähnlicher Weise auch für andere Länder und anhand anderer Formen staatlich orchestrierten Totengedenkens zeigen.[14] Jedes Kriegerdenkmal ist ein nekropolitisches Monument, an jedem *Remembrance Day* werden die Geister der Gefallenen von neuem angerufen. Zwar variieren mit Tradition und gesellschaftlicher Stellung des Militärs in den westlichen Demokratien auch die nationalen Kulturen des Trauerns, aber so unterschiedlich die Gedenkpraktiken im Einzelnen ausfallen, sie kreisen um dieselben Fragen: Wie den gewaltsamen Tod derjenigen Bürger und Bürgerinnen rechtfertigen, die selbst als Gewaltakteure in staatlichem Auftrag handelten? Wie sie zugleich als politische *sacrifices* heroisieren und als ihren Familien entrissene *victims* betrauern? Wie die Toten begraben, ohne ihre Gespenster zu wecken? Weil die USA nach 1945 von allen westlichen Staaten die größten Truppenkontingente in Auslandseinsätze schickten und auch die meisten Gefallenen zu beklagen hatten, stellten sich hier die hantologischen Herausforderungen früher und dringlicher, und sie haben bis heute nicht an Brisanz verloren.

Die Rückkehr der Gefallenen

„Die im Krieg gefallenen amerikanischen Soldaten und Zivilisten sind erstaunlich lebendig“, konstatierte 2013 der Historiker Michael Geyer, sie „haben in den Vereinigten Staaten vor allem in jüngster Zeit ein wundersames Nachleben“.[15] Zu einem ernsthaften Problem wurde dieser Eigensinn der Toten erstmals im Zuge des Vietnamkriegs. Schon bald nach dessen Ende setzte sich unter den Konservativen in den USA die Auffassung durch, die Supermacht habe trotz erdrückender militärischer Überlegenheit den Gegner nicht bezwingen können, weil sich im eigenen

[14] Vgl. Manfred Hettling / Jörg Echternkamp (Hg.): Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung, München 2013.

[15] Michael Geyer: Amerikanisches Totengedenken. Privatisierung des Leides und Universalisierung der Toten, in: Manfred Hettling / Jörg Echternkamp (Hg.): Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung, München 2013, S. 487–509, hier S. 487–488.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Land eine Anti-Kriegsstimmung breitgemacht und es der Regierung an politischer Entschlossenheit gefehlt habe. Die Anhänger dieses US-amerikanischen Pendants zur deutschen Dolchstoßlegende nach dem Ersten Weltkrieg machten für das militärische Desaster neben der nordvietnamesischen Propaganda und dem pazifistischen Zeitgeist vor allem die unzensierten Fernsehbilder verantwortlich, die Vietnam zum ersten *living room war* werden ließen.[16] Die liberalen Medien hätten Tag für Tag den Kriegshorror an die abendlichen Familientische geliefert und mit ihren *Blood-and-gore*-Meldungen die Moral in der Heimat geschwächt. Dass, wie Medienanalysen gezeigt haben, die Berichterstattung tatsächlich der im Kriegsverlauf zunehmend kritischeren öffentlichen Meinung in den USA gefolgt war und nicht umgekehrt,[17] tat der Wirksamkeit des Defätismus-Vorwurfs keinen Abbruch.

Zum Inbegriff des nach der psychiatrischen Diagnose für traumatisierte Kriegsheimkehrer Vietnam-Syndrom genannten kollektiven Haltungsschadens avancierte der *body bag effect*. Obwohl kaum Fotos von getöteten Soldaten in Leichensäcken ausgestrahlt worden waren – gefallene G.I.s auf den Kampfschauplätzen wurden zwar in Leichensäcken geborgen, für den Rücktransport in die USA allerdings in Särge umgebettet –, verdichteten sich im *imaginaire* des *coming home in body bags* emblematisch alle Zweifel am Sinn des Krieges und der Opfer, die er forderte. Unmittelbar und mit emotionaler Wucht beschwor das Motiv die Vorstellung eines toten Bruders, Sohnes oder Vaters herauf.[18]

Auch bei späteren US-amerikanischen Auslandseinsätzen stand der *body bag effect* für die Überzeugung, dass die öffentliche Unterstützung nicht unbedingt dann wegbrach, wenn die Zahl der Gefallenen anstieg, sondern sobald Särge auf den Bildschirmen auftauchten – oder auch nur von *body bags* gesprochen wurde. Eine Konsequenz waren semantische Säuberungen: 1991 ersetzte das Pentagon in seinen Verlautbarungen das Wort *body bag* durch das weniger belastete *human remains pouch*, 2003 untersagte das US-Militär schließlich offiziell die Bezeichnung *body bag*.[19] Noch wichtiger erschien den politisch und militärisch Verantwortlichen jedoch die Zensur der Bilder. Weil sie die gefürchtete *casualty shyness* als hoch ansteckende, vor allem foto-induzierte Affektstörung auffassten, setzten sie auf Prävention durch visuelle Quarantäne-Maßnahmen.

Zu Beginn des ersten Golfkriegs verhängte das US-Verteidigungsministerium den sogenannten *Dover ban*, benannt nach einer Luftwaffenbasis im Bundesstaat Delaware, auf der die Einheit für Bestattungsangelegenheiten stationiert ist und

16 Und auch zum vorerst letzten. Schon ab dem Falklandkrieg gab es ‚embedded journalists', und unzensiertes Filmmaterial verschwand von den Bildschirmen. Vgl. Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, München 2003.

17 „It was not until the collapse of consensus was well under way that television's coverage began to turn around; and when it did turn around, it only turned so far." Dan Hallin: The „Uncensored War"? The Media and Vietnam, Berkeley 1989, S. 163.

18 William O. Saase / Rachel Hall: Restive Peace. Body Bags, Casket Flags and the Pathologization of Dissent, in: Rhetoric and Public Affairs 19.2, 2016, S. 177–208, hier S. 187.

19 Ebd., S. 193.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Transportflugzeuge mit den Überresten der Gefallenen landen. Die Anweisung untersagte den Medien, Aufnahmen von der Rückführung toter Soldaten auf die Dover Air Base zu machen und zu verbreiten. Der Bann verhinderte die Anwendung des sogenannten *Dover tests*, mit dem der Senator John Glenn einen simplen Postheroismus-Index entwickelt hatte. Seine Frage, „[w]ill public opinion and will support in the Congress still be there when the bodybags or the coffins start coming back through Dover, Delaware?“,[20] war schlechterdings nicht zu beantworten, wenn die Heimkehr der Toten durch ein Bilderverbot zu einem Nichtereignis gemacht wurde.

Zur Vorgeschichte des *Dover ban* gehört ein grotesker Fernsehauftritt, der Präsident George H. W. Bush unvermittelt mit den Geistern der Gefallenen konfrontierte: Am Ende einer Pressekonferenz während der Militärinvasion in Panama im Dezember 1989 hatte ein gut gelaunter Bush mit den Journalisten herumgealbert und vorgeführt, wie er wegen Nackenschmerzen nur gekrümmt laufen konnte, als die live übertragenden Fernsehsender auf *split screen* umschalteten und Aufnahmen von in Dover eintreffenden Särgen einblendeten. Verärgert darüber hatte der Präsident von den Sendern verlangt, künftig das Weiße Haus vorab über solche Einblendungen zu informieren, was diese jedoch verständlicherweise zurückgewiesen hatten.[21]

Pressevertreter und Veteranenorganisationen scheiterten damit, den *Dover ban* wegen Einschränkung der Pressefreiheit gerichtlich anzufechten, während der Präsidentschaft Clintons wurde er jedoch nur lax gehandhabt. Nach den Anschlägen vom 11. September 2001 erneuerte die Bush-Administration den Bann und erweiterte ihn mit Beginn des Irak-Kriegs auch auf andere Ankunftsorte von Gefallenentransporten. Im April 2004 tauchten dann Fotos flaggendrapierter Särge in den US-Medien auf, die eine Mitarbeiterin eines zivilen Luftfahrtunternehmens in einem Transportflugzeug aufgenommen hatte, das gefallene G.I.s aus Afghanistan und dem Irak in die USA überführte. Die Mitarbeiterin und auch ihr bei derselben Firma tätiger Ehemann wurden mit Verweis auf den *Dover ban* umgehend entlassen.[22] Wenige Tage später veröffentlichte jedoch das Pentagon rund 350 Fotos von der Rückkehr gefallener Militärangehöriger, nachdem ein Anwalt dies unter Berufung auf den *Freedom of Information Act* eingeklagt hatte.[23] Die aufgeklappten Flugzeugrümpfe, aus denen die Särge entladen wurden, erinnerten an alte Abbildungen des Leviathan als gestrandeter Walfisch: Das Staats-

20 Zit. nach Grant Penrod: Letting Loose the Images of War: The Battle for Public Access to Government-held Photographs of War, in: The News Media and the Law 28.3, 2004, S. 7–9, hier S. 7.

21 Saase / Hall: Restive Peace (Anm. 18), S. 188–189; Kayce Mobley: Hiding Death. Contextualizing the Dover Ban, in: Journal of Military Ethics 15.2, 2016, S. 122–142, hier S. 123–124.

22 Saase / Hall: Restive Peace (Anm. 18), S. 194; Bradford Kelley: Pictures of the Fallen and the Dover Ban. An Analysis of Banning the Media from Photographing Coffins, in: Kansas Journal of Law & Public Policy 26, 2016, S. 116–142, hier S. 123.

23 https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB152/casket_exhibit.html, 2. Juni 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 1: Rückkehr eines gefallenen Militärangehörigen nach der Landung in Dover.

monster hatte die Menschen verschlungen und spuckte ihre Überreste nun wieder aus (vgl. Abb. 1). Auf vielen Fotos wurden die Mitglieder der ebenfalls abgelichteten Ehrengarde geschwärzt, was den Eindruck verstärkte, dass es sich um eine Szene handelte, die nur widerwillig und in bearbeiteter Form öffentlich gezeigt werden sollte. Auf einem der Bilder scheint ein von dicken schwarzen Blöcken umrahmter Sarg wie von Geisterhand getragen aus der Transportmaschine zu schweben (vgl. Abb. 2).

Die Debatten über das Bilderverbot hielten auch in den folgenden Jahren an, bis Verteidigungsminister Robert M. Gates am 26. Februar 2009 den Bann aufhob – „seeking a way to better balance an individual's family's privacy concerns with the right of the American people to honor these fallen heroes".[24] Seither ist eine Bildberichterstattung über die Rückkehr der Toten möglich, sofern die Familien dem zustimmen. Diese werden eingeladen, auf Staatskosten nach Dover zu kommen und an der Zeremonie teilzunehmen. Die Obama-Administration entschärfte den Konflikt zwischen dem Anspruch auf Informationsfreiheit und der Sorge vor dem *body bag effect*, indem sie die Rolle der Angehörigen stärkte. Statt Bilder aus Dover von den Bildschirmen zu verbannen, lautete die Botschaft nun:

[24] Zit. nach Saase / Hall: Restive Peace (Anm. 18), S. 196.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abb. 2: Schwärzung der Ehrengarde, die den Gefallenen begleitet.

