Europäische Erinnerungsorte 2

Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis,
Wolfgang Schmale (Hrsg.)

Europäische Erinnerungsorte 2

Das Haus Europa

Oldenbourg Verlag München 2012

Die Open Access-Stellung dieser Publikation wurde unterstützt durch das Landesdigitalisierungsprogramm für Wissenschaft und Kultur des Freistaates Sachsen
(vgl. https://sachsen.digital/das-programm/).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

© 2012 Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis und Wolfgang Schmale, publiziert von Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Umschlaggestaltung: hauser lacour
Umschlagbild: Curt Stenvert, Europa-Vision 3000 – Ein Kontinent ohne Grenzen, © VG Bild-Kunst 2011
Satz: le-tex publishing services GmbH, Leipzig
Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-486-70419-8
e-ISBN 978-3-486-70421-1

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9

1. Mythen

Michael Wintle
Der Stier 17

Joachim Berger
Herkules 31

Gerhard Binder
Aeneas 39

Christiane Zimmermann
Antigone 49

Peter Funke und Michael Jung
Marathon 57

Rainer Gries und Silke Satjukow
Helden der Arbeit 65

Anne Cornelia Kenneweg
Antemurale Christianitatis 73

Georg Paul Hefty
Der Internationale Karlspreis zu Aachen 83

Albrecht Riethmüller
Die Hymne der Europäischen Union 89

Franz Knipping
Die Römischen Verträge von 1957: eine nachhaltige Grundlegung 97

2. Gemeinsames Erbe

Volker Reinhardt
Michelangelo 105

Frank Zöllner
„Mona Lisa" – Das Porträt der Lisa del Giocondo 113

Robert W. Scheller
Rembrandts „Nachtwache" 125

Hubertus Günther
Die Gotik als *der* europäische Baustil 137

Adrian von Buttlar
Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas 151

Andreas Beyer
Der Louvre 161

Sascha Köhl
Das Rathaus 167

Volker Hunecke
Reitermonumente 177

Pim den Boer
Homer und Troja 189

Bernhard König
Dantes „La Divina Commedia" 201

Ina Schabert
Shakespeare 211

Lea Marquart
Goethes „Faust" 221

Nikolaus Katzer
Tolstoi – „Krieg und Frieden" 229

Konrad Küster
Beethovens „Neunte Sinfonie" 239

Markus Engelhardt
Verdis „Aida" 247

Ursula Mathis-Moser
Das Chanson 255

Michael Matheus
Rom 263

Irene Dingel
Wittenberg und Genf 281

Christine Roll
Drittes Rom 291

Marlene Kurz
Istanbul 299

Martin Kintzinger
Universität 307

Małgorzata Morawiec
Das Kaffeehaus 313

Gunther Hirschfelder
Pizza und Pizzeria 319

3. Grundfreiheiten

Hanna Vollrath
Magna Carta 329

Benjamin Kaplan
Toleranz 337

Frank van Vree
Anne Frank 345

Natali Stegmann
Frauenemanzipation: Marie Curie 353

Claudia Opitz-Belakhal
Frauenbewegung: Simone de Beauvoir 361

4. Raum Europa

Wolfgang Schmale
Kartographische Personifizierungen von Europa 371

Georg Kreis
Die Alpen – ein europäischer Erinnerungsort? 383

5. Kriegserfahrung und Friedenssehnsucht

Bernd Schneidmüller
Katastrophenerinnerung: Große Pest und Judenpogrome 1348 bis 1352 393

Philip Benedict und Barbara Diefendorf
Religionskriege: Die Bartholomäusnacht 403

Ernst Petritsch
Die Schlacht am Kahlenberg 1683 413

Katrin Keller
Die Völkerschlacht bei Leipzig 421

Maria Efthymiou
Messolongi 431

Gerd Krumeich
Verdun 437

Georg Kreis
„Guernica“ 445

Adrian Smith
Coventry 455

Wolfgang Benz
Auschwitz 465

Cezary Wąs
Katyń 479

Heinz Duchhardt
Der Westfälische Friede 491

Steffen Dietzsch
Kants „Zum ewigen Frieden“ 501

Antoine Fleury
Die Pariser Vorortverträge 505

Helmut Altrichter
Die Konferenz für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa 517

6. Wirtschafts- und Verkehrsraum Europa

Roman Czaja
Die europäische Stadt 527

Rudolf Boch
Fabriken 535

Barbara Schmucki
U-Bahn 543

Wilhelm Schönfelder
Der Euro 551

7. Metaphern, Zitate, Schlagworte

Mechthild Dreyer
Cogito ergo sum 565

Gudrun Gersmann
Liberté, Egalité, Fraternité 571

Georg Kreis
Das Europäische Haus 577

Barbara Breysach
Europas Mitte 585

Zaur Gasimov
Grenze Ural 593

Maria Todorova
Balkan 601

Arno Strohmeyer
Gleichgewicht der Kräfte 611

Heinz Duchhardt
Konzert der Mächte 619

Autorenverzeichnis 625

Einleitung

Nationale Erinnerungsorte, transnationale, binational-bilaterale („geteilte"), regionale, lokale, epochenspezifische, geistlich-religiöse beherrschen seit Jahren nicht nur die Forschungslandschaft, sondern treffen zugleich auf ein ausgeprägtes Publikumsinteresse. Eine große deutsche Partei überlegt, ein Programm für Sozialdemokratische Erinnerungsorte aufzulegen, die Erinnerungsorte untergegangener Staaten wie der DDR sind untersucht worden, das Konzept wird auch auf koloniale und postkoloniale Kontexte und auf asiatische Gesellschaften ohne kolonialen Hintergrund übertragen, kaum ein Sammelband erscheint mehr ohne einen Abschnitt „Erinnerungsorte" – die lawinenartig anwachsende Erinnerungsforschung ist zu dem Bestseller schlechthin in der für breitere Kreise ausgelegten publizistisch-populärwissenschaftlichen Buchproduktion geworden.

Denn es war und ist eine Lawine, die Pierre Nora Mitte der 1980er Jahre mit seinem dann auf sieben Bände angeschwollenen Werk *Lieux de mémoire* lostrat. Für ihre Dimension war das Zusammentreffen gleich mehrerer *turns* in den Geisteswissenschaften verantwortlich: die generelle Hinwendung zu kulturalistischen Fragestellungen, das neue Gewicht, das die Gedächtnisforschung *in genere* gewann, nicht zuletzt die – schon etwas ältere – Mentalitätsgeschichte, vor allem in ihrer Variante, wie Gesellschaften über ihr eigenes Werden und ihre Signaturen nachdenken.

Während die anderen *turns* in der Geschichtswissenschaft in den letzten Jahrzehnten doch meist nur eine begrenzte Wirkung und Ausstrahlung und oft eine noch mehr begrenzte Halbwertzeit hatten, ist die Erinnerungsforschung – um nur auf sie kurz einzugehen – offensichtlich ein Phänomen, dessen Dauer und Lebendigkeit nicht absehbar ist. Es hat auf der einen Seite etwas damit zu tun, dass die Naturwissenschaften und die Medizin sich seit geraumer Zeit mit dem Vorgang und dem Selektieren des Erinnerns beschäftigen, aber zum anderen auch damit, dass hier ein Forschungsfeld erschlossen wurde, das auf Identitätsbildungen und Mentalitätswandlungen zielt, also auf Phänomene, die jenseits der herkömmlichen, mehr oder weniger subtilen Erforschung historischer Vorgänge liegen. Es mag hinzukommen, dass Erinnerungsforschung in der Regel den mühsamen Weg in die Archive überflüssig macht, weil hier auf andere Quellen als Protokolle, Korrespondenzen oder ungedruckte Memoranden zurückgegriffen werden kann.

Am Institut für Europäische Geschichte ist seit den ausgehenden 1990er Jahren intensiv über eine Fruchtbarmachung des Nora'schen Grundgedankens auch für die europäische Ebene nachgedacht worden – Überlegungen, die im Jahr 2000 zu einer internationalen Konferenz in der Villa Vigoni führten, deren Ergebnisse im *Jahrbuch für Europäische Geschichte* von 2002 dokumentiert wurden. Sie führte zu ersten Bemühungen, eine über die Bordmittel des Mainzer Instituts hinausgehende Basis für ein umfassendes Unternehmen zu schaffen. Anderer Projekte wegen trat das Vorhaben danach eine Zeitlang zurück, um seit 2007 erneut aufgegriffen zu werden und nun einer der Schwerpunkte der Institutspolitik zu werden.

Dabei war es allen Beteiligten von der ersten Stunde an klar, auf welch dünnes Eis man sich begab. Schon das Konzept Noras war ja auf zum Teil sehr grundsätzliche Kritik gestoßen, die sich unter anderem an seiner begrifflichen Unschärfe, seiner Tendenz zur Vereinheitlichung und Kanonisierung und seinen national orientierten mythenbildenden Nebenwirkungen entzündet hatte. Und dann auch noch seine Ausdehnung auf ein europäisches Terrain, was Fragen geradezu provozieren musste: Ist es ein Vorhaben, um dem Europäisierungsprozess eine ex-post-historische Legitimität zu verleihen? Ein Unternehmen, um die von Brüssel immer wieder beklagte unzureichende Identifizierung der Bürger mit der EU zu beheben?

Ein Projekt, das sich in die Brüsseler Bemühungen einordnet, mittels der verschiedenen Rahmenprogramme das Zusammengehörigkeitsgefühl der Europäer zu befördern?

Von alledem ist das vorliegende Referenzwerk weit entfernt – erkennbar nicht zuletzt daran, dass kein einziger Euro der europäischen Rahmenprogramme zu seiner Realisierung geflossen ist. Die größtmögliche wissenschaftliche Freiheit war das *Credo*, unter dem die Verantwortlichen antraten und dem sie sich bis zum Ende verpflichtet fühlten.

Über europäische Gemeinsamkeiten und symbolische Orte, an und in denen sich Europa konstituiert, wird seit den Zeiten nachgedacht, als die Formel „Europa" in den Mittelpunkt von Reflexionen von Intellektuellen und politischer Bestrebungen gerückt ist. Und entscheidend war von der ersten Stunde an das Bedauern, dass es daran in eklatanter Weise mangele. Wolfgang Schmale hat 1997 die Frage aufgeworfen, ob „Europa" – im Sinn des politischen Europa – am Ende an seinem Mythendefizit scheitern werde, aber ähnliche Stimmen lassen sich bis weit in die Geschichte zurückverfolgen. So hat etwa Johann Gottfried Herder in seinem Essay *Über Denkmale der Vorwelt* aus dem Jahr 1792 den Mangel an europäischen Gründungsmythen und kollektiver „Erinnerungsorte" beklagt und geäußert: „Kein Europäisches Band vermag die Völker zu binden, wie z. B. die Indier an ihren Ganga, an ihre heiligen Örter und Pagoden gebunden sind". Die Kleinteiligkeit des Kontinents, das enge Nebeneinander von Kulturen und Gesellschaften sehr unterschiedlicher Art, die Beobachtung, dass ein Charakteristikum dieses Kontinents der Wettbewerb und die Konkurrenz waren, mögen Gründe gewesen sein, die es zu breit akzeptierten symbolischen Orten – wenigstens auf den ersten Blick – nicht kommen ließen.

Der zweite Blick freilich belehrt eines Besseren. Es gibt durchaus so etwas wie Gedächtnisorte mit einer europäischen Relevanz, also symbolische Orte, die für den ganzen Kontinent oder doch große Teile von ihm von Belang waren in dem Sinn, dass man in ihnen etwas Gemeinsam-Verbindendes sah, etwas, das für das Konstrukt einer europäischen Identität als wesentlich angesehen wurde. Allerdings war das fast immer eine Frage der sozialen Stellung, also der Schichtenzugehörigkeit: Dass die Universität etwas spezifisch Europäisches ist, ist in der Regel allenfalls den Absolventen dieser Einrichtung bekannt; dass bestimmte literarische Werke eine europäische Resonanz und eine europäische Ausstrahlung hatten, weiß nur derjenige, der überhaupt eine Beziehung zur Literatur hat.

Denn die Rezeption spielt bei der Konstruktion europäischer Erinnerungsorte eine maßgebliche Rolle. Man kann viele theoretische Entwürfe, die in den zurückliegenden Jahren in Hülle und Fülle das Licht des Tages erblickt haben, gegeneinander stellen und gegeneinander abwägen: am Ende hat bei einem europäischen Zugriff die (europäische) Rezeption den Ausschlag zu geben. Man kann diese Rezeption auch mit gängigeren Schlagworten fassen, etwa dem Transfer oder der kulturellen Interferenz – gemeint ist aber immer das Gleiche: an dem Raum geht kein Weg vorbei, einem tatsächlichen oder imaginierten oder imaginären Raum, in dem Erinnerung aus der Geschichte heraus produziert wird. Und man wird noch einen Schritt weiter gehen können: Symbolische Orte in einem bestimmten Raum konstituieren Bezugspunkte in der Raumvorstellung einer Gemeinschaft. Insofern sagt ein symbolischer Ort in der Raumeinheit Europa auch immer zugleich etwas über das Selbstverständnis Europas und der Europäer aus, und insofern kann ein Referenzwerk zu „Europäischen Erinnerungsorten" dann am Ende wirklich einen Beitrag zu einem spezifischen Zusammengehörigkeitsgefühl der „Europäer" leisten – oder zumindest dazu anregen, darüber weiter nachzudenken, was diesen Kontinent und seine Einzelteile miteinander verbindet.

Die Aktualität diktiert zwar nicht die großen Linien der historischen Forschung, aber es spricht auch nichts dagegen, dass sich Historiker in ihren Fragestellungen von aktuellen

Entwicklungen beeinflussen, vielleicht gar inspirieren lassen. Nach den Kräften zu fragen, die dem Kontinent wenigstens tendenziell ein gewisses – gegenüber anderen Kontinenten distinktes – Maß an Gemeinsamkeit verliehen, ist weder abwegig noch diskriminierend. Die zahlreichen im Verlauf der letzten zwei Dekaden erschienenen „Europäischen Geschichten" oder Europäischen Rechts-, Kultur- oder Sozialgeschichten, mögen sie auch in manchen Fällen noch unbefriedigend bleiben und sich im Additiven erschöpfen, beleuchten das ebenso wie die vielen juristischen Untersuchungen, die auf die Vereinbarkeit von Gemeinschafts- und nationalem Recht abheben. Insofern war auch der Gedanke keineswegs obsolet, nach den symbolischen „Orten" – immer in einem weiten Verständnis gemeint – zu fragen, die in Europa oder doch in weiten Teilen des Kontinents gemeinsam, obschon häufig mit unterschiedlichen Akzentuierungen, erinnert wurden bzw. werden.

Die Thematik liegt insofern seit Längerem sozusagen in der Luft, und es war an der Zeit, frühere Bedenken über Bord zu werfen, die u. a. in der vermeintlichen Inhomogenität des Kontinents und in einer noch nicht ausgereiften Theorie gründeten. Ein Kenner der Materie und einer der Herausgeber der *Deutschen Erinnerungsorte*, Etienne François, hat noch vor kurzem in seinem Beitrag zur Kocka-Festschrift (*Transnationale Geschichte*, 2006) den Bedenken gegen eine Inangriffnahme eines „europäischen" Projekts so viel Gewicht beigemessen, dass bis heute alle Experten die Hände davon gelassen haben.

Am Beginn des ganzen Vorhabens stand – selbstverständlich – die Frage einer präzisen Definition von „Erinnerungsort", auch im Sinn einer möglichen Übertragbarkeit jener Umschreibungen, die Nora und andere geliefert hatten, auf das Vorhaben der „Europäischen Erinnerungsorte". Am Ende erwies sich, dass sie nur höchst bedingt zu nutzen waren. Anders formuliert: Es musste ein eigener Zugang gefunden werden. Es erwies sich zudem im Verlauf dieser Vorüberlegungen, dass eine Umschreibung vonnöten war, die nicht zu abstrakt war und manches verstellte, die aber praktikabel war.

Es bestand rasch Einmütigkeit, dass europäische Erinnerungsorte solche Phänomene sein sollten, denen bereits in der Zeit ihrer Genese das Bewusstsein der Zeitgenossen innewohnte, europäisch dimensioniert zu sein. Die Beteiligten und die Zeitgenossen der Kahlenbergschlacht 1683 wussten genau, dass dies eine europäische Schicksalsstunde gewesen war, und dies ganz unabhängig davon, ob sie in den habsburgischen Erblanden, in Sachsen, in Polen oder in Frankreich zuhause waren. Die Menschen des ausgehenden 18. Jahrhunderts empfanden und erlebten die „Europäizität" der Aufklärung oder des Klassizismus, was ihr Gefühl evozierte oder verstärkte, ein und derselben Kultur und Kulturgemeinschaft anzugehören.

Zweites Kriterium war, dass ein solches Phänomen europäisch vermittelt worden war. Goethes „Faust" war ein literarisches Ereignis, das rasch auch in die anderen europäischen Nationen und Kulturen ausstrahlte, also über Rezensionen, Übersetzungen und sonstige Adaptionen, auch in anderen kulturellen Bereichen, zu einem Gemeingut der intellektuellen Elite Europas wurde. Es mussten also europäische – transnationale – Vermittler und Vermittlungswege gegeben sein, um aus einem mehr oder weniger spektakulären Ereignis einen „europäischen" Erinnerungsort zu machen. Anders als bei den Werken zu nationalen Erinnerungsorten kam dem Moment der Kommunikation und der Rezeption – nun aber im Sinn von europäischer Rezeption verstanden – somit eine Schlüsselstellung zu. Das war auch eine der entscheidenden Vorgaben für die Autoren.

Ein drittes Kriterium war, solche Erinnerungsorte zu finden, die nicht nur für die westliche Hälfte des Kontinents von Belang waren, sondern auch in den östlichen Teil ausstrahlten. Hier galt es, nach wie vor bestehende Einseitigkeiten der historischen Forschung zu korrigieren. Um bei dem eben genannten Beispiel aus dem literarischen Bereich zu bleiben, so wurde bewusst neben Goethe und Shakespeare auch noch ein russischer Schriftsteller ausgewählt,

dem eine europäische Ausstrahlung eignete. Oder es wurde mit dem Lemma „Antemurale christianitatis" ein Schlagwort ausgewählt, das vor allem für den ostmitteleuropäisch-südosteuropäischen Raum von Relevanz war – und vielleicht noch ist.

Europäische Erinnerungsorte, das wurde aus diesen Vorüberlegungen rasch evident, sind nur als Konstrukte vorstellbar, die einen breiten rezeptionsgeschichtlichen Ansatz mit dem verbinden, was das Wesen dieses Konstrukts ausmacht: ein Punkt im Ablauf der Geschichte, an dem sich positiv oder negativ besetzte Erinnerung breiterer, nicht nur elitärer Schichten kristallin verfestigt und eine Idee von etwas Gemeinsamem – einem gemeinsamen Erbe – entstehen lässt. Das rezeptionsgeschichtliche Potential kann unterschiedlich sein, das Erinnerungs-Potential kann unterschiedlich sein – sich vor diesem Hintergrund für die „überzeugenden" Lemmata zu entscheiden, war die eigentliche Herausforderung.

Aus diesen methodischen Vorüberlegungen erwuchs das Konzept eines dreibändigen Referenzwerks, das von einem europäischen Herausgeberkollektiv verantwortet wird und mit einer Zahl von rd. 140 Essays wohl die verlegerische Grenze eines Buchprojekts streift. In einem ersten Band werden, in der Regel ausgehend von den meist sehr pauschalen Aussagen in den europäischen Grunddokumenten von der Menschenrechtskonvention von 1950 bis zum Verfassungsvertrag von 2009, jene Kräfte behandelt, die in den Augen der Politiker die Physiognomie Europas ausmachten. Sie wurden systematisiert und in drei thematische Zusammenhänge aufgeteilt, von denen dem des „gemeinsamen Erbes" sicher die zentrale Rolle zukommt. Hier werden die großen geistigen Kräfte behandelt, die Europa zu dem machten, was es heute ist, also etwa die Antike, das Christentum, das Judentum, nicht zu vergessen die arabisch-islamischen Einflüsse, aber auch geistige Bewegungen europäischen Charakters wie der Humanismus und die Aufklärung. In anderen Abschnitten werden die Grundfreiheiten, die Kriegserfahrung und die damit einhergehende Friedenssehnsucht sowie generell der Raum Europa behandelt.

Am „spannendsten" unter der Fragestellung „europäischer" Erinnerungsorte ist der zweite Band, der in seiner Gliederung den ersten dupliziert und dessen abstrakte Lemmata nun mit Fallbeispielen illustriert – Fallbeispiele, bei denen das Moment europäischer Zäsurhaftigkeit, europäischer Ausstrahlung und Kommunikation und europäischen Erinnerns in besonderer Weise gegeben sein sollten. Angesichts der Fülle denkbarer Fallbeispiele musste hier das Moment der repräsentativen Auswahl zum Zuge kommen. Wir wollen das an den im Abschnitt „Kriegserfahrung/Friedenssehnsucht" versammelten Lemmata demonstrieren.

Die Kriege gegen Minderheiten werden anhand der Stichworte „1348" und „Bartholomäusnacht" exemplifiziert, beides Ereignisse von europäischer Relevanz (1348 und die Pest mit der Konsequenz der Flucht der mitteleuropäischen Juden nach Ostmitteleuropa) und Ausstrahlung, im Fall der Bartholomäusnacht zudem ein wahrhaft europäisches Kommunikations- und Medienereignis. Die beiden Stichworte finden ihre Ergänzung in dem Lemma „Auschwitz", in dem die gesamte Shoa als zentrales Ereignis des 20. Jahrhunderts gebündelt wird. Von den Schlachten mit einer gesamteuropäischen Relevanz und einer europäischen Erinnerungsdimension wurden die Kahlenbergschlacht, die Leipziger Völkerschlacht 1813 und Mesolunghi ausgewählt, zudem Verdun und Coventry als zwei Chiffren, die für die neue Dimension des Krieges und für eine weit über die beteiligten Nationen hinausgehende „Betroffenheitskultur" stehen. „Soldatenfriedhöfe" symbolisieren die Instrumentalisierung des Krieges als gewollte – nicht spontan entstandene – Erinnerungsorte. Als große Versuche, den Frieden dauerhaft zu organisieren, wurden der Westfälische Friede, die Pariser Vorortverträge und die KSZE herausgegriffen, Versuche, die einhergingen mit einer intensiven philosophisch-theoretischen Diskussion über den Frieden – hierfür steht Kants „Ewiger Friede". Wie sehr die Kriege des 20. Jahrhunderts auch zu einer Herausforderung

für Künstler im weitesten Sinn wurden, wird durch eine Analyse des Erinnerungsort-Charakters von Picassos „Guernica"-Gemälde veranschaulicht.

Schon diese Auflistung mag erkennen lassen, dass auch ganz andere Lemmata hätten ausgewählt werden können – etwa der Wiener Kongress oder die Schlacht von Lepanto, die Kreuzzüge oder Hugo Grotius, Romain Rollands Antikriegsschriften oder die Haager Schiedskonferenzen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Hier waren Entscheidungen zu treffen, weil das Gesamtspektrum aller Konstrukte von europäischen Erinnerungsorten ohnehin nicht erfasst werden konnte. Insofern – aber dieses Risiko geht jedes Unternehmen dieser Art ein – wird mit Bestimmtheit jeder Rezensent, der das Werk zu besprechen hat, auf Lemmata verweisen, die leider unberücksichtigt geblieben seien.

Das Werk wird abgeschlossen durch einen dritten Band, der dem Themenkreis „Europa und die Welt" gewidmet ist. In ihm geht es freilich nicht primär um die „Exporte" von Europäischem nach Außereuropa – ein Bereich, in dem die Gefahr der Negierung der „schwarzen Seiten" dieses Vorgangs besonders groß sind –, sondern im Sinn des modernen Forschungsansatzes des „entanglement" eher um Phänomene, die in dieser oder jener Form nach Europa „zurückgekehrt" sind. Europa exportierte, um den Ansatz nur in einem Beispiel zu verdeutlichen, im 19. und 20. Jahrhundert nicht nur seine Musik in die anderen Kontinente, sondern erlebt jetzt, wie diese Musik – durch chinesische Musiker, durch japanische Dirigenten, durch interpretatorische Ansätze, die in den jeweiligen fremden Musikkulturen gründen – wieder modifiziert nach Europa zurückkehrt.

Zwischen dem nach vielen Vorüberlegungen und etlichen Workshops mit einem ad-hoc-Beirat – in unterschiedlicher Dauer waren das Pim den Boer (Amsterdam), Heinz Duchhardt (Mainz), Peter Funke (Münster), Andreas Gotzmann (Erfurt), Beatrice Heuser (heute Reading, GB), Georg Kreis (Basel), Jan Kusber (Mainz), Malgorzata Morawiec (Mainz), Elisabeth Oy-Marra (Mainz), Susanne Popp (Augsburg), Wolfgang Schmale (Wien), Bernd Schneidmüller (Heidelberg), Martin Zierold (Gießen) – entworfenen Konzept der ersten beiden Bände und seiner Umsetzung klafft eine Lücke, die sich der Tatsache schuldet, dass trotz eines langen Vorlaufs und etlicher Erinnerungen nicht alle Autoren ihre Manuskripte eingeliefert haben. Die meisten Autoren haben Gründe ins Feld geführt, die einen termingemäßen Abschluss verhinderten. Da die Erfahrung lehrt, dass auch ein längeres Zuwarten die Situation nicht entscheidend verändert, haben die Herausgeber einen Schlussstrich gezogen und die Redaktionsarbeiten für beendet erklärt. Das verlangten auch die Verlagsplanungen und letztlich auch die Fairness gegenüber jenen Autorinnen und Autoren, die pünktlich, viele sogar überpünktlich geliefert hatten.

Unter den nicht gelieferten Manuskripten befinden sich einige, deren Fehlen besonders schmerzlich ist, etwa ein erbetener Beitrag zum Lemma „Souveränität" und ein Beitrag zum *Jus Publicum Europaeum* im ersten Band oder Beiträge zur Donau als einem europäischen Fluss oder zu den Vereinen und der Versammlungsfreiheit im zweiten Band. Diese Lücken sind bedauerlich, aber da es in den „Europäischen Erinnerungsorten" nicht darum geht, einen verbindlichen „Kanon" zu entwerfen und der Konstruktion von Band 2 ohnehin etwas Spielerisches innewohnt, wird man das vertreten können. Es ist jedenfalls – anders als bei den französischen *Lieux de mémoire* Pierre Noras, die sich am Ende auf sieben Bände auswuchsen – nicht daran gedacht, Folgebände nachzuschieben und im Licht des öffentlichen Diskurses die Palette der „Erinnerungsorte" ständig zu erweitern. Die drei Bände unseres Unternehmens präsentieren nicht etwas, was abgeschlossen und in Stein gemeißelt ist, sie wollen vielmehr anregen, über weitere Lemmata nachzudenken, denen die Dignität eines europäischen Erinnerungsorts eignen könnte.

Dem Werk liegt ein weiter „Orts"-Begriff zugrunde, weil zwar versucht wird, viele Phänomene und Entwicklungen von einem Punkt her zu verstehen, aber kein Weg daran vorbei führte, auch die Spezifika Europas in seinem eigenen Selbstverständnis im Vergleich zu anderen Kontinenten herauszuarbeiten, die eine gewisse Systematik erfordern und deswegen das Konzept von „Erinnerungsorten" etwas modifizieren. Ein solches Unternehmen, um es zu wiederholen, ist ein Wagnis, und auch die Tatsache, dass ein sehr internationaler Kreis von Mitarbeitern – aus Deutschland, Frankreich und Großbritannien, aus Österreich, Italien, der Schweiz und Griechenland, aus Polen, Tschechien und den Niederlanden, nicht zuletzt aus den USA und Israel – gewonnen wurde, ist kein Garant dafür, dass die öffentliche Resonanz uneingeschränkt positiv ausfällt. Erhofft wird, und dies abseits allen politischen Kalküls, dass das Werk auf seine Weise dazu beiträgt, das Bewusstsein von der relativen kulturellen Einheit des Kontinents zu stärken und davon, dass der Europäisierungsprozess nicht etwas künstlich Aufoktroyiertes ist, sondern ein gewachsenes Konstrukt, das in den gemeinsamen „Erinnerungsorten" gut gegründet ist.

Es ist den Herausgebern ein Bedürfnis, am Ende eines langen Vorbereitungsprozesses Dank auszusprechen: Dem eben genannten ad-hoc-Beirat, den vielen Dutzenden Autoren, die sich in den meisten Fällen an die (terminlichen und umfangmäßigen) Vorgaben gehalten und sich um viel Originalität bemüht haben, den Übersetzerinnen, den Mainzer Mitarbeiterinnen, die die eigentliche Last der Manuskriptvorbereitung trugen, nicht zuletzt dem Oldenbourg Verlag, der von den ersten Gesprächen an das Vorhaben begeistert aufgriff und mit viel Engagement betreute; die Herren Christian Kreuzer und Martin Rethmeier sowie Sabine Walther und Cordula Hubert, die die Last der Endredaktion trugen, sollen hier namentlich erwähnt werden. Wir übergeben die ersten beiden Bände – und in absehbarer Zeit dann auch den dritten – dem Publikum und damit auch der Kritik in der Hoffnung, der historischen Forschung einen Dienst erwiesen und zugleich einen Beitrag zur europäischen Identitätssuche und -pflege geleistet zu haben.

Pim den Boer Heinz Duchhardt Georg Kreis Wolfgang Schmale

1. Mythen

Michael Wintle

Der Stier

Eine auf einem Stier sitzende junge Frau mit einer EU-Flagge in der Nähe ist ein Bild, das uns aus Zeitungskarikaturen heute durchaus bekannt ist: Es steht symbolisch für Europa beziehungsweise die Europäische Union (Abb. 1). Die junge Frau, Europa, und der Stier sind die Hauptfiguren in einem griechischen Mythos, der den Titel „Der Raub der Europa" oder „Die Entführung der Europa" trägt: Dieser erlaubt Karikaturisten, den Stier und/oder die junge Frau für die Darstellung der Europäische Union oder den europäischen Kontinent als Ganzes heranzuziehen. Für die meisten von uns ist dies leicht zu verstehen: Der Mythos ist ein Signifikant (Bezeichner) für Europa; er bewirkt, dass wir an das Signifikat (Bezeichnete), die EU oder den europäischen Kontinent, denken, genauso wie wir vielleicht an einen König oder den Islam denken, wenn wir eine Krone oder eine Mondsichel sehen. Aber es sind nicht nur Karikaturisten der Gegenwart, die sich des Mythos bedient haben, um damit Europa zu beschreiben: Andere haben es auch schon getan, nicht zuletzt die Nationalsozialisten, die damit ihre Pläne zur Neuordnung Europas veranschaulichten. Einige Personen, wie zum Beispiel der Schweizer Philosoph Denis de Rougemont, der sich zeitlebens der europäischen Integration verpflichtet gefühlt hat, haben argumentiert, dass die Geschichte von Europa und dem Stier der Gründungsmythos Europas ist: Sie erklärt den Ursprung der europäischen Zivilisation, genauso wie die Geschichte von Romulus und Remus in der römischen Mythologie die Gründung der Stadt Rom erklärt.

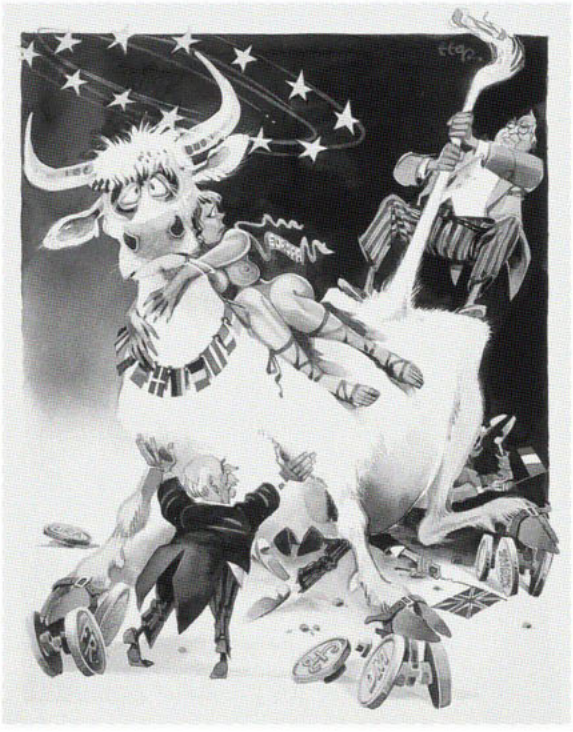

Abbildung 1: Horst Haitzinger, Die Reise nach Maastricht, cartoon 1992. H. Haitzinger, Neurosen. München, 1994..

Abbildung 2: Paolo Veronese, Der Raub der Europa, ca. 1580. Venedig, Palazzo Ducale.

Aber ist die Geschichte von Europa und dem Stier ein europäischer Erinnerungsort? Ja, insofern die Geschichte Ideen von und über Europa vermittelt. So ist sie auch nicht einfach nur ein beschreibendes Kennzeichen, sondern beinhaltet und verbreitet Auffassungen und Urteile über den europäischen Kontinent, die wir hier im Folgenden besprechen werden. Dies ist eine durchaus komplexe Herausforderung: Steht der Mythos „Der Raub der Europa", um nur ein Beispiel zu nennen, für Verführung, Vergewaltigung und Sex? Bedeutet das, dass der europäische Kontinent mit solchen Verhaltenspraktiken in Verbindung gebracht und erinnert wird? Sicher nicht. Dieser Beitrag stellt den Mythos dem Leser kurz vor. Er geht dann der Frage nach, wer die Geschichte über die Jahrhunderte erzählt hat (in der Hauptsache Künstler) und wer sie wie aufgenommen und interpretiert hat? Zu guter Letzt untersucht der Essay, welche Werte mit der bildlichen Darstellung – des europäischen Kontinents anhand eines altgriechischen Mythos – verknüpft wurden beziehungsweise heute noch verknüpft werden.

Die Legende

Schon zurzeit von Homer und Hesiod (um 800 v. Chr.) verwies die Literatur des antiken Griechenland – und später des antiken Rom – regelmäßig auf den Mythos „Der Raub der Europa". Die Geschichte ist wie folgt: Europa, Tochter des Königs Agenor von Tyros in Phönizien (dem heutigen Libanon) und Enkelin des Meeresgottes Poseidon, war eine Prinzessin,

die einen halbgöttlichen Status genoss. Zeus, König der Götter, sah aus seinem Olymp hinab, verliebte sich in die Prinzessin und beschloss, sie zu entführen. Er nahm die Gestalt eines großen, weißen Stiers an, beauftragte Hermes, seinen Boten und zugleich Schutzgott der Reisenden, eine Herde Ochsen dorthin zu treiben, wo sich die Angebetete befand, und entstieg dann genau dort dem Meer, wo Europa und ihre Begleiterinnen verweilten (Abb. 2).

Europa war von dem ansehnlichen Wesen, das männliche Sexualität verkörperte, tief beeindruckt. Trotz ihrer Angst und der Warnung ihrer Gefährtinnen kletterte sie schließlich auf das Tier. Daraufhin erhob sich der Stier, stürmte ins Meer und schwamm mit Europa auf dem Rücken von Asien weg zur Insel Kreta, wo er seine menschliche Gestalt wieder annahm und mit Europa mindestens drei Kinder zeugte. Unter diesen befanden sich die späteren Richter von Hades (Rhadamanthys und Minos, die das berühmte Labyrinth auf Kreta bauten). In der Zwischenzeit beauftragte König Agenor seine Söhne, seine entführte Tochter zu suchen; hierbei entdeckten einige von ihnen Orte entlang des Mittelmeers und des Schwarzen Meers, einer gründete Karthago und Prinz Cadmus – nachdem er Rhodos, Thrakien und Delphi besucht hatte – die bedeutende Stadt Theben. Was dies hinsichtlich des Gründungsmythos bedeutet, ist unverkennbar: Durch die durch Zeus bedingte Entführung wurde die Seele Europas von Asien nach Europa gebracht, genauer gesagt von der Prinzessin Europa nach Kreta und dem Prinzen Cadmus nach Theben, beides Wiegen der griechischen Zivilisation. Asien, Heimat der großen Zivilisationen des Altertums, wie zum Beispiel der Meder und der Perser, und zugleich Ausgangspunkt einer Migration, die von dem König der Götter selbst gesegnet und ermöglicht wurde, ist somit Keimzelle der europäischen Zivilisation. Dies wurde von keinem klarer ausgedrückt als von dem aus der sizilianischen Stadt Syrakus stammenden Griechen Moschos, der zusammen mit anderen bukolischen Dichtern des 2. Jahrhunderts v. Chr. (Theokrit, Bion von Smyrna) der sogenannten Alexandrinischen Schule zugeordnet wird. Tatsächlich war Moschos der Erste, der die Prinzessin Europa direkt mit dem Kontinent Europa in Verbindung brachte. In seiner zweiten Idylle, die den Titel „Europa" trägt, hat die Prinzessin am Vorabend ihrer Entführung einen Traum: „Es schien ihr, als stritten sich zwei Erdteile um sie, Asien und der gegenüberliegende [Europa], beide in der Gestalt von Frauen". Darüber hinaus erwähnt Moschos in der Idylle noch Libya, Europas Großmutter väterlicherseits und der altgriechische Name für Afrika. Neben dem Einfluss Asiens unterstrich er somit auch die Einwirkung, die das alte Ägypten auf die Entstehung Europas ausübte. Der Mythos „Der Raub der Europa" und seine Aufbereitung in der Literatur geht auf das panhellenische Zeitalter zurück, erreichte aber erst mit der lateinischen Dichtung unter Kaiser Augustus am Anfang des römischen Zeitalters, also kurz vor der Geburt Jesus Christi, seinen Höhepunkt: Die heute bekannte Form der Legende ist vor allem auf Ovid und Horaz zurückzuführen.

Der Europa-Mythos durch die Jahrhunderte

Der Mythos „Der Raub der Europa" war ein Geschenk an alle Künstler: Mit Sex, Gewalt, einer Entführung, dramatischer Szenerie, der Kraft einer Legende und dem Kontrast zwischen einer Schönen und einem Biest beinhaltet er alles, was ein überzeugendes Kunstwerk ausmacht. Fast genauso alt wie die erste schriftliche Überlieferung ist die älteste bildliche Darstellung des Mythos. Hierbei handelt es sich um eine auf einer böotischen Vase aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. abgebildete Metope, Vorläuferin eines daraufhin bald weit verbreiteten Dekorationsmotivs (Abb. 3). Gerade in der etruskischen und kretischen Kultur fand der Mythos seinen Weg in die Kunst, auf dem Rücken der Eroberungen Alexanders des

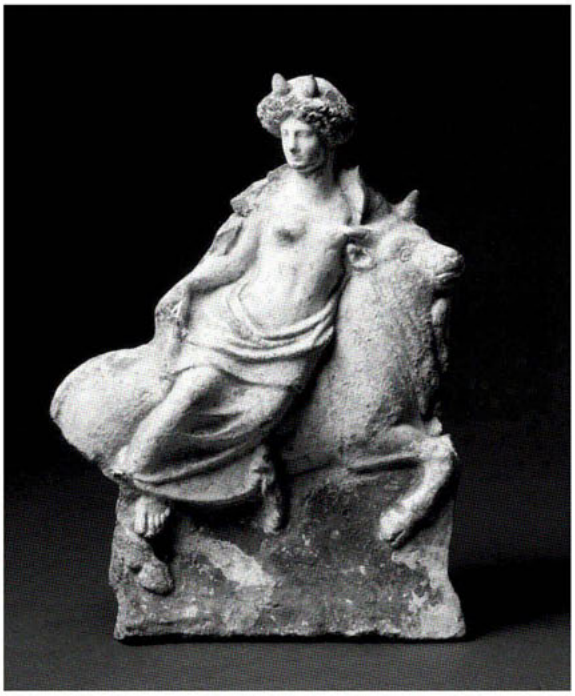

Abbildung 3: Terracotta-Statue, Boetien, ca. 400 v. Ch. Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv.-Nr. 1005.

Großen sogar bis nach Afghanistan. Im Mittelalter jedoch verlor der Mythos an visueller Präsenz, was darauf zurückzuführen ist, dass die Ikonographie in dieser Zeit vor allem von den christlichen Kirchen dominiert wurde und sich deutlich von allen heidnischen Einflüssen entfernte. Mit dem Aufblühen der Renaissance in Italien aber erfuhren die Texte griechischer und römischer Dichter wieder größere Beachtung: Schon bald wurde der Mythos „Der Raub der Europa" mehr als in den tausend Jahren zuvor in Bild und Text verarbeitet. Dürer, Tizian (Abb. 4) und Veronese (Abb. 2) haben neben vielen anderen Künstlern das Motiv wegen seines dramatischen Potentials, das sich zudem mit der Schilderung von Schönheit, Leidenschaft, Liebeserlebnis und Erotik verbinden ließ, gerne interpretiert. Seine Popularität blieb durch die frühe Neuzeit hindurch bis ins 18. Jahrhundert hinein bestehen, verlor dann aber als ein Motiv, das künstlerisch als zu steril erachtet wurde, rasch an Bedeutung. Im 19. Jahrhundert jedoch verhalfen die Romantik, die Mystik und Schönheit zum zentralen Thema der Kunst machte, und der Neoklassizismus dem Mythos noch einmal zu neuem Leben. Im 20. Jahrhundert, genauer gesagt seit den 1880er Jahren, gewann die politische Karikatur, bedingt durch die Massenverbreitung von Druckmedien, an Geltung. Hierauf wurde die Geschichte von Europa und dem Stier zunehmend als Aufhänger für politische Kommentare und humoristische, manchmal auch tragische Darstellungen des europäischen Kontinents verwendet; früher wie heute ermöglicht gerade diese Legende Karikaturisten, ihre persönliche Meinung zu einem aktuellen Ereignis zum Ausdruck zu bringen. Während der Mythos in Malerei, Skulptur, anderen Formen der sogenannten „schönen Künste" sowie den angewandten Künsten noch immer Verwendung findet, ist offensichtlich, dass das Motiv seit gut hundert Jahren von Zeitungen und Zeitschriften dominiert wird.

Abbildung 4: Tizian, Der Raub der Europa, 1559-1562. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Themen in der Darstellung des Europa-Mythos

Wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht, bot die Legende von Europa und dem Stier seit ihrer Entstehung in der Antike und insbesondere seit der Renaissance ein Motiv, das in den schönen und angewandten Künsten immer wieder gerne verarbeitet wurde. Seine generell weite Verbreitung und große Popularität unter Malern und Schriftstellern kann auf die Qualität der Legende zurückgeführt werden: Als ein klassischer Mythos stellte sie die Hilflosigkeit des Menschen in einer von Göttern beherrschten Welt, die Macht des Schicksals und die Tragödie nobler Emotionen in den Vordergrund, ließ zugleich aber auch Platz für den Ausdruck von Humor. Welche anderen Qualitäten hat die Legende, dass sie sich seit Jahrhunderten einer solchen Beliebtheit erfreut und heute zu einem der meist interpretierten Motive in der westlichen Kunst zählt?

Zunächst wird die Legende – seit ihrer Entstehung in der Antike bis heute – von Künstlern sicher deshalb gerne aufgegriffen, weil sie den Stoff für willkommene Ablenkung und attraktive Dekorationen bietet. Nicht umsonst ist sie als Motiv seit mehr als 2700 Jahren auf Keramikgefäßen zu finden. Kurz gefasst erlaubt das Motiv, spärlich gekleidete oder sogar nackte Frauen, muskulöse Tiere, ländliche Szenen und eindrucksvolle Meerespanoramen zu

Abbildung 5: Charles Sykes, Europa and the Bull, Bronze, ca. 1920. Oxford Ashmolean Museum, Inv.-Nr. 1953.73.1

schildern. Bis heute bietet die Legende ein Motiv, das ganz einfach als „gutes Motiv" immer wieder gerne benutzt wird.

Ein weiterer Anreiz für Künstler, von dem Motiv Gebrauch zu machen, besteht darin, dass es dazu einlädt, natürliche Schönheit darzustellen. In der Tat ist die ästhetische Qualität, mit der der Europa-Mythos über die Jahrtausende hinweg wiedergegeben worden ist, einzigartig. Herausragende Beispiele hierfür sind Paolo Veroneses um 1570 datierte Auslegung der Legende (Abb. 2), heute in der National Gallery in London, und Claude Gellée le Lorrains Version von 1667, heute in der Royal Collection in London.

Aber auch das dramatische Potential des Motivs bewegt Künstler dazu, sich mit dem Motiv auseinanderzusetzen und neben natürlicher Schönheit und erotischem Liebeserlebnis das Drama, ja die Brutalität der Entführung zu schildern. Andere wiederum fühlen sich von der Dynamik, die der durch das Meer stürmende Stier zum Ausdruck bringt, angesprochen. Das Kunstwerk, das dies vielleicht am besten widerspiegelt, ist Tizians um 1560–1562 datierte Interpretation der Legende (Abb. 4), heute im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston.

Zu guter Letzt sei erwähnt, was gerade Graphikkünstler, aber auch Bildhauer veranlasst, sich regelmäßig mit dem Motiv von Europa und dem Stier zu befassen: Es ist die Möglichkeit, romantische Gefühle – Leidenschaft, Sinnlust und Sex – darzustellen. Ein überzeugendes Beispiel hierfür ist eine kleine, nur 20 cm hohe auf einen Holzsockel montierte Bronzefigur

Abbildung 6: Iacopo Palma di Giovane, Allegorie der Liga von Cambrai, 1590-1595. Venedig, Palazzo Ducale.

von Charles Sykes (Abb. 5), der im Jahr 1911 das Logo – „The Spirit of Ecstasy" (Der Geist der Ekstase) – für Rolls Royce entwarf. Tatsächlich kann man sich kaum einen direkteren Ausdruck sexueller Leidenschaft vorstellen. Interessanterweise gibt es mehrere Objekte dieser Art, die uns bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts begleiten.

Dies sind also die Gründe, die Künstler dazu bewogen beziehungsweise heute noch bewegen, sich immer wieder mit dem Motiv von Europa und dem Stier zu beschäftigen: Der historisch-rituelle Hintergrund des Mythos; die Möglichkeit, attraktive Dekorationen zu schaffen; die Möglichkeit, natürliche Schönheit sowie Drama, Liebeserlebnis, Leidenschaft und Sex darzustellen; und nicht zuletzt die Möglichkeit, durch das Motiv Humor und Kritik zum Ausdruck bringen zu können. Wie viele dieser Eigenschaften haben sich auf den europäischen Kontinent übertragen? Bevor wir dieser Frage nachgehen, gilt es eine andere Frage zu klären: Wann wurde der Europa-Mythos zuerst mit dem Kontinent Europa in Verbindung gebracht?

Abbildung 7: Patrick MacDowell, Skulptur, Albert Memorial, London 1876. Photo des Autors.