„You are welcome to view what happens here but as you will soon realize, there is nothing much to see unless your relationship to the deceased is personal.“[25]

Was als Bruch mit der Zensurpraxis der Vorgänger-Regierungen inszeniert wurde, steht allerdings in Kontinuität zur nekropolitischen Wende der Nach-Vietnam-Ära: Der staatliche Totenkult und die damit verbundene politische Instrumentalisierung der Gefallenen werden zurückgedrängt zugunsten einer Privatisierung der Trauer in Gestalt eines würdevollen Transfers ihrer Überreste an die Familien. Die Differenz zwischen Bush Senior und Junior auf der einen und Obama auf der anderen Seite besteht darin, dass letzterer es für klüger hielt, die Öffentlichkeit diskret an diesem Akt teilhaben zu lassen. Auch wenn die getöteten Soldaten im öffentlichen Diskurs selbstverständlich weiterhin als „our heroes“ firmieren, sind die Zeremonien ihrer Rückkehr genauso postheroisch, wie es die ebenfalls von Obama forcierte Ausweitung des Drohnenkriegs ist: Statt die Toten als Kriegshelden zu glorifizieren, entlässt sie das Militär aus seiner Befehlsgewalt und gibt sie in einem rituellen Akt denen zurück, die ihnen nahestanden. Statt Podeste zu errichten, um besser zu patriotischen Vorbildern aufschauen zu können, schafft man einen Rahmen für persönliche Abschiede. Das politische Kalkül dieser Entpolitisierungsstrategie liegt auf der Hand: Mit gefährlichen Heimsuchungen ist sowohl zu rechnen, wenn man die Gefallenen ostentativ heroisiert, wie auch, wenn man sie dem öffentlichen Blick zu entziehen sucht. Souverän ist

[25] Ebd., S. 200.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dagegen, wer die Gespenster in Schach zu halten vermag. Staatlich verordnete Sinnstiftung ist dazu ebenso kontraproduktiv wie visuelle Prävention. Dass die Geister der Toten Ruhe geben, ist eher zu hoffen, wenn man sie in Ruhe lässt und ihre Familien um sie trauern können. Postheroische Nekropolitik führt so die gegenstrebigen Aspekte des Opfers zusammen: Sie verzichtet nicht auf Indienstnahme des Todes als *sacrifice*, respektiert aber den Wunsch, die Getöteten sichtbar als *victims* zu beklagen.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: The Return of the Fallen – A National Security Archive Special Exhibit (2005), https://nsarchive2.gwu.edu//NSAEBB/NSAEBB152/casket_exhibit.html, 00174.jpg, 21. November 2018.

Abb. 2: The Return of the Fallen – A National Security Archive Special Exhibit (2005), https://nsarchive2.gwu.edu//NSAEBB/NSAEBB152/casket_exhibit.html, 00028.jpg, 21. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

IV.
Heldentod?
Neue Konfigurationen
im 21. Jahrhundert

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Postheroischer Heldentod?

Heroisierungen im Umfeld des Utøya-Attentats

Joachim Grage

Norwegen ist zweifellos eine heroische Nation. Sie beruft sich auf die Herkunft von den Wikingern, die im Mittelalter den nordatlantischen Raum beherrschten und auch die Küsten Mittel- und Südeuropas unsicher machten, und sie ist stolz auf Nationalhelden wie Roald Amundsen, den Polarfahrer und Entdecker des Südpols, oder Ole Einar Bjørndalen, den international erfolgreichen Biathleten.

Norwegen ist zweifellos eine postheroische Gesellschaft. Im Feld der Politik und des Militärs kennt sie keine Helden, heroische Tugenden werden misstrauisch beäugt. Die Armee ist nicht dazu da, Kriege zu führen, sondern Frieden zu stiften. Als Ende Juni 2010 im Rahmen der ISAF-Mission in der nordafghanischen Provinz Farjab vier norwegische Soldaten durch einen Sprengsatz ums Leben kommen,[1] finden sich in der Berichterstattung darüber und in den Äußerungen von Politikern oder Militärs keinerlei Anzeichen für eine Heroisierung der Opfer. Heldentum gibt es in der Geschichte und im Sport, aus dem politischen Diskurs ist es verschwunden. Vor allem wird nicht heroisch gestorben und der Tod macht niemanden zum Helden. Es braucht auch keine Helden, die die Welt retten, denn Norwegen rangiert auf dem Glücksindex der Welt stets ganz oben,[2] und man fühlt sich in der Gesellschaft im Allgemeinen *trygg* – sicher, geborgen. Dazu tragen auch die Errungenschaften des Wohlfahrtsstaates ihren Teil bei.[3]

Mag diese (post)heroische Charakterisierung auch allzu grobschlächtig sein, so ist doch festzuhalten, dass Norwegen lange Zeit als eine sichere, zufriedene Gesellschaft gelten durfte, die nicht auf die Heldentaten einzelner angewiesen war, um im Gleichgewicht zu bleiben. Doch dieses Bild (das auch weitgehend ein Selbstbild war) wurde schlagartig zerstört, als das Land ein gutes Jahr nach dem

---

1 http://www.spiegel.de/politik/ausland/afghanistan-sprengsatz-toetet-vier-norwegische-soldaten-a-703198.html. Auf alle in diesem Artikel zitierten Internetseiten (sofern nicht anders angegeben) wurde zuletzt am 14. Mai 2019 zugegriffen. – Insgesamt hatte die norwegische Armee neun Tote bei ihrem Afghanistan-Einsatz zu beklagen.

2 Vgl. John F. Helliwell u. a. (Hg.): World Happiness Report 2018, New York 2018, S. 21, https://s3.amazonaws.com/happiness-report/2018/WHR_web.pdf: Im „Ranking of Happiness 2015–2017“ nimmt Norwegen hinter Finnland im weltweiten Vergleich den zweiten Platz ein.

3 Die norwegischen Politikwissenschaftler Stein Kuhnle und Nanna Kildal sehen den Kern des Wohlfahrtsstaatgedankens in „einem Verständnis und einer Erwartung von öffentlicher, kollektiver Verantwortung für einen hohen Grad an sozialer Sicherheit und sozialer Gleichheit in der Gesellschaft“ („en oppfatning og forventning om et offentlig, kollektivt ansvar for en høy grad av sosial trygghet og sosial likhet i samfunnet“, Aksel Hatland u. a. [Hg.]: Det norske velferdsstaten, Oslo [4]2011, S. 19).

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oben genannten Anschlag in Afghanistan von zwei Attentaten erschüttert wurde, wie man sie zuvor in Skandinavien nicht erlebt hatte. Am Nachmittag des 22. Juli 2011 zündete der 32-jährige Attentäter Anders Behring Breivik im Regierungsviertel von Oslo eine Autobombe, die acht Menschen tötete. Anschließend fuhr er mit einem Auto zu der nordöstlich von Oslo gelegenen Insel Utøya, wo die Jugendorganisation AUF der Regierungspartei Arbejderpartiet alljährlich ein Sommercamp veranstaltete. Als Polizist verkleidet ließ er sich mit der Fähre übersetzen, rief die Jugendlichen herbei, angeblich, um sie über das Attentat in Oslo zu informieren, und eröffnete das Feuer. Im Laufe einer Stunde verfolgte er die flüchtenden Jugendlichen über die Insel und tötete 67 Menschen, zwei weitere verunglückten tödlich auf der Flucht. Als endlich eine Spezialtruppe der Polizei auf der Insel eintraf, ließ sich Breivik widerstandslos festnehmen.[4]

Das Land stand danach unter einem kollektiven Schock. Bei einer Gesamteinwohnerzahl von gut 5,2 Millionen kannte ein relativ großer Anteil der Bevölkerung die Opfer persönlich oder mittelbar. Bemerkenswert war dann die Reaktion des Staates: Während andernorts nach vergleichbaren Terrorangriffen eine Verschärfung der Sicherheitsgesetze und eine Einschränkung bürgerlicher Rechte gefordert wurde, beschwor Ministerpräsident Jens Stoltenberg die nationale Gemeinschaft, die gemeinsamen Werte und die Demokratie. In seiner Trauerrede zwei Tage nach dem Attentat im Osloer Dom brachte er diese Haltung auf den Punkt: „Wir sind ein kleines Land, aber wir sind ein stolzes Volk. Wir sind noch immer erschüttert von dem, was uns getroffen hat, aber wir geben niemals unsere Werte auf. Unsere Antwort ist mehr Demokratie, mehr Offenheit und mehr Humanität."[5] Der Angriff auf die offene Gesellschaft wurde mit einer ideellen Stärkung der Resilienz beantwortet. Das Land schien schnell seine postheroische Balance wiedergefunden zu haben. Doch Heroisierungsdiskurse im Umfeld der Attentate zeigen, dass heroische Ideale und Muster auch in der norwegischen Gegenwart tief verwurzelt sind. Im Folgenden sollen zunächst die Versuche, die monströse Gewalttat einzuordnen, in Hinblick darauf untersucht werden, ob sie Heroisierungspotenzial bergen oder nicht. Anschließend gehe ich auf die sehr elaborierte Selbstheroisierung des Täters mittels eines Manifests ein, das er nahezu zeitgleich mit dem Attentat von Oslo im Internet veröffentlicht hat. In einem

4 Der Verlauf des Attentats wurde in zahlreichen Zeitungsartikeln und Fernsehdokumentationen im Anschluss an die Gewalttat immer wieder geschildert und auch im Gerichtsprozess gegen Breivik genau rekonstruiert. Einen detaillierten Einblick in die Abfolge der Gewalttaten und der Reaktionen von Polizei und Sicherheitsdiensten bietet Kjetil Stormark: Da terroren rammet Norge. 189 minutter som rystet verden, Oslo 2011. Seiner Schilderung folgt die Darstellung der Geschehnisse auf Utøya hier und im Folgenden. – Für umfassende Recherchen und Auswertungen zu Heroisierungen von Täter, Rettern und Opfern des Utøya-Attentats danke ich meiner Projektmitarbeiterin Jessica Bernauer.

5 „Vi er et lite land, men vi er et stolt folk. Vi er fortsatt rystet av det som traff oss, men vi gir aldri opp våre verdier. Vårt svar er mer demokrati, mer åpenhet og mer humanitet." Zit. nach ebd., S. 400. Soweit nicht anders angegeben, stammen die deutschen Übersetzungen vom Verfasser.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dritten Schritt wird herausgearbeitet, wie die Opfer und die Retter in der Öffentlichkeit als Helden bezeichnet werden, um abschließend nach der Logik des Heldendiskurses in der gesellschaftlichen Aufarbeitung der Attentate zu fragen.

(Un)heroische Erklärungsversuche: Amoklauf und Ego-Shooter

Besonders das Massaker auf der Insel Utøya hat weltweit großes Entsetzen hervorgerufen. Hier erschoss Breivik seine Opfer aus nächster Nähe, oft schaute er ihnen dabei ins Gesicht. Verletzte Opfer richtete er mit einem gezielten Kopfschuss hin. Da viele Jugendliche in Panik flüchteten und nicht wussten, wie viele Täter eigentlich auf der Insel waren und wer diese Täter waren, konnte Breivik sich immer wieder als Polizist ausgeben, der die Teilnehmer des Camps vor den Attentätern schützen wollte, und so die Jugendlichen aus ihren Verstecken in Gebäuden, im Wald und an der Küste herauslocken, um sie dann zu erschießen. Er tötete wahllos: Kinder, Jugendliche und Erwachsene, Mädchen und Jungen, Frauen und Männer. In einigen Fällen ließ er jedoch Opfer laufen. Die Botschaft war klar: Er war in dieser Stunde Herr über Leben und Tod.