Die Assoziation von Prinzessin Europa und dem Kontinent Europa

In seiner ursprünglichen Form brachte der Europa-Mythos wahrscheinlich die Rivalität zwischen dem vereinten Griechenland und Troja, den gegenüberliegenden Seiten der Ägäis, später zwischen den Griechen und den Persern und – als logische Folgerung – zwischen Europa und Asien zum Ausdruck. Dichter des Altertums wie Moschos und Horaz verbanden Prinzessin Europa explizit mit dem Kontinent Europa, eine Assoziation, die sogar im Mittelalter noch gelegentlich anzutreffen war. Seit der Renaissance war die Verknüpfung von europäischem Kontinent und dem Europa-Mythos dann weit verbreitet. Ein Beispiel hierfür ist ein berühmtes Gemälde: Jacopo Palma il Giovanes um 1590 datierte „Allegorie des Krieges gegen die Liga von Cambrai" (Abb. 6), heute im Palazzo Ducale in Venedig. Es verbindet ganz deutlich die auf dem Stier reitende Europa mit den in der Liga von Cambrai gegen die Republik Venedig vereinten Militärmächten Europas: das Heilige Römische Reich, das Königreich Frankreich, den Kirchenstaat, verschiedene italienische Stadtstaaten, sowie

die Königreiche Aragon, England und Ungarn. Von dieser Zeit an wurden der Mythos und der Kontinent mühelos miteinander in Verbindung gebracht; in der Praxis wurde manchmal nur der Stier abgebildet, um Europa in seinen geographischen Dimensionen zu beschreiben. Trotzdem konnte die Legende natürlich auch *ohne* Bezug zum europäischen Kontinent dargestellt werden. Wurde aber ein geographischer Bezug gewünscht und ausgedrückt, dann wurde er sofort erkannt und verstanden. Schon bald war der Stier eins der Zeichen, das für den Kontinent Europa stand. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Legende dann ganz allgemein als Symbol für den europäischen Kontinent eingesetzt. Eine der imposantesten öffentlichen Darstellungen der vier Kontinente ist das Albert Memorial in London, das 1876 fertig gestellt wurde und Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha, den 15 Jahre zuvor verstorbenen Ehemann von Königin Victoria, ehrt. Am Fuß des riesigen Denkmals befinden sich vier aus Marmor gearbeitete Skulpturengruppen, die – anhand von völkerkundlicher Figuren und die Kontinente repräsentierender Tiere – die vier Kontinente darstellen. Alles deutet darauf hin, dass die in der Komposition zum Tragen kommende Symbolik sorgfältig durchdacht, ja von einem speziell dafür eingesetzten Gremium erarbeitet wurde. Europa (Abb. 7) wird von einer Gruppe nobler junger Frauen verkörpert, die verschiedene Tugenden personifizieren und um einen gewaltigen Stier platziert sind. Die von Patrick MacDowell geschaffene Skulptur unterstreicht, dass die Legende ganz eindeutig für den Kontinent Europa steht.

Heute wird die bildliche Darstellung sowohl für die EU-Institutionen als auch für den europäischen Kontinent als Ganzes eingesetzt. Der Zusammenhang ist geradezu standardisiert worden: Erwähnt sei lediglich die im Jahr 1996 immer wieder sichtbare Darstellung der Fußball-Europameisterschaft als ein nach Luft schnappender Stier. Man könnte zahlreiche andere Beispiele nennen, was darauf hinweist, welchen hohen Wiedererkennungswert das Bild von Europa und dem Stier heute als Zeichen für den europäischen Kontinents hat.

Der Einfluss des Europa-Mythos auf Europa

Seit über 2000 Jahren ist der Europa-Mythos das erkennbare Gesicht Europas: Tatsächlich vergeht kaum ein Tag, ohne dass man einer humoristischen Karikatur in einer Zeitung begegnet, die sich des Mythos bedient, um die Europäische Union darzustellen oder aber diese zu kritisieren (Abb. 1). Wenn dieser Mythos zudem ein Erinnerungsort ist, dann stellt sich die Frage, welche Werte er beinhaltet? Für *welche Art* von Erinnerung, Ort oder Symbol steht der Mythos „Der Raub der Europa"? Und welche Eigenschaften sind aufgrund der Assoziation des europäischen Kontinents mit diesem Mythos über die Jahrhunderte auf den europäischen Kontinent übertragen worden? Grob können sie in drei Kategorien eingeordnet werden: Adel, Technologie und Krieg.

Prinzessin Europa war die Tochter eines Königs, die Braut von Zeus und selbst eine Halbgöttin: Eigenschaften, die von hoher Würde zeugen. Nichtsdestoweniger wird sie in der ursprünglichen Geschichte als das Opfer einer Vergewaltigung beschrieben. Wann gelang es ihr, dieses Stigma abzuschütteln und die Attribute von königlicher Erscheinung, Souveränität und Überlegenheit anzunehmen? Dieser Wandel – vom tragischen Opfer eines Sexualverbrechens zur königlichen Hoheit – vollzog sich in der Renaissance. Ein gutes Beispiel hierfür ist ein Wandgemälde von Hans Mont, das der Künstler im späten 16. Jahrhundert in der Kaiserhalle von Schloss Bučovice in Südmähren (dem heutigen Tschechien) schuf (Abb. 8). Die junge Frau, auf dem Rücken eines Stiers dargestellt, ist ganz eindeutig als Europa zu erkennen. Sowohl der Hintergrund als auch ihr triumphales Auftreten weisen aber darauf hin,

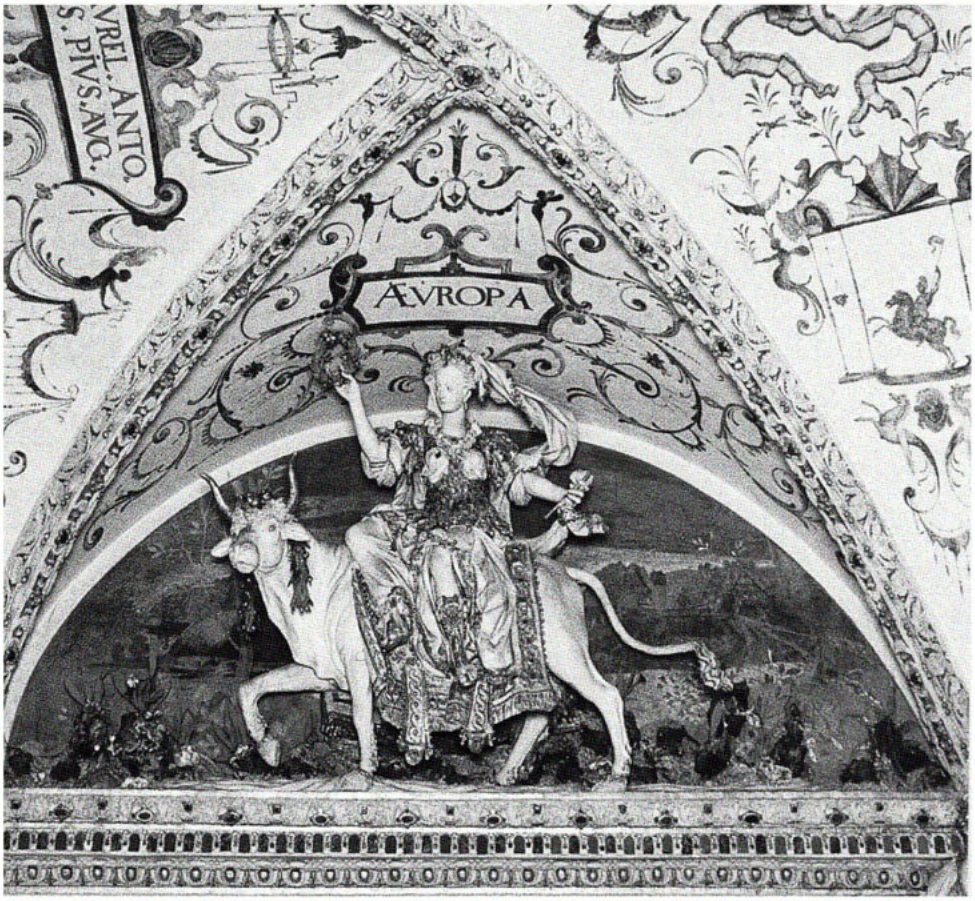

Abbildung 8: Hans Mont/Iacopo Strada, Europa auf dem Stier, Schloss Bucovice, ca. 1580. Josef Polišenský, The tragic triangle, Praha 1991, Tafel 1.

dass sie zugleich den Kontinent Europa repräsentiert. Dieses Fresko zeigt auf vortreffliche Art und Weise, wie sich in der späten Renaissance eine Vielzahl von Bildtraditionen zu einer innovativen Bildsprache vereinte.

Im 17. und 18. Jahrhundert entwickelte sich diese Bildsprache weiter, bis der Zusammenfluss der Bildtraditionen im 19. Jahrhundert mit der Darstellung der Europa als Teil des Albert Memorials in London (Abb. 7) seinen Abschluss fand: Hier reitet sie gekrönt als Königin – begleitet von ihren Gefährtinnen oder Hofdamen, die den Sieg, die Künste, das Wissen und den Handel personifizieren – ihrem ruhmvollen Schicksal entgegen. Dieser Wandel erlaubte es, die Legende zunehmend dafür zu nutzen, den Adel des europäischen Kontinents und dessen gesellschaftlichen Vormachtstellung in den Vordergrund zu stellen.

Eine weitere Eigenschaft, die von der Legende auf den europäischen Kontinent übertragen wurde, geht auf deren Assoziation mit Drama, Energie und Geschwindigkeit zurück, wie sie zum Beispiel Tizian in seinem Gemälde zum Ausdruck brachte (Abb. 4). Hierbei wurde der Mythos „Der Raub der Europa" insbesondere mit Bewegung, Schnelligkeit und Transport in Verbindung gebracht: Europa ist ein Kontinent, auf dem das Reisen leicht und weit verbreitet ist, der schnell agiert und reagiert und der für bedeutende Entwicklungen im Bereich

des Transports und anderer Technologien steht. Nicht umsonst sind bildliche Darstellungen eines Stiers an Bahnhöfen (Gare de Cornavin, Genf), Gebäuden von Reedereien (P&O, London), Einkaufszentren (Lijnbaan, Rotterdam) und vielen Hotels anzufinden: Er kennzeichnet das Europa des 20. Jahrhunderts als einen technologisch herausragenden Kontinent beziehungsweise eine Region des modernen Reisens und Transports.

Darüber hinaus wird der europäische Kontinent gerne mit militärischer Stärke in Verbindung gebracht, eine Eigenschaft, die von einigen Darstellungen von Europa und dem Stier gestützt werden. Traditionell beinhalteten Personifizierungen des Kontinents Waffen, Rüstungen und Pferde, die kriegerische Kraft zum Ausdruck bringen sollten oder aber den Stier zeigen. Im 20. Jahrhundert verschmolzen diese Bildtraditionen zu einer Bildsprache, die im Zweiten Weltkrieg von besonderer Bedeutung sein sollte. Nachdem sich der Faschismus in den 1920er und 1930er Jahren zuerst in Italien und dann auch in anderen Teilen Europas durchgesetzt hatte, gewann der Mythos zunehmend an Popularität in der Kunst, was darauf zurückzuführen war, dass sich die Faschisten dem Europa-Mythos mit großem Interesse annahmen. So kann man sich auch nicht der unangenehmen Tatsache entziehen, dass gerade auch die Nationalsozialisten in Deutschland eine besondere Vorliebe für den Mythos „Der Raub der Europa" hegten und dessen Umsetzung in den bildenden Künsten förderten. Zum Tag der deutschen Kunst, der 1937 in München stattfand, wurden Europa und der Stier dann auch großformatig in die aufwendigen, diese Veranstaltung umrahmenden Dekorationen, integriert. Das gleiche gilt für den Europäischen Jugendkongress, der im Jahr 1942 in Wien stattfand: Auch hier wurden Europa und der Stier in die die Veranstaltung umrahmenden Dekorationen integriert, zudem auf Medaillen und Requisiten verewigt. Des Weiteren nutzte die NS-Propaganda den Europa-Mythos im Bildungsbereich. Beispiel hierfür sind zwei von den Nationalsozialisten in Auftrag gegebene Kunstwerke: Das Wandgemälde „Europa auf dem Stier", das Werner Peiner im Jahre 1937 in der von ihm geleiteten Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei in Kronenburg schuf, und das fast lebensgroße Ölgemälde gleichen Titels, das Josef Pieper 1939 malte und im Haus der Deutschen Kunst in München ausstellte. Beide Werke bauen explizit auf der NS-Propaganda auf: Sie verdeutlichen Werte wie Rassenreinheit, Fruchtbarkeit und körperliche Stärke, ziehen zudem ein Vergleich zwischen altgriechischen und modernen deutschen Sportlern und Kriegern. Die von den Nationalsozialisten alle zwei Wochen in den besetzten Gebieten in verschiedenen Sprachen publizierte Zeitschrift „Signal", die vor allem von deutschen Soldaten, aber auch Zivilisten gelesen wurde, zeichnete sich durch einen Titelkopf aus, der Europa und den Stier als Logo integrierte. Dieses sollte für den durch Nazideutschland vereinten und wieder erstarkten europäischen Kontinent stehen. Der König der Götter, Zeus, wurde hier mit seiner unwiderstehlichen physischen und sexuellen Stärke den Nationalsozialisten gleichgesetzt. Unbestritten ist, dass der Nationalsozialismus eine katastrophale, zugleich aber prägende Zeit für Europa war. Wie der kurze Einblick in die NS-Propaganda zeigt, verlor der Mythos von Europa und dem Stier selbst unter den Nationalsozialisten nicht an Bedeutung; vielmehr diente er ihnen dazu, ihre Pläne zur Neuordnung Europas zu kommunizieren.

Der von den Nationalsozialisten betriebene Missbrauch, auch die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs und die darauf folgende Teilung Europas, haben Einstellung gegenüber und Verweis auf den Europa-Mythos nachhaltig verändert. Während Künstler sich noch immer gerne mit dem Motiv befassen, war es doch lange schwierig, einen Bezug zwischen dem Mythos und dem zerstörten, dann zerteilten europäischen Kontinent herzustellen. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass der Mythos in der Nachkriegszeit zum Bezeichner eines Kontinents wurde, der von Tragödie und brutaler Zerstörung geprägt war. Tatsächlich stellen nur wenige Karikaturen, die Europa und den Stier zeigen, den europäischen Kontinent positiv dar.

Dieser negative Ansatz spiegelt sich in zwei Ansätzen wider. Der eine stellt die Tragödie Europas im 20. Jahrhundert – die beiden Weltkriege, den Holocaust und die Teilung Europas – auf visuell schmerzhafte Art und Weise dar; sowohl der Stier als auch seine nackte Reiterin sehen erbärmlich, wenn nicht sogar gebrochen aus. Der zweite Ansatz geht darauf zurück, dass der Rassenwahn der Nationalsozialisten sich auch durch skeptischen Humor in politischen Karikaturen ausdrückte (Abb. 1). Im übertragenen Sinn kann Satire folglich den gleichen Effekt wie Tragödie haben. In Bezug auf die Politik der EU bedeutet dies, dass der „europäische Heißluftballon" immer dann angestochen wird, wenn er vor lauter pro-europäischen Stimmen zu hoch fliegt. Hierbei ist es die Aufgabe von Europa und dem Stier, den „Heißluftballon" auf dem Boden der Realitäten zu halten und vor dem Hintergrund der Geschichte Europas im 20. Jahrhundert darauf aufmerksam zu machen, dass es eine Narrheit ist, Europa zu hoch zu loben. Während die meisten bildlichen und schriftlichen Darstellungen offizieller Art, insbesondere der EU, einen sehr selbstbewussten, wenn nicht sogar positiv überzogenen Eindruck von Europa vermitteln, sind Künstler und gerade Karikaturisten eher skeptisch und ziehen es vor, derartige Behauptungen mit Hilfe von Europa und dem Stier unter Kontrolle zu halten. Die Legende scheint sich dafür bestens zu eignen, hat sie doch die große mystische Qualität von Mehrwertigkeit, welche es erlaubt, sogar diametral entgegengesetzte Ideologien zu zügeln. Ohne Frage ist der Mythos „Der Raub der Europa" eines der aussagekräftigsten und zugleich vielseitigsten Motive in der westlichen Kunst.

Fazit

Wenn man die Legende von Europa und dem Stier als einen europäischen Erinnerungsort betrachtet, wird deutlich, dass die Beziehung zwischen der Halbgöttin Europa und dem Kontinent Europa komplex und durchaus tückisch ist. Von Künstlern ist sie wegen ihrer Stärke als Mythos, ihrer dekorativen Qualitäten, Möglichkeit, der verschiedene Formen von Schönheit darzustellen, ihrem Drama, ihrer Dynamik und ihrer Auseinandersetzung mit Liebeserlebnis und Sex immer wieder gerne als Motiv ausgelegt worden. In den letzten Jahrzehnten ist die Legende zudem wegen ihrer humoristischen Seite gerne neu interpretiert worden. Insbesondere seit dem 16. Jahrhundert besteht ein enger Bezug zwischen der Prinzessin Europa und dem Kontinent Europa, obwohl viele, wenn nicht sogar die meisten Darstellungen des Mythos zunächst wenig oder gar nichts mit dem Kontinent zu tun hatten. Nichtsdestoweniger wurden bestimmte Inhalte und Werte, die mit dem Erinnerungsort in Verbindung gebracht wurden, über Europa und den Stier auf den europäischen Kontinent übertragen: Adel und königliche Erscheinung; Dynamik, Reise und Transport sowie technologischer Fortschritt; und kriegerische Kraft, die von den Nationalisten vereinnahmt und missbraucht wurde. Die im 20. Jahrhundert in Europa begangenen Schandtaten haben Künstler, insbesondere Karikaturisten, dazu bewegt, überzogene Äußerungen und Ambitionen seitens der EU anhand einer pathetischen oder satirischen Auslegung des Europa-Mythos zu kritisieren. Dem stehen gegenüber die offiziellen Darstellungen des Mythos, die die europäische Zivilisation und deren Errungenschaften rühmen. In der Tat hat der Mythos „Der Raub der Europa" dazu beigetragen, den Eindruck, den die Menschheit vom europäischen Kontinent hat, zu prägen: Während der Wandel der Europa in eine Königin sich bereits in der Spätrenaissance vollzog, ist sie spätestens seit dem 20. Jahrhundert generell als solche bekannt.

Übersetzung: Uta Protz

Literaturhinweise

Christian DE BARTILLAT/Alain ROBA, Métamorphoses d'Europe: trente siècles d'iconographie. Paris 2000.

Eric BUSSIÈRE (Hrsg.), Europa: the European idea and identity, from ancient Greece to the 21st century. Antwerpen 2001.

Peter H. GOMMERS, Europe – what's in a name? Leuven 2001.

Heinz R. HANKE, Die Entführung der Europa: eine ikonographische Untersuchung. Köln 1963.

Barbara MUNDT (Hrsg.), Die Verführung der Europa. Berlin 1988.

Luisa PASSERINI, Il mito d'Europa: radici antiche per nuovi simboli. Florenz 2002.

Rémy POIGNAULT/Françoise LECOCQ/Odile WATTEL-DE CROIZANT (Hrsg.), D'Europe à l'Europe II: mythe et identité du XIXe siècle à nos jours. Tours 2000.

Denis DE ROUGEMONT, The meaning of Europe. London 1965.

Siegfried SALZMANN (Hrsg.), Mythos Europa: Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation. Hamburg 1988.

Michael J. WINTLE, The image of Europe: visualizing Europe in cartography and iconography throughout the ages. Cambridge 2009.

Eva ZAHN, Europa und der Stier. Würzburg 1983.

Joachim Berger

Herkules

In der Online-Enzyklopädie „Wikipedia" werden Herakles und Herkules in über 25 europäischen Sprachen porträtiert. An der Erstellung und Fortschreibung dieser kollektiven Einträge sind mehrere hundert Personen beteiligt; die Zahl der jährlichen Zugriffe dürfte in die Hunderttausende gehen. Zweifellos ist Herakles/Herkules ein besonders augenfälliges Beispiel, wie europäische Gesellschaften bis ins frühe 21. Jahrhundert hinein antike Heldenmythen rezipiert, angeeignet und umgeformt haben. Ist der antike Held damit auch ein europäischer Erinnerungsort? Es wird sich zeigen, dass es vor allem ein spezifischer Aspekt des Mythos war, der in einer bestimmten Periode, zwischen Renaissance und Spätbarock, von einer distinkten Erinnerungsgemeinde – den europäischen Fürstenhöfen – besonders häufig evoziert und zum Gemeinplatz wurde. Dieser Topos fungierte als Referenzpunkt für bestimmte, geschichtlich verstandene Wertvorstellungen – als Erinnerungstopos.

Der antike Erinnerungskern und seine Varianten

Der Halbgott Herakles (römisch Herkules), Sohn des Zeus und der Alkmene, ist der Archetyp des antiken, mythischen Helden. Sein Erinnerungskern speist sich aus unterschiedlichen Quellen, weist zahlreiche Varianten auf und ist schon in der Antike mehrfachen Wandlungen unterworfen. Narrativer Kern sind Herakles' zehn, schließlich zwölf sprichwörtliche Heldentaten, die er als Auflage des tyrannischen Königs Eurystheus verrichtet. Sie tauchen seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. in der Vasenmalerei auf.

Die frühe bildliche Überlieferung betont die Stärke und Tapferkeit des Helden. Damit unterscheidet sie sich kaum von der Darstellung anderer archaischer Helden. Sie wird durch literarische, philosophische und historische Texte unterfüttert, differenziert und zum Teil auch konterkariert. Bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. arbeiten antike Autoren (unter anderem Pindar, Bacchylides, Euripides und Prodikos) Herakles' Vorbildhaftigkeit heraus: Der Halbgott vollbringt seine Taten zum Wohl der Menschheit, an deren Veredelung er mitarbeitet. Dadurch erlangt er Unsterblichkeit. Zeus vermählt ihn im Olymp mit Hebe, der ewigen Jugend. Herakles nimmt sein menschliches Schicksal an und meistert es trotz aller Mühen und Leiden. Sein Weg lädt zur Empathie ein.

Unter und neben diesem Idealbild eines humanen Halbgottes leben, insbesondere in bildlichen Darstellungen, archaische Konnotationen des Heldenmythos weiter: Herakles erscheint als stark, grausam, leidenschaftlich und anfechtbar. Seine Taten, unter anderem der Mord an seiner ersten Frau Megara und den gemeinsamen Kindern, atmen eine Hybris, die den meisten antiken Helden eigen ist: Maßlosigkeit, Vermessenheit und Selbstvergessenheit. Der Ruhmesdrang des Helden, in dessen Gewalttätigkeit sich Gut und Böse vermengen, zieht immer Leid nach sich – für andere, aber auch für den Heros selbst. Bei Euripides drückt sich Herakles' Wahnsinn zugleich als Verletzlichkeit aus. Im römischen Kaiserreich werden die Tugenden akzentuiert, die zur Empathie einladen. Seneca etwa verleiht dem Herakles/Herkules, der seinen eigenen Tod ohne Angst überwindet, die Tugend der *Constantia*. Die Sophisten des 5. Jahrhunderts laden die zwölf Heldentaten mit einer moralischen Qualität auf: Herkules geht den steinigen Pfad der Tugend aus freien Stücken. Die widersprüchlichen

Züge des Heros, seit der Antike ein Charakteristikum jeder Heldenverehrung, bleiben jedoch präsent.

Schon früh wurde der Heros auf Monarchen bezogen. So forderte Isokrates König Philipp von Makedonien auf, dem Halbgott nachzueifern und damit selbst zum Vorbild zu werden. Alexander der Große erschien auf Münzen in Gestalt des Herakles. Die römischen Kaiser nahmen diese Identifikation auf; Galerius Valerius Maximianus gab sich sogar den Beinamen „Herculius". Parallelen zwischen Monarch und Halbgott waren leicht zu ziehen: Beide sind von göttlicher Abstammung beziehungsweise Sendung, wirken in der Welt als Menschen und werden nach ihrem heldenhaften Tod unter die Götter aufgenommen.

Christliche und humanistische Aneignungen

An die tugendhaften Züge des Helden in der antiken Philosophie konnten christliche Aneignungen des Mythos in der Spätantike anknüpfen. Das Mittelalter „moralisierte" und „christianisierte" den Herakles-/Herkules-Stoff, wobei die antiken Formen und Attribute zunehmend überformt wurden. Seit dem 10. Jahrhundert wurde der Halbgott des Öfteren mit dem biblischen Samson (Simson) verglichen oder (bei Dante) mit David. Der „Ovide Moralisé", im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreichen, auch illustrierten Varianten überliefert, stellt den antiken Held nicht nur als Allegorie der Tugend vor. Er setzt ihn auch direkt mit Christus gleich. Mit den Eigenschaften Stärke, Mut und – christlich gewendeter – Tugendhaftigkeit konnte Herkules seit dem 13. Jahrhundert zum Vorbild des Ritters erkoren werden, am wirkungsvollsten in Raoul le Fèvres weitverbreitetem „Recueil des histoires de Troyes" (1464). Diese christlich-ritterliche Aneignung schlug eine Brücke zur antiken Herrscherikonographie – der Fürst als erster Ritter seines Landes war wie dafür gemacht, sich die Haut des christianisierten und moralisch-charakterlich ‚eindeutig' gemachten Helden anzuziehen. So war der Titelheld in Pietro di Bassis „Le fatiche di Ercole" (1475) gleichermaßen in Philosophie, Grammatik und Astronomie beschlagen, wie er körperlich stark, kultiviert und galant war – das Gegenbild des maßlosen, brutalen und erdverbundenen Kraftprotzes mit der Löwenhaut.

Die Humanisten waren bemüht, die Widersprüche des Helden aufzulösen und allegorisch schlüssig zu deuten. Bei Francesco Petrarca wurde Herkules zum Idealbild eines Fürsten, in dem sich Tatkraft und Kriegserfolg mit Bildung und Weisheit verbanden. Coluccio Salutati versuchte, die Tugenden des Helden mit seiner Maßlosigkeit oder gar seiner blinden Raserei in Einklang zu bringen, indem er die Wahl zwischen Tugend und Laster als Metapher für das gesamte Leben des Herkules – Läuterung durch Anfechtung – interpretierte. Die schwachen Momente des Helden – zum Beispiel seine Knechtschaft bei der lydischen Königin Omphale, der Herakles in Frauenkleidern Magddienste leisten musste – werden nun in Klugheit und Maßhaltung umgewertet. Ähnliche formale und motivische Ausgleichsbestrebungen zwischen Stärke, Tugend und Hybris zeigen sich in den bildenden Künsten. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden die antiken Götter wieder in antike Formen gekleidet. Eine als ‚klassisch' verstandene Formsprache bot Darstellungsmodi für die verschiedenen Haltungen des Helden zwischen Furor und Kontemplation.

Herkules personifizierte das Herrscherideal eines tugendlichen, weisen und starken Fürsten als christlichem Helden. Aus der Antike hatte sich das herrscherkritische Gegenstück zu den positiven Tugenden erhalten: Der unberechenbare Furor des Halbgottes, der stets an der Schwelle zur Bestialität stand, sein maßloser Ehrgeiz und seine Ignoranz irdischer Gesetze – diese Hybris erinnerte und mahnte den Fürsten, seine von Gott verliehene Macht nicht

zu missbrauchen. In seinem irdischen Tun war der Held beziehungsweise Fürst trotz seiner Bestimmung noch Mensch und stand noch nicht auf derselben Stufe wie die Götter. Seine Vergötterung konnte erst die Nachwelt bewirken; sie war kein Automatismus. Herkules' Stärke konnte sich sowohl wohltätig als auch grausam auswirken. Es oblag dem Fürsten, der tugendhaften der beiden Naturen Ausdruck zu verleihen und sich so seine eigene Apotheose zu sichern. Deshalb war in allen künstlerischen Gattungen das Motiv besonders populär, das die Wahl des jungen Halbgottes zwischen dem Weg der Tugend und des Lasters zeigt. Es geht auf den antiken Autor Prodikos von Keos zurück. Dieser Herkules stellte ein selbstreflexives Moment innerhalb der höfischen Sphäre dar.

Funktionen des Erinnerungstopos „Herkules"

In der frühen Neuzeit wurden Fürsten in mehreren Varianten, die bereits in der Antike nachweisbar waren, mit dem antiken Halbgott Herkules gleichgesetzt:

1. Bestimmte Attribute des Herkules werden in Darstellungen des Fürsten, in seinem Wappen oder in seinen Gebäuden und Gärten zitiert oder angedeutet.
2. Herkules tritt (anstelle des Fürsten) als Personifikation fürstlicher Herrschaft auf.
3. Herkules gesellt sich seinem Fürsten als Begleiter zu, berät ihn oder leiht ihm seine Stärke und Tugenden.
4. (Am eindeutigsten:) Herkules erscheint im Gewand des Fürsten, zum Teil mit dessen Gesichtszügen.

In diesen Varianten wurde Herkules seit dem späten 15. Jahrhundert zu einem europaweit verbreiteten Erinnerungstopos. Erstens ließ sich durch ihn eine personalisierte Vorgeschichte des landeseigenen Herrschergeschlechts konstruieren. Seit dem späten Mittelalter leiteten sich ganze Dynastien vom „Geschlecht" des Herkules ab. Auf Annius di Viterbos (Giovanni Nanni de Viterbe) Serie von „Unveröffentlichten antiken Schriftstellern" (1498) gingen zwei Zweige dieser Ableitung zurück: Der „Libysche Hercules" war der zehnte gallische König, damit der Vorfahre der Herrscher Frankreichs, Spaniens und Italiens, während der „Alemannische Hercules" der elfte König Deutschlands und damit Ahnherr der deutschen Monarchen war. Der jeweils regierende Monarch konnte in die Gestalt des antiken Helden schlüpfen und die Tugend und Stärke seines Vorfahren aufnehmen. Die Anrufung des Herkules sollte an eine ‚heroische' Vergangenheit erinnern, die allen Adressaten gemeinsam sei. Zweitens erinnerte der Topos an die (Gefahr der) Hybris – der Herrscher möge gedenken, dass er die Anlage zum willkürlichen Urteil, ja zur blinden Raserei in sich trage. Sein antiker Vorfahr mahnte den aktuellen Herrscher, sich seiner Fallhöhe bewusst zu bleiben.

Dieses Herrscherbild wurde von Räten, Gelehrten und Künstlern konstruiert. Es sollte dem Fürsten selbst, Mitgliedern anderer Hofgesellschaften, aber auch den Untertanen des eigenen Territoriums vermittelt werden. Möglicherweise nahm ein Teil der Fürsten, die Herkules-Darstellungen in Verbindung mit ihrer Person entweder beauftragten oder diese wohlwollend entgegennahmen, die Ambivalenz des Helden und das ermahnende Moment nicht wahr. Funktional gesehen stellte aber der kanonische ikonographische Fundus samt der antik-klassischen Formsprache den Rezipienten zumindest die Möglichkeit bereit, dieses kritische Potential zu aktivieren.

Von Italien aus setze ein europaweiter Prozess der Adaption und Umformung des Herkules-Mythos und seiner topischen Verwendung ein. Zuallererst schreiben sich die italienischen Stadtstaaten die antiken Heroen auf ihre Fahnen. In zahlreichen Kommunen ist seit dem 13. Jahrhundert ein Bedürfnis zu greifen, ihre korporativen Rechte historisch-mythologisch zu legitimieren. Die Stadt Florenz erhob Herkules als denjenigen, der Tyrannen tötet und die (kommunalen) Freiheiten sichert, im 14. Jahrhundert zu ihrem Patron. Die Medici, unterstützt von den Florentiner Neuplatonikern um Marsilio Ficino, konnten sich diese Tradition mühelos aneignen und auf ihre Dynastie übertragen. Konkurrierend bezogen sich unter anderem die Fürsten von Este in Ferrara auf den Helden.

Außerhalb Italiens setzt sich der Bezug auf Herkules und sein Geschlecht in Burgund (bei Karl I., dem Kühnen) sowie in Ungarn unter Matthias Corvinus fort. Auch in England wird er unter Heinrich VII. aufgenommen und später auf Heinrich VIII. übertragen. Frankreich folgte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Franz I., Heinrich II. und Heinrich III. Am Ende des 16. Jahrhunderts wurde Heinrich IV., der letzte französische König, der sein Heer selbst im Felde führte, konsequent als „Gallischer Hercules" gefeiert. Beim Einzug in Lyon 1595 erscheint Herkules, das zentrale Thema des *Entrée*, als Ahnherr des Hauses Navarra, um eine Verbindung zum „Hércule Gaulois" zu konstruieren. Heinrichs Sohn Ludwig XIII. konnte auf diesen – auf Lucian zurückgehenden – Gestus aufbauen. Er war nicht nur mit Stärke, Ausdauer und Gerechtigkeit, sondern auch mit einer weiteren barocken Tugend verbunden: Herkules überwindet die feindlichen Völker nicht mit Gewalt, sondern fesselt sie durch seine Beredsamkeit.

Im Heiligen Römischen Reich war der Ehrenname bereits dem Wittelsbacher Kurfürsten Friedrich I. von der Pfalz verliehen worden. Daran schloss Kaiser Maximilian I. an, der sich als „Hercules Germanicus" bezeichnen ließ. Die Gleichsetzung mit dem antiken Helden folgte auch bei ihm nicht allein dem Zeitgeist oder einer antikisierenden Mode, sondern drückte konkrete politische Ansprüche aus. Die Erneuerung des Ritterideals ist unter Maximilian durch den Bezug auf den edlen, starken und unwiderstehlichen Herkules befördert worden.

Vom 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert konkurrierten zahlreiche Fürstenhöfe im Alten Reich regelrecht darum, Herkules für ihre Dynastie zu vereinnahmen. Die bayerischen Wittelsbacher standen ihren Pfälzer Vettern in nichts nach: Die Herzöge von Bayern beauftragten Johannes Turmair (Aventinus), in seiner Geschichte des bayerischen Herzogtums (von 1521) Herkules zum ersten Fürsten Bayerns zu erheben. Das Bildprogramm der Landshuter Residenz aus den 1540er Jahren unterstrich diesen Anspruch. Die Pfälzer Linie zog ab 1556 mit dem Figurenzyklus am Heidelberger Schloss nach, der Kurfürst Ottheinrich zum „Hercules Palatinus" erhob. In Kursachsen führte Christian II. den Titel „Hercules Saxonicus". Das Haus Württemberg folgte ein Jahrhundert später; 1689 wurde Herzog Friedrich Karl als „Hercules Wirtembergicus" gefeiert.

Die Hochzeit, in der sich Fürsten mit Herkules gleichsetzten, liegt im letzten Drittel des 17. und im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Die Selbstdarstellung der deutschen Höfe bewegte sich zwischen den Polen Wien und Paris/Versailles. Die Habsburger hatten schon im 16. Jahrhundert einen Aspekt des Mythos auf ihr gesamtes Reich bezogen, das über die traditionell mit den Säulen des Herkules bei Gibraltar beziehungsweise Cádiz begrenzte Welt hinausgehen sollte („plus ultra" als Wahlspruch Karls V.). Unter Kaiser Karl VI. erreichte die Herkules-Herrscherikonographie einen letzten Höhepunkt. Die europäischen Nachbarn reagierten auf das habsburgische Selbstbewusstsein nach dem Westfälischen Frieden. Lud-

wig XIV. von Frankreich ließ sich wie seine Vorfahren zum „Hercules Gallicus" stilisieren. Noch unter Ludwig XV. schuf François Lemoyne in Versailles die großflächige *Apothéose d'Hercule*. Auch Karl XII. von Schweden eignete sich den Mythos an.

Herkules war als einziger der archaischen Heroen nicht lokal gebunden, sondern galt bereits in der Antike als panhellenischer Held, der für Frieden und Freiheit aller Griechen gekämpft habe. Dieses einigende Potential des Helden ließ sich in der frühen Neuzeit aktivieren, insbesondere in Krisenzeiten, wenn die Zeitgenossen nationale oder konfessionelle Spaltungen fürchteten bzw. beklagten: Maximilian I. versuchte um 1500, dem Reich durch einen allgemeinen Landfrieden und eine Reform seiner Institutionen zu Rechtssicherheit, klareren Entscheidungsprozessen und einer effektiveren Türkenabwehr zu verhelfen. Heinrich IV. wurde nicht zuletzt deshalb zum „Hercules Gallicus" stilisiert, weil er das von Religionskriegen zerrissene Königreich beruhigen sollte. Gustav II. Adolf von Schweden erschien 1630 auf einem Flugblatt der protestantischen Kriegspartei als „Schwedischer Hercules". Der König tritt als Knecht Gottes und *miles christianus* auf, der mit der Kraft des Halbgottes die Christenheit von der Tyrannei befreit.

Der Anspruch der allgemeingültigen Vorbildhaftigkeit des Herkules ließ sich auf das kirchlich-religiöse Feld übertragen. So wurde das Bild eines nationalen Helden, der sein Vaterland von innerer Zerrissenheit und Fremdbestimmung befreit, auf die Reformatoren Martin Luther (als „Hercules Germanicus") und Huldrych Zwingli (als „Hercules Helveticus") appliziert. Die Gegenseite schwieg nicht: Während Bischof Franz Wilhelm von Osnabrück 1630 konfessionsneutral als „Christianus Hercules" gefeiert wurde, siegte der Gründer des Jesuitenordens Ignatius von Loyola in einem Huldigungsgedicht (1654) als Herkules über die Hydra (die Reformation). Neu waren an diesen Darstellungen, dass sie nicht nur ein Identifikationspotential für Fürsten innerhalb der höfischen Sphäre abriefen, sondern einer weiteren Verbreitung des Mythos zuarbeiteten.

Erinnerungsträger

Die Adaptionen des Herkules-Mythos in den Künsten der Frühen Neuzeit gehen in die Tausende. Dies gilt nicht nur für Malerei und Skulptur, sondern auch für das Kunstgewerbe und schließlich für Oper, Singspiel, Operette, Kantate, Lied, Tanz und Ballet. Weitere Medien machten den Herkules-Mythos aus dem innerhöfischen Kontext heraus für breitere Rezipientenschichten verfügbar. Im 16. Jahrhundert tauchen an den Fürstenhöfen Frankreichs, Englands und im Reich in den Festen, Turnieren und Einzügen sowie den zu diesen Anlässen entstandenen ephemeren Kunstwerken zunehmend mythologische Anspielungen oder gar Personifikationen antiker Gottheiten auf. Ihren Ausgang nahm diese Adaption antiker Mythen in den italienischen Fürstentümern Mailand, Ferrara oder Mantua. Der französische Königshof, an dem seit Katharina von Medici zahlreiche Schlüsselpositionen in italienischer Hand waren, entwickelte eine besonders ausgeprägte und anhaltende Tradition der Herkulesikonographie. Die Habsburger schlossen etwas zeitversetzt zu den Valois auf. Besonders bei den Einzügen von Monarchen war Herkules im 16. Jahrhundert eine feste Größe im mythologischen Personal. Diese Einzüge wirkten in die Breite, da sie im Gegensatz zu den zugangsbeschränkten höfischen Turnieren alle Stände als Zuschauer einbanden. Ab der Jahrhundertmitte verkleideten sich die Fürsten zunehmend selbst als antike Götter. Die höfischen Feste inszenieren ein ereignishaftes Gedenken an die ruhmvolle Vergangenheit und die Reinkarnation des mythischen Heros in Gestalt des aktuellen Monarchen. Die Fes-

te wurden häufig in aufwendigen Kupferstichwerken beschrieben, um anderen Höfen diese Statusmanifestationen mitzuteilen.

Unter den Herkules-Darstellungen mit überregionaler Wirkung ragt das Monument hervor, das Landgraf Karl von Hessen-Kassel 1717 auf dem Karlsberg errichten ließ. Die riesige Skulptur war eine Nachschöpfung des „Hercules Farnese", den Karl 1699 in Rom persönlich in Augenschein genommen hatte. Der Koloss war nicht nur weithin sichtbar und entwickelte sich zum Wahrzeichen von Stadt und Residenz, sondern wurde auch durch zahlreiche Druckschriften verbreitet. Die meisten anderen Dynastien nutzten ein breiteres Medienspektrum: Herkules hatte seinen Platz in Huldigungsschriften und auf Münzen, bei Schießfesten und Feuerwerken sowie in der höfischen Architektur (zum Beispiel am Dresdner Zwinger) und der Gartenkunst.

Abnutzungen und Neuerfindungen

Herkules wurde bis zum frühen 18. Jahrhundert, ausgehend vom höfischen Kontext, zu einem in den vielfältigsten Kontexten und Medien verbreiteten Topos, der emblematisch mit Geschichte und gegenwärtigem Ruhm von Land und Dynastie verschmolz. Dabei veränderte und verdünnte sich die Aussagekraft. Herkules vermochte nicht mehr alle Tugenden, die in das Herrscherideal eingingen, in sich zu vereinen. Die Medien, die Herkules eine Bühne boten, hatten sich im 17. Jahrhundert mit der Aufnahme neuer Festformen und künstlerischer Gattungen (Oper und Ballett) noch erweitert. Doch der Variantenreichtum der Herkulesdarstellungen nahm insgesamt ab. Ähnliche Abnutzungserscheinungen wie in der Malerei und Gartenkunst zeigen sich in der Prosa des Spätbarocks. Auf den Hoftheatern war der Herkules-Topos zwar weiterhin populär. Stoff- und motivgeschichtlich wird er allerdings kaum weiterentwickelt; Wirkung entfaltet er nun vor allem durch die neuen sinnlichen Angebote der Theater- und Opernmaschinerie, der aufwendigen Kostüme, dramatischen Interludien und der zahlreichen Nebenfiguren. Mit der vielfältigen Aneignung des Herkules-Topos wurden kaum mehr spezifische Werte verbunden.

Seit dem späten 18. Jahrhundert war der Herkules-Stoff „vollends zum frei flottierenden, durch keine ernsthaften politischen, religiösen, ethischen etc. Realismus-Vorgaben mehr bestimmten und daher auch frei kombinierbaren Stoff geworden" (Kray). In der französischen Revolution zeigt sich jedoch, dass die politischen Eliten immer noch exklusive Aneignungsrechte beanspruchten. Erstaunlicherweise wurde Herkules mit seiner jahrhundertelangen dynastischen Aneignungsgeschichte nicht als Symbol des Ancien Régime entsorgt. Der Mythos öffnete sich vielmehr überständischen Identifikationen: Jacques Louis David schlug 1793 dem Nationalkonvent vor, eine Kolossalstatue zu errichten, die das französische Volk repräsentieren sollte – mit den Attributen des Herkules. Der Held verkörperte nun wieder, wie im 15. Jahrhundert die florentinische Stadtrepublik, ein Kollektiv. Davids Entwurf eignete darüber hinaus ein herrschaftskritisches Moment: Es war das Volk selbst, das die Republik vor Uneinigkeit und Parteiengeist schützen sollte. David sah die Spannung zwischen Tugend und Hybris nicht mehr im Helden selbst verankert, sondern setzte das tugendhafte Volk (Herkules) den maßlosen zentrifugalen Kräfen in den Provinzen und im Nationalkonvent gegenüber. Der Held verlor dabei ein zentrales Merkmal des bisherigen Erinnerungstopos: Herkules wurde weder eindeutig auf einen antiken Halbgott bezogen noch mit einer (elitär angeeigneten) französischen Geschichte verbunden, sondern stand als Gigant des Volkes allein in der Gegenwart.

Herkules als europäischer Erinnerungsort?

Die europäische Karriere des Herkules war – unter anderem – durch ein ‚gefühltes' Legitimitätsdefizit in den politischen Körperschaften ermöglicht worden, die seit dem 16. Jahrhundert „verstaatlicht" wurden und für die Identifikation zwischen Herrscher und Staat auf einen Mythenvorrat zurückgriffen. Dieser war einerseits auf die eigene Dynastie zuzuschneiden, andererseits musste er europaweit verständlich und verfügbar sein. Im Verlauf der Frühen Neuzeit verselbständigte sich die Aneignung der Heldenmythen in den Künsten in dem Maß, wie sich die Medien (Buchdruck, Kupferstich, Holzschnitt) und Formen (Flugblätter, höfische Festbeschreibungen, Musiktheater/Oper, Turnier, Festaufzug/*Entrée*, Feuerwerke, Ballette etc.) auffächerten.

Herkules – als Held zwischen Tugend und Hybris – kann also als ein europäischer Erinnerungstopos vor allem in der Frühen Neuzeit aufgefasst werden – in bestimmten Phasen, Regionen und Rezipientenschichten. Die Abnutzungserscheinungen sind Teil des Phänomens: Das herrscherkritische Moment der Hybris ging mehr und mehr verloren; Tugendhaftigkeit wurde auf körperliche Stärke reduziert. Der frühneuzeitliche europäische Erinnerungstopos „Herkules" war im Wesentlichen ein Elitenphänomen. Der erwünschte Rezipientenkreis war zwar nicht ständisch eingegrenzt, sondern universal: Der jeweilige Fürst sollte allen Zeitgenossen, sowohl den anderen europäischen Fürsten und Monarchen als auch den Adligen und Untertanen des eigenen Herrschaftsbereichs als Herkules vorgestellt werden. Relevant war der Topos wohl in erster Linie für die Funktionseliten. Wie die Herrschersymbolik in Schichten außerhalb der höfisch-staatlichen und der gelehrten Eliten wahrgenommen wurde, wissen wir im Prinzip nicht. Umso weniger ist bekannt, ob die Erinnerungsgemeinde des Herkules-Topos eine europäische in dem Sinn war, dass sich die einzelnen Erinnerungsträger in den verschiedenen (vor allem höfischen) Gesellschaften bewusst waren, auf denselben Topos (in unterschiedlichen Varianten) zu rekurrieren.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde Herkules zwar gelegentlich noch im Bereich der Herrschersymbolik eingesetzt, doch der Topos hatte dort seine ambivalente Spannung vollends verloren. Am wenigsten vielleicht noch in der ‚hohen' Literatur: Prosa und Drama haben Herkules' kämpferische Stärke bis ins 20. Jahrhundert immer wieder als Moment angeführt, das den Helden in die Isolation treiben könne. Einsamkeit und Vereinzelung des Herkules werden beispielsweise in Archibald MacLeishs „Herakles" (1967) oder Ezra Pounds „Frauen von Trachis" (1954) thematisiert. In der Regel ist Herkules jedoch seit dem vergangenen Jahrhundert auf den physischen Aspekt reduziert worden und in dieser Hinsicht zu einer unbestimmbaren Projektionsfläche mutiert. Herkules wird zum Vorfahr moderner Superhelden (Tarzan, Superman), die unverkennbar Züge des antiken Heros tragen und teilweise auch an das Archaisch-Brutale des griechischen Herakles anknüpfen. Mit diesen modernen Helden sind weitere Entgrenzungen des Topos im Bereich der populären Kultur angedeutet: Herkules wird zur globalen, keineswegs mehr europäisch bestimmbaren Ikone. Symptome dieser Entwicklung sind etwa die italienischen Herkules-Sandalenfilme der 1950er und 1960er Jahre, die zahlreichen Comic-Adaptionen des Helden bis hin zum Disney-Film „Hercules" aus dem Jahr 1997.

Auch im frühen 21. Jahrhundert ist Herkules in verschiedenen europäischen Gesellschaften als Synonym für Kraft, Stärke und Ausdauer präsent (man vergleiche die zahlreichen maschinellen Erzeugnisse mit diesem Etikett). Und die „Herkules-Aufgabe" dient, gerade in der Sphäre der Politik, immer noch dazu, eine schier übermenschliche Herausforderung zu kennzeichnen. Besonders US-Präsident Barack Obama wurde bei seinem Amtsantritt häufig mit diesem Topos bedacht. Doch weder die Widersprüchlichkeit noch die Allgegenwärtigkeit

und schon gar nicht die herrscherkritische Funktion des Topos in seiner frühneuzeitlichen Zuspitzung reichen bis in die Moderne hinein.

Man muss wohl keine empirischen Untersuchungen durchführen, um behaupten zu können, dass Herkules heute keine Orientierungsfunktion mehr besitzt, sei es eine nationale oder europäische. Der Topos in der spezifischen Konnotation der (ersten Hälfte der) Frühen Neuzeit ist in heutigen europäischen Gesellschaften weder präsent noch gegenwartsbezogen relevant – höchstens Karikaturisten würden Nicolas Sarkozy als Heros zwischen Tugend und Hybris porträtieren oder Angela Merkel als kongeniale Minerva einkleiden. Doch Erinnerungsorte vergangener Epochen sind auch dann aufschlussreich, wenn sie verschüttete Traditionen bergen, die heute nicht mehr aktualisiert werden können und sollen. Faszinierend sind insbesondere der Verschleißprozess des Herkules-Topos in der zweiten Hälfte der Frühen Neuzeit und seine Trivialisierung im 19. und 20. Jahrhundert. Herkules vermag zudem daran zu erinnern, dass bestimmte Erinnerungstopoi zwar in verschiedenen europäischen Kulturen präsent sind, dass sich darunter aber sehr unterschiedliche Wertvorstellungen verbergen können, die nicht notwendigerweise als gemeinsam und/oder als spezifisch europäisch zu verstehen sind.