Die Konstellation der Tat lässt zunächst an einen Amoklauf denken, womit man dieses ungeheure Verbrechen zumindest ansatzweise vergleich- und damit fassbar macht, wenngleich gerade Amoktaten Fragen hinsichtlich des Tatmotivs offen lassen und so das Verstehen erschweren. Da sich Amokläufe seit dem Ende des 20. Jahrhunderts deutlich gehäuft hatten und über sie in den Nachrichtenmedien zumeist breit berichtet worden war, lag die Amoktat als Deutungsmuster in der Öffentlichkeit zumindest für das Utøya-Attentat nahe. Bei aller Unschärfe des Amok-Begriffs werden als wesentliche Merkmale einer entsprechenden Tat angesehen, dass ein einzelner Täter oder eine Täterin mehrere Personen mit Tötungsabsicht angreift, dass er oder sie bei der Tat selbst physisch anwesend ist, dass die Tat in einem Zug, ohne ‚Abkühlungsphase' durchgeführt wird und dass sie schließlich „zumindest teilweise im öffentlichen Raum stattfindet".[6]

Für diese Einordnung des Utøya-Attentats spricht der Ort des Geschehens: eine Zusammenkunft von vielen Menschen auf engem Raum, zudem noch die abgeschlossene Lage der Insel, die eine Flucht der Opfer erschwerte. Breivik gab später vor Gericht an, er habe die Camp-Teilnehmer ins Wasser treiben wollen, damit sie dort ertränken.[7] Die Unzugänglichkeit der Insel und die Schwierigkeit,

6 Herbert Scheithauer / Rebecca Bondü: Amoklauf und school shooting. Bedeutung, Hintergründe und Prävention, Göttingen 2011, S. 15, zit. nach Anna-Lena Braun: Erwachsene Amoktäter, Wiesbaden 2018, S. 12. Zu Begriffsbestimmung und Definitionsversuchen von Amok vgl. ebd., S. 7–23.

7 Vgl. das Protokoll der Prozessberichterstatter der Zeitung VG (Verdens Gang) vom 5. Prozesstag am 20. April 2012, Uhrzeit 14:23: „Skytingen skulle være detonator og målsettingen var å skremme AUF'erne på vannet slik at de drukner." https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/mA1M1/dag-5-ord-for-ord-breivik-beskriver-drapstoktet-i-detalj?utm_source=inline-teaser-bottom&utm_content=e9Pza.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

den Ort zu verlassen, unterstützte also seine Tat, das Wasser als Grenzraum war als tödliche Falle mitkalkuliert. Tatsächlich schoss Breivik auch noch auf Personen, die versuchten, von der Insel fort und ans rettende Ufer des Festlands zu schwimmen. Die Gruppe der Opfer war also definiert, wer dann aber schließlich getötet wurde, war Zufall. Dass Breivik die Leiterin des Camps als erste erschoss, lag offenbar einzig und allein daran, dass sie die erste war, die ihm auf der Insel begegnete, weil auch sie dachte, er sei Polizist und ihn daher auf der Insel empfangen wollte.

Auch die extreme Dynamik ist typisch für einen Amok-Täter: das Töten möglichst vieler Menschen in möglichst kurzer Zeit. Dies wurde ebenfalls durch die Insellage begünstigt, da sie verhinderte, dass der Täter frühzeitig von Sicherheitspersonal am weiteren Töten gehindert wurde. Eine Deckung besteht hinsichtlich der Opfergruppe insbesondere zu den Schulamokläufen, den sogenannten School Shootings, die mit den Namen der jeweiligen Orte, an denen sie stattgefunden haben, in die Geschichte eingegangen sind: Columbine (USA) 1999 mit 13 Todesopfern, Erfurt 2002 mit 16 Toten, Virginia Tech (USA) 2007 mit 32 Toten, Jokela (FIN) 2007 mit 8 Toten, Kauhajoki (FIN) 2008 mit 10 Todesopfern, Winnenden 2009 mit 15 Opfern, um nur einige zu nennen.[8] Zahlreiche weitere solcher Fälle gab es weltweit bekanntlich auch nach dem Massaker auf Utøya.

Doch nicht nur zu diesen realen Fällen von Gewalt gegen eine Gruppe von Menschen bestehen deutliche Parallelen, sondern auch zur Simulation solcher Taten im Computerspiel, insbesondere den sogenannten Ego-Shootern oder First-Person Shooters, in denen es darum geht, einen oder möglichst viele Gegner mit einer Schusswaffe zu töten, wobei der Spieler nur die Hände und die Waffe seiner Spielfigur sieht: „Der Bildschirm wird somit zum eigenen Gesichtsfeld."[9] Diese Perspektive „soll es dem Spieler ermöglichen, besonders intensiv in das Spielgeschehen einzutauchen".[10] Gerade wegen der den Spielen inhärenten Immersion wird auch immer wieder die Frage diskutiert, ob das Spielen von Ego-Shootern als Ursache oder Auslöser für reale Gewalt in Form von School Shootings gelten kann, zumal „die jungen Täter in den meisten Fällen Ego-Shooter gespielt haben und die Taten darüber hinaus in ihrem Tatablauf gewisse Gemeinsamkeiten mit den Szenarien solcher Spiele aufweisen".[11] Bei den Ego-Shooter-Spielen bemisst

8 Opferzahlen nach https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1871/umfrage/opferzahl-bei-amoklaeufen-in-westlichen-demokratien-seit-1966/.

9 Alexander Stoll: „Killerspiele" oder E-Sport? Funktionalität von Gewalt und die Rolle des Körpers in Multiplayer-Ego-Shootern, Glückstadt ^{2}2018, S. 82.

10 Arabella Liedtke: School Shootings und Counter-Strike. Eine qualitative Studie zur Erforschung der Risikoeigenschaft von Ego-Shootern am Beispiel von Counter-Strike (Bochumer Schriften zur Rechtsdogmatik und Kriminalpolitik 31), Holzkirchen/Obb. 2015, S. 32.

11 Ebd., S. 1. Liedtke kann in ihrer Untersuchung des Ego-Shooters *Counter-Strike,* den die Attentäter der School Shootings von Erfurt, Emsdetten und Winnenden nachweislich gespielt haben, keinen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Spiel und der Bereitschaft zu einer realen Gewalttat feststellen: „*Counter-Strike* im Zusammenhang mit School

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich der Erfolg des Spielers bekanntlich an der Anzahl der getroffenen Ziele und der Dauer der Schießerei, denn im Unterschied zu den Amokläufen und dem Attentat auf die Camp-Teilnehmer von Utøya sind die Gegner in den Computerspielen meist selbst bewaffnet und leisten Gegenwehr. In der Realität kommt eine solche Kampfsituation dagegen erst nach einer bestimmten Zeit zustande, dann nämlich, wenn die Polizei oder eine andere bewaffnete Einheit eintrifft und selbst auf den Täter schießt. Bis dahin darf die einseitige Bewaffnung nach allen ethischen Maßstäben als feige gelten. Nichts ist unheroischer, als auf unschuldige wehrlose Menschen zu schießen.

Die Kampfszenen in Computerspielen sind zudem meist eingebettet in ein Narrativ, das die Schießerei legitimiert, indem es eine Begründung dafür liefert, warum die Gegner vernichtet werden müssen und die Tötung gerechtfertigt ist. Auch darin ist ein Unterschied zu realen Amokläufen zu sehen, denn für diese ist „das scheinbare Fehlen von Motiven“[12] konstitutiv. „Ausschlusskriterien sind hingegen das Vorliegen bzw. die Dominanz politischer, ethnischer, religiöser oder kriminell-materieller Motive.“[13] Dies macht Amoktaten grundsätzlich zu Handlungen, die außerhalb eines heroischen Diskurses stehen. Ein scheinbar sinnloses Töten, das keinen ‚höheren Zielen‘ dient oder durch solche gerechtfertigt werden soll, lässt sich kaum als heldenhaft feiern.

In der Frage der Motivation liegt auch der wesentliche Unterschied zwischen einem Amoklauf und dem Massenmord von Utøya. Denn indem Breivik unter dem leicht zu dechiffrierenden Pseudonym „Andrew Berwick, London 2011“ kurz vor dem Zünden der Osloer Autobombe ein mehr als tausend Seiten umfassendes Manuskript mit dem Titel *2083 – A European Declaration of Independence* im Internet veröffentlichte, lieferte er ein Narrativ mit, das seine Attentate zum Teil eines politischen Kampfes erklärte.[14] Dieses Dokument macht aus dem Amoklauf einen terroristischen Akt und eröffnet damit wiederum die Möglichkeit einer heroischen Interpretation seitens derjenigen, die die grundlegenden Einstellungen und die Ziele des Terroristen teilen, sowie seitens des Attentäters selbst. Wäre Breivik bei dem Attentat auf Utøya selbst umgekommen, so wäre er aus seiner eigenen Sicht einen Heldentod gestorben.

Shootings als besonderen Risikofaktor einzuschätzen, wäre nach den Ergebnissen der vorliegenden Studie verfehlt.“ Ebd., S. 3.

12 Braun: Erwachsene Amoktäter (Anm. 6), S. 10.

13 Ebd., S. 13.

14 Andrew Berwick: 2083. A European Declaration of Independence, 2011, https://fas.org/programs/tap/_docs/2083_-_A_European_Declaration_of_Independence.pdf. Ob es sich hier um das von Breivik veröffentlichte Originaldokument handelt, ist nicht sicher.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Selbstheroisierung des Attentäters

Der monströse Umfang des Pamphlets *2083* entspricht der Maßlosigkeit des Mordens, für dessen Rechtfertigung es – in englischer Sprache, nicht auf Norwegisch – verfasst wurde. Bei dem Text handelt es sich um ein Konglomerat von Beiträgen, die Breivik in rechten Blogs im World Wide Web gefunden hatte und die er mit eigenen Gedanken vermischte. *2083* ist eine über weite Strecken redundante Mischung aus Sachtext und Utopie. Sachlich geht es Breivik darum darzustellen, wie die westlichen Gesellschaften seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs von einem sogenannten Kulturellen Marxismus indoktriniert wurden, wofür er exemplarisch die Frankfurter Schule haftbar macht. Seither stünden die europäischen Gesellschaften unter dem Diktat der Political Correctness, das jegliche kritische Meinungsäußerung im Sinne eines ‚Selbstbestimmungsrechts' der Nationen unterbinde, insbesondere zu dem wesentlichen Thema der Immigration von Muslimen. Breiviks Feindbild ist die multikulturelle Gesellschaft. Utopisch-prophetische Züge trägt dieses Machwerk, indem das Jahr 2083 als derjenige Zeitpunkt genannt wird, bis zu dem alle europäischen Nationen selbstbestimmt agieren und ihre Politik allein an einer nationalistischen Ratio ausrichten würden.

Seine eigene Aufgabe sieht Breivik zum einen in der Veröffentlichung dieser Schrift, die Ähnlichdenkende in aller Welt wachrütteln und auf den gemeinsamen Kampf einschwören soll, zum anderen in seinen Gewalttaten und zwar insbesondere dem Bombenattentat von Oslo. Er beschreibt am Ende genau, wie er sich Tag für Tag in den letzten Monaten auf diese Tat vorbereitet hat, wie er sich das Material für die Autobombe beschafft und wie er diese schließlich gebaut hat. Nach eigenem Bekunden hat Breivik neun Jahre lang an dem Pamphlet gearbeitet. Sein letzter Eintrag ist datiert auf „Fri July 22nd, 12:51" und unterschrieben mit:

> Andrew Berwick
> Justiciar Knight Commander
> Knights Templar Europe
> Knights Templar Norway[15]

Diese Titulierung ist Ausdruck einer im Text elaborierten Strategie der Selbstheroisierung als Kreuzritter. Breivik phantasiert einen europaweit verbreiteten Templerorden herbei, deren Mitglieder den Widerstand gegen die Islamisierung des Abendlandes organisieren und den Kampf für die Unabhängigkeitserklärung der europäischen Nationen führen sollen. Er selbst ernennt sich zum obersten Kommandeur der Kreuzritter in Norwegen und hängt dem Manifest auch Fotos an, die ihn als Mitglied einer Freimaurerloge, in einer modernen Kreuzritteruniform und in einer Art Neopren-Kampfanzug mit einem Gewehr im Anschlag zeigen, wobei er auch Embleme des Phantasie-Kreuzritterordens trägt. Da er sich selbst mit dem Attentat auf Utøya in Lebensgefahr brachte, können diese Fotos als stra-

[15] Ebd., S. 1016.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tegisch inszenierte ‚letzte Bilder' im Sinne Cornelia Brinks gelten,[16] denen er außerdem noch zivile Fotos in privaten Situationen beifügte, die ihn als scheinbar freundlichen Mann von nebenan zeigen.

Um sich als Mitglied dieses Ordens zu legitimieren und sich in die Tradition der heroischen Kreuzritter einzuschreiben, trägt Breivik in seinem Manifest Informationen zur Geschichte des Templerordens zusammen. Diese Vereinigung sieht er in der Pflicht für den Kampf gegen die sogenannten kulturmarxistischen, multikulturalistischen Eliten, denen er im Namen der freien Urbevölkerung Europas den Krieg erklärt:

> Many brothers and sisters have fallen already, the pioneers, the brave heroes, and the first to pick up their guns. We are the legacy of these first "unknown" pioneers. We did not want this but we are left no choice. Armed struggle is the only rational approach.
> We, the free indigenous peoples of Europe, hereby declare a pre-emptive war on all cultural Marxist/multiculturalist elites of Western Europe.[17]

Die Heroisierung der Vorkämpfer mündet in eine pathetisch inszenierte Selbstheroisierung, die mit einem Selbstopfer einhergeht. Breivik stellt sich als Auserwählten dar, der den Kampf aufnimmt, weil niemand anderer sich dieser Sache annehmen will. Und er trägt dabei ziemlich dick auf, wenn es um seine historische und heroische Selbsteinordnung geht:

> Regardless of the above cultural Marxist propaganda, I will always know that I am perhaps the biggest champion of cultural conservatism Europe has ever witnessed since 1950. I am one of many destroyers of cultural Marxism and as such: a hero of Europe, a savior of our people and of European Christendom – by default.[18]

Das Selbstopfer besteht nicht nur darin, sich altruistisch als Kämpfer in den Dienst der gemeinsamen Sache zu stellen, sondern ebenso darin, den Tod in Kauf zu nehmen. Denn Breivik reflektiert auch die Notwendigkeit und die religiöse Legitimation eines Freitods im Zuge einer Kampfhandlung:

> A Justiciar Knight for the Knights Templar who, for tactical reasons, chose to self-terminate during or after an operation, is not considered to have "thrown God's gift away" as he is a martyr for the Church. He has sacrificed his freedom and his life to secure the existence of his family, friends, his people, country and the European Church and has such contributed to prevent European Christendom from being gradually deconstructed by the cultural Marxist/multiculturalist regimes of Western Europe.
> As God knows everything, he is well aware of the intentions and deeds of every Justiciar Knight. Therefore, to self-terminate for strategic or logical reasons (to prevent information extraction by the enemy which will lead to the apprehension of other Justiciar Knights), is not considered suicide but an extension of the sacrifice made to our cause. As such, this final act of sacrifice is added to the amount of good deeds and grace generated by the individual.[19]

16 Siehe dazu den Beitrag von Cornelia Brink in diesem Band.
17 Berwick: 2083 (Anm. 14), S. 547.
18 Ebd., S. 986.
19 Ebd., S. 927.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Obwohl Breivik in seinem Manifest nicht in gleicher Weise auf das geplante Massaker von Utøya eingeht, wie er das Attentat mit der Autobombe ankündigt, zielt diese Passage auf den Moment ab, wo er von der Polizei auf der Insel gestellt wird. Im Prozess sagte er später aus, dass er in Erwägung gezogen habe, sich nach dem Massaker selbst zu töten, als sich ein Hubschrauber der Insel genähert habe und er wusste, dass die Polizei ihn überwältigen würde:

> […] und dann dachte ich: „Will ich das hier wirklich überleben? Aus mir wird die meistgehasste Person Norwegens werden und jeder einzelne Tag meines restlichen Lebens wird ein Albtraum werden." […] „Soll ich mir jetzt selbst in den Kopf schießen?" […] Dann dachte ich daran, was ich im Kompendium geschrieben hatte, dass man durch einen Gerichtsprozess oder im Gefängnis kämpfen muss.[20]

Während viele Amokläufe einen erweiterten Suizid darstellen, sei es, indem sich die Täter selbst töten, sei es, indem sie sich von Sicherheitskräften töten lassen, unterstreicht Breivik mit seiner Entscheidung, weiterzuleben, dass es sich um einen politisch motivierten terroristischen Gewaltakt handelt, der sich gezielt gegen den Nachwuchs derjenigen Partei richtet, die er als Hauptvertreterin des sogenannten Kulturmarxismus in seinem Land sieht. Er verwirft die Möglichkeit eines in seinen Augen heroischen Todes zugunsten eines weiteren Opfers, das im Martyrium des Weiterlebens besteht. In der Tat bot ihm der Prozess die Bühne, sich als heroischen Kämpfer für ein nationalistisches Europa darzustellen, auch wenn das Gericht und die Öffentlichkeit seinen selbstproklamierten Heldenstatus weitgehend dekonstruierten.

Es gibt allerdings Hinweise für eine Heroisierung Breiviks in einer transnationalen rechten Szene. So finden sich auch auf Plattformen wie *YouTube* Videos, in denen die Schuld Breiviks in Frage gestellt oder seine Tat glorifiziert wird und die von den Betrachtern positiv kommentiert werden. In einem Video mit dem Titel „Anders Breivik – hero or monster?"[21] wird diese scheinbar offene Frage durch die in die Bilderfolge hineingeschnittenen tendenziösen Kommentare des Autors implizit beantwortet: Auf Utøya seien junge Menschen mit „[i]deas of multicultural neo-marxism, feminism, antifascism" infiltriert worden, das Land Norwegen, „once peaceful country almost without crime", sei durch „multiculturalism" nachhaltig verändert worden, die Stadt Oslo sei „full of romanian gypsies, muslims, africans […] street gangs, drugs, robberies". Wer sein Land liebe, der habe die gleichen Gefühle wie ein Vater, der mit ansehen muss, wie seine Frau vergewaltigt, seine Kinder ermordet und sein Haus niedergebrannt werden. Es werden seriöse Nachrichtenmedien zitiert, denen zufolge alle angezeigten Vergewaltigungen in

20 „[…] og da tenkte jeg, ‚ønsker jeg virkelig å overleve dette her? Jeg kommer til å bli den mest forhatte personen i Norge, og hver eneste dag resten av livet kommer til å være et mareritt'. […] ‚Skal jeg skyte meg selv i hodet nå?' […] Så tenkte jeg på det [jeg] hadde skrevet i kompendiet, om at man må kjempe gjennom en rettsprosess eller i fengselet." https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/npwLa/dag-5-ord-for-ord-jeg-skjoet-mot-alle?utm_source=inline-teaser-bottom&utm_content=mA1M1. Zur Quelle vgl. Anm. 7.

21 https://www.youtube.com/watch?v=iYEMYwJ0DgA.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Oslo in einem nicht genannten Jahr von Männern mit ‚nicht-westlichem Hintergrund' begangen worden seien. Am Ende steht die Frage: „Should he [Breivik] be treated as a nazi monster?" In einem anderen, inzwischen von der Plattform *Youtube* entfernten Video werden Nachrichten-Sequenzen über die Attentate und Aufnahmen von Breivik im Gerichtssaal unter dem Titel „Commander Breivik" zusammengeschnitten und mit Musik unterlegt.[22] Das Video endet mit dem Schriftzug „Heil Breivik!" In den vielen positiven Kommentaren zu diesem Video wird Breivik immer wieder heroisiert, so etwa von dem User „jANIbOSS", der die Selbstheroisierung Breiviks in dessen Manifest wörtlich aufgreift: „Er ist ein Held und was er getan hat, sollte glorifiziert werden. Er wird immer der Held von Europa bleiben!" Auch andere Videos mit derselben Tendenz wurden zwischen der Recherche für diesen Beitrag im Herbst 2017 und seiner Drucklegung von *YouTube* entfernt.[23] Doch selbst in der rechten Szene ist Breiviks Heldentum umstritten. Die Journalistin Åsne Seierstad, die für ihr Buch *En av oss. En fortelling om Norge* (2013; dt. unter dem Titel *Einer von uns. Die Geschichte eines Massenmörders,* 2016) umfassend zu Breivik recherchiert hat, sagte in einem Interview: „Selbst Neonazis stösst ab, dass er wehrlose Kinder ermordet hat. Weil er seine politischen Positionen mit kindischen Klagen über das Essen im Gefängnis und seine Playstation vermischt, gibt er keine Figur ab, die man heroisieren könnte."[24]

Die öffentliche Demontage des selbsternannten Helden von Europa wurde allerdings nicht durch eine Infragestellung von heroischen Konzepten ausgetragen, wie es in postheroischen Gesellschaften vielleicht zu erwarten gewesen wäre. Stattdessen wurde das Attribut des Heroischen nunmehr den Opfern und den Helfern verliehen. Das kann als deutliches Indiz dafür gelten, dass auch moderne demokratische Gesellschaften gerade in Krisensituationen ein Bedürfnis nach heroischen Figuren haben. Worin dieses Bedürfnis genau besteht, soll hier an weiteren heroischen Diskursivierungen im Zusammenhang mit dem Attentat exemplarisch untersucht werden.

Globale Heroisierung: Alle Opfer waren Helden!

Als erstes Beispiel kann ein Song dienen, den die norwegische Sängerin Juliane Pycroft-Fixter als Reaktion auf die Attentate geschrieben hat und der die Haltung der norwegischen Öffentlichkeit nach dem Attentat widerspiegelt. Der entsprechende *YouTube*-Clip ist mit Bildern von Trauerfeiern und Gedenkorten illustriert. Der Song trägt den Titel *Helter* (dt.: Helden):

22 https://www.youtube.com/watch?v=GyKapZIK0sY.
23 https://www.youtube.com/watch?v=RONMM0ga1sE; https://www.youtube.com/watch?v=HMAWtlzgPqM.
24 https://www.bernerzeitung.ch/articles/10115641.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

For et samhold i vårt Norge	Für Zusammenhalt in unserem Norwegen
Et fagert land av fjord og fjell	Einem schönen Land mit Fjord und Berg
En staut nasjon av stolte mennesker	Einer aufrechten Nation von stolzen Menschen
Med tro og godhet blant oss selv	Mit Glauben und Güte untereinander
Våre tanker går til helter	Unsere Gedanken wenden sich Helden zu
Som ble frarøvet sitt liv	Die ihres Lebens beraubt wurden
Deres minner hviler over	Die Erinnerungen an sie ruhen über
Hver en bygd og i hvert siv	Jedem Bezirk und in jedem Schilfrohr.
[Refrain:]	
Kom alle bli med	Kommt alle, seid dabei,
For nå skal du se	Denn jetzt sollst du sehen:
Vi lever for hver engel som fløy hen	Wir leben für jeden Engel, der davonflog,
Og for de som er igjen	Und für die, die zurückbleiben,
Vi lever for godhed,	Wir leben für Güte,
Vi lever for hver mor,	Wir leben für jede Mutter,
Vi lever for hver pappa,	Wir leben für jeden Vater,
For hver søster og hver bror […]	Für jede Schwester und jeden Bruder […][25]

Bevor in diesem Lied überhaupt auf das Ereignis eingegangen wird, werden bereits im ersten Vers Gemeinschaft und Vaterland beschworen und letzteres wird dann mit stereotypen Wendungen charakterisiert. Erst in Vers 5 bis 8 geht es um diejenigen, die dem Song den Titel geben: die Opfer, die hier als getötete Helden bezeichnet werden, mit dem Versprechen, dass sowohl die norwegische Bevölkerung, als auch die Natur ihrer überall gedenke, womit der Song wieder die Wende zur Beschwörung von Gemeinschaft vollzieht. Der Gedanke an den Tod, der zuvor kurz aufgeflammt ist (und zwar bezeichnenderweise als Verlust des Lebens), wird nun durch den wiederholten Gebrauch des Verbs „leve" – „leben" verdrängt. Das Leben der Gemeinschaft wird dem Gedenken an die Ermordeten (euphemistisch verbrämt und religiös überhöht als hinwegfliegende Engel) und der Solidarität mit den hinterbliebenen Familienmitgliedern gewidmet.