Literaturhinweise

Joachim Berger, Herkules - Held zwischen Tugend und Hybris. Ein europäischer Erinnerungsort der frühen Neuzeit?, in: Irene Dingel/Matthias Schnettger (Hrsg.), Auf dem Weg nach Europa. Deutungen, Visionen, Wirklichkeiten. Göttingen 2010, S. 79–106.

Dieter Blume, Mythos und Widerspruch. 1. Herkules oder die Ambivalenz des Helden, in: Herbert Beck (Hrsg.), Natur und Antike in der Renaissance. Frankfurt a.M. 1985, S. 131–139, 166–168.

Lynn A. Hunt, Hercules and the radical image in the French Revolution, in: Representations 1 (1983), S. 95–117.

Ralph Kray/Stephan Oettermann, Herakles, Herkules, Bd. 1: Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt; Bd. 2: Medienhistorischer Aufriß: Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte. Basel u. a. 1994.

Wanda Löwe, Herkules – Die Biographie eines Helden, in: Christiane Lukatis/Hans Ottomeyer (Hrsg.), Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe. Eurasburg 1997, S. 9–22.

Stephen Orgel, The Example of Hercules, in: Walther Killy (Hrsg.), Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten. Wiesbaden 1984, S. 25–47.

Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig/Berlin 1930 (ND Berlin 1997).

Jean Seznec, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. München 1990 (engl. Originalausgabe London 1940).

Rainer Vollkommer, Herakles. Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit, in: Idea 6 (1987), S. 7–29.

Gerhard Binder

Aeneas

Vom World Wide Web zurück zu Homer

Aeneas – weit über 1,5 Millionen Einträge laufen im World Wide Web unter diesem Namen: vom Workshop über das Ärztenetz bis zur Liste männlicher Vornamen und zum Hotel auf der Mittelmeerinsel. Oft ist ein direkter Bezug zu jenem Mann zu erkennen, der einst auf göttlichen Befehl hin aus dem brennenden Troja auszog, um nach langen Irrfahrten irgendwo im Westen ein neues Troja zu gründen, das später Rom heißen sollte.

Seit eh und je ist die Bucht von Neapel eine viel besuchte Touristenregion: Dort setzte Aeneas zuerst seinen Fuß auf italischen Boden. Am Capo Miseno soll er seinen Trompeter Misenus bestattet haben, vom Monte Miseno geht der Blick bis hinauf nach Gaeta, das seinen Namen nach Caieta, der Amme des Aeneas, trägt. Eine besondere Attraktion stellt die im nahen Cumae gezeigte, Jahrhunderte alte „Höhle der Sibylle" dar, die riesige Behausung jener geheimnisvollen Apollopriesterin, die Aeneas bei seinem Gang durch die Unterwelt begleitete.

Wir gehen einen Schritt zurück: Vor einem guten Vierteljahrhundert erschien Christa Wolfs Roman „Kassandra" (1983). In der Konfrontation mit Kassandra wird Aeneas – hochaktuell – Teil einer zeitbedingten und doch auch zeitlosen Auseinandersetzung über Pazifismus und Feminismus. Kassandra am Schluss zu Aeneas: „Einen Helden kann ich nicht lieben. Deine Verwandlung in ein Standbild will ich nicht erleben".

Zweihundert Jahre zuvor schuf Henry Purcell jene „Ode for St. Cecilia's Day – Dido and Aeneas", die bis heute weltweit das Publikum in den Konzertsälen begeistert: „Wann, schöne Königin, werde ich erhört werden, geschlagen mit Liebespein und herrscherlichen Sorgen?", singt Aeneas, und Karthagos Königin Dido antwortet ihm: „Das Schicksal verbietet, was Ihr begehrt".

Ein weiterer Schritt zurück führt uns ins Mittelalter: Am Anfang einer der wirkmächtigsten Dichtungen Europas trifft der Dichter in der Vorhölle auf einen anderen, der von sich sagt: „Ich wurde noch geboren unter Iulius Caesar und lebte in Rom unter dem Herrscher Augustus zur Zeit der heidnischen Götter. Als Dichter sang ich von Aeneas, dem Sohn des Anchises, dem Frommen, der zu uns von Troia kam, als das stolze Ilion in Asche versunken war". Dante, Dichter der „Divina Commedia" (1321), trifft Vergil, den Dichter der „Aeneis", und erwählt sich den Römer, der ihm Inbegriff menschlicher Weisheit ist, zum Führer durch das Inferno seines Gedichts.

Von all diesen geographischen, literarischen, musikalischen oder virtuellen Punkten aus führt die Spur zurück zur „Aeneis", zu Vergils Epos in gut 10 000 Versen, in dem der Mythos von Aeneas seine gleichsam gültige Ausformung erhielt und durch das der Sohn aus einem orientalischen Königshaus erst zur europäischen Heldengestalt werden konnte. Aber literarisch beginnt die Geschichte vom Trojanerhelden Aeneas in der homerischen „Ilias", dem ältesten poetischen Großtext, der seit seiner Entstehung vor etwa 2750 Jahren alle europäisch geprägten Kulturen und Literaturen stark beeinflusst hat.

Gegen Ende der „Ilias" trifft der Trojaner Aeneas auf Achilleus, den tapfersten der Griechen. Eine beleidigende Rede des „göttlichen Achilleus" veranlasst Aeneas, seine eigene Herkunft aus dem Geschlecht der Götter in einer Genealogie vorzutragen – von Zeus über Dardanos bis zu den Eltern Aphrodite und Anchises. Der drohenden Niederlage

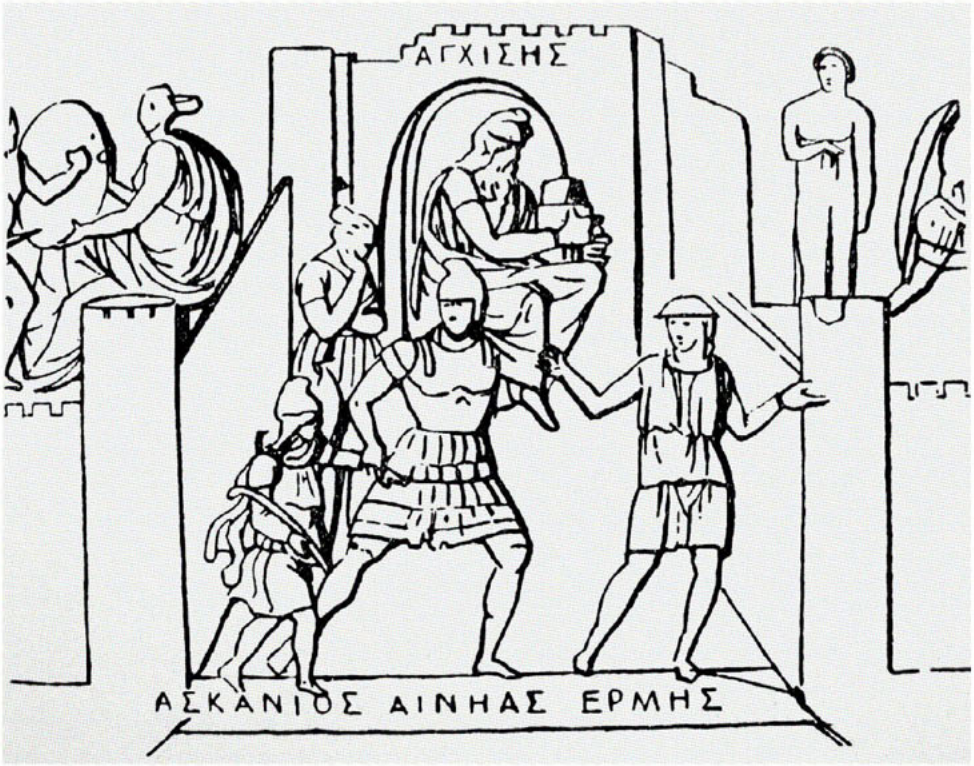

Abbildung 1: Tabula Iliaca (1. Jahrhundert n. Chr., nach älteren griechischen Vorbildern): Aeneas mit Anchises und Ascanius beim Verlassen Trojas. Die Namen: oben „Anchises", unten von links nach rechts „Askanios", „Aeneas", „Hermes" (als Reisebegleiter). Nach Franz Bömer, Rom und Troia. Baden-Baden 1951, S. 17.

gegen Achilleus entgeht Aeneas durch die Hilfe des Gottes Poseidon. Der Rettung geht eine prophetische Rede des Poseidon in der Versammlung der Götter voraus (Ilias 20, 293–308): Aeneas soll nicht sterben, denn ihm und seinen Nachkommen steht eine große Zukunft bevor; das Geschlecht des trojanischen Königs Priamos wird untergehen, die Nachkommen des Dardanos aber sollen im nordwestlichen Kleinasien herrschen. Dieser auch als „homerische Aeneis" bezeichnete „Ilias"-Abschnitt (Ilias 20, 79–339) enthält bereits wesentliche Elemente, die das spätere Bild des Aeneas im Epos Vergils prägen: göttliche Abstammung, Verheißung einer machtvollen Zukunft. Dazu treten andere Wesenszüge: Aeneas erscheint als tapferer Held (wenn auch nicht so stark wie Hektor), er ist gottesfürchtig, den unsterblichen Göttern lieb und wert, weil er ihnen gefällige Opfer bringt.

Von Homer zu Vergil – von Troja nach Rom

In der nachhomerischen Überlieferung kommen weitere Elemente hinzu: Aeneas flieht aus dem brennenden Troja. Er rettet dabei seinen alten Vater Anchises und seinen Sohn Ascanius, er beweist damit, wie es später in Vergils „Aeneis" heißen wird, *pietas* (Liebe und Verantwortung gegenüber den ihm Anbefohlenen); er rettet auch die Penaten aus dem Vesta-Tempel, jene das Weiterleben Trojas und später die Existenz Roms garantierenden Idole, und

beweist damit *religio*. Diese Eigenschaften wurden schon früh bildlich dargestellt, besonders in der Dreiergruppe, die Aeneas zeigt, der auf seiner Schulter den greisen Vater Anchises mit den heiligen Idolen trägt und an der Rechten den jungen Ascanius führt (Abb. 1 und 2). An die Stelle der Herrschaft der Aeneaden in Kleinasien tritt die ungewisse Fahrt gen Westen.

In dieser Form wurde der Mythos von Aeneas etwa seit der Mitte des 6. Jahrhunderts bei den Etruskern bekannt und gelangte schließlich nach Rom, das sich Aeneas zum mythischen Stammvater erkor. Seit dem späten 4. Jahrhundert wurden die alten Elemente von Historikern des griechischen Unteritalien durch weiteren Sagenstoff angereichert, der aus uns unbekannter Tradition geschöpft oder aber erfunden wurde; ihnen folgten ab Mitte des 3. Jahrhunderts die ersten epischen Dichter Roms. Vor allem den „Irrfahrten" des Aeneas und seiner Trojaner galt das Interesse der Schriftsteller, zunehmend aber auch der Anbindung des Mythos an die Anfänge Roms und der Einbindung in dessen politische Interessen im Mittelmeerraum und in religiöse Traditionen. Dabei wurde anfänglich der große zeitliche Abstand zwischen dem Untergang des homerischen Troja (angeblich im späten 12. Jahrhundert) und der Gründung Roms (Mitte des 8. Jahrhundert) nicht als Problem empfunden. Im Epos „Bellum Punicum" des Gnaeus Naevius wird gegen Ende des 3. Jahrhunderts dem Aeneasmythos bereits eine symbolkräftige Vorbildfunktion zugewiesen: Ein Mythenkonstrukt – der Aufenthalt des Aeneas bei Königin Dido in Karthago (wohl ohne die aus Vergil bekannte Liebesaffäre) – verankerte den ersten Konflikt zwischen Rom und Karthago um die Insel Sizilien auf der höheren Ebene des Mythos.

Ihre endgültige und gleichsam gültige Gestalt hat die Aeneassage in Vergils epischer Dichtung erhalten: Erst durch Vergils „Aeneis" wird Aeneas eine europäische Heldengestalt. Das Epos beginnt mit einem Proömium, das Inhalt und Ziel der Erzählung andeutet (Aeneis 1, 1–7): „Von Krieg singe ich und dem Helden, der als erster von Troias Küste durch Schicksalsspruch, ein Flüchtling, nach Italien kam und zum Gestade Laviniums: Weithin wurde er über Länder und Meere getrieben durch der Götter Gewalt wegen des unversöhnlichen Zorns der grausamen Iuno und erlitt auch viel durch Krieg, bis er endlich seine Stadt gründen und seine Götter nach Latium bringen konnte; daraus gingen hervor das Latinergeschlecht, die Väter von Alba Longa und die Mauern des hochragenden Rom".

Im nachfolgenden Anruf der Musen um Beistand wird Aeneas bereits als der Held bezeichnet, dessen Wesen durch den facettenreichen Begriff *pietas* geprägt ist. Die Erzählung wird eröffnet durch einen von Juno veranlassten Seesturm, der die Trojaner während ihrer Irrfahrten nach Karthago verschlägt, wo sie von Königin Dido freundlich aufgenommen werden. Ein merkwürdiges Zusammenspiel der Gegnerinnen Juno und Venus führt dazu, dass sich Dido rasend in Aeneas verliebt. Auf Bitten der Königin erzählt Aeneas bei einem Bankett vom Untergang Trojas und von den Irrfahrten auf dem Weg zu dem ihnen verheißenen Land im Westen. Im Auftrag Jupiters muss Mercurius den trojanischen Helden, der Didos Liebe erwidert, an seinen Auftrag – den Bau eines neuen Troja in Italien – erinnern. Und Aeneas zögert nicht, dem göttlichen Befehl zu folgen und Karthago zu verlassen. Die tief verletzte Königin tötet sich in ihrer Verzweiflung. Über Sizilien gelangen die Trojaner bei Neapel an die Westküste Italiens. Nach der Landung in Cumae steigt Aeneas mit Hilfe der Sibylle in die Unterwelt hinab; er begegnet dort im Elysium seinem Vater Anchises und erhält von ihm eine Vorausschau auf das Ziel seiner Mission: Rom und die Helden seiner Geschichte. Danach beginnt die Erzählung von den Ereignissen an der Tibermündung in Latium. Latinus, der König der Region, ist auf die Ankunft des Aeneas durch Orakel vorbereitet; er bietet dem Fremden die Heirat mit seiner Tochter Lavinia an, die eigentlich dem italischen Fürstensohn Turnus versprochen war. Am Tiber entwickeln sich erbitterte Massen- und Einzelkämpfe mit wechselndem Erfolg. Der Streit soll schließlich durch einen Zweikampf entschieden werden. Noch einmal greift Juno ein, um das Abkommen zu hintertreiben; es kommt zu einer letzten

Abbildung 2: Tabula Iliaca, Beschriftung: „Aeneas mit seinen Angehörigen bei der Abfahrt nach Hesperien", rechts davon „Anchises und die heiligen Idole", unten links „Misenos" (Trompeter des Aeneas). Nach Franz Bömer, Rom und Troia. Baden-Baden 1951, S.17.

Schlacht. Nach Junos Einlenken im Gespräch mit Jupiter, der über die Erfüllung des Fatums wacht, stehen sich Turnus und Aeneas zum Duell gegenüber: Aeneas tötet Turnus.

Was kennzeichnet den Aeneas des augusteischen Dichters Vergil? Einzelne Züge lassen sich als Entfaltungen seines höchsten Wesensmerkmals *pietas* verstehen: *pietas* ist Ehrfurcht, Achtung, Liebe zu Vater, Gattin und Sohn; *pietas* ist Gehorsam, Verantwortungsbewusstsein, Zuverlässigkeit, Mäßigung, aber auch Zweifel, Sorge, Schwanken und Zaudern; *pietas* schließt gelegentliche Rachegedanken und Augenblicke unkontrollierter Wut nicht aus. Beiwörter weisen des Öfteren auf eine bestimmte Nuance einer Handlung oder Stimmung des Aeneas hin. Vor Dido rühmt Ilioneus, der Wortführer der Trojaner, an seinem König Gerechtigkeit, Frömmigkeit, Erfahrung im Kampf (Aeneis 1, 544f.). Zentrale Aspekte seiner Persönlichkeit kommen in der Selbstvorstellung des Helden gegenüber seiner als Jägerin auftretenden Mutter Venus zum Ausdruck (Aeneis 1, 378–380): „ich bin der ehrfürchtige Aeneas"; „ich führe die dem Feind entrissenen Penaten auf meinem Schiff mit mir"; „ich stamme von Iuppiter, dem Allerhöchsten".

In der „Ilias" erscheint Aeneas als homerischer Held – ein Typus wie Hektor oder Achilleus. Auch in der „Aeneis" tritt Aeneas, um seine im Fatum vorgezeichnete Mission zu erfüllen, in vielen Szenen wie ein homerischer Held in Erscheinung – kraftvoll, leidenschaftlich, tapfer, kämpferisch. Aber anders als ein Achill oder Odysseus oder sein italischer Gegner Turnus strebt er in der Bewährung seiner männlichen Tatkraft (*virtus*) nicht nach individuellem Ruhm. Es ist ihm verwehrt, sein Leben frei zu gestalten; denn jede seiner Handlungen, vor allem jedes Zögern und Widerstreben bis hin zum Vergessen des Auftrags in der Liebe zu Dido, wird daran gemessen, ob sie mit dem Inhalt des Fatums konform ist. Das Menschsein

des Aeneas hat daher meist etwas Programmatisches an sich, was aber Ängste, Zorn, Irrtum, Schuldigwerden nicht ausschließt. Aeneas lebt nicht, um sich selbst, sondern um das neue Troja auf italischem Boden zu verwirklichen; sein Schicksal ist daher nie nur persönliches Schicksal, sondern immer zugleich oder sogar in erster Linie Roms Schicksal.

Vergils Aeneas und sein Nachfahre Augustus

Vermutlich war es anfangs ein eitles Spiel der römischen Gesellschaft: Ein paar Dutzend Familien Roms gefielen sich darin, ihren Stammbaum auf Trojaner zurückzuführen, die Aeneas aus Troja begleitet hatten. Aus solchen Bekundungen des Familienstolzes wurde politischer Ernst, als C. Julius Caesar im Jahr 69 v. Chr. öffentlich in einer feierlichen Totenrede für eine Linie seiner Familie göttlichen Ursprung reklamierte: Die Julier stammen über Ascanius, den Sohn des Aeneas, von der Göttin Venus ab, die ihrerseits eine Tochter Jupiters ist. Diese Konstruktion konnte nur „funktionieren", weil Ascanius in römischer Tradition auch den Namen Julus trug (in Troja noch Ilos, nach dem Gründer der Stadt Ilion/Troja). Die Julier huldigten der göttlichen Urahnin Venus in Gestalt der Familiengöttin Venus Genetrix, der Caesar im Jahr 46 v. Chr. auf dem neu erbauten Forum Julium einen prächtigen Tempel weihte. Die Adoption des C. Octavius durch Caesar fügte den späteren Kaiser Augustus in die Genealogie der Julier ein; Caesars Vergöttlichung als Divus Julius machte Augustus zum Sohn der neuen Gottheit. Damit wurde der griechisch-trojanische Mythos von Aeneas, der Jahrhunderte lang dem ganzen Römervolk als Ursprungsmythos gehört hatte, zum Ursprungsmythos einer römischen Familie und zu einem Träger ihres Herrschaftsanspruchs.

In Kenntnis des reichen vorliegenden Materials schuf Vergil zwischen 29 und 19 v. Chr. sein „Aeneas"-Epos. Die sogenannte Julier-Genealogie war darin ein tragendes Element. Als zweite genealogische Konstruktion trat die Dardaner-Genealogie hinzu, die besagt, dass Aeneas bei seiner Ankunft an der Tibermündung nicht als Eroberer in ein fremdes Land kommt, sondern in die Urheimat der Trojaner, ins Ursprungsland seines Urahnen Dardanus, zurückkehrt, der einst aus Etrurien auszog und nach Troja gelangte. Wenn Aeneas, um seinen Auftrag zu erfüllen, einen Krieg gegen den Widersacher Turnus und dessen göttliche Helferin Juno führen „muss", so geschieht dies in einem – nach römischer Vorstellung – „gerechten Krieg" (*bellum iustum*).

Was für den Dardanusnachkommen Aeneas gilt, muss in gleicher Weise für den gelten, auf dessen Herrschaft hin die ganze von Aeneas in Gang gesetzte Geschichte zielt: Augustus, der Julier, wird von Vergil vielfältig typologisch auf seinen mythischen Ahnherrn bezogen. So erscheint sein Sieg bei Actium gegen den Rivalen Antonius und die Ägypterin Kleopatra als Sieg in einem *bellum iustum*, aus dem der Prinzipat des Augustus hervorgeht, den Vergils Epos als Höhepunkt der römischen Geschichte feiert. In einer typisch römisch-historisierenden Weise hat Vergil damit dem Mythos vom Trojanerhelden Aeneas eine Funktion zugewiesen, die in alten Kulturen dem Mythos als einer höheren Wahrheit generell zukam: Der Mythos verankert die aktuelle Herrschaftsordnung in einer entfernten Vergangenheit, die dem geschichtlichen Wandel entzogen ist. Augustus erscheint somit nicht nur als der letzte Nachkomme des Aeneas, sondern zugleich als *neuer* Aeneas.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass generell Wesenszüge des vergilischen Aeneas auf den Princeps Augustus übertragen werden dürfen oder umgekehrt das offizielle Bild des Kaisers nach dem des Aeneas geformt wäre. Gleichwohl konnte die Sage von Aeneas in der neuen Herrschaftsordnung des Prinzipats ideologische Wirkung entfalten.

Zudem mochten Leser der „Aeneis“ in augusteischer Zeit manche der dem Aeneas zugesprochenen Tugenden als Appell an den Herrscher empfinden, dem Idealbild des mythischen Ahnherrn zu entsprechen. Zentrale Herrschertugenden schmückten einen goldenen Ehrenschild, den Senat und Volk von Rom schon im Jahr 27 v. Chr. dem soeben gekürten Princeps widmeten: Tatkraft (*virtus*), Milde (*clementia*), Gerechtigkeit (*iustitia*), Pflichterfüllung (*pietas*).

Aeneas auf dem Weg zum europäischen Helden

Altertum

Der Trojaner Aeneas lebt in den europäischen Kulturen und Literaturen fast ausschließlich in der von Vergil geschaffenen Heldengestalt fort.

Schon um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. bemühten sich Philologen um die korrekte Überlieferung des „Aeneis“-Textes und seine Auslegung. Das Weiterleben des Aeneas wurde jedoch vor allem durch den Umstand befördert, dass die „Aeneis“ sehr bald nach ihrem Erscheinen Grundlage schulischen Unterrichts und Studiums wurde und dies über viele Jahrhunderte hin blieb; sie löste in dieser Funktion die „Annales“ des Ennius ab: Nunmehr wurden nationale Werte über die „Aeneis“ vermittelt, erlernten junge Römer an „Aeneis“-Texten das Lesen, die Grammatik, die Metrik; auf einer höheren Stufe wurden an Trojas Untergang, an der unglücklichen Liebe und den Leiden des Helden Aeneas rhetorische Fertigkeiten geübt. Aus der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert sind uns in Vergil-Handschriften wertvolle bildliche Darstellungen der Aeneassage überliefert. Inhaltlich blieb die „Aeneis“ bis in die Spätantike Basistext für die Idee der *Roma aeterna* und wurde in dieser Funktion erst durch den Niedergang des Imperium Romanum entbehrlich.