Wenn man diesen Text der Gattung des Trauergedichts,[26] dem Epicedium, zurechnet, so fällt auf, dass von den fünf Teilen, die in einem solchen Text gemäß der rhetorischen Tradition enthalten sein sollen, das Gewicht hauptsächlich zugunsten der *consolatio* (Tröstung) und der *adhortatio* (Ermahnung der Lebenden) verschoben wurde, während den *laudes* (Lob), der *iacturae demonstratio* (Darstellung des Verlustes) und dem *luctus* (Klage) kaum Raum gelassen wird. Das Lob der Verstorbenen kristallisiert sich in einem einzigen Wort: „helter". Warum die ermordeten Jugendlichen Helden waren, erschließt sich aus dem Text nicht. Es wird hier nur einfach als selbstverständlich vorausgesetzt. Schaut man sich den diskursiven Kontext unmittelbar nach dem Massaker an, so ergeben sich Anhaltspunkte für eine Begründung des Heldenstatus: Ein Kommunalpolitiker, der einige der getöte-

25 Juliane Pycroft-Fixter: *Helter.* https://www.youtube.com/watch?v=m2rEPt08uTs.

26 Zu Trauergedichten auf den Heldentod vgl. auch den Beitrag von Nicolas Detering und Johannes Franzen in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ten Jungsozialisten kannte, sagte in einem Zeitungsinterview: „Die, die auf Utøya waren, sind unsere Helden, weil sie auf friedliche Weise versammelt waren, um über Politik zu diskutieren und um unsere Welt zu einem besseren Ort zu machen […].“[27] Neben dem Engagement der Jugendlichen für das Gemeinwohl war es aber wohl auch der grauenhafte Tod, der ihnen einen Heldenstatus bescherte, gerade weil sie, wenn vielleicht auch nicht für, so aber doch wegen ihrer politischen Überzeugung starben, wegen der sie überhaupt an dem Sommercamp teilgenommen hatten und wegen der sie auch zum Ziel des Attentäters wurden.

Es ist allerdings bezeichnend, dass man in offiziellen Verlautbarungen der Regierung kaum Hinweise auf eine solche Heroisierung findet. In seinen Reden bei Trauer- und Gedenkveranstaltungen, die zu den größten Versammlungen zählten, welche Norwegen je erlebt hat, würdigte Ministerpräsident Stoltenberg zwar das Engagement der Jugendlichen und stellte sie als vorbildlich dar, machte sie aber nicht zu exzeptionellen Gestalten. Stattdessen unterstrich er geradezu, dass hier junge Leute aus der Mitte der Gesellschaft getötet wurden, woraus er den Appell zu nationaler Solidarität mit den betroffenen Familien und ein Bekenntnis zur offenen Gesellschaft ableitete. Diese besonnene Reaktion und vor allem der authentisch wirkende Ausdruck des Mitgefühls brachten ihm internationale Anerkennung ein.

Heroisches Verhalten: Rettung und Selbstopfer

Im Zusammenhang mit Utøya ist in den Nachrichtenmedien insbesondere von zwei Gruppen die Rede, wenn es um heroisches Verhalten geht. Zum einen werden diejenigen, die zufällig mit Booten in der Nähe waren und unter Einsatz ihres Lebens Jugendliche aus dem Wasser retteten, immer wieder als die „Helden von Utøya“ bezeichnet. Prominent wurde insbesondere der Deutsche Marcel Gleffe,[28] der gerade auf dem nahegelegenen Campingplatz Urlaub machte und mit einem Boot hinausfuhr, um Jugendliche aus dem Wasser zu fischen. Er rettete mindestens 20 Menschen das Leben und wurde dafür später mehrfach geehrt.

Eine zweite Gruppe von Personen, die als „Helden von Utøya“[29] bezeichnet werden, rückte zu dem Zeitpunkt in den Fokus der Öffentlichkeit, als die Nachrichtenmedien die Ereignisse von Utøya auf Einzelschicksale herunterbrachen und als die überlebenden Opfer von ihren Erlebnissen erzählten. Daraus ergaben

---

27 „De som var på Utøya er våre helter, fordi de var samlet på en fredelig måte for å diskutere politikk, og for å gjøre verden til et bedre sted […].“ https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/e9MVO/de-som-var-paa-utoeya-er-vaare-helter.

28 Vgl. etwa folgende Webseiten: https://www.rtl.de/cms/der-deutsche-held-von-utoeya-815128.html; http://www.spiegel.de/panorama/justiz/deutsche-urlauber-als-retter-in-norwegen-die-helden-von-utvika-a-776265.html; https://www.express.de/news/massaker-in-norwegen-deutscher-ist-einer-der-helden-von-ut%C3%B8ya-15277906.

29 https://www.svd.se/utyas-hjaltar--dog-for-att-radda-andra.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich neue, differenzierte Heldengeschichten von Opfern, die durch ihren Tod das Leben anderer gerettet hatten. Insbesondere zwei Jugendliche wurden herausgehoben: Die beiden 18-jährigen Henrik Rasmussen und Simon Sæbø. Vor Gericht erzählte die 17-jährige Andrine Johansen, dass sie im Wasser gelegen habe, als Breivik auf sie gezielt habe. Henrik Rasmussen, der sie nicht weiter gekannt habe, sei dann dazwischen gesprungen und habe den Schuss abgefangen, der ihr galt und ihn das Leben kostete.[30] Ähnlich hatte sich Simon Sæbø vor eine Gruppe Jugendlicher gestellt und sie aus der Schussbahn gedrängt, während er selbst zu exponiert war, um den Kugeln Breiviks zu entgehen. Die gleichaltrige Margrethe Beate Hammond Rosbach erzählte später, Simon habe sogar noch ihrem Vater am Telefon gesagt, sie werde alles heil überstehen, und er habe auch sie dann beruhigt, sie dazu gebracht, sich still zu verhalten, und ihre Hand gehalten.[31] Diese extreme Form der Selbstlosigkeit, der Einsatz des eigenen Lebens für andere, hebt die beiden jungen Männer heraus. Während die Opfer des Attentats durch die Bedrohung ihres Lebens in eine passive Rolle gedrängt wurden, zeigten diese beiden heroische Agency. Gerade vor dem Hintergrund der fatalen Sinnlosigkeit des Massakers und der Kontingenz von Sterben und Überleben scheint hier die Heroisierung der Sinnstiftung zu dienen: der Vergewisserung, dass ethisch vorbildliches Handeln auch unter extremen Bedingungen möglich ist. Zugleich sind diese Heldengeschichten als ein Gegendiskurs zur anfänglichen Allgegenwart der Narrative um den Attentäter zu verstehen: Sie begannen, in der Öffentlichkeit zu zirkulieren, als im Prozess die Augenzeugen zu Wort kamen, nachdem sich zuvor die mediale Aufmerksamkeit prozessbedingt vor allem auf Breiviks heroische Selbstinszenierung gerichtet hatte.

Fazit

Was haben die Selbstheroisierung des Täters und die Heroisierungen der Opfer und anderer vom Anschlag betroffener Menschen miteinander zu tun? Stehen die beiden Prozesse miteinander in Zusammenhang? Es gibt meines Erachtens Relationen in beide Richtungen. Zum einen lässt sich Breiviks Selbstheroisierung als Reaktion auf eine postheroische Gegenwartskultur verstehen, als (individuelle) Suche nach großen Figuren der Geschichte, die das Geschick des Volkes in die Hand nehmen. Die allgemeine Heroisierung von jungen Leuten aufgrund ihres politischen Engagements, wie sie in den direkten öffentlichen Reaktionen nach dem Attentat von Utøya zu beobachten war, wäre in Breiviks Verständnis Ausdruck eines inflationären Heldenbegriffs, der dem Weltbild eines selbsternannten Kreuzritters diametral entgegensteht. Indem die Öffentlichkeit seine Tat nicht als

30 https://www.nrk.no/227/artikler/_-han-smilte-mens-han-skjot-meg-1.8151856.
31 https://www.aftenposten.no/norge/i/0E0mM/Henrik-Rasmussen-18-og-Simon-Sabo-18-reddet-andres-liv-for-de-selv-ble-skutt-pa-Utoya.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

‚sinnlosen' Amoklauf, sondern als gezielten terroristischen Akt verstand, konnte sie Breiviks Selbstinszenierung als ‚Held von Europa' nicht als Phantasterei eines Geisteskranken abtun, sondern musste den Heldendiskurs, der dem Terror inhärent ist, dekonstruieren. So lässt sich umgekehrt die Heroisierung der Opfer als eine Reaktion auf die Selbstheroisierung Breiviks verstehen. Jenseits einer psychologischen Notwendigkeit, der Kontingenz des Massenmords dadurch Sinn zu verleihen, dass die Opfer und/oder ihr Sterben heroisiert werden, beansprucht die Öffentlichkeit hier die Deutungshoheit auf dem Feld des Heroischen zurück. Wenn im Zusammenhang mit dem Massaker vom Heroischen die Rede ist – und es scheint so zu sein, dass die Unfassbarkeit und Monstrosität der Tat nach einem solchen Deutungsmodus verlangen – dann muss der Heldenstatus für die Opfer reklamiert werden, um dem Täter diesen Diskurs zu entziehen.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

„Wir leben sterbend“ (Lukas Bärfuß)

Über eine Spielart des Heroischen im Zeichen des Sisyphos

Magnus Striet

Heroismen unter den Bedingungen nachmetapyhischen Denkens

In einer berühmten Passage der *Götzen-Dämmerung* heißt es bei Friedrich Nietzsche: „Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht? ... Aber nein! *mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!*“[1] Die aus der späten Schaffensphase Nietzsches stammende Aufhebung von wahrer und scheinbarer Welt bildet einen nochmaligen Reflex auf die Rede vom Tode Gottes. Als Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* seinen letzten Menschen den Tod Gottes als irreversibles geschichtliches Ereignis ausrufen ließ[2] und dieser die um ihn Herumstehenden dazu aufforderte, endlich einzusehen, dass der alte Gott tot sei und die Kirchen nur noch die Grabmäler des verwesenden Gottes seien, reagierte er auf einen ideengeschichtlichen Umwälzungsprozess, der sich im europäischen Kulturkontext bereits seit geraumer Zeit ankündigte.

Die Gründe dafür kann ich nicht in ihrer ganzen Komplexität rekonstruieren.[3] Weil es mir hier um die Frage geht, welche Bedeutung dieser Umwälzungsprozess für das Phänomen von Heroisierungs- beziehungsweise Selbstheroisierungsprozessen hat, präziser noch: wie im geschichtlichen Prozess generierte Heldenfigurative dekonstruiert werden und es im historischen Vergleich zu neuen, ganz und gar nicht heldischen Helden kommt, konzentriere ich mich auf zwei Gründe, die folgend noch expliziter ausgeführt werden: Zum einen geriet der Willkürgott des Augustinus in die Krise, weil er aus moralischen Gründen nicht mehr akzeptiert wurde, zum anderen gewann die theologisch abgedrängte Theodizeefrage wieder neu an Bedeutung. Diese Gründe sind deshalb zu erinnern, weil sie bei dem Heldentypus, um den es mir geht, wirksam sind. Meine grundlegende These lautet: Nur wenn man den ideengeschichtlichen Umwälzungsprozess in den Hintergrund nimmt, bekommt man bestimmte, erst in einer metaphysisch und religiös haltlos gewordenen Moderne möglich gewordene (Selbst-)Heroisierungsphänomene in den Blick.

---

1 Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung (KSA 6), München ^{2}1988, S. 55–161, hier S. 81, Hervorhebung im Original. Der Vortragsstil wurde für die Publikation beibehalten.

2 Vgl. Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (KSA 3), München ^{2}1988, S. 343–651; S. 480–481.

3 Vgl. ausführlicher Magnus Striet: In der Gottesschleife. Von religiöser Sehnsucht in der Moderne, Freiburg ^{2}2015.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die europäische Moderne ist nicht ohne den bereits erwähnten Nietzsche zu verstehen.[4] Wie neu sein Gedankengut war oder ob er nicht vor allem ein Katalysator einer sich seit geraumer Zeit ankündigenden Umstellung des Weltbildes war, das nach einer anderen als der aus bisher geltenden metaphysisch-theologischen Gedankenbeständen abgesicherten Beschreibung des Menschen verlangt, sei dahingestellt. Nietzsche beobachtete bezogen auf die europäischen Kontexte präzise, wie die über lange historische Zeiträume selbstverständlich akzeptierte Geltung eines weitgehend christlich-religiös codierten Weltbildes in der Auflösung begriffen war. Der augustinische Willkürgott mit seinem doppelten Prädestinationsgehabe war unter Verdacht gestellt, ethischen Ansprüchen nicht zu genügen. Das die gesamte Menschheit in eine *massa damnata* versammelnde Erbsündenkonstrukt war ohnehin unter den Verdacht mangelnder intellektueller Stichhaltigkeit gestellt worden. Hinzu kam das bohrende Theodizeeproblem, das zwar über Jahrhunderte hinweg durch eine das gesamte anthropologische Denken dominierende Sündenrhetorik stillgestellt werden konnte, dann aber zumindest in Intellektuellenkreisen mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine neue Präsenz gewann. Angesichts des Elends, welches die Pestwellen über Europa brachten, wurde das Sich-Verschweigen Gottes zum Stachel im Fleisch des Gottglaubens. Als Kant dann noch die Unmöglichkeit eines jeden Gottesbeweisversuchs nachwies und er die endlich-praktische Vernunft als die unhintergehbare Prüfinstanz etablierte, in der entschieden werden muss, was ethisch geboten ist[5] –, war es um den die Individuen und Gesellschaften stabilisierenden Faktor Gott geschehen. Soziologisch gesehen lässt sich hier sicherlich kein einliniger Prozess identifizieren, und auch lässt sich nach Kant beobachten, wie man nochmals zur alten, wenn auch neu begründeten Metaphysik zurückzukehren versuchte.[6] Die ideengeschichtliche europäische Moderne ist von Ungleichzeitigkeiten, von Homogenisierungs- und zugleich wieder von Pluralisierungsdynamiken bestimmt. Aber nicht zu übersehen ist, dass es mit der anwachsenden Religionskritik aus den oben ausgeführten Gründen eine in Intellektuellenkreisen verbreitete melancholische Unruhe gibt, die dergestalt in einer Sinnkrise mündet, als alte historisch generierte Sinnangebote nicht mehr funktionieren.

Mit dieser Unruhe ist nicht der Bereich der Moralität und der Ethik angesprochen. Die Umstellung eines religiös-metaphysischen Naturrechts auf ein Vernunftrecht war nicht nur überfällig, weil das Naturrecht seine begründungslogische Basis verlor, sondern vor allem um der Freiheit und der Möglichkeit von Moralität willen geboten.[7] Delikat war vielmehr, dass mit dem Wegfall der gro-

4 Vgl. Andreas Urs Sommer: Nietzsche und die Folgen, Stuttgart 2017.

5 Zur Wirkungsgeschichte Kants vgl. Herbert Schnädelbach: Wir Kantianer. Der „kritische Weg“ heute, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 55, 2005, S. 835–850.

6 Hier immer noch aufschlussreich Walter Schulz: Der Gott der neuzeitlichen Metaphysik, Pfullingen ^{2}1959, S. 89–113.

7 Vgl. Axel Honneth: Das Recht der Freiheit. Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit, Berlin 2011, hier S. 38. Höchst interessant wäre es, eine Genealogie moderner Heroismen

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

ßen heilsgeschichtlichen Erzählung die Notwendigkeit des Menschen, sich überhaupt eine Geschichte über die Welt und das Mensch genannte, nicht festgestellte Tier erzählen zu müssen, immer noch Bestand hatte. Es ist die eigentümliche, in seinem Selbst-Verhältnis gründende Distanz des Menschen zu sich selbst, die ihn dazu nötigt, sich Geschichten über sich zu erzählen und sich so auszudeuten. Schärfer noch: Angesichts der Gewissheit seines Todes scheint dies eine anthropologische Notwendigkeit zu sein. Mit einem anthropologischen Essentialismus hat dieser Verdacht einer Erzählnotwendigkeit nichts zu tun. Es ist lediglich das Faktum der Bewusstseinsspaltung, welches das Mensch genannte Tier zu einem erzählpflichtigen Tier macht. Faktisch. Was aber bedeutet dies für die Frage nach möglichen Heroisierungsprozessen in einer solchen Moderne?

Heroisierungsprozesse sind eingebettet in sozial geteilte Erzählprozesse. Mythen, religiöse Erzählungen etc. etablieren allererst die wirksame Möglichkeit, andere Personen oder aber sich selbst zu heroisieren. Sie können deshalb nicht begriffslos sein. Nur deshalb kann es im historischen Prozess zu semantischen Umbesetzungen bis dato wirksamer Heldenfigurative kommen. Verlieren religiöse Narrative ihre interpretierende Wirksamkeit, so treten andere an ihre Stelle. Der Verzicht auf eine religiöse oder mythologische Weltausdeutung setzt lediglich eine neue Weltausdeutung frei und so impliziert der Verlust einer von der Vorstellung eines Telos geleiteten Geschichtsphilosophie eine Philosophie der Geschichte. Nietzsche hat ein Heroisierungskonzept etablieren wollen, an dem er aber wohl selbst gescheitert ist. „Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder“,[8] hatte er den letzten Menschen in der *Fröhlichen Wissenschaft* fragen lassen, nachdem er gerade zuvor diesen noch den Tod Gottes hatte verkünden lassen. Nietzsche wusste noch, was am Gottesglauben hängt. Sein Gegenprogramm gegen das Bewusstsein, ungetröstet bleiben zu müssen, lautete: „amor fati“.[9] Geschichtsphilosophisch ausgedrückt heißt das bei ihm: Die Welt ist so zu affirmieren, wie sie ist, ohne Abzug und „ohne ein Finale ins Nichts.“[10] Aber selbst wenn Geschichte so ausgedeutet wird, die Welt keine Rücksicht auf den Menschen und deshalb die Geschichte kein auf den Menschen bezogenes Telos kennt, handelt es sich um eine Philosophie der Geschichte.

---

im Medium einer Rekonstruktion dieses Umstellungsprozesses zu schreiben. In den Blick genommen werden müssten dann Figuren wie Hannah Arendt.

8 Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (Anm. 2), S. 481. Das Projekt einer philosophischen Anthropologie, dessen Ansatzpunkt bei der Beschreibung des Menschen als des nicht festgestellten Tieres einsetzt, ist hier nicht eigens rekonstruiert. Zu seiner Wirkmächtigkeit vgl. Hans Blumenberg: Beschreibung des Menschen. Aus dem Nachlaß hg. von Manfred Sommer, Berlin 2006.

9 Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft (Anm. 2), S. 276.

10 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1886 – Herbst 1887 (KSA 12), München ^{2}1988, hier S. 213. Zu Nietzsches Versuch einer Überwindung des Nihilismus und dessen Konzeption(en) des Heroischen vgl. Christoph Schweer: Heimweh – Heros – Heiterkeit. Nietzsches Weg zum Überhelden, Würzburg 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nietzsches Geschichtsphilosophie kennt allerdings nicht mehr die Unterscheidung zwischen der scheinbaren und der wahren Welt, von der alle platonisch infizierten Philosophien lebten, aber: Nietzsche kommt nicht von der Bewusstseinsspaltung los, sich immer nicht nur in einer theoretischen Weise konzeptionell zur Welt und zu sich verhalten zu müssen, sondern auch in einer selbstexplikativen normativen Weise und daran scheitert sein geschichtsphilosophisches Gedankenexperiment. Bis in die späten, radikal das reine Diesseits affirmierenden Texte hinein ist zu beobachten, wie diese immanent an der Denkfigur einer unbedingten, vorbehaltlosen Affirmation der Welt, so wie sie ist, und d. h. „ohne Abzug"[11] scheitern. Dies gilt auch für die, die an ihn anschlossen, wie Ernst Jünger mit seinem Konzept des heroischen Realismus.[12] Ontogenetisch bedingt und kulturhistorisch differenziert scheint der Mensch sich in einer normativ bestimmenden, Alternativen der Selbstausdeutung auslotenden Weise zu sich selbst in ein Verhältnis bringen zu müssen. Das gilt nicht nur rein formal. Menschen werden subjektiviert durch das, was gesellschaftlich und kulturell an Weltausdeutungen, Normativitäten, kulturellen Praxen wirksam ist. Und wirksam sind immer Ideale, die zur Nachahmung auffordern. Deshalb gibt es keine Gesellschaft, die nicht ihre Helden hervorbrächte.

Nietzsche dürfte erahnt haben, dass es den europäisch sozialisierten Menschen kaum möglich sein würde, sich von Gott, präziser: sich von den mit dem Namen Gottes verbindenden Erlösungssehnsüchten zu lösen. Die Grammatik, in der dieser denkt, ist infiziert vom Nicht-Einverstanden-Sein mit dem Tod. Der Tod bleibt auch da noch ein Skandal, wo die Überzeugungskraft religiöser Bewältigungsstrategien längst ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt hat. Was bedeutet dies aber für die Heroisierungsfragen? Prägt ein vom geschichtsphilosophischen Ereignis des Todes Gottes bestimmtes Modernebewusstsein neue Heldentypen aus? Folgt man Maurice Merleau-Ponty, so werden alte Heldennarrative lediglich durch neue ersetzt: „Der Held unserer Zeit ist weder ein Skeptiker noch ein Dilettant, noch ein Dekadent. Er hat einfach nur die Erfahrung des Zufalls, der Unordnung und des Scheiterns."[13] Merleau-Ponty schreibt ganz unter dem Eindruck der Katastrophen des 20. Jahrhunderts, aber: Eingebettet ist seine normativ entschiedene, von einem Kantischen Moraltyp bestimmte neue Figuration des Heldischen in eine ideengeschichtliche Rekonstruktion des Dekonstruktionsprozesses geschichtstheologischer beziehungsweise geschichtsphilosophischer Großerzählungen. Nur eine am Ende doch von einem Restessentialismus bestimmte Theorie des Heroischen wird über-

11 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1886 (KSA 13), München ^{2}1988, hier S. 492.