Entschieden gefördert wurde die „Europäisierung“ der Heldengestalt durch ihre christliche Rezeption, die anfänglich allerdings überwiegend negativ war. Zwar gab es „neutrale“ Versuche, die Ankunft des Aeneas in Italien zeitlich in den Ablauf der Weltgeschichte einzuordnen; auch die vom jungen Augustinus bewunderten Irrfahrten des Aeneas oder seine über Didos tragischen Tod vergossenen Tränen bedeuteten keine Kritik am Trojanerhelden, sondern das Eingeständnis einer Jugendsünde gegenüber der einst verkannten Größe Gottes. Dagegen wurden einige Wesenszüge und Verhaltensweisen des vergilischen Aeneas mitunter heftig kritisiert. Die ihm zugeschriebene *pietas* wurde mit seiner gelegentlichen Grausamkeit konfrontiert und seine – bei Vergil nur prophezeite – Erhebung in den Götterhimmel als Sublimierung einer Flucht aus dem Kampfgeschehen gedeutet.

Die mit dem Untergang des Imperium Romanum entfallene Funktion der „Aeneis“ als römisches Nationalepos hatte nicht den Verzicht auf den Gehalt des Gedichts und die Beispielhaftigkeit seines Helden zur Folge. Vielmehr wurde die „Aeneis“ durch allegorische Deutung ihres Textes auf eine weit höhere Ebene transponiert: Das Epos von Aeneas wurde Spiegel des menschlichen Lebens und seiner Entwicklungsphasen. Nach Ansätzen im 4./5. Jahrhundert hat sich zuerst Fulgentius im späten 5. Jahrhundert dieser Methode konsequent bedient: Das erste Drittel der „Aeneis“ veranschaulicht demnach die natürliche Begabung des Aeneas, das zweite dessen Ausbildung, das dritte das glückliche Gelingen seiner Mission. Das heißt: Vergils Held schreitet kontinuierlich fort zur Vollendung und bildet darin den Fortschritt des stoischen Weisen ab. Zu welchen Merkwürdigkeiten der unvermeidliche allegorische „Systemzwang“ oft führt, zeigt die Deutung der Dido-Episode im 4. Buch der „Aeneis“: Eine mentale Verwirrung (= der Seesturm) treibt den noch ungefestigten Aeneas in Didos Arme,

bis der Verstand (= der Gott Mercurius) ihn zur Besinnung bringt; die Flamme der Liebe sinkt in Asche zusammen (= in Didos Tod auf dem Scheiterhaufen).

Mittelalter

Die „Aeneis"-Deutung des Fulgentius bedeutete eine philosophische Funktionalisierung der vergilischen Aeneassage, die in Bildung und Erziehung des Mittelalters die Möglichkeit eröffnete, das Potential des alten Mythos vor allem für die ethische Unterweisung zu retten. Daneben wurde der Aeneasstoff vermehrt Gegenstand mittelalterlicher Erzählliteratur. In den Klosterschulen wurde die lateinische Sprache weiterhin auf der Grundlage von Vergils Werken vermittelt: Der Bedarf an Vergiltexten führte zu einer seit dem 9. Jahrhundert anschwellenden, bis heute nicht vollständig aufgearbeiteten Masse an Handschriften. Die sogenannte Karolingische Renaissance war so nachhaltig von Vergils Werk geprägt, dass man die Epoche als „Vergilzeitalter" (*aetas Vergiliana*) bezeichnen konnte. In der Hofdichtung wurde der Herrscher, Karl der Große, mit Aeneas parallelisiert, ein Verfahren, das an Vergils Aeneas-Augustus-Typologie erinnert.

Die mittellateinische Epik (12./13. Jahrhundert) ist reich an Bearbeitungen des Trojastoffes allgemein und an Dichtungen über einzelne Episoden der Sage, die Aeneas zum Mittelpunkt haben, besonders seine Liebe zu Dido oder das Ringen des Helden um die Königstochter Lavinia. Zum Teil parallel zu dieser Literatur in lateinischer Sprache, zum Teil in Abhängigkeit von ihr entwickelte sich etwa seit der Mitte des 12. Jahrhunderts eine reiche romanhafte Aeneasliteratur in den Nationalsprachen. Die besonders durch Vermittlung der Klöster noch immer weit verbreitete Kenntnis der lateinischen Sprache, vor allem aber die sich schnell ausbreitende volkssprachige Literatur sorgte für die Verbreitung der Taten des antiken Helden Aeneas über ganz Europa. Seine Geschichte gewann an besonderer Attraktivität durch ihre Versetzung in das höfische Milieu und Leben der Zeit. Selbst in die Vagantenlyrik der „Carmina Burana" haben sich Dido und Aeneas in Wort und Miniatur verirrt. Episch lebte die Aeneassage durch lateinische Dichtungen der Renaissance wieder auf, in denen Humanisten die vermeintlich unvollständige „Aeneis" ergänzten (zum Beispiel Maffeo Vegio mit dem 13. „Aeneis"-Buch, 1428 in Pavia erschienen).

Auf den Spuren der Allegorese des Fulgentius bewegt sich Bernardus Silvestris in seinem um 1200 verfassten „Aeneis"-Kommentar. Ihm folgt im 15. Jahrhundert Cristoforo Landino, der in den Irrfahrten des Aeneas den Weg des Menschen erkennt, der in körperlicher Leidenschaft verhaftet ist und über politisches Handeln zum Wohl der Gemeinschaft endlich zur Kontemplation des Philosophen gelangt.

Auf der Schwelle zur Neuzeit stehen die ersten Drucke des Vergiltextes (Rom und Straßburg 1469, Paris 1470–1472, Venedig 1501), von denen eine erneute Welle der Beschäftigung mit der „Aeneis" und ihrem Helden ausging. Die Vermittlung in ein breiteres Publikum wurde durch zahlreiche illustrierte Editionen gefördert: Mit der Vergilausgabe Sebastian Brants (Straßburg 1502), die 136 Holzschnitte enthielt, setzte eine bis heute anhaltende Tradition illustrierter Druckausgaben ein.

Neuzeit

Neue Impulse erhielt die Verbreitung der Aeneassage durch die ersten Übertragungen der „Aeneis" in die Nationalsprachen. Die weitere Rezeption des Epos verengte sich thematisch im Lauf der Jahrhunderte. Zumindest literarisch dominierte in den Nationalliteraturen die

Liebesaffäre zwischen Dido und Aeneas; dies gilt auch für die zahlreichen neulateinischen Dramatisierungen. Die Malerei seit dem frühen 16. Jahrhundert ist thematisch offener, aber auch hier steht das Dido-Aeneas-Drama im Vordergrund. Für die Musik gilt dies ebenso: Zahlreiche Komponisten schufen seit dem 17. Jahrhundert opernhafte Werke mit Titeln wie „Didone abbandonata", oft nach dem Libretto von Pietro Metastasio (zum Beispiel Domenico Scarlatti und Joseph Haydn); durchgesetzt hat sich Henry Purcells „Dido and Aeneas" von 1689 nach dem Text von Nahum Tate. Die zwischen 1856 und 1858 entstandene zweiteilige Oper „Les Troyens" von Hector Berlioz folgt eng der „Aeneis": Untergang Trojas und Flucht des Aeneas – Aeneas in Karthago.

An der Wende zum 18. Jahrhundert trat der Römer Vergil in Deutschland für lange Zeit in den Schatten Homers. Mit dem ästhetischen Paradigmenwechsel, eingefangen in dem Wort von „der edlen Einfalt und der stillen Größe", ging auch eine Abwertung der römischen Dichtung, insbesondere der jahrhundertelangen Hochschätzung Vergils einher. Im Historismus des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts konnte man in der „Aeneis" schließlich nur noch schwächliche bis peinliche Imitation und Adaption der homerischen Epen erkennen. Diese Umwertung traf auch Vergils Heldengestalt Aeneas. In einer seinerzeit populären Schriftenreihe kam der Historiker Otto Seeck („Kaiser Augustus", 1902) zu folgendem Urteil: „Aeneas soll ein gewaltiger Held sein, steht aber jeder Gefahr mit hilflosem Gewinsel gegenüber und vermag keinen einzigen Entschluß zu fassen oder gar ins Werk zu setzen, ohne daß irgendein Gott ihm die Hand führte. Nichts, was im ganzen Epos geschieht, ist freie menschliche That, sondern gleich der Hauptperson werden auch alle Nebenfiguren wie an Drähten hin- und hergeschoben, die Jupiter, Juno oder Venus in den Fingern halten".

Auch das nicht ganz romanisierte England erlebte einen ähnlichen Wandel in der Wertschätzung Vergils; die romanischen Länder blieben davon ebenfalls nicht unberührt, doch reichte die Entfremdung von Vergil nirgends so tief wie in Deutschland.

Zur Jahrhundertwende deutete Sigmund Freud in „Die Traumdeutung" (1900) Aeneas als Verkörperung des historischen Fortschritts unter den Aspekten von Gesetz, Ordnung und Verantwortung, die göttliche Gegenspielerin Juno hingegen als Präfiguration der später aus dem Ersten Weltkrieg hervorgehenden reaktionären Kräfte (Aeneis 7, 312: „Kann ich den Himmel nicht umstimmen, werde ich die Mächte der Unterwelt in Bewegung setzen"). Die eigentliche Gegenbewegung zugunsten Vergils wurde durch wissenschaftliche Literatur der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts eingeleitet (Richard Heinze, Eduard Norden). Eine Neubewertung des Dichters und seines Helden blieb indessen den mitunter hymnischen Äußerungen hoch angesehener Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Kulturkritiker zum 2000. Geburtstag Vergils im Jahr 1930 vorbehalten. Vergil und sein Werk wurden zum Träger einer kulturellen Programmatik erkoren, die sich – christlich geprägt – in Theodor Haeckers Buchtitel „Vergil, Vater des Abendlandes" (1931) verdichtete. Während der Dichter selbst als *anima naturaliter Christiana* vereinnahmt wurde, geriet Vergils Held in solcher nicht auf Deutschland beschränkten Funktionalisierung des Epikers zu einer überrömisch-übernationalen Integrationsfigur. Für sich genommen wird man solchen zeitgebundenen Versuchen ihre je eigene, subjektive Berechtigung zuerkennen; im italienischen und deutschen Kontext der zwanziger und dreißiger Jahre konnten sie allerdings negativen Entwicklungen Vorschub leisten. In Italien wurde Mussolinis Faschismus als Wiedererstehen des augusteischen Prinzipats gefeiert; die wissenschaftliche und vor allem die fachdidaktische Literatur der Jahre des Dritten Reichs zog die „Aeneis" und ihre Hauptgestalt hingegen in den Sog der „völkischen Erneuerung", die mit Erscheinungen parallelisiert wurde, für die man schon früher das Schlagwort „augusteische Erneuerung" geprägt hatte: Vergil wurde zum „Erzieher seines Volkes", und die sogenannte Heldenschau des 6. „Aeneis"-Buches erwies den bedingungslosen Herrschaftsanspruch als römisches (und übertragen: deutsches)

Privileg. Angehörige des an sich elitären George-Kreises, die gleichzeitig der nationalsozialistischen Massenbewegung huldigten, sahen in Aeneas die Führerpersönlichkeit, den großen Einzelnen, dessen Vergangenheit auch die „einer Gemeinschaft sei, in die er hineingeboren"; Aeneas erfülle demnach seine Mission als „Glied und Vertreter seines Volkes" (Hans Oppermann, 1937).

Aeneas 1945 und danach?

Vergil soll auf dem Sterbebett den Wunsch geäußert haben, die unvollendete „Aeneis" zu verbrennen. Hätte er sich gegen Augustus und seine Freunde durchgesetzt, gäbe es keinen europäischen Helden Aeneas. In Hermann Brochs zwischen 1937 und 1945 entstandener Romandichtung „Der Tod des Vergil" bilden Krankheit und Sterben des Dichters den engen biographischen Rahmen für die Reflexionen des Sterbenden über den Auftrag des Dichters. In den Jahren der Hitlerdiktatur und des Zweiten Weltkriegs wird Vergil für Broch zum Inbegriff des Dichters an einer Epochenwende, die kategorisch die Absage an eine ästhetisch verstandene Kunst zugunsten einer der Lebensbewältigung dienlichen Kunst fordert: Den sterbenden Vergil beschäftigt die Antinomie des Schönen und des Nützlichen. Die – unentschiedene – Antwort des Dichters bestand darin, dass er sein Werk und damit seinen Aeneas den Überlebenden schenkte.

Die dem Dichter Vergil und der „Aeneis" um das Jahr 1930 zugewiesene „gesamteuropäische" Funktion wurde am 16. Oktober 1944 von Thomas Stearns Eliot vor dem Hintergrund des noch andauernden Zweiten Weltkriegs in dem Vortrag „What is a classic?" aufgegriffen. Der in seinen Grundfesten erschütterte Kontinent suchte nach Leitlinien für ein neues Europa. Eliot sieht in Vergil „das Bewußtsein Roms und die mächtigste Stimme im Chor der lateinischen Sprache" und misst Vergils sprachlicher und stilistischer Reife und dem aus seinem Werk sprechenden Geschichtsbewusstsein eine auch für ein neues Europa Norm gebende Funktion zu. Diese erkennt er auch in Aeneas und anderen Gestalten des Epos, deren „Kultiviertheit der Sitten" ihm „an ihrer Zeit gemessen, sowohl römisch wie europäisch" erscheint. Eliots Plädoyer gipfelt in dem Bekenntnis: „Our classic, the classic of all Europe, is Virgil". Zugleich lassen die Flüchtlingsströme bei Kriegsende den aus dem untergehenden Troja nach dem Westen fliehenden Aeneas zur literarischen Identifikationsfigur werden. Eliot selbst ging diesen Schritt allerdings erst 1951: In einem Radiovortrag deutete er den Aeneas der Irrfahrten als „the original Displaced Person" und sah in ihm den Prototyp eines christlichen Helden.

Sechzig Jahre nach T.S. Eliot, im Zeitalter der Globalisierung und – damit einhergehend – des wachsenden Strebens nach individueller Verwirklichung und abnehmender Neigung, dauerhafte Verantwortung zu übernehmen und feste Bindungen einzugehen, wären moderne, glaubwürdige und verlässliche Leitbilder durchaus gefragt. Aber ein angestaubter Held Aeneas lädt weder den Kontinent noch einen einzelnen Europäer am Anfang des 21. Jahrhunderts zu Orientierung oder gar Identifikation ein. Welche Gesellschaft sollte in Zeiten von Banken-, Wirtschafts- und Euro-Krise die exemplarische Gestalt eines widersprüchlichen Helden ansprechen, die den Wandel vom homerischen Helden zur italischen Herrscherfigur bestehen musste und göttlichem Befehl gehorchend auf die Erfüllung persönlichen Glücks verzichtete, um die Grundlagen für ein Weltreich zu legen? Welche Motivation könnte von den schier endlosen Leiden und Enttäuschungen eines Aeneas oder aus dem menschlichen Versagen gegenüber Dido ausgehen? Kann die innere Zerrissenheit eines Helden Orientierung geben, der keinen Gefallen am Krieg findet und ihn doch führen

muss? Oder ein *pius Aeneas*, dem Wut und Rachegefühle fremd sein sollten und der seiner *pietas* in dem Augenblick gerecht wird, da er den Gegner Turnus in einer Aufwallung des Zorns tötet?

Ein moderner Leser, der sich angeregt und in der Lage sieht, dem komplexen poetischen Text eines der größten Gedichte der europäischen Literatur als Suchender nahezutreten, wird sich auf Fragen dieser Art mit Gewinn einlassen, aber eine Vorbildfunktion des Dichters und seines Helden, wie sie noch Bewunderer im 20. Jahrhundert formulieren zu können meinten, ausschließen. Vergil und sein Epos sind in dieser Hinsicht obsolet geworden – auch und gerade in einer unangemessenen christlich-hymnischen Verbrämung oder Verfremdung. Das Epos von Aeneas fristet trotz vieler moderner Übersetzungen jetzt überwiegend ein Dasein in Regalen und Computern von Gelehrten: Einer täglich wachsenden wissenschaftlichen Literatur steht die Erkenntnis gegenüber, dass sich die Spuren der „Aeneis" und ihres Helden – in moderner Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts noch häufig greifbar – mehr und mehr verlieren. Der Titel eines neueren Aufsatzes sagt es so: „Das Abendland braucht keinen Vater mehr: Vergils *Aeneis* auf dem Weg in die Vergessenheit" (Schmitzer).

Literaturhinweise

Gerhard Binder, Der brauchbare Held: Aeneas. Stationen der Funktionalisierung eines Ursprungsmythos, in: Hans-Jürgen Horn/Hermann Walter (Hrsg.), Die Allegorese des antiken Mythos. Wiesbaden 1997, S. 311–330.

Gerhard Binder (Hrsg.), Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption. Trier 2000.

Reinhold F. Glei, Der Vater der Dinge. Interpretationen zur poetischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil. Trier 1991.

Andrew Laird, Aeneis, in: Der Neue Pauly. Supplemente Bd. 7 (Rezeption der antiken Literatur). Suttgart/Weimar 2010, Sp. 1108–1130.

Christopher J. Mackie, The Characterisation of Aeneas. Edinburgh 1988.

Ulrich Schmitzer, Das Abendland braucht keinen Vater mehr: Vergils Aeneis auf dem Weg in die Vergessenheit, in: Aleida Assmann (Hrsg.), Vergessene Texte der Weltliteratur. Konstanz 2004, S. 235–263.

Werner Suerbaum, Vergils Aeneis. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart. Stuttgart 1999.

Werner Suerbaum, Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Hildesheim u. a. 2008.

Philipp Theisohn, Dido und Aineias, in: Der Neue Pauly. Supplemente Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2008, Sp. 215–230.

Vergil, Aeneis. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Edith Binder/Gerhard Binder. Stuttgart 2008.

Antoine Wlosok, Der Held als Ärgernis: Vergils Aeneas, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N.F. 8 (1982), S. 9–21; wiederabgedruckt in: Eberhard Heck/Ernst A. Schmidt (Hrsg.), Res humanae – res divinae. Heidelberg 1990, S. 403–418.

Theodore Ziolkowski, Virgil and the Moderns. Princeton 1993.

Christiane Zimmermann

Antigone

Die noch junge Verfassung der Europäischen Union legt in ihrem zweiten Teil unter den Grundrechten der Union sowohl die Unantastbarkeit der Menschenwürde als auch die Gedanken-, Gewissens- und Religionsfreiheit fest (Art. II-61, II-70). Damit erhebt sie zwei Grundrechte zum allgemeinen Konsens, die auch in Europa über lange Zeit nicht selbstverständlich waren und deren Durchsetzung im Laufe der europäischen Geschichte viele Opfer gekostet hat. Eines der ersten unter ihnen war – wenn auch nur in der Erzähltradition eines Mythos – die griechische Heldin Antigone: Gegen das Verbot des Herrschers bestattete Antigone ihren im Kampf gefallenen Bruder und wurde daraufhin lebendig in ein Felsengrab eingeschlossen. Sie bezahlte den Einsatz für diese verbotene Bestattung und für die Verteidigung des Vorrangs religiöser Gebote und familiärer Verpflichtungen gegenüber willkürlichen politischen Normen mit ihrem Leben.

Antigone ist damit ein Symbol für den überzeugenden Widerstand gegen unmenschlich agierende Institutionen, für den Sieg des Rechts über die Macht geworden, das vor allem während der politischen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts eine große Aussagekraft entfalten konnte. Mit Antigone erinnert sich Europa an elementare menschliche Belange, an die Bedeutung von Recht und religiöser Überzeugung sowie deren Überordnung über die politische Willkür.

Sophokles, der „Erfinder" Antigones

Ein Mythos lebt davon, dass er lebendig ist, dass er weiter erzählt und neu erzählt wird. Die meisten der modernen Rezeptionen des Antigone-Mythos (beispielsweise die „Antigone" Jean Anouilhs) thematisieren Antigone als junge, vom Herrscher unterdrückte Frau, die sich mit einem Gesetzesübertritt schuldig macht und daher zum Tode verurteilt wird. Damit lehnen sie sich direkt an die erste für uns heute noch greifbare Fassung des Mythos im Drama des athenischen Dichters Sophokles an. Der neben Aischylos und Euripides berühmteste Tragödiendichter der Antike schrieb im 5. Jahrhundert v. Chr., also vor zweieinhalbtausend Jahren, seine berühmte Tragödie „Antigone" und ließ sie im Dionysos-Theater in Athen im Rahmen des kultischen Theaterfestes der Großen Dionysien zur Aufführung bringen.

Die Tragödie spielt unmittelbar nach dem Krieg um Theben, den die Brüder der Antigone, Polyneikes und Eteokles, gegeneinander austrugen. Die Herrschaft über ihre Vaterstadt Theben war ihnen von ihrem Vater Oedipus, der sie in der inzestuösen Verbindung mit seiner eigenen Mutter Iokaste gezeugt hatte, übergeben worden. Sie sollten sich nach dem Wunsch ihres Vaters jährlich in der Regentschaft ablösen, also gewissermaßen eine Regierungsrotation durchführen. Da Eteokles nach einem Jahr nicht bereit war, die Macht an seinen Bruder Polyneikes abzugeben, ging dieser ins Exil und griff schließlich nach längerem Aufenthalt in Argos mit Hilfe der Argiver die Stadt Theben an. Die Brüder fielen im Zweikampf. Ihr Onkel Kreon übernahm die Macht.

Hier nun setzt die eigentliche Tragödienhandlung bei Sophokles ein: Kreon lässt zwar Eteokles bestatten, verbietet aber aus Hass die Bestattung des Polyneikes, der die Stadt angegriffen hatte, unter Androhung der Todesstrafe. Antigone ist entsetzt über diese jeglicher religiösen Konvention widersprechende Exponierung des brüderlichen Leichnams und be-

stattet diesen heimlich, indem sie ihn symbolisch mit Sand bestreut. Dabei wird sie von eigens zur Bewachung des Leichnams aufgestellten Wächtern ergriffen und Kreon vorgeführt. Im nun folgenden Streitgespräch mit dem Herrscher vertritt Antigone explizit die Priorität religiöser und familiärer Konvention vor jedem menschlichen Gesetz, das heißt die Unumgänglichkeit der Bestattung, wohingegen Kreon auf der Überordnung der durch ihn erfolgten politischen Satzung, also dem Bestattungsverbot, beharrt. Er verurteilt Antigone zum Tode durch Einmauerung bei lebendigem Leib. Die Tragik dieser Strafe wird noch dadurch gesteigert, dass Antigone mit Kreons Sohn Haimon verlobt ist. Als Kreon sich auf die Intervention des Sehers Teiresias hin doch noch umstimmen lässt, ist es bereits zu spät: Antigone hat sich in der Grabkammer mit ihrem Gürtel erhängt. Im Anschluss an diesen grausamen Tod nehmen sich sowohl Kreons Sohn Haimon als auch seine Frau Eurydike das Leben. Begleitet wird dieses Geschehen auf der Bühne durch den Gesang des Chores, der das Geschehen reflektiert und unter anderem mit dem berühmten 1. Standlied „Viel Ungeheures ist, doch nichts so Ungeheures wie der Mensch" (Antigone V. 332ff.) interpretiert.

Wenn man die Frage nach der Resonanz dieses Stückes im 5. Jahrhundert v. Chr. stellt, so ist von Bedeutung, dass sowohl Kreon als auch Antigone gegen damals geltende Normvorstellungen verstoßen: Kreon, indem er die Bestattung des Polyneikes verbietet, obwohl die Bestattung eines Toten für die Familienangehörigen heilige Pflicht war. Selbst wenn der Tote ein Landesverräter war, musste er – außerhalb der heimischen Erde – bestattet werden. Antigone übertritt dagegen in mehrfacher Hinsicht weibliche Handlungsnormen: Sowohl der Verstoß gegen das Verbot als auch die Durchführung der Bestattung und die heftige argumentative Auseinandersetzung mit dem Herrscher widersprechen den aktuellen weiblichen Verhaltensmaßstäben. Im Griechenland der damaligen Zeit begleiteten die Frauen Bestattungen durch Klagen und Bitten an die Götter, beteiligten sich jedoch nicht aktiv an der Bestattungshandlung als solcher. Vor allem aber genossen die Anordnungen des Herrschers höchste Priorität, Verbote waren zu respektieren. Und wenn ein solches Verbot übertreten wurde, war das höchstens von einem Mann zu erwarten. Da all diese Handlungen Antigones jedoch dem einen allgemein anerkannten Ziel dienen, nämlich den toten Bruder zu bestatten, und Antigone dies alleine, ohne Unterstützung anderer erreicht, wird sie mittels des Konventionsbruchs und ihrer Einsamkeit zur Heldin, zur mythischen Heroine mit Vorbildcharakter.