12 Ernst Jünger: Der heroische Realismus, in: Die literarische Welt 6.13, 1930, 28. März 1930, S. 3–4. Zu Jünger vgl. Dirk Blotzheim: Ernst Jüngers „Heldenehrung". Zu Facetten in seinem Frühwerk, Oberhausen 2000, hier bes. S. 104–110.

13 Maurice Merleau-Ponty: Der Held, der Mensch (1946), in: ders., Sinn und Nicht-Sinn (Übergänge 35). Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Paderborn 2000, S. 249–255, hier S. 255.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

sehen können, dass jede Zeit ihre Helden kennt. Der von Merleau-Ponty identifizierte neue Typ des Helden lässt sich jedenfalls bis in die jüngste Gegenwart hinein verfolgen.

Melancholisches Bewusstsein und müde Helden

Nicht das Konzept des heroischen Realismus, für das im 20. Jahrhundert insbesondere der bereits erwähnte Ernst Jünger steht, soll hier Gegenstand werden, sondern das eines melancholischen Heroismus. Die Feuilletonredaktion der Süddeutschen Zeitung hatte jüngst Texte erbeten, die sich allesamt mit der Frage beschäftigten: „Welcher Satz der deutschsprachigen Erzählliteratur ist Ihnen besonders wichtig?“ Abgedruckt wurde unter anderem ein Text des Schweizerischen Schriftstellers Lukas Bärfuß, der einen Satz von Georg Büchner aus dessen Erzählung *Lenz* aufnimmt:

> „So lebte er hin.“ In diesem gewaltigsten und gleichzeitig gefährlichsten Schlusssatz der Weltliteratur, dem letzten in Büchners Erzählung, spiegeln sich so viele Fragen, dass einem schwindelig wird. Man könnte gut und gern ein paar Jahre, vielleicht ein ganzes Leben, mit seinen Erläuterungen verbringen und würde an kein Ende kommen.
> Hier zunächst nur dies: Niemand weiß genau, was dieser Satz aussagt. Der Duden verzeichnet zwei ganz gegensätzliche Bedeutungen des seltenen Verbes „hinleben“. Einerseits „dahinleben“, also ohne Ziel sein; anderseits genau das Gegenteil: „sein Leben auf ein bestimmtes Ziel ausrichten“. Auch das Grimmsche Wörterbuch bringt keine Lösung, im Gegenteil. Zuerst führt es Belege auf für „weiter leben, verleben“, schließlich als zweite Bedeutung auch hier der Gegensatz: „durch Leben zu Grunde richten“ – was nur auf den ersten Blick seltsam erscheint, benutzen wir doch die Wendung „hin sein“ im Sinne von tot, kaputt, zerstört.
> Um Büchners Satz eindeutig auszulegen, fehlt eine Präposition. Entweder „Er lebte auf etwas hin“, oder „Er lebte vor sich hin.“ Dieses Fehlen, dieses Schwanken zwischen zwei Bedeutungen, spiegelt eine existenzielle Erfahrung. Wir haben ein Ziel und finden keines. Wir leben und nähern uns dem Tod. Wir leben sterbend. Der Wahnsinn des Helden Lenz wird mit diesem letzten Satz zur Empfindung des Lesers. Wie Lenz bleiben wir ungetröstet, schwankend und am Ende unerlöst.[14]

Das sich hier ausdrückende melancholische Bewusstsein zeigt exakt den ideengeschichtlichen Umbruch auf, den ich versuchte anzudeuten. Der alte Gott mit seinem Erlösungsversprechen ist als der tote Gott noch lebendig. Das trostbedürftige Tier weiß darum, ungetröstet bleiben zu müssen, denn: Von Nietzsches Heroisierung derer, die nur auf sich gestellt das heilige Ja zu allem zu sprechen imstande sind und darin ein unbeugsames Glück empfinden, ist hier nichts mehr zu spüren. Es ist vielmehr der Verzicht „auf Hoffnung und die eigensinnige Bekundung eines

[14] Lukas Bärfuß: Und es war alles, alles gut, Süddeutsche Zeitung, 29. Dezember 2017, https://www.sueddeutsche.de/kultur/letzte-saetze-und-es-war-alles-allesgut-1.3809059, 7. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lebens ohne Trost", wie ihn Albert Camus ausgesprochen hat.[15] Ist dies noch Geschichtsphilosophie? Ja – aber eine, die kein Telos kennt, das über ein selbstverantwortetes Ziel innerhalb des Bewusstseinsraumes, der durch das Absurde abgesteckt ist, hinausginge. Damit ist zugleich angedeutet, dass das Absurde selbst nicht einfach ist, so wie die Welt als solche nicht absurd ist. Es existiert vielmehr menschlicher Geist, so dass die als absurd bezeichnete Welt als diese nur im menschlichen Geist existiert.[16] Was aber folgt daraus für die Heroisierungsthematik?

Dass man sich Sisyphos als einen „glücklichen Menschen vorstellen"[17] müsse, bildet die Schlusscoda des Mythos von Sisyphos, und in diesem Sinn ist für Camus Sisyphos der „Held des Absurden".[18] In *Die Pest* spielt Camus dann ein mögliches ethisches Selbstverständnis im Angesicht des Absurden durch. Hier ist der Held der Arzt Rieux, der allerdings nicht mehr vom Glück des Absurden spricht, sondern nur noch müde ist angesichts des sinnlosen Sterbens an der Pest. Dabei steht die Pest, wie Camus in seinen Tagebüchern einmal vermerkt hat, für das Leben selbst. Rieux ist in seinem berechtigten Gottesfuror ein ethisch entschiedener, von eigener Schulderfahrung bedrückter und zutiefst melancholischer Held.

In einer nicht mehr religiös codierten Moderne muss das Sterben anders semantisiert werden. Bezogen auf die Heldenthematik ist nicht entscheidend, ob das in historischen Heroisierungsprozessen generierte Vokabular ausdrücklich angewendet, es neu mit Bedeutung versehen wird, sondern ob es bezogen auf diese Modernitätserfahrungen neue Helden gibt, die eine Identifikation erlauben beziehungsweise zur Nachahmung auffordern. Ich will dies an zwei Beispielen aus der Literatur erörtern. Dabei gehe ich davon aus, dass Literatur, um kulturell funktionieren zu können, einen existierenden Resonanzboden findet. Wenn Philosophie ihre Zeit auf den Begriff bringt, so ist Literatur, ja vielleicht sogar die Kunst überhaupt, ihrer Zeit voraus; aber sie kann dies nur, wenn sie die Unruhe ihrer eigenen Zeit erspürt.

Ich möchte zunächst auf einen eher unbekannten Schriftsteller zu sprechen kommen, auf Markus Werner. Einer der intimsten Kenner seines Werkes hat die Figuren, die in dessen Werk erscheinen, wie folgt charakterisiert:

> Immer wieder stossen die Helden – es sind ja bei Markus Werner allesamt sehr unheldische Helden, für die die Rilkesche Formel gilt: Wer spricht vom Siegen? Überstehen ist alles – immer wieder also stossen diese Helden auf eine Formulierung, eine Wendung, ein Schlagwort, dass ihnen – eben – schlagartig klarmacht: Diese Welt ist unhaltbar.[19]

---

15 Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Übers. von Hans-Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Mit einem kommentierenden Essay von Liselotte Richter, Düsseldorf 1956, hier S. 54.

16 Vgl. ebd., S. 31.

17 Ebd., S. 101.

18 Ebd., S. 99.

19 Martin Ebel: Rede auf Markus Werner zur Verleihung des ProLitteris-Preises 2016, Hundertvierzehn, https://www.hundertvierzehn.de/artikel/rede-auf-markus-werner-zur-verleihung-des-prolitteris-preises-2016-%E2%80%93-von-martin-ebel_1734, 7. November 2018.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Figuren von Werner sind allesamt nicht in der Lage, ihr Leben zu bewältigen, weil es nicht zu bewältigen ist. Sie sind verstrickt in ihre Biographien. Die Liebe ist ihnen unmöglich geworden, und: Alles bekommt unendliches Gewicht und wird dadurch noch unerträglicher.

Dem Thema des Sterbens widmet sich Werner immer wieder, am eindringlichsten in dem zuerst 1992 veröffentlichten Roman *Bis bald*. Der Protagonist hier, Lorenz Hatt, wie immer ein mit seinem Leben Hadernder, erleidet auf einer Auslandsreise einen Herzinfarkt, kommt zurück nach Deutschland, unterwirft sich der üblichen Therapiemaschinerie, findet auch zurück in den Alltag – bis er dann den nächsten Infarkt erleidet, sodass klar ist, er wird nur noch längere Zeit leben können, wenn er transplantiert wird. Die Wartezeit auf das Organ beginnt, alles dreht sich nur noch um die Frage, wann es soweit sein wird, und dann entscheidet er sich, wie aus einer Eingebung heraus, dazu, sich doch nicht transplantieren zu lassen. Ich zitiere eine längere Passage:

> Im Bus, ich habe irgendwann den Bus genommen, nicht das Taxi, sind mir die Menschen menschlich vorgekommen, den Jungen habe ich ihr Jungsein, ihr stenographisches Gemunkel nicht verübelt, sogar das plattgedrückte Zirpen aus ihren Walkmans ist mir nicht sehr zur Last gefallen, und die entmutigten, grobkörnigen Gesichter der Älteren und Alten habe ich gemocht. Ein Hündlein hat meine Schuhe abgeschnuppert, dann mein Geschlecht, und eine junge Frau, sie saß mir gegenüber auf der Längsbank, hat ihre Augen geschlossen, vielleicht im Wunsch, sich unsichtbar zu machen. Und dadurch ist ihr Mund besonders ausgesetzt gewesen, ein schöner, ein bildschöner Mund, schwermütig, rein, ich kann ihn nicht beschreiben, ich habe geschaut und geschaut.[20]

Unser Held, Lorenz Hatt, bittet seine im Übrigen als sehr liebenswert geschilderte Haushälterin Frau Guhl noch, ihm „bei der Rückverwandlung“ seines „Wartezimmers in eine gute Stube gelegentlich zu helfen“, er lässt sich von der Transplantationsliste streichen, hört Musik und beschreibt sich im letzten Satz des Romans als „gelöst“.[21]

Ich hatte die These vertreten, dass in allen Heroisierungsprozessen Geschichtsphilosophien wirksam sind. In der Romanwelt von Markus Werner ist dies eindeutig der Fall. Es sind kulturell wirksam gewordene Religionsbestände, die erinnert werden, aber: Sie haben ihre Plausibilität verloren. Die Erfahrung der „jüdisch-christlichen Tradition, in welcher immer dort, wo Elend ist, die Gnade des Allmächtigen gleichsam im Startloch sitzt“,[22] wird zwar lakonisch erinnert, aber so recht glauben mag man an diese nicht mehr. Sie hat sich aufgezehrt, es gilt sich zum Faktum dessen zu verhalten, sterben zu müssen, ohne auf Religionsplausibilitäten zurückgreifen zu können. Man erklärt Gott zwar auch nicht für tot, aber es bleibt die Unwahrscheinlichkeit. Lorenz Hatt findet zurück ins Leben, indem er sich mit dem Sterben abfindet. Es ist die Aura einer gelassenen Heiterkeit, mit der Werner seinen Helden angesichts des unvermeidlich Kommenden umgibt.