Bestimmte Elemente des Antigone-Mythos waren bereits vor Sophokles bekannt. Er hat die Geschichte der Antigone also nicht wirklich „erfunden", es gab bereits vor ihm Erzählungen über Antigone im Kontext der Mythen um Oedipus und seine fluchbeladene Familie. Sophokles stellte jedoch als erster Antigone ins Zentrum einer Tragödie, und es gelang ihm eine Darstellung des durch den Brudermord entstehenden Konflikts, die bereits zeitgenössisch auf große Zustimmung stieß – angeblich belohnte man Sophokles für seine Tragödie mit dem wichtigen politischen Amt eines Strategen – und die bis heute nachwirkt. Im Unterschied zu vielen anderen weiblichen Heldinnen des griechischen Mythos hat er eine Figur geschaffen, die nicht destruktiv handelt (wie zum Beispiel die Kindermörderin Medea oder Klytaimnestra, die ihren Gatten Agamemnon tötet), sondern, ohne anderen zu schaden, ein religiöses und menschliches Recht vertritt – und eben dafür sterben muss. Es ist diese besondere tragische Gestalt, die Sophokles dem Antigone-Mythos verliehen hat, auf die sich die moderne Rezeption konzentriert. Daher wird Sophokles dann doch zu Recht als „Erfinder" Antigones betrachtet, und seiner Gestaltung des Stoffes verdankt die antike und moderne Theatergeschichte eine ihrer faszinierendsten Heldinnen. Der große Altphilologe und Mythenforscher Karl Kerényi hat die „Antigone" des Sophokles daher eine „dichterische Tat mit der Kraft eines visionären Ereignisses" genannt und damit die einzigartige Attraktivität beschrieben, die dieser Mythenstoff für das Abendland seit dem Mittelalter hat.

Europa und Antigone – eine Liebesbeziehung

Die antiken Rezipienten, die sich des von Sophokles ins Blickfeld gerückten Mythos gerne bedienten, hat jedoch zunächst nicht so sehr die widerständige Antigone interessiert, sondern ein anderer, ebenfalls essentieller Aspekt des Mythos. Die Antigone des Sophokles ist ja nicht nur die gegen das Bestattungsverbot des Kreon rebellierende junge Frau, sondern sie begründet ihren Widerstand sowohl mit der religiösen Konvention, die die Bestattung eines jeden Menschen gebietet – die Götter der Unterwelt haben ein Anrecht auf den Verstorbenen –, als auch mit der Zuneigung zu Polyneikes. „Nicht mithassen, mitlieben muss ich" (Antigone V. 523), hält sie dem wütenden Kreon als Motivation für die Verbotsübertretung entgegen. Besonders pikant erscheint in diesem Zusammenhang jedoch auch ihre Aussage, dass sie dergleichen nicht für jedes Familienmitglied getan hätte, sondern nur für den Bruder, den ihr niemand mehr ersetzen könne (Antigone V. 905ff.) – eine Aussage, die oft im Kontext der inzestuösen Verhältnisse in ihrer Familie gelesen wurde und die Goethe später als „Flecken" der Tragödie bezeichnete. Zudem beklagt Antigone angesichts ihres Todes den Verlust der eigenen ehelichen Beziehung mit Haimon, Kreons Sohn.

Es ist zunächst vor allem dieser Aspekt der liebenden Tochter, Schwester und auch Ehefrau, den andere antike Dichter in ihren Bearbeitungen des Mythos besonders betonen: So ist Antigone die treue Tochter, die ihren Vater Oedipus begleitet, als er nach der Entdeckung des inzestuösen Verhältnisses mit seiner Mutter die Vaterstadt verlassen muss, oder sie entgeht nach der Bestattung des Polyneikes der Todesstrafe, heiratet Haimon, gebiert einen Sohn, Maion, und gründet so eine eigene Familie. Es war also zunächst nicht so sehr der Aspekt der widerständigen, „anarchischen" Antigone, der die Menschen der Antike besonders faszinierte, sondern vielmehr ihre liebende Hingabe für die Familie, mit der sie den Konventionen und weiblichen Normvorstellungen vorbildlich genügte. Während in der sophokleischen „Antigone" ein wichtiger tragischer Aspekt der aus ihrer Tat folgende Verlust der eigenen Ehe mit Haimon ist, wird ihr genau diese in weiteren antiken Varianten des Mythos zugestanden: Die Hochzeit mit dem Geliebten entkräftet die Tragik des Schicksals Antigones in entscheidender Weise. Auch eine der wenigen greifbaren mittelalterlichen Rezeptionen des Mythos, der altfranzösische Versroman „Roman de Thèbes" (12. Jahrhundert), übernimmt dieses Bild Antigones als liebende junge Frau; hier ist sie eine schöne Königstochter, in die sich der König von Arkadien verliebt. Nach dem Brudermord hilft er ihr bei der Bestattung der Leichen beider Brüder. Prosafassungen dieses Liebesromans fanden durch Übersetzungen weite Verbreitung auch über Frankreich hinaus.

Als mit dem 16. Jahrhundert durch die ersten Drucke die „Antigone"-Tragödie des Sophokles und weitere Stücke, die sich um das Schicksal der Oedipus-Familie drehen, auch im Abendland bekannt werden, beginnt die einzigartige Erfolgsgeschichte dieses antiken Mythos in Europa. Auch jetzt steht zunächst noch nicht die „revolutionäre", sondern die treusorgende, familiäre Antigone im Zentrum des Interesses. Zudem deutet man den antiken polytheistischen Rahmen des Mythos nun in christlicher Weise um: Der Franzose Robert Garnier veröffentlicht unter den Eindrücken der religiösen Umwälzungen, die das 16. Jahrhundert durch Reformation und Gegenreformation hervorgebracht hatte, sein Stück „Antigone ou la piété" (1580). Antigone wird hier vor allem als liebende Tochter und Schwester dargestellt, die nicht mehr den griechischen Göttern huldigt, sondern mit der Epiklese „großer Gott, der Himmel und Erde gemacht hat" den jüdisch-christlichen Schöpfergott anruft, dem sie ihre Handlungsweise schuldet. Ohne große Probleme lässt sich das Drama durch den auch zum christlichen Gottesbild passenden Anspruch des angemessenen Umgangs mit den Toten an den christlichen Monotheismus adaptieren. Ebenso wie bei Garnier

ist auch später bei Jean Racine („La Thébaide ou les frères ennemies", 1664) Antigone vor allem diejenige, die schon im Vorfeld der Katastrophe versucht, ihre Familienangehörigen davon abzuhalten, sich selbst oder sich gegenseitig umzubringen. Auch zahlreiche Opern, die im 18. Jahrhundert entstehen, thematisieren eine Antigone, die ihre Familie und ihren Gemahl Haimon liebt, und lassen den Konventionen der Zeit entsprechend das Stück ein glückliches Ende nehmen.

Im Vorfeld und unter dem Einfluss der Französischen Revolution jedoch gewinnt Antigone auch hinsichtlich ihrer Konformität mit den Idealen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit eine neue, jetzt politische Aktualität. Nicht mehr die treue, liebevolle und familiäre Seite Antigones wird betont, sondern nun ist es gerade die Auseinandersetzung mit dem Herrscher, also der widerständige, „revolutionäre" Aspekt, der an Antigone fasziniert. Kreon wird zum Tyrannen par excellence, dem sich Antigone mutig entgegenstellt (so zum Beispiel in Maria Joseph Chéniers „Oedipe à Colone", häufig aufgeführt zu Beginn der Revolution, dann verboten und erst postum 1820 veröffentlicht).

Diese Wahrnehmung des antiken Stoffes wird in Deutschland vor allem durch die Interpretation von Georg Wilhelm Friedrich Hegel als auch durch die eigenwillige Übersetzung der „Antigone" durch Friedrich Hölderlin weitergeführt. Für Hegel war die sophokleische „Antigone" das „vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk" der Antike (und der Moderne), und er begründete diese Sichtweise mit der tragischen „Collision" zweier gleichberechtigter Sphären, nämlich der des Staates (Kreon) und der der Familie (Antigone), die hier in unversöhnlicher Weise konfrontiert würden. Wenngleich diese Interpretation Hegels der Intention des antiken Stückes nicht gerecht wird, in dem die durch Kreon dargestellte Seite des „Staates" zweifellos negativ konnotiert, weil durch Willkür bestimmt ist, so erhebt Hegel jedoch zwei grundsätzliche Determinanten des Stücks, die für die moderne Rezeption des Antigone-Mythos grundlegend werden sollten.

Ausgehend von dieser die neuzeitliche Tragödien-Ästhetik bestimmenden Charakteristik Hegels und motiviert durch die großen politischen Umwälzungen, entdeckt vor allem das 20. Jahrhundert die eminent politische Aussagekraft der „Antigone". Diese stand zwar in der antiken Rezeption des Mythos nicht im Vordergrund, doch war sie in der „Antigone" des Sophokles bereits angelegt. Sophokles war ein auch politisch aktiver Dichter, integriert in die Zeit der Entstehung der griechischen Demokratie, und forderte mit seinen Dramen die Bürger zur Reflexion über das politische Leben auf. Dabei ging es Sophokles mit seiner „Antigone" aber sicherlich nicht um eine radikale Kritik an der bestehenden politischen Situation, sondern vielmehr um eine Sensibilisierung des Publikums für die Gefahren, die von einer isolierten Übersteigerung der Belange des Staates ausgehen können.

Unter dem Eindruck der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts liest man die „Antigone" nun gerade unter diesem politischen Aspekt, wobei die Rolle Antigones in zunehmender Weise radikalisiert wird. Besonders in Frankreich und Deutschland erscheinen jetzt Bearbeitungen des Antigone-Mythos, die Antigone zum Symbol von Pazifismus, politischem Widerstand bis hin zur Anarchie werden lassen. Während des Ersten Weltkriegs wird Antigone bei Walter Hasenclever zu einer pazifistischen, christlichen Märtyrerin und Kreon zu einem Zerrbild Wilhelms II., der nach der öffentlichen und privaten Katastrophe des Krieges abdankt („Antigone", 1919). In der Bearbeitung des französischen Literaturnobelpreisträgers Romain Rolland werden Antigone ebenfalls pazifistische Züge verliehen („À l'Antigone éternelle", 1916). Jean Anouilh macht Antigone dagegen am Ende des Zweiten Weltkriegs in seiner „Antigone" (1942) zur Vertreterin der französischen Résistance gegenüber der durch Kreon repräsentierten *Collaboration* mit den deutschen Kriegstreibern. Auch Bertolt Brecht überträgt den Mythos auf die Situation des Dritten Reichs und politisiert das Stück zusätzlich durch eine völlige Enttheologisierung. Im Vorwort zu seinem „Antigone-Modell" (1948)

kommen zwei Schwestern während des Zweiten Weltkrieges aus dem Luftschutzkeller zurück und finden ihren desertierten Bruder von einem SS-Mann erhängt. Brecht geht es in seiner Antigone-Interpretation nur um „die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze". Damit reduziert er den ursprünglichen Aussagegehalt des Mythos auf den ihm allein relevant erscheinenden gesellschaftlich-politischen Kern. Auch Rolf Hochhuth appliziert in seiner „Berliner Antigone" (1963) den Mythos auf die Zeit des Dritten Reichs. Die Schwester eines hingerichteten Stalingradkämpfers entführt hier die Leiche ihres Bruders aus der Anatomie und bestattet sie auf dem Invalidenfriedhof. Sie wird denunziert und verhaftet. Der Vater ihres Verlobten, der Generalrichter, versucht vergeblich, sie vor den Nazi-Schergen zu schützen, die sie schließlich hinrichten.

Mit dieser Konzentration auf die politische Aussagekraft wird die Inanspruchnahme Antigones als Symbolfigur anarchischer Gruppen schlechthin eingeleitet, wie sie etwa in der auf Heinrich Bölls Drehbuch zurückgehenden Episode des Films „Deutschland im Herbst" (1977) sichtbar wird: Hier wird durch einen Rat von Fernsehverantwortlichen vor dem Hintergrund der terroristischen Anschläge der RAF diskutiert, ob man die „Antigone" des Sophokles in das Programm aufnehmen könne, da diese als Aufruf zu Gewalt und Terrorismus verstanden werden könne. Auch „Meine Schwester Antigone" von Grete Weil (1980) verwendet den Antigone-Mythos als Folie für die Verfolgung der RAF-Mitglieder.

Doch noch ein weiterer Aspekt des Mythos gewinnt nun in der Rezeption des beginnenden 21. Jahrhunderts an Bedeutung, wobei hier bereits interkontinentale Grenzen überschritten werden: Die amerikanische Philosophin Judith Butler wendet sich im Anschluss an Theorien des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan dem Inzest-Phänomen des Antigone-Mythos zu und akzentuiert dieses – in Absehung von der ursprünglichen, antiken Intention des Mythos – als entscheidenden Verstehenshorizont für die Gegenwart („Politics and Kinship. Antigone for the Present", 2001). Antigone ist als Tochter des Oedipus, der unwissentlich seine Mutter Iokaste geehelicht hat, ein Resultat dieser inzestuösen Verbindung. Und ihre eigenen Worte in der Tragödie des Sophokles, die betonen, dass sie die Bestattungshandlung nicht für jedes Familienmitglied durchgeführt hätte (Antigone V. 905ff.), wurden – wie bereits erwähnt – immer wieder als möglicher Hinweis auf ein inzestuöses Verlangen Antigones nach dem Bruder interpretiert. Während in den neuzeitlichen Rezeptionen die inzestuöse Herkunft Antigones wiederholt als Begleitthema erscheint (so etwa bei Thomas May, „The Tragedy of Antigone, The Theban Princess", 1631, und bei Vittorio Alfieri, „Polynices", 1775), ist für Judith Butler der Inzest sogar das zentrale Thema des Stückes. Der Inzest sei das „unlebbare Begehren" Antigones, „der aus ihrem Leben einen Tod im Leben macht". Für Butler hat Antigone keine politischen Absichten, sondern sie bringt eine „vorpolitische Opposition" zum Ausdruck, die sich in einer besonderen, erst durch den Sprechakt konstituierten Form von Verwandtschaft äußert.

Als Summe dieses kurzen Überblicks über die intensive Rezeptionsgeschichte dieses antiken Mythos ergibt sich der Schluss, dass das Bild, das im Laufe der Jahrhunderte von Antigone geprägt wurde, vor allem durch die Rezeption der „Antigone"-Tragödie des Sophokles bestimmt ist. Dabei war die politische Interpretation des Mythos seit der Französischen Revolution ein wichtiger Identifikationspunkt für die Entstehung des demokratischen Bewusstseins in Europa, das durch die bis heute andauernde Vielfalt an Rezeptionen immer wieder aufs Neue reflektiert wird. Die unterschiedlichen Gewichtungen des Aspekts der treu liebenden Antigone oder der sich der politischen Instanz widersetzenden Antigone sind jedoch durch das jeweilige Interesse der Zeit bestimmt und geben das in der „Antigone" verborgene Potential nur einseitig wieder. Der Literaturwissenschaftler George Steiner hat über diese beiden Aspekte hinausgehend fünf große Determinanten von „Kollision" in der „Antigone" bestimmt, die letztlich unüberbrückbar, aber gerade deswegen jeweils immer

wieder interessant und neu aktualisierbar sind. Es handelt sich um die Kollision „zwischen Mann und Frau, zwischen Alt und Jung, zwischen Gesellschaft und Individuum, zwischen den Lebenden und den Toten, zwischen Göttern und Sterblichen". Wenn man sich diese großen, nicht nur die europäische Menschheitsgeschichte bestimmenden Themen vor Augen führt, gibt es also genügend Gründe, sich an Antigone immer wieder zu erinnern.

„Antigone" – gesehen, gehört, gelesen, getanzt

Während in der Antike vor allem die Wiederaufführungen der klassischen Dramen, aber auch ihre erste Verschriftlichung einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur leisteten, war für die Rezeption des Antigone-Mythos im Europa der Neuzeit das Erscheinen der ersten gedruckten Ausgaben der Sophokles-Tragödien und deren Übersetzungen von besonderer Bedeutung. Allein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen 50 neue Übersetzungen aus dem Griechischen ins Deutsche, daneben übertrugen natürlich auch zahlreiche andere europäische Autoren die „Antigone" in ihre jeweilige Sprache. Jede Übersetzung eröffnete dabei neue Interpretationsspielräume, die den Übergang zu zahllosen Bearbeitungen und Aktualisierungen des Stoffes bildeten. Zu dieser literarischen Rezeption hinzu kamen erste Vertonungen, zahlreiche „Antigone"-Opern und Bühnenmusiken, etwa von Felix Mendelssohn Bartholdy (1841), Arthur Honegger (1922) und Carl Orff (1949), aber auch Choreographien, wie etwa die von John Cranko mit der Musik von Mikis Theodorakis (1959). Im 20. Jahrhundert griff auch der Film auf „Antigone" zurück (so etwa der Stummfilm „Antigone" unter der Regie von Mario Caserini, 1911, oder „Deutschland im Herbst" nach dem Drehbuch von Heinrich Böll, 1979). Doch bleibt der eigentliche Vermittler der Antigone-Geschichte die Bühne: Hier können durch inhaltliche Bearbeitungen, durch die Anpassung des Mythos an die Gegenwart und durch die dramaturgische Umsetzung Fassungen des antiken Stoffes erreicht werden, die immer wieder aufs Neue ansprechen. Dabei ist die „Antigone" des Sophokles die am häufigsten aufgeführte antike Tragödie auf den Bühnen der Neuzeit. Insofern sind die eigentlichen Rezipienten und Erinnerungsträger des Antigone-Mythos diejenigen, die Zugang zu Literatur und zum Theater haben. Der Kreis derer, die mit irgendeiner Form mit Antigone konfrontiert werden, ist daher im Laufe der Zeit genauso gewachsen wie die Fülle der Darbietungen des Stückes als solche, durch immer mehr Übersetzungen, aber auch durch die Aufnahme diverser „Antigones" in den gymnasialen Lektürekanon und die vielfältigen Bearbeitungen, die den antiken Kern oft gar nicht mehr erkennen lassen.

Antigone – eine Heldin für Europa und die Welt

Die antiken griechischen Tragödien führen menschliche und gesellschaftliche Konflikte vor, die letztlich ungelöst sind und damit ein permanentes Reflexionspotential in sich bergen. Diese Konflikte sind allgemeiner Natur und damit auch auf andere Kulturen übertragbar.

Während es bereits seit dem 16. Jahrhundert eine breite Rezeption des Antigone-Mythos in Europa gab, die mittels der politischen Akzentuierung seit der Französischen Revolution den Demokratisierungsprozess in vielen europäischen Ländern begleitete, lässt sich heute von einer weltweiten Wirkung der Geschichte dieser antiken Heldin sprechen. Als Beispiele für das kritische Potential dieses Stoffes in Ländern und Kulturen anderer Kontinente seien nur verschiedene Antigone-Rezeptionen afro-amerikanischer Dichter bereits im letzten

Jahrhundert oder die Aufführung der „Antigone" im zerstörten Kabul durch die afghanische, in Deutschland arbeitende Regisseurin Julia Afifi (2003) genannt.

Die Erinnerung an Antigone ist in den letzten zweieinhalb Jahrtausenden nicht verblasst. Im Gegenteil: Antigone begleitete als Metapher der eigenverantwortlichen Dimension menschlicher Existenz die Entwicklung des politischen Bewusstseins in Europa, und wo immer Menschen heute noch politischer Repression ausgesetzt sind, werden Tag für Tag „neue Antigones geträumt, geschrieben, in Musik umgesetzt und eine Kurzschrift menschlichen Greuels und der Rebellion sein" (Steiner).

Literaturhinweise

Hellmut Flashar, Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. München 2000.

Hellmut Flashar, Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. München ^{2}2009.

Sophokles, Antigone. Übertragen und herausgegeben von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a.M. 1974.

George Steiner, Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos. München 1988.

Lutz Walther/Martina Hayo (Hrsg.), Mythos Antigone: Texte von Sophokles bis Hochhuth. Leipzig 2004.

Christiane Zimmermann, Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst. München 1993.

Peter Funke und Michael Jung

Marathon

Der griechische Historiker Theopomp hatte im vierten Jahrhundert v. Chr. eine klare Meinung darüber, was von der Schlacht bei Marathon (490 v. Chr.) zu halten sei: Die Schlacht habe sich nicht so ereignet, wie sie in den Lobreden der Athener beschrieben werde. Wörtlich erklärte er: „Aber auch in Bezug darauf bläst sich die Stadt der Athener auf und täuscht die Hellenen". Und an anderer Stelle heißt es, dass die Schlacht von Marathon nur ein „unbedeutendes kurzes Scharmützel am Strand" gewesen sei. Auf eine ganz andere Weise kritisierten – laut Herodot – die Spartaner die Schlacht von Marathon: Der Einfall der Perser nach Griechenland unter Xerxes zehn Jahre später, so die Kritik, sei von den Athenern verschuldet worden. Hätte es die Schlacht von Marathon nicht gegeben, müsste sich ganz Griechenland jetzt nicht der persischen Invasion erwehren. Athen sei der Kriegstreiber gewesen.

Diese Beispiele mögen veranschaulichen, dass die Schlacht von Marathon weder für die griechischen Zeitgenossen noch für spätere Generationen ein Ereignis war, das man uneingeschränkt positiv bewertete. Marathon hatte provokative Kraft, und das sollte bis in die Moderne so bleiben.

Doch was war 490 v. Chr. geschehen? Als die Perser an der attischen Küste und damit erstmals mit einem Heer im griechischen Mutterland landeten, war dies nicht der erste militärische Konflikt zwischen dem Großreich und griechischen *Poleis*. Bereits im Zuge der Expansion des Perserreichs waren die ionischen Städte an der kleinasiatischen Küste 547/6 v. Chr. unter persische Herrschaft geraten. Später zettelte ein lokaler Machthaber, Aristagoras von Milet, einen Aufstand gegen die bis dahin recht lockere Oberhoheit der Perser an, dem sich die ionischen Städte anschlossen und für die er Unterstützung im Mutterland suchte. Von den griechischen Staaten sagten allerdings nur Eretria und Athen Hilfe zu. Nach dem raschen Scheitern des Aufstands waren aus persischer Sicht auch die Verbündeten der Aufständischen außerhalb der Reichsgrenzen zu bestrafen. Daher wurde der persische Feldherr Datis mit einer Strafaktion beauftragt. Nach der Zerstörung Eretrias landete er im Spätsommer 490 v. Chr. in der Bucht von Marathon. Mehrere Tage lagen sich die Athener, die durch die benachbarten Plataier unterstützt wurden, und das persische Heer gegenüber. Schließlich kam es wohl in der ersten Septemberhälfte zur Schlacht, in der die Athener siegten; in den Kämpfen fielen 192 athenische Vollbürger und eine unbekannte, aber größere Anzahl von Persern.

Als Xerxes, der Sohn des verstorbenen Großkönigs Dareios, zehn Jahre nach Marathon mit einem Invasionsheer in Nordgriechenland einmarschierte und auch eine Flotte in Marsch setzte, ging es nicht mehr um Bestrafung, sondern um Eroberung. Unter der Führung Athens und Spartas schloss sich eine Gruppe griechischer Staaten im „Hellenenbund" gegen die Perser und diejenigen griechischen Staaten, die den Persern freundlich gegenüberstanden, zusammen. Nach schweren Niederlagen an den Thermopylen und vor Kap Artemision errang der „Hellenenbund" 480 v. Chr. in der Seeschlacht bei Salamis und 479 v. Chr. in der Landschlacht bei Plataiai entscheidende Siege. Der Versuch des Perserreichs, in Griechenland zu expandieren, war gescheitert. Der Stolz über diese Siege währte bei den Mitgliedern des „Hellenenbundes" allerdings nur kurz, denn schon bald stritten Athen und Sparta nicht nur machtpolitisch um die Hegemonie in Griechenland, sondern auch vergangenheitspolitisch darum, wer von beiden den Hauptanteil am gemeinsamen Erfolg besitze.

Unter Verweis auf ihre Führungsrolle in der Schlacht bei Plataiai beanspruchten die Spartaner eine Vormachtstellung in Griechenland; den gleichen Anspruch erhoben aber auch die

Athener, die ihren ausschlaggebenden Anteil am Seesieg bei Salamis unterstrichen. Von der Schlacht bei Marathon war in diesen Kontexten allerdings nicht die Rede. In Athen selbst jedoch erinnerte man in dieser Zeit durchaus an Marathon, aber das geschah nur in Bezug auf die eigene Bürgergemeinschaft: Man sah in Marathon die Selbstbehauptung der kurz zuvor von Grund auf neu geordneten Verfassung und feierte die Schlacht als einen Erfolg bürgerlicher Gleichheit.

Alljährlich bestatteten die Athener rituell ihre Gefallenen, und dabei wurden Reden gehalten, die die jeweiligen Kriegsereignisse in der athenischen Geschichte verorteten. In diesen Reden wurden die Gefallenen von Marathon zu herausragenden Vorbildern stilisiert und zu einem festen Bestandteil der athenischen Erinnerungstradition. Ihre geringe Zahl stand einer immer gewaltiger ausgestalteten Zahl von toten Persern gegenüber: Während bei Herodot in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. ihre Zahl mit 6 400 angegeben wird, sind es nur wenig später „Zehntausende". Vor allem aber nahmen die Athener für sich in Anspruch, dass sie in der Schlacht von Marathon allein auf sich gestellt und voller Mut und Entschlossenheit gekämpft hatten.

Mit diesen Eigenschaften verkörperten die Marathonkämpfer den vorbildhaften Polisbürger, dessen Tugend den Sieg erst möglich machte. Dieses Motiv wird in der rhetorisch entfalteten Formel der Wenigen gegen die Vielen deutlich: Qualität besiegt in Marathon Quantität, und schon bei Lysias wird dies Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. erstmals in eine geografische Metapher gefasst, die für die Folgezeit wirkungsmächtig werden sollte: Es war nicht nur ein Sieg der Wenigen über die Vielen, der Freiheit über die Despotie, es war auch ein Sieg Europas über Asien, wobei Europa mit Griechenland und insbesondere mit Athen gleichgesetzt wurde. Diese Vorstellungen sollten in der späteren Rezeption überaus wirkungsmächtig werden.

In den Quellen des fünften Jahrhunderts v. Chr. ist Marathon noch kein Teil des großen Konflikts mit den Persern unter Xerxes zehn Jahre später. Besonders deutlich wird dies im herodoteischen Geschichtswerk: Die Schlacht von Marathon bildet den Schlusspunkt der in sechs Büchern breit angelegten Vorgeschichte der Perserkriege, an die sich dann in den letzten drei Büchern die Darstellung der eigentlichen Auseinandersetzungen anschließt. Klar wird aus dieser Disposition, dass Marathon für Herodot zwar zur Vorgeschichte der „Perserkriege" gehörte, aber nicht schon Teil davon war. Herodot stand seinerzeit mit einer solchen Wertung nicht allein; auch in der Tragödie „Perser" des Atheners Aischylos ist Marathon nur Vorgeschichte, die eher beiläufig erwähnt wird.

Zu Beginn des vierten Jahrhunderts v. Chr. ist die Schlacht von Marathon in der Gefallenenrede des Lysias der alleinige Auslöser des Xerxeszugs, und wenig später wird in Platons „Menexenos" die Einbeziehung Marathons in die „Perserkriege" bereits vorausgesetzt, da die Schlachten bei Salamis und Marathon in ihrer Bedeutung für Griechenland miteinander verglichen werden. In der athenischen Rhetorik und Geschichtsschreibung des vierten Jahrhunderts v. Chr. ist Marathon dann stets Auftakt und fester Bestandteil der „Perserkriege". So sieht etwa der Redner Isokrates alle Schlachten in einem agonalen Verhältnis zueinander: Herausgefordert durch den von Athen in Marathon errungenen Ruhm, habe Sparta in den anderen Schlachten nicht zurückstehen wollen. Demosthenes spricht später von zwei Zügen der Perser, die beide auf die Eroberung ganz Griechenlands zielten; und auch bei dem Historiker Xenophon ist Marathon ganz selbstverständlich Teil der „Perserkriege". Es lag fraglos in athenischem Interesse, dass Marathon zu einem integralen Element der „Perserkriege" wurde, um auf diese Weise die eigenen hegemonialen Interessen innerhalb der griechischen Staatenwelt zu legitimieren.

Das athenische Geschichtsbild konnte im Lauf der Zeit normative und kanonische Kraft auch über die eigenen Polisgrenzen hinaus entfalten. Dieser Prozess vollzog sich vor allem

in der Zeit des späten Hellenismus und im römisch beherrschten Griechenland. Für die provinzialen Eliten im *Imperium Romanum* galten das fünfte und vierte Jahrhundert v. Chr. als die verbindliche Referenzepoche. Dabei kam es vor allem auf Ereignisse an, in denen sich exemplarisch die positiven Eigenschaften und Führungsqualitäten großer Männer verwirklicht hatten. In den führenden Männern jener Zeit erkannte man Vorbilder, die ihrem konkreten zeitgeschichtlichen Bezug weitgehend entzogen und monumentalisiert wurden. Marathon wurde so zum heroischen Auftakt einer Epoche, in der sich griechische Kultur und Lebensart exemplarisch gegen „barbarische" Bedrohungen behauptete. Marathon war integraler Bestandteil der Perserabwehr, in der sich die Qualität weniger Männer gegen die Masse durchsetzte. Dies war nicht nur für die soziale Ordnung in den *Poleis* der Kaiserzeit von Nutzen, sondern auch anschlussfähig an die römische Reichspolitik der Imperatoren. Denn diese bemühten die Marathon-Schlacht und die Perserkriege insgesamt, wenn es um die Legitimation von Kriegszügen gegen das Partherreich im Osten ging.

Am Ende der Antike stand so ein kohärentes Geschichtsbild bereit: Marathon war heroischer Auftakt der „Perserkriege" und deren integraler Bestandteil geworden. In Marathon hatte sich exemplarisch Qualität gegen Quantität behauptet. Damals war Griechenland, ja Europa gerettet worden gegen die Massen und die „barbarische" Sklaverei Asiens. So stand ein Deutungskonzept bereit, das auch in späteren Jahrhunderten transferfähig war.

Die Rezeption der antiken Literatur und Geschichtsschreibung im Mittelalter und in der Neuzeit ließ diese Vorstellung von den Perserkriegen zu einem festen Bestandteil des byzantinischen und des abendländisch-europäischen Bildungsguts werden. Die Verfügbarkeit eines solchen Wissens bedeutet aber nicht zugleich auch schon seine ideologische Instrumentalisierung. Die Schlacht bei Marathon hatte mit dem Ende der Antike zunächst für lange Zeit als Bezugspunkt einer lebendigen Erinnerung ausgedient. Erst spät erfolgte eine zeitbedingte politische Rückbesinnung auf die Perserkriege. Die Reaktivierung der bereits in der antiken Überlieferung angelegten Deutung dieser Ereignisse stand also keineswegs in einer seit der Antike ungebrochenen und fortwährenden Tradition.

Die Byzantiner sahen sich vornehmlich in der unmittelbaren Nachfolge der Römer und fühlten sich nicht als *Hellenes*, sondern als *Rhomaioi*. Gleichwohl war die antike griechische Geschichte in ihrer ganzen Fülle im gelehrten Denken präsent. Aber obgleich das antike Griechenland in den wissenschaftlichen Diskursen verhandelt wurde, fand es so gut wie keinen Eingang in die politischen Diskussionen. Auch für die Zeit des dramatischen Zerfalls der byzantinischen Macht seit dem ausgehenden 11. Jahrhundert finden sich kaum Ansätze zu einer politischen Instrumentalisierung der antiken griechischen Geschichte. Selbst die verzweifelten Abwehrkämpfe gegen die Angriffe der Osmanen waren kein Grund, die Perserkriege zu einem historischen Vergleich heranzuziehen. Was heute so nahe liegend zu sein scheint, blieb dem politischen Denken der Byzantiner fremd. Die Geschichte des antiken Griechenland und mit ihr auch die Perserkriege blieben historische Reminiszenzen, die zwar lebendig und allgegenwärtig waren, die aber allenfalls ansatzweise als ein historisches Argument in den Auseinandersetzungen mit den politischen Problemen der jeweiligen Zeit genutzt wurden; dies geschah dann auch nur wenig kämpferisch, sondern weitgehend resignativ. Hier findet sich noch nicht das Offensive und Aggressive wie in der Verwendung des Perserkriegsmotivs im Philhellenismus des 19. Jahrhunderts.

Exemplarisch wird dies in den Schriften des Michael Choniates deutlich. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts hatte er in Konstantinopel eine wissenschaftliche Ausbildung bei seinem Lehrer Eustathios durchlaufen, der in ihm eine große Begeisterung für die griechische Antike weckte. Als Choniates 1182 das Amt des Metropoliten von Athen antrat, waren seine Erwartungen entsprechend hoch. Mit großem Enthusiasmus berichtete er in seiner Antrittsrede, dass viele ihn darum beneidet hätten, dass er Metropolit im vielgerühmten und goldenen

Athen geworden sei. Sehr schnell musste er allerdings erkennen, dass vom alten Glanz des klassischen Athen nichts mehr übrig geblieben war. In zahlreichen Reden führte er dann in den folgenden 20 Jahren bittere Klagen über den Verfall der Stadt. Diese sei nur noch ein großer Trümmerhaufen, der vom alten Ruhm nichts mehr erahnen lasse. Die Zeit sei gegen die guten Dinge der Stadt barbarischer ins Feld gezogen als die Perser. In einer 1183 gehaltenen Ansprache an den byzantinischen Verwalter von Hellas und der Peloponnes lässt Choniates die Stadt Athen selbst sprechen und um Hilfe bitten: „Da bin ich, ich Arme, einst die Mutter jeglicher Weisheit und Führerin aller Tugend, ich, die ich oft zu Lande und zu Wasser die Perser überwunden habe, nun aber werde ich von Piraten traktiert und all dessen, was am Meer liegt, beraubt. [...] Gib mir, die ich am Boden liege, die Hand, hilf mir, die ich so in Gefahr bin, belebe mich, die ich schon tot bin, damit ich dich unter Themistokles, Miltiades und den gerechten Aristeides einreihen kann".

In einer anderen Rede führt Michael Choniates aus, dass Dareios, Xerxes und Mardonios die Stadt nicht hätten besiegen können. Die zu Wasser und zu Lande kämpfenden Soldaten aus Athen hätten den Persern zwar nicht den Weg nach Europa verschließen können, es sei ihnen aber gelungen, die Perser nach Asien und zu ihren Stämmen zurückzudrängen. Doch dieses Athen von früher existiere nicht mehr. Gut hundert Jahre später muss auch Demetrios Pepagmenos ganz ähnliche Empfindungen gehegt haben, als er an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert nach Athen kam und dort in seinen Erwartungen in der gleichen Weise enttäuscht wurde wie Choniates. Der Gelehrte Johannes Chortasmenos versuchte seinen Freund in einem Brief zu trösten: „Schon vor Deinem Brief wusste ich, dass Du das heilige Athen in keinem besseren Zustand antreffen wirst als damals, als es Xerxes im Krieg eroberte und durch Feuer zerstörte. [...] Die Stadt Athen ist überhaupt nur noch durch Aristeides und seine Panathenäen-Rede den Menschen in Erinnerung. So sehr hat die Zeit auch mit ihr Spott getrieben, dass sie jetzt ein erbarmenswertes Schauspiel bietet für den, der bei ihrem Anblick an Miltiades, Themistokles und die übrigen führenden Männer denkt". Chortasmenos fährt fort, dass Konstantinopel aber von Athen ein Erbe erhalten habe. Man brauche daher nicht an Athen zu verzweifeln. Athen stehe an der Seite von Byzanz, wenn Byzanz die führenden Männer Athens zu Lehrern nehme. Chortasmenos appelliert daher an seinen Freund: „Verlass also auch Du das nur noch in seinen Grundfesten sichtbare Athen [...] und komm schnell in das zweite Athen".

In diesen Worten spiegelt sich eine Wende wider. Ganz bewusst wurde die „Rückbesinnung auf Athen als geistige Heimat [gesucht]. [...] Die Anknüpfung an die hellenische Tradition wird zum Anliegen der letzten Byzantiner, während vor ihren Augen die letzten Reste des römischen Reiches zerfallen" (Pfeiffer). Ein wachsendes Volks- und Nationalbewusstsein bei den Griechen ließ Konstantinopel vom zweiten Rom zum zweiten Athen werden.

Vor diesem Hintergrund ist es umso erstaunlicher, dass der endgültige Fall Konstantinopels 1453 keinen Vergleich zu den antiken Perserkriegen provozierte. Im Gegenteil: Der byzantinische Historiker Kritobulos von Imbros widmete sein Geschichtswerk dem Eroberer Konstantinopels, Mehmet II., und würdigte ihn ausdrücklich als einen „Philhellenen", der sich durch sein großes Interesse am antiken griechischen Erbe ausgezeichnet habe. Diese Sichtweise verwundert auf den ersten Blick. Sie entsprach aber einer heute völlig fremden Vorstellung, derzufolge die Türken als unmittelbare Nachfahren der Trojaner betrachtet wurden: Die *Turci* wurden mit den *Teucri* Vergils gleichgesetzt. So erschien die Eroberung Konstantinopels als eine späte und vor allem gerechte Rache für die Zerstörung Trojas, mit dem das Abendland sich auf vielfältige Weise eng verbunden fühlte. Diese Vorstellung war tief im Denken der damaligen Zeit verwurzelt. Wenig Erfolg hatte daher der Humanist Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., mit seinen Bemühungen, zu einem neuen Kreuzzug gegen die Türken aufzurufen. Mit großem Nachdruck bekämpfte er das Bild der Türken

als der Nachfahren der Trojaner. Er stilisierte die Türken stattdessen als Abkömmlinge der Skythen und versah sie mit allen nur denkbaren Charakterzügen von Barbaren. Dabei griff Piccolomini auch Reminiszenzen an die Perserkriege auf, allerdings nur um darzulegen, dass die Türken noch weitaus schlimmer als die Perser seien. Alle bisherigen Eroberer Griechenlands seien nicht Feinde, sondern vielmehr Bewunderer der Literatur gewesen. Die Türken aber würden alle Bücher verbrennen und damit das antike Erbe des Abendlands vernichten.

Weder im Kontext der Eroberung von Konstantinopel noch in der darauf folgenden Zeit der Türkenkriege im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts ist eine nennenswerte politische Instrumentalisierung der Perserkriege zu beobachten. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts beginnt sich dies aber allmählich zu verändern. Die historischen Exempel der griechischen Antike und insbesondere auch der Perserkriege wurden zunehmend zum Argument im zeitgenössischen politischen Diskurs und blieben nicht mehr nur gelehrte Reminiszenzen. Ein frühes, aber wenig bekanntes Beispiel ist Johannes Wülfers 1669 in altgriechischer Sprache verfasstes Gedicht mit dem Titel „Das heutige Griechenland, das eine Mitleid erweckende Rede hält wegen seiner Verwüstung und von den Fremdlingen, insbesondere den deutschen, Hilfe erbittet". Hier werden zunächst über weite Passagen hin die Leistungen des antiken Griechenland gewürdigt, von denen die ganze Welt in Form von Sprache, Philosophie, Gesetzgebung, Medizin und Naturwissenschaften profitiert habe. Dies alles entspricht noch vergleichbaren älteren Dichtungen und ist ganz dem tradierten Bildungskanon verpflichtet. Neu aber ist die abschließende Wende in eine konkrete politische Forderung an die „Könige des Westens", Hellas im Kampf um die Wiedererlangung der Freiheit aktiv zu unterstützen. Dabei wird noch einmal auf die Antike zurückgegriffen: Die Griechen seien immer bereit zum Kampf wie schon in den Zeiten des Miltiades und Themistokles, des Kimon und des Konon.

Johannes Wülfers Dichtung fand wenig Nachhall. Er war allerdings mit seinen Forderungen ein früher Vertreter eines im 17. Jahrhundert beginnenden Philhellenismus, der in der Folgezeit zur Triebfeder für eine auch politische Rückbesinnung auf die griechische Antike und vor allem die Perserkriege wurde. Ein entscheidender Wegbereiter für diese Kehrtwende ins Politische war die europäische Aufklärung, die die Propagierung eines neuen Freiheitsideals mit einem starken Rückbezug auf die griechische Antike untermauerte. Die Philosophie der Aufklärung nahm die schon in der Antike entwickelte dichotomische Vorstellung von den Perserkriegen als einem Kampf zwischen Freiheit und Despotie wieder auf und spitzte sie weiter zu. In seiner „Philosophie der Geschichte" brachte Hegel dieses Gedankengut auf den Punkt. Während der Perserkriege habe „das Interesse der Weltgeschichte [...] auf der Waagschale gelegen. Es standen gegeneinander der orientalische Despotismus, also eine unter einem Herrn vereinigte Welt, und auf der anderen Seite geteilte und an Umfang und Mitteln geringe Staaten, welche aber von freier Individualität belebt waren". Daher seien die griechischen Siege „welthistorische Siege: sie haben die Bildung und die geistige Macht gerettet und dem asiatischen Prinzip alle Kraft entzogen".

Aus dem Denken der Aufklärung heraus griff man dann auch in der Französischen Revolution begierig auf antike Vorbilder zurück und bemühte gerade die Perserkriege als historisches Exempel. Ein Beispiel aus der überreichen Fülle mag hier genügen: Als sich im Jahre 1793 in Frankreich eine Dechristianisierungsbewegung ausbreitete, stellten die Bürger der Stadt Saint-Maximin den Antrag, den Namen ihrer Stadt in „Marathon" umzuändern. Ihren Antrag begründeten sie wie folgt: „Dieser heilige Name erinnert uns an die attische Ebene, die das Grab von hunderttausend Speerträgern wurde. Aber er bringt uns mit viel größerer Klarheit die Erinnerung an den Freund des [französischen] Volkes. Marat war Opfer [...] der Verschwörer. Es wäre ein Glück, wenn der Name, den wir gewählt haben, helfen würde, dass

seine Tugend und Vaterlandsliebe die Jahrhunderte überdauerte". „Der einem politischen Mord zum Opfer gefallene Marat sollte so zu einem neuen Miltiades stilisiert werden und der neue Ortsname an seine Verdienste erinnern" (Goette). Marathon und die Perserkriege waren zum Erinnerungsort einer neuen europäischen Freiheitsbewegung geworden.

Mit dieser ganz in der antiken Tradition stehenden Verklärung der Perserkriege als historischem Exempel für einen neu zu führenden Freiheitskampf wurden die wesentlichen Voraussetzungen dafür geschaffen, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine europaweit agierende philhellenische Bewegung die Perserkriege derart instrumentalisieren konnte, dass sie zum entscheidenden historischen Bezugspunkt für den griechischen Befreiungskrieg wurden und Marathon weit über die Grenzen Griechenlands hinaus zu einem Erinnerungsort werden ließen. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert setzte eine Flut von Schriften und Büchern ein, die von dem immer gleichen philhellenischen Tenor geprägt waren und sich gegenseitig mit ihren Vergleichen zu den Perserkriegen zu übertrumpfen suchten. So verfasste schon 1801 Johann Gottfried Heynig eine Schrift unter dem Titel „Europa's Pflicht, die Türken wieder nach Asien zu treiben und Griechenland mit unserer christlichen Welt zu vereinigen". In dieser Schrift, die bezeichnenderweise 1821 eine Neuauflage erfuhr, wurde nicht nur der Gegensatz von Christentum und Islam, Freiheit und Despotie thematisiert, sondern zugleich auch auf die Perserkriege und das antike Griechenland verwiesen, um der Forderung Nachdruck zu verleihen, dass „Griechenland als Wiege der europäischen Kultur nicht an die Türken verloren gehen" dürfe.

Das gleiche Deutungsmuster findet sich auch in zahlreichen literarischen Texten des frühen 19. Jahrhunderts: Friedrich Hölderlin bezeichnete die Griechen seiner Zeit als die „Nachfolger der Sieger von Salamis"; Percy B. Shelley sah im griechischen Freiheitskampf eine Nachahmung der „Perser" des Aischylos, und Lord Byrons Dichtungen sind übervoll von Reminiszenzen an die Schlacht von Marathon und die Perserkriege. Der politische Philhellenismus hatte der modernen Adaption des antiken Konstrukts der Perserkriege zum Durchbruch verholfen.

Die politischen Konnotationen, die vor allem im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert mit der Schlacht von Marathon verbunden wurden, prägen noch bis heute das landläufige Geschichtsbild. Das starre dichotomische Bild, das bereits in der antiken Überlieferung angelegt war, versperrt aber den Blick auf die eigentliche historische Bedeutung der Perserkriege und vor allem der Schlacht bei Marathon. Diese Schlacht war zwar nicht der „Geburtsschrei Europas", wie es John F. C. Fuller in seiner „Military History of the Western World" ausgedrückt hat, sie war aber auch nicht bloß ein „unbedeutendes kurzes Scharmützel am Strand" von Marathon, wie es Theopomp im 4. Jahrhundert v. Chr. glauben machen wollte. Erst vor wenigen Jahren wurde eine der Grabstelen wiederaufgefunden, auf denen die Namen der bei Marathon gefallenen Athener verzeichnet waren. Diese Stele ziert ein Epigramm, das die Schlacht als einen Sieg „der Wenigen über die Vielen" feiert. In diesem zeitgenössischen Text ist die eigentliche Bedeutung dieser Schlacht zu greifen. Für die Athener bedeutete dieser unerwartete Sieg „der Wenigen über die Vielen" eine ganz wesentliche Stärkung ihres bürgerlichen Selbstbewusstseins, nachdem erst kurz zuvor mit den Reformen des Kleisthenes der athenische Bürgerstaat auf neue Grundlagen gestellt worden war, die die Ausgestaltung einer demokratischen Verfassung erst ermöglichten. Damit war die Schlacht von Marathon zugleich auch ein weiterer entscheidender Schritt für die Entstehung des Politischen (eben nicht nur) bei den Griechen. So besehen markiert die Schlacht von Marathon vielleicht doch auch eine der Wurzeln des heutigen Europa.

Literaturhinweise

Emma Bridges u. a. (Hrsg.), Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millenium. Oxford 2007.

Martin Flashar, Die Sieger von Marathon. Zwischen Mythisierung und Vorbildlichkeit, in: ders. u. a. (Hrsg.), Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike. München 1996, S. 63–85.

Hans-Joachim Gehrke, Marathon (490 v. Chr.) als Mythos: Von Helden und Barbaren, in: Gerd Krumeich/Susanne Brandt (Hrsg.), Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung. Köln u. a. 2003, S. 19–32.

Hans Rupprecht Goette/Thomas Maria Weber, Marathon. Siedlungskammer und Schlachtfeld, Sommerfrische und olympische Wettkampfstätte. Mainz 2004.

Karl-Joachim Hölkeskamp, Marathon – vom Monument zum Mythos, in: Dietrich Papenfuss/Volker Michael Strocka (Hrsg.), Gab es das griechische Wunder? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Mainz 2001, S. 329–353.

Michael Jung, Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als „lieux de mémoire" im antiken Griechenland. Göttingen 2006.

Friedgar Löbker, Antike Topoi in der deutschen Philhellenenliteratur. Untersuchungen zur Antikenrezeption in der Zeit des griechischen Unabhängigkeitskrieges (1821–1829). München 2000.

Gerhard Pfeiffer, Studien zur Frühphase des europäischen Philhellenismus (1453-1750). Erlangen-Nürnberg 1969.

Andreas Rhoby, Reminiszenzen an antike Stätten in der mittel- und spätbyzantinischen Literatur. Eine Untersuchung zur Antikenrezeption in Byzanz. Göttingen 2003.