---

20 Markus Werner: Bis bald. Roman, Frankfurt am Main ^{5}2011, hier S. 235–236.
21 Ebd., S. 236.
22 Ebd., S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ich komme zu meinem zweiten Beispiel, Robert Gernhardt. Seine Lyrik hat sich millionenfach verkauft. Dies ist nicht notwendig ein Zeichen für Qualität, die ich aber bei Gernhardt überhaupt nicht in Abrede stelle. Der ökonomische Erfolg könnte darauf hindeuten, dass sich in dieser Lyrik eine Sicht auf den Menschen darbietet, die Resonanz findet in der Gegenwart. Gernhardt hat eine Darmtumordiagnose gestellt bekommen und er hat den Prozess seiner Krankheit sowie der Therapien mit Gedichten kommentiert. In den späten Gedichten Gernhardts findet sich zwar keine Heldenterminologie, aber das Ich, das hier spricht, heroisiert sich sehr wohl – wenn auch nicht freiwillig. Der kommende Tod ist eine Katastrophe. Robert Gernhardt ist hier ein getreuer Nachfahr Heinrich Heines. Und das Siechtum, der körperliche Verfall ist unerträglich. Wie bereits bei Markus Werner zu beobachten, reflektiert das Ich in diesen Gedichten seine Situation im Medium des Gottglaubens. Gernhardt variiert Strophen eines Gedichts seines Fast-Namensvetters, Paul Gerhardt, der ganz in der Tradition der lutherischen Orthodoxie, aber auch in der der Physikotheologie dichtet.[23] Ich zitiere einige Strophen des Gedichts, das Gernhardt dann melancholisch-resigniert umarbeiten wird, so dass es zu einem Gedicht einer an der Gottesfrage zermürbten Moderne wird.

Geh aus / mein hertz / und suche freud
In dieser lieben sommerzeit
An deines Gottes Gaben:
Schau an der schönen gärten zier,
Und siehe / wie sie mir und dir
Sich ausgeschmücket haben.

(...)

Die glucke führt ihr völklein aus /
Der storch baut und bewohnt sein Haus /
Das schwälblein speist die jungen /
Der schnelle hirsch / das leichte reh
Ist froh / und kömmt aus seiner höh
Ins tiefe graß gesprungen.

(...)

Erwähle mich zum Paradeis
und laß mich bis zur letzten Reis
an Leib und Seele grünen,
so will ich dir und deiner Ehr
allein und sonsten keinem mehr
hier und dort ewig dienen.[24]

[23] Dazu Wolfgang Philipp: Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Hinsicht, Göttingen 1957; Amme-Charlott Trepp: Von der Glückseligkeit alles zu wissen. Die Erforschung der Natur als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2009.

[24] Paul Gerhardt: Geistliche Lieder. Hg. von Dorothea Wendebourg in Zusammenarbeit mit Andreas Stegmann, Stuttgart 2013, hier S. 95–99.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gernhardt schreibt das Gedicht um, präziser: Das lyrische Ich, das in Gernhardts Gedicht seine Situation während der aufgrund einer Tumorerkrankung notwendig geworden Chemotherapie reflektiert, tut dies zwar im Medium des noch ganz im Christentumsnarrativ sich reflektierenden lyrischen Ichs des Paul Gerhardt-Gedichts. Es streicht aber das theologische, die Theodizeefrage entlastende Narrativ von der Sünde des Menschen, das seit den Zeiten des Augustinus bestimmend geworden war. So kehrt es zurück in die ältere, biblische Hiobtradition. Es ist aber insofern radikal modern, als es die Theodizeefrage anschärft – und darüber den Gottglauben verabschiedet. Zumindest wird in den historisch gewachsenen Glauben an den Gott Israels und damit des Gottes Jesu eine enorme Fraglichkeit eingezeichnet. Soll hier von Selbstheroisierungsprozessen geredet werden, so nehmen sie die Gestalt an, dass das Ich lieber trostlos mit sich allein bleibt, als sich noch mit einem Gott zu belasten, der sich lebenspraktisch ohnehin als irrelevant erwiesen hat. Der Glaube an den wirkmächtigen, präziser müsste man wohl sagen: wirkwilligen Gott wird zutiefst erschüttert durch dessen empirische Abwesenheit. Robert Gernhardt kennt die Traditionen, in denen dieser Gott geglaubt wurde und wird. Interessant ist, wie diese immer noch wirksam sind, das Bewusstsein bestimmen – allerdings dem lyrischen Ich, das hier spricht und das Gernhardt mit sich selbst identifiziert, nicht mehr existentiell übersetzbar sind.

Geh aus mein Herz
Oder Robert Gernhardt liest Paul Gerhardt während der Chemotherapie

Geh aus mein Herz und suche Leid
in dieser schönen Sommerszeit
an deines Gottes Gaben.
Schau an der schönen Gifte Zier
und siehe, wie sie hier und mir
Sich aufgereihet haben.

Die Bäume stehen voller Laub.
Noch bin ich Fleisch, wann werd ich Staub?
Ein Bett ist meine Bleibe.
Oxaliplatin, Navoban,
die schauen mich erwartend an:
Dem rücken wir zuleibe.
(...)
Die Glucke führt ihr Völkchen aus.
Der Mensch verfällt im Krankenhaus
ganz lärmbedingtem Grimme.
Des Baggers Biß, der Säge Zahn,
die hören sich viel lauter an
als jede Vogelstimme.
(...)
Der Weizen wächset mit Gewalt.
Ich aber fühl mich dürr und alt,
das Weh verschlägt mirs Loben

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

des, der so überflüssig labt
und mit so manchem Gut begabt:
Des hohen Herrn da oben.

Ich selber möchte nichts als ruhn,
Des großen Gottes großes Tun
ist für mich schlicht Getue.
Ich schweige still, wo alles singt
Und lasse ihn, da Zorn nichts bringt,
nun meinerseits in Ruhe.[25]

Spricht sich in diesen Versen eine Form von Heroismus aus? Wird hier Selbstheroisierung im Wissen um das unvermeidlich Kommende betrieben? Und worin besteht das Heroische, wenn es sich hier um einen Heroismus handeln sollte?

Anthropologische Begriffe und damit normative Idealvorstellungen werden im geschichtlichen Prozess bestimmt. In der aus religiös-metaphysischen Sinnverheißungen gelösten, des Gottzutrauens aus Theodizeegründen verlustig, deshalb melancholisch gewordenen Moderne sind die alten, geschichtsphilosophische oder gar -theologische Ideen verfolgenden Heroen müde geworden. Auch die reine Größe der Tat des heroischen Realismus macht in dieser Moderne keine Helden mehr; zumal für diese Moderne der Primat einer Ethik steht, die an einem unbedingten und universalen Menschenwürdebegriff orientiert ist. Soll deshalb in einer Theorie des Heroischen ‚Außerordentlichkeit'[26] ein Kriterium darstellen in der Frage, ob ein Mensch als Held bezeichnet werden darf, so besteht diese in dieser Moderne lediglich in der Art und Weise, wie das Unvermeidliche ausgehalten wird. Aus der existentiellen Gewissheit heraus, ungetröstet bleiben zu müssen, werden neue Helden geboren. Diese Helden sind in Anlehnung an Max Weber Effekt einer religiös-metaphysischen Unmusikalität.[27] Unwillentlich ernüchtert leben zu müssen, ist die Geburtsstunde nichtheldischer Helden, die sich aber durchaus selbst als Helden heroisieren und als solche identifiziert werden können. Wer Albert Camus' *Mythos von Sisyphos* liest, kann sich einen Begriff davon machen, warum dies so ist.

25 Robert Gernhardt: Gesammelte Gedichte. 1954–2006, Frankfurt am Main ^{6}2008, hier S. 939–940.

26 Vgl. dazu Tobias Schlechtriemen: Der Held als Effekt. Boundary Work in Heroisierungsprozessen, in: Berliner Debatte Initial 29, 2018, S. 106–119, hier S. 110.

27 Im Anschluss an Max Weber: Wissenschaft als Beruf. Mit zeitgenössischen Resonanzen und einem Gespräch mit Dieter Henrich, hg. von Matthias Bormuth, Berlin 2018, S. 88.

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Achim Aurnhammer
Professor für Neue Deutsche Literatur
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
achim.aurnhammer@germanistik.uni-freiburg.de

Prof. apl. Dr. Cornelia Brink
Professorin für Neuere und Neueste Geschichte und Historische Anthropologie
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Alte Geschichte
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
cornelia.brink@geschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Ulrich Bröckling
Professor für Kultursoziologie
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Institut für Soziologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstraße 15
79085 Freiburg
ulrich.broeckling@soziologie.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Jürgen Dendorfer
Professor für Mittelalterliche Geschichte
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Historisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Werthmannstraße 8 / Vorderhaus
79085 Freiburg
juergen.dendorfer@geschichte.uni-freiburg.de

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Prof. Dr. Nicolas Detering
Assistenzprofessor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Institut für Germanistik
Universität Bern
Länggassstrasse 49
3012 Bern
nicolas.detering@germ.unibe.ch.

Prof. Dr. Peter Eich
Professor für Alte Geschichte
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Alte Geschichte
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
peter.eich@geschichte.uni-freiburg.de

PD Dr. Nicole Falkenhayner
Akademische Rätin
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Englisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr 15
79098 Freiburg
nicole.falkenhayner@anglistik.uni-freiburg.de

Dr. Johannes Franzen
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Am Hof 1d
53113 Bonn
jfranzen@uni-bonn.de

Prof. Dr. Joachim Grage
Professor für Nordgermanische Philologie
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Skandinavisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
joachim.grage@skandinavistik.uni-freiburg.de

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dr. Olmo Gölz
Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Islamwissenschaft)
Sonderforschungsbereich SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg
olmo.goelz@sfb948.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Barbara Korte
Professorin für Englische Literaturwissenschaft
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Englisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
79098 Freiburg
barbara.korte@anglistik.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Dietmar Neutatz
Professor für Neuere und Osteuropäische Geschichte
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Historisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstraße 15
79098 Freiburg
dietmar.neutatz@geschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Johanna Pink
Professorin für Islamwissenschaft und Geschichte des Islam
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Orientalisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
johanna.pink@orient.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét
Professorin für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

79085 Freiburg
anna.schreurs@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Magnus Striet
Professor für Fundamentaltheologie
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Theologische Fakultät
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
magnus-striet@theol.uni-freiburg .de

Prof. Dr. Stefan Tilg
Professor für Klassische Philologie
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Griechische und Lateinische Philologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
stefan.tilg@altphil.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Ralf von den Hoff
Professor für Klassische Archäologie
Sprecher des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Institut für Archäologische Wissenschaften –
Abteilung für Klassische Archäologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Fahnenbergplatz
79085 Freiburg
vd.hoff@archaeologie.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Sitta von Reden
Professorin für Alte Geschichte
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Alte Geschichte
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
79098 Freiburg
sitta.von.reden@geschichte.uni-freiburg.de

https://doi.org/10.5771/9783956504075, am 12.10.2024, 11:09:05
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb