



# Leseprobe

Professor Dr. Jürgen  
Wertheimer

## Europa - eine Geschichte seiner Kulturen

Erweiterte Ausgabe - Mit 48  
Seiten Bildteil

---

Bestellen Sie mit einem Klick für 18,00 €



---

Seiten: 608

Erscheinungstermin: 26. April 2022

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

[www.penguinrandomhouse.de](http://www.penguinrandomhouse.de)

## Inhalte

- Buch lesen
- Mehr zum Autor

## Zum Buch

---

### **Was Europa ausmacht: Eine Kulturgeschichte für Europa heute – von der Antike bis in die Gegenwart**

Was hält Europa zusammen? Gibt es Gemeinsamkeiten in den Werken der Kunst und Kultur, die sie als europäisch kenntlich machen? In einer fesselnden Reise durch über 2000 Jahre europäischer Kulturgeschichte zeigt Jürgen Wertheimer, was Europa ausmacht: Es nimmt sich seit jeher als Gemeinschaft wahr, die ständigem Wandel unterliegt, die zwischen Autonomie und Zusammenhalt schwankt – ohne sich auf ein starres Selbstbild zu verpflichten. Trotz aller Krisen und Kriege liegt darin auch seine Stärke: Seit der Antike hat sich eine einzigartige Kultur der Neugier, Selbstbefragung und Offenheit gebildet, die sich in den vielfältigen kulturellen Zeugnissen Europas spiegelt – von Homer bis in unsere Zeit.



### **Autor**

## **Professor Dr. Jürgen Wertheimer**

---

Jürgen Wertheimer, geboren in München, studierte Germanistik, Komparatistik, Anglistik und Kunstgeschichte in München, Siena und Rom. Seit 1991 ist er Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Komparatistik in Tübingen. Er hat zahlreiche Bücher veröffentlicht, darunter gemeinsam mit Nicholas Conard »Die Venus aus dem Eis. Wie vor 40.000 Jahren unsere Kultur

Jürgen  
Wertheimer

**EUROPA**  
EINE GESCHICHTE  
SEINER KULTUREN

Pantheon

# Inhalt

Vorwort .....	9
Einführung .....	13
<b>I Gründungsmythen</b> .....	21
1 Europa kriecht an Land .....	23
2 Die Mutter aller Schlachten .....	33
3 Geburt der Polis .....	43
4 Die Entdeckung des Mittelmeerraums .....	59
5 Odysseus und Jahwe: die zweite Wurzel Europas ....	69
6 Troja 2.0: Rom .....	89
Grenzen – europäische Schicksalslinien .....	102
<b>II Metamorphosen</b> .....	107
7 Europa gründet ein Imperium .....	109
8 Rom wandert aus .....	118
9 Ex oriente lux .....	134
10 Die Legende vom »christlichen Abendland« .....	145
11 Deus lo vult: Gott will es .....	165
Wie halten wir's mit der Religion? .....	180

<b>III »Eine Neuvermessung der Welt«</b> .....	185
12 Der »Herbst des Mittelalters«: Extremisten und Décadents .....	188
13 Irdische Paradiese .....	205
14 Ein Sturm erfasst die Welt .....	219
15 Siglo de Oro: das »goldene Zeitalter«? .....	240
16 Die Kunst der Wissenschaft .....	258
Tabula rasa oder Endlosschleife? .....	278
<b>IV Das Projekt »Aufklärung«</b> .....	283
17 Mythendämmerung .....	287
18 Witz, Satire, Trauerspiel und Enzyklopädie: die Künste der Aufklärung .....	300
19 Die große Revolution – und ihre Folgen .....	331
Wahrnehmungsschulen: europäische Zugänge zur Welt .....	347
<b>V Das Jahrhundert der Widersprüche</b> .....	353
20 »Die Welt muß romantisiert werden« .....	357
21 Verlorene Illusionen .....	376
22 »Oceanische Gefühle«: die Jahrhundertwende .....	394
23 Europa implodiert: der Zusammenbruch der alten Systeme .....	413
24 Europas Osten .....	429
Wir sind wir – oder sind wir die anderen? .....	459

<b>VI Selbstmord und Weiterleben</b> .....	465
25 Der Absturz .....	467
26 Die Regeneration .....	483
27 Unser Europa: Bruchstellen .....	499
28 Zukunftstraum Europa .....	518
Das Europa der Frau .....	534
Was wir gelernt haben – könnten .....	542
Dank .....	551
Anmerkungen .....	553
Bibliographie .....	575
Personenregister .....	595

## Vorwort

Europa ist ein Kunstprodukt, ein Artefakt, das angemessen behandelt werden muss. In den falschen Händen kann es im wahrsten Sinn zu Bruch gehen. Und ja, Europa ist eine Mimose, ein Hybrid – im Vergleich mit anderen Kulturen ist es viel filigraner, zerbrechlicher. Das ist nicht nur seine Schwäche, sondern auch seine Stärke.

Als Artefakt aus Gegensätzen, Ähnlichkeiten (auch trügerischen), Gemeinsamkeiten und Widersprüchen, Ambivalenzen und Affinitäten, Bindungs- und Auflösungstendenzen ist es ein labiles und zugleich seit mehr als 2000 Jahren bestehendes Gebilde. Stets im Zerfall und Aufbau zugleich begriffen.

*Vereinigte Staaten von Europa* – ein Widerspruch in sich selbst.

*Europa der Vaterländer* – eine Vision aus der Mottenkiste.

*Das Band gemeinsamer europäischer Werte* – pure Einbildung.

»Europa« hat immer dann am besten funktioniert, wenn man es verstand, eine gewisse artistische Balance zwischen Autonomie-Ansprüchen und Bindungs-Bedürfnissen zu halten. Bei der inneren Widersprüchlichkeit der Elemente, aus denen sich dieser Kontinent zusammensetzt, ist das alles andere als eine Selbstverständlichkeit.

Dieses Buch unternimmt den Versuch, sich diesem verwirrenden Kontinent zu nähern und ihn in all seiner Widersprüchlichkeit zu erkunden. Erstaunliche Höhenflüge und verheerende Abstürze gehören ebenso dazu wie rabiate Ausbruchsversuche und engherziger Rückzug. Doch genau mit diesem doppeldeutigen, vielstimmigen, fragmentarischen, unvollständigen Europa, so wie es in den zweieinhalb

Jahrtausenden seiner Existenz geworden ist, haben wir es zu tun. Die Vorstellung eines in sich geschlossenen Ganzen ist pure Illusion. Wir sollten uns mit dem Europa, wie es ist, anfreunden und das Beste daraus zu machen versuchen.

Daher will und kann dieses Buch auch keine umfassende und vor allem keine vollständige Geschichte der europäischen Kulturen sein. Wer nach Lücken sucht, wird sie finden. Wer etwas über die großen Dynastien, die angeblich das Gesicht Europas geprägt haben, erfahren möchte, wird enttäuscht sein. Dies hier ist weit mehr das Protokoll einer durch persönliche Erfahrungen wie auch Irrtümer geprägten Wanderung entlang der Geschichte der kulturellen Verwandlungen und Konstanten dieses Kontinents mit seinen frappierenden Dreh- und Angelpunkten.

Es ist unmöglich, ein objektives Bild von Europa zu zeichnen. Ich kann nur versuchen wiederzugeben, welche Reflexe und Reflexionen sich in den langen Jahren und Jahrhunderten, der Chronologie folgend, eingestellt und entwickelt haben – von seiner Vorgeschichte bis zur Gegenwart.

Natürlich hätte es andere Gliederungsmöglichkeiten gegeben, man hätte Schwerpunkte herausgreifen, nach zentralen Merkmalen sortieren können. Mich hat das Prinzip des Nacheinanders deshalb interessiert, weil es ja immer *auch* ein Europa vor einem Europa gab. Allzu häufig blicken wir auf diesen Kontinent mit dem Blick derer, die aus der Rückschau bereits alles besser wissen. Ich möchte demgegenüber einzelne Episoden auch so beschreiben, wie sie möglicherweise von den Menschen seinerzeit verstanden wurden, noch bevor diese bereits wussten, wissen konnten, wie der nächste Schritt, den man im Begriff war zu tun, aussehen könnte, wohin der Weg, den man ging, führen würde. Europa – ein Rätsel, dessen Auflösung man noch nicht kennt.

Um dennoch einige Orientierungsmarken zu setzen, wurde die bisweilen einschüchternde Stoffmenge in sechs Teile gegliedert, die entscheidende Bewegungen zusammenfassen. Zudem gibt es eine Reihe von Zwischenkapiteln, die einige übergreifende Aspekte europäischer



Erfahrung bündeln und – im schnellen Vorüberfliegen, sozusagen im Zeitraffer eines Gangs durch die Jahrhunderte – zusammenfassen.

Beim Verfolgen dieser Spur wurde manches neu entdeckt, anderes wiederbelebt. Vieles blieb notgedrungen Fragment, insgesamt ein Palimpsest aus Gedachtem, Gelesenem, Geschriebenem, Überarbeitetem, Wiedergefundenem. So wie dieses Europa selbst ja ein Patchwork aus Erinnerungen, Realitäten und Fiktionen ist und alles andere als ein in sich geschlossenes Ganzes. Wer einfache »Wahrheiten« sucht, sollte sich nicht mit Europa befassen.

Der Plural im Buchtitel möchte dieses heterogene Moment andeuten. Dieser Kontinent war über die Jahrhunderte hinweg etwas zwischen Melting Pot und bisweilen Hexenkessel – nie jedoch ein homogenes Gebilde mit »festen Außengrenzen«, wie sich das manche einreden. Es ist an der Zeit, mit solchen ebenso antiquierten wie windschiefen Vorstellungen aufzuräumen, weil sie uns daran hindern, in der jetzigen labilen Situation die richtigen Antworten zu geben. Jedenfalls bessere als die der jetzigen EU, die den Beitritt weiterer Staaten weitgehend von ökonomischen Gegebenheiten abhängig macht, was viele der betroffenen Länder als eine Art Zwangsjacke empfinden. Nähme man den Faktor »Kultur« wirklich ernst, betrachtete man ihn nicht als dekoratives oder pittoreskes Zubehör: Man käme zu einer vollständig anderen Europa-Idee. Denn kulturelle und künstlerische Phänomene sind nicht der Appendix der sogenannten politischen oder sozialen Wirklichkeit, sondern ihr innerster Ausdruck. Sind Fingerabdruck, Signatur all dessen, was für eine Gesellschaft wirklich von Belang ist, dessen, was sich auf und hinter ihrer Oberfläche abspielt. Sind Frühwarnsystem und Rückschau in einem. Sind Indikatoren für all das, was uns zusammenhält, aber auch trennt. Wer ihre Signale ignoriert, verzichtet auf den vielleicht wichtigsten Indikator für Entscheidungsprozesse.

*Tübingen, 2020*

## Vorwort zur zweiten Auflage

In den wenigen Wochen seit Erscheinen dieses Buches hat Europa sich drastisch verändert: Nicht nur die Außengrenzen wurden hochgezogen, sondern auch die binneneuropäischen. Die einzelnen Länder, ja sogar Regionen gingen auf Distanz zueinander, riegelten sich hermetisch voneinander ab. Unter dem Eindruck der Covid-19-Pandemie ging Europa in Deckung vor sich selbst.

Dieses reflexartige Verhalten zeigt einmal mehr die innere Fragilität unseres Kontinents. Wenn in der Not jeder sich selbst der Nächste zu sein scheint, ist dies eine gewichtige Aussage. Ob man die offenbar gewordene fehlende innere Bindung und Verbundenheit danach in aller Schnelle mit Milliarden kompensieren kann, sei dahingestellt. Sehen wir es ein: Europa *ist* ein Flickenteppich – ein Grund mehr, sich um die kulturellen Fäden, die das Gebilde zusammenhalten, aktiv zu kümmern.

*Tübingen, im Juni 2020*

## Vorwort zur Pantheon-Ausgabe

Mit dem neu ergänzten Kapitel 24 – Europas Osten – soll der Versuch unternommen werden, der traditionellen Westorientierung des »abendländischen Europabildes« zumindest symbolisch etwas entgegenzusetzen. Denn bedauerlicherweise ist der Austausch zwischen West- und Osteuropa weit hinter den Erwartungen der Wendezeit zurückgeblieben. Als Papst Johannes Paul II. das so treffende und seitdem immer wieder gebrauchte Bild von den zwei Flügeln einer Lunge, welche Europa beide zum Atmen benötigte, zum ersten Mal verwendete, zog sich noch eine Bruchstelle durch Ost und West, war der Kontinent durch einen Eisernen Vorhang geteilt. Zwischenzeitlich verhalten sich beide Teile des Kontinents zueinander bedauerlicherweise noch immer so, als ob diese Bruchstelle nach wie vor existieren würde. Auch deshalb dieser verspätete Nachtrag.

*Tübingen, im November 2021*

## Einführung

Balkan, Mazedonien, Katalonien, Rechtsruck, Nationalismus, Außengrenzen, Eurokrise und jetzt auch noch der Brexit – Europa ist angeschlagen. Fällt man auseinander oder bleibt man doch »irgendwie« beisammen? Kaum jemand wird in Abrede stellen, dass uns etwas Entscheidendes verloren gegangen ist – ein sinnstiftender Rahmen, der die »Idee« Europa überzeugend veranschaulicht.

Ist es möglich, dass uns genau das abhandengekommen ist, was Europa ausmacht: sein Mythos, seine Seele? Dass Europa seine Identität, seinen »Schatten« verlor? Wie in der wundersamen Geschichte des deutsch-französischen Autors Adalbert von Chamisso, in der der Held, Peter Schlemihl, seinen eigenen Schatten, Chiffre für seine Identität, verliert.

Wie Schlemihl um seinen Schatten kam? Nun, er hat ihn verkauft.

Das vermeintlich gute Geschäft sollte für ihn freilich zum existenziellen Desaster werden. Ohne seinen Schatten wurde der junge Mann schlagartig zum sozialen Außenseiter, zum lebenden Toten. Zu einem Wesen ohne sozialen Raum.

Nein, wir wollen uns hier nicht mit einem romantischen Märchen abpeisen lassen. Aber Fakt ist, dass der unbestreitbare materielle Reichtum Europas sich als zerstörerisch für sein inneres Selbstbild und das Bild in den Augen der Welt erwies. Fakt ist, Europa hat sich bereichert wie nie – und ist zugleich aufs Höchste irritiert und verunsichert. Die europäische Geschichte hat ihre Geschlossenheit nach innen verloren und ihre Wirkmächtigkeit nach außen verspielt. Der kleine große Kontinent ist gezwungen, über sich nachzudenken und nach seinem Puls zu tasten, um festzustellen, ob das Herz noch schlägt.

Hektisch versuchen jetzt manche, gegen das Gefühl einer drohenden Krise anzusteuern und im Schnellverfahren eine geschlossene Geschichte aus dem Hut zu zaubern: symbolisch, politisch, wirtschaftlich, militärisch. Europa fehle, so hört man, die »Narration«, die »große Erzählung«.

Doch die erwähnte Schlemihl-Geschichte hat einen Nachspann, der für unsere Überlegung, was Europa ausmacht, von Interesse ist. Statt des verlorenen Schattens erwirbt der unglückliche Held jene Siebenmeilenstiefel, die ihn ab jetzt im Sauseschritt um die Welt tragen werden. Der »hohe und breite Rücken der Alten Welt« – die, wie es heißt, »vermeintliche Wiege« der Kultur – verschwindet unter seinen Schritten, er durchquert alle Regionen der Erde, kehrt über Euphrat, Tigris, Niger, Nil, Niagara und Mississippi zurück nach Europa, um von dort aus nach kurzer Rast China, Tibet, Sumatra und Indonesien zu durchmessen.

Und in der Tat, Mitte des 19. Jahrhunderts, zur Blütezeit des Kolonialismus, verfügte das kleine Europa nahezu über die gesamte Welt. Alles, an dessen Spätfolgen wir jetzt noch laborieren, wurde damals festgelegt – sodass es durchaus angemessen erscheint, dass dem Protagonisten schier schwindelig wird und er sich nach Hemmschuhen sehnt, die dem globalisierten Schnelldurchlauf durch die Welt zumindest für Momente Einhalt gebieten. Ein Drehschwindel stellt sich ein, der sich als erster Schritt zur Gesundung erweist. Denn Schlemihl erkennt, wie selbstgefährdend es ist, sich hemmungslos in und auf die Welt zu stürzen und zu glauben, man könnte über alle Differenzen hinwegsehen, -gehen, -fliegen.

Was für Schlemihl gilt, trifft auch auf Europa zu: vorbei die Zeit des grenzenlosen, siebenmeilenartigen Durchmessens der Welt. Manchmal fördern Hemmschuhe das Funktionieren der Wahrnehmung und des Verstandes. Wer es unternimmt, über eine Kulturgeschichte Europas im gegenwärtigen fragilen Zustand nachzudenken, tut gut daran, sich des alten Schlemihl-Prinzips zu erinnern und sich in einer besonderen Gangart zu bewegen: zwischen Zeitraffer und Zeitlupe, im Bannkreis des Schattens und zugleich auf der Flucht vor ihm.

Denn die Gefahr, gewohnheitsträge im Bett der Tradition zu verharren und die ebenso vertrauten wie nichtssagenden Stereotypen zu wiederholen, ist nicht eben gering: klassische Antike, Renaissance, Aufklärung, Freiheit, Toleranz, Demokratie – eben der ganze Kanon angeblich europäischer, vielleicht sogar nur europäischer Ideale und Werte.

Nicht, dass der Blick auf die kulturellen Gipfel und Höhenkämme völlig irreführend wäre. Aber er birgt die große Gefahr des Verlusts an Bodenhaftung in sich.

Europa ist kein Luftschloss, keine Vision, kein Phantasieprodukt, sondern eine konkrete, höchst irdische und gegenwärtige Angelegenheit. Und da hilft es auch nicht, auf straffere Organisationsstrukturen zu setzen oder sich auf einen gedanklichen Konkurrenzkampf beziehungsweise einen »Wettstreit der Ideen« mit den USA oder China einzulassen. Viel wichtiger wäre es, ernsthaft danach zu fragen, was wir sind und wofür wir eigentlich stehen – inmitten einer globalisierten Welt, die kein ausgeprägtes Faible für Ruinen hat. Denn im Weltmaßstab ist Europa genau das: Eine relativ edle, sehr in die Jahre gekommene kulturelle Ruine, die ihre Bewohner noch immer dazu bringt, von alten Zeiten zu träumen, statt sich zu fragen, was ihre wirklichen Eigen-Arten sind. Und ob es nicht vielleicht auch ein ganz anderes, verborgenes, in seiner Wertigkeit noch weitgehend unentdecktes Europa gibt. Ein Europa jenseits der üblichen Schlagworte und plakativen Werte republikanischer oder christlich-abendländischer, klassischer oder fortschrittsgläubiger Natur. Ja, ob es überhaupt ein Europa, *ein* Europa gibt ...

Die japanisch-deutsche Autorin Yoko Tawada stellte diese Frage auf die ihr eigene freundlich-hintergründige Art. Als sie, von Japan kommend, mit der Transsibirischen Eisenbahn Richtung Europa fuhr, wähnte sie sich in Sibirien schon am Ziel, also in Europa angekommen. Wo »unser« Europa allmählich endet, hatte ihr Europa bereits angefangen, und in Moskau glaubte sie sich im Zentrum des Kontinents.

Man weiß ja nicht einmal, ob es sich um ein geopolitisches Gebilde handelt oder um das Projekt eines besonderen Stils der Governance – demokratisch, republikanisch oder egalitär? Steht der Begriff »Europa« für einen speziellen Typus der Wissensgesellschaft oder für einen Wirtschaftsraum? Ist es eine Chiffre für religiös grundierte Werte oder primär ein plurilinguales oder plurikulturelles Gewebe, eine Art Textur aus Nuancen? Sicher ist, dass es weltweit kaum eine zweite Region gibt, in der sich auf kleinstem Raum, zum Teil nur zwei- oder dreihundert Kilometer voneinander entfernt, so viele unterschiedliche Kulturen herausgebildet haben wie in Europa. Nirgends sonst stößt man auf eine solch kleinräumige Vielfalt kultureller Zonen, die sich – aller Differenz zum Trotz – dennoch bis zu einem gewissen Grad als zusammengehörig empfinden. Eine Zusammengehörigkeit, deren Reichweite und Intensität einem permanenten Wandel ausgesetzt ist.

Denn dieses Etwas, das sich Europa nennt, änderte im Lauf der Jahrhunderte selbst seinen Umriss wie eine gigantische Amöbe. Mal leckte die Zunge Europas an Sibirien, dann wieder zuckte sie zurück bis zum Ural. In den Jahren des Kalten Krieges reichte sie sogar nur bis zur Oder-Neiße-Grenze. Das spätantike Europa umfasste den byzantinischen Raum, dann wieder war hinter Wien Schluss. Es gab Zeiten, da gehörte der gesamte Mittelmeerraum einschließlich Nordafrikas dazu – gegenwärtig schotten wir die Außengrenzen genau davor ängstlich ab und wissen andererseits nicht einmal mehr, ob Großbritannien dazugehört oder eine autonome Insel ist. Wir feiern Europa für mehr als ein halbes Jahrhundert Frieden und sehen dabei von den Balkankriegen der 1990er-Jahre mit mehr als 250 000 Toten ab – vermutlich, weil wir diesen Teil des Kontinents als nicht ganz zugehörig betrachten.

Die Kontur Europas verändert sich also fortwährend und lässt sich nie auf einen Zustand fixieren. Ständig galt und gilt es, neue Regelwerke für das Zusammenspiel der einzelnen Module zu ersinnen, Membrane zwischen ihnen aufzulösen oder zu verstärken, ohne dass sich je ein fester Mittelpunkt bestimmen ließe: Weder Straßburg noch Brüssel sind als Zentren zu betrachten, allenfalls als Verwaltungszentralen. Selbst das britische Empire oder das Habsburgerreich repräsentierten

nur ein Teileuropa. London und Wien, Paris und Berlin waren immer nur Zentren auf Abruf. Europa ist stets, auch und gerade in seinen Blütezeiten, ein Geflecht aus Regionen und Peripherien ohne eigentliche Mitte gewesen.

All dies mag irritierend und widersprüchlich klingen, doch letztlich handelt es sich um eine außerordentlich kreative Versuchsanordnung, die das expansive Erbe Europas ein Stück weit erklären mag. Im Grunde war und ist Europa eine einzige auf Dauer gestellte Transitzone. Ein kulturelles Treibsandgebiet ohne Leitkultur und alles andere als ein Normierungskartell. Dies ist eine mögliche Erklärung für einige seiner auffälligsten Signaturen.

Denn eines war und ist für dieses sich permanent wandelnde, sich verwandelnde, Chamäleon-artige, extrem facettenreiche Geflecht aus Möglichkeiten und Ambivalenzen wichtiger als alles andere: Kommunikation, Kommunikation, Kommunikation!

Lebensformen, die immer wieder auf Ähnliches, oft Gleiches stoßen, sind nicht gezwungen, sich selbst infrage zu stellen. Solchen jedoch, die sich an allen Ecken und Enden mit Neuem, Unbekanntem, Fremden konfrontiert sehen, bleibt keine andere Wahl, als sich mit den anderen vertraut zu machen oder ihnen zu misstrauen, sich entweder abzugrenzen oder Kontakt zu suchen. Gemeinsamkeit und Zugehörigkeit sind immer wieder neu zu definieren, um einen komplizierten Modus des Zusammenlebens unter besonderen Bedingungen zu ersinnen. Kurz, Qualitäten zu schulen, Fertigkeiten zu erlernen, die anderswo nicht oder jedenfalls nicht in dem Maße nötig sind.

Zu den wirklich unveräußerlichen und historisch beglaubigten Errungenschaften des europäischen Systems gehören nicht »Werte« (die auch andere Kulturen zu Recht für sich beanspruchen könnten), sondern ein sehr spezieller Stil, mit Werten *umzugehen*.

Es gilt, dieses europäische Grundgefühl, diese kommunikativen Techniken zu stärken, zu vermitteln und ihre Fortentwicklung zu befördern. Erst nach einem umfassenden Selbstreflexionsprozess sollten wir darüber entscheiden, ob es uns zusteht, global zu intervenieren.

Das Bild Europas, wie es sich in der Wahrnehmung und Erfahrung von Außenstehenden darstellt, ist derzeit nur bedingt dazu geeignet, um damit in die Offensive zu gehen.

Sucht man auf diesem Weg nach Orientierung, findet man sie nicht nur in politischen Programmen, vielleicht dort am allerwenigsten überzeugend. Auch die Definition wirtschaftlicher Vorstellungen ist nicht immer hilfreich, weil dort in der Regel ein Denken mit dem Ziel der Gewinnoptimierung dominiert.

Wenn es uns um Europa geht, wirklich ernsthaft geht, sollten wir nicht andächtig vor erhabenen Kulturruinen verharren, sondern nach der inneren Geschichte auch an entlegener Stelle oder mit neuem Blick suchen. Vor allem auch nach den Gefühlen, die dieser vielgestaltige Kontinent im Laufe der Jahrhunderte ausgebrütet hat – im Guten wie im Bösen.

Es sind nicht nur die humanistischen Schriften, die philosophischen Traktate und ideologischen Erklärungen, die uns Aussagen hierüber liefern, sondern auch – an vielleicht unerwarteter Stelle – die Literatur, der sprachgewordene Fingerabdruck des Denkens und Empfindens ganzer Kollektive. Es kann jedenfalls kein Zufall sein, dass zwei Erscheinungsformen, zwei Genres der Literatur sich hier und nirgendwo anders ausbildeten: der Roman und das Drama.

Der Roman als vielstimmiges, perspektivenreiches, großformatiges Erzählgebilde mit offenem Ende und das Drama, das Theater als erregende Widerspruchsmaschine voller Energien und Emotionen. Europa produzierte und absorbierte solche Szenarien der Mehrstimmigkeit wie kaum eine zweite Kulturlandschaft: süchtig nach literarischen Stimulanzien als Gegenwelten zu dogmatischen, sakralen oder politischen Lehren.

Europa, die Idee Europa ist Inkarnation eines langfristigen, nachhaltigen Aufklärungs- und Säkularisierungsprozesses – Paul Veyne zufolge glaubten schon die Griechen nicht an ihre eigenen Mythen. Und es ist eindrucksvoll, wie wir uns der Narrative aus fremden Räumen bedient und sie uns anverwandelt haben. Wenn wir uns wirklich zu einer Art »Leitidee« versteigen wollten, wäre es weitaus plausibler



und realitätsnäher, sich an der Weisheit und den Erkenntnissen Tausender von Geschichten zu orientieren als an abstrakten Entwürfen und Wunschgebilden.

Europa war seit seinen Anfängen etwas Pulsierendes, Lebendiges, Osmotisches, immer in Bewegung. Weit eher ein Geflecht mäandrierender Flüsse als ein begradigter Kanal. Diesem migrativen, auf steten Aufbruch und Austausch angelegten dialektischen Grundcharakter gilt es auch heute gerecht zu werden. Denn europäische Werte waren nie statisch, sondern immer im besten Sinn des Wortes Verhandlungssache. Und: Europa ist von Beginn an ein Ort dramatischer innerer Widersprüche – und überlebte möglicherweise genau deshalb alle erdenklichen Krisen. Eine innere Widersprüchlichkeit, die sich bereits in der Entstehungsgeschichte Europas ausdrückt.

# I

## Gründungsmythen

Europa erschuf sich gleichsam aus dem Nichts. Eine Kreation, eine Komposition aus Basisgeschichten, Phantasie und strategischen Interessen. Ein bis dahin »leerer Raum« ohne feste Zugehörigkeit wurde systematisch mit Bedeutung gefüllt und Schritt für Schritt in einen politischen Raum verwandelt. Ein ganz wichtiges Instrument hierzu: die Technik der Abgrenzung, des Scheidens. Nicht wie der biblische Gott zwischen Licht und Finsternis, sondern zwischen »Ost« und »West«.

# 1 Europa kriecht an Land

Irgendwo zwischen Syrien und Libyen beginnt die Geschichte Europas. Und sie beginnt wie in einem bunten orientalischen Märchen. Aber es handelt sich nicht um ein Märchen aus »Tausendundeiner Nacht«, sondern um eine genuin griechische Geschichte, vielleicht sogar um die Mutter aller Geschichten: Göttervater Zeus hat sich in Europé, die Tochter des mythischen Phönikerkönigs Agenor, verliebt. Als sie am Strand mit Gefährtinnen spielt, taucht er in Gestalt eines Stieres auf. Um sie zu entführen. Er tut dies auf eine offenkundig so vertrauens-erweckend-charmante Art, dass sie spontan, auf seinem Rücken reitend, mit ihm geht. Er schwimmt mit der schönen Last auf dem Rücken übers Meer nach Kreta. Dort verwandelt er sich zurück und zeugt mit ihr drei Söhne, darunter Minos, den späteren Erfinder des kretischen Labyrinths. Entsprechend einer früheren Verheißung Aphrodites, wurde die neue Heimat nach ihr »Europa« benannt: Noch in der Nacht vor ihrer Entführung hatte Europé davon geträumt, dass zwei Kontinente sich um sie stritten: Asia und das zukünftige Europa. Asia wollte sie mit dem Argument an sich binden, dass sie doch hier geboren sei und deshalb hierhergehöre. Der neue Kontinent verwies darauf, dass der Mensch frei sei, zu gehen, wohin er wolle – und entführte sie in die neue Welt, nach Kreta.

Das griechische Märchen hat es also in sich. In anmutigen Bildern beschreibt es einen programmatischen Neuanfang, der mit einer Entführung beginnt und in einem Gründungsmythos endet. Auf Kreta wird Europé zur Mutter einer neuen, antilevantinischen Mittelmeerkultur – der gesamte Mittelmeerraum wird sozusagen neu vermessen

und geht auf Kurs »West«. Und kein Geringerer als Zeus selbst stand Pate bei dieser Verpflanzung und Umwidmungen der alten ägyptisch-orientalischen Kulturen auf die Inseln der Ägäis. Ein geopolitischer Paradigmenwechsel par excellence.

Sich kulturell zu formieren, zu positionieren heißt auch, sich abzugrenzen und Trennungslinien zu ziehen. Das geschieht exemplarisch. Mythen fungieren als Inklusions- und Exklusions-Medien. Sie sind Teil eines göttlich legitimierten, menschlich gemachten politischen Schachspiels.

Und dieses »Europa« ist ein Kunstprodukt aus dem Geist der strategischen Abgrenzung. Da es im Mittelmeerraum kaum natürliche Grenzen gibt – das Meer galt den Griechen nicht als Barriere, sondern als Verbindung, sie nannten es »*ho pontos*« (»die Brücke«) –, musste man artifizielle, ideologische Abgrenzungen finden. Hinter der auf den ersten Blick etwas abstrus anmutenden kleinen Entführungsgeschichte steckt weit mehr. Wenn man so will, wird hier eine für Jahrtausende gültige kulturelle wie geopolitische Grenze zwischen West und Ost gezogen.

Denn auch das Nachspiel der Geschichte hat es in sich: Nach ihrer Landung auf der Geburtsinsel des Zeus wird die entführte Prinzessin zur Stammutter einer neuen Dynastie. So wie Kreta zum Ausgangspunkt jener minoischen Kultur werden wird, die sich innerhalb kurzer Zeit über weite Teile des ägäischen Raums ausbreiten sollte. Funde belegen, dass der Einfluss der kretisch-minoischen Kultur bis ins östliche Mittelmeer reichte.

In den langen Jahrhunderten seiner Blüte (grob gerechnet zwischen 2500 und 1500 v. u. Z.) hatte Kreta eine einzigartige kulturelle Signatur entwickelt: Die Überreste gewaltiger Paläste ohne schützende Umfassungsmauern, die der britische Archäologe Arthur Evans zu Beginn des 20. Jahrhunderts freilegen sollte, lassen auf eine ebenso reiche wie verfeinert-raffinierte Kultur schließen. Eine Kultur, die es sich erlauben konnte, sich ganz und gar unheroisch und anmutig zu präsentieren, und weder mit den Namen großer Herrscher prunkte, noch ein

Register über Siege und Niederlagen führte: Auf Tausenden von Tontäfelchen, die gewaltige Brände gehärtet und vor dem Verfall bewahrt hatten, fanden sich exakte Aufzeichnungen über Herden, Ernten, Steuern und Opfergaben. Hinweise auf bedeutsame historische Ereignisse und Triumphe sucht man vergebens. Dafür überliefern die Fresken an den ehemaligen Palastmauern das Bild einer auf spielerische Eleganz, weibliche Dominanz und urbane Selbstsicherheit ausgerichteten Welt. (Siehe Abbildung 1 in Tafelteil 1.)

Minoische Kolonien waren über den gesamten Mittelmeerraum verstreut. Ihre großen, schnellen Schiffe benutzten Wasserstraßen, die bis Zypern, Sidon, Tyros reichten und die gesamte Ägäis bis hin zu den afrikanischen und italienischen Küsten und dem Schwarzen Meer umfassten. Das minoische Experiment war also eine sehr ernsthafte Antwort auf die erfolgreiche Expansion der phönikischen Handels- und Kriegsflotten, die den gesamten nordafrikanischen Mittelmeerraum beherrschten. So gesehen war die minoische Kultur ein erster früher Vorstoß, eine Art europäischer Pionierversuch – und mit einer entführten phönikischen Prinzessin als Stammutter geradezu eine, elegant verpackte, Kampfansage an den »Osten«.

Von Griechenland konnte zu diesem Zeitpunkt noch kaum die Rede sein. Man kann es eher als Spätfolge und Weiterentwicklung der minoischen Expansion bezeichnen. Oder, um es noch krasser und noch paradoxer zu formulieren: Griechenland wird im Nachhinein das minoische Experiment mitsamt der Geschichte Europas und ihrem Migrationshintergrund als entscheidenden Schritt der Ablösung vom dunklen Erbe der phönikischen Levante interpretieren. Eine ebenso kühne wie erfolgreiche Strategie, um neue Koordinaten zu etablieren.

Als Homer Jahrhunderte, Jahrtausende später in der *Ilias* Kreta als ein mächtiges Land im »dunkelwogenden Meer« mit »neunzig Städten« besang, war das minoische Kreta längst Geschichte. Griechenland hatte sein Erbe angetreten – oder weniger zurückhaltend ausgedrückt –, hatte es übernommen, gekapert. Das sprichwörtliche Labyrinth von Knossos

mit dem schrecklichen Minotaurus war geknackt, das Ungeheuer tot. Und wiederum hatte ein griechischer Mythos Kreta als Folie zur Profilierung der eigenen, erst im Entstehen begriffenen Geschichte benutzt. Im Zentrum stand ein grauerregendes Mischwesens, halb Stier, halb Mensch. Geschaffen von Dädalus, einem ebenso genialen wie skrupellosen Erfinder, der – aus Athen verstoßen – im Dienst des kretischen Hofes stand. Er konstruierte eine Kuhattrappe aus Holz, um die Zeugung dieses Kunstwesens zu ermöglichen.

Von wegen Archaik – weit mehr griechische Technologie vom Feinsten steht am Anfang dieses heroischen »Drachenkampfes«, in dem ein, wen wundert es, griechischer Held der frühen Zeit zum Retter wird: Theseus, eine der ersten der großen europäischen Projektionsfiguren, der einem Erlöser gleich alle feindlichen oder auch nur undefinierbaren Mächte abwehrt und besiegt, seien es die bedrohlichen Amazonen oder eben das minoische Ungeheuer.

Andere konkurrierende Kulturen wie die der Phöniker oder der Minoer mögen über spezielle und überaus elaborierte Kenntnisse technischer, nautischer, ökonomischer Art verfügt haben. Auch kann aufgrund der reichen Funde kein Zweifel an einem äußerst kultivierten, verfeinerten Lebensstil der minoischen Kultur sein. Was aber die eminente Fähigkeit der Griechen betrifft, die Lufthoheit im Bereich der Narration zu erobern, so ist sie singulär. Das Erfinden von Geschichten und Figuren, die die Taten der jungen griechischen Kultur legitimieren und in einen weltanschaulichen und damit auch weltpolitischen, weltgeschichtlichen Kontext stellen, ist ihre größte Kompetenz und der Schlüssel zum Erfolg.

Und dieser Theseus, der alles, was der werdenden hellenischen Kultur im Wege steht, erdrosselt, ermordet, in seinen Bann zieht oder zähmt, ist einfach göttlich gut erfunden. Nebenher verfügt der Superheld auch noch über die Fähigkeit, kreativ zu agieren. So gelingt es ihm, die Vielzahl der attischen Stämme zu einigen und der athenischen Vorherrschaft zu unterstellen. Dieser Zusammenschluss unter den Vorzeichen eines demokratischen Freistaats ist eine der vielen Taten, die Theseus zugeschrieben wurden (Plutarch). Sie dienen einem

alleinigen Zweck: den kulturellen und politischen Zugriff der Griechen auf den Rest der ägäischen Welt zu begründen. Selbst das Schiff, mit dem er Kreta erobert und damit symbolisch dessen Bann gebrochen hatte, wurde folgerichtig in Athen wie ein Kultobjekt ausgestellt und über Jahrzehnte, Jahrhunderte bewahrt. (Siehe Abbildung 2 in Tafelteil 1.)

Das würdige Wrack wurde zum Ausgangspunkt einer der frühesten – typisch europäischen? – intellektuellen Diskussion, deren Ursprung Plutarch (um 45 – um 125) überliefert:

Das Schiff, auf dem Theseus [...] ausfuhr und glücklich heimkehrte, den Dreißigruderer, haben die Athener [...] aufbewahrt, indem sie immer das alte Holz entfernten und ein neues, festes einzogen und einbauten, derart, daß das Schiff den Philosophen als Beispiel für das vielumstrittene Problem des Wachstums diene, indem die einen sagten, es bleibe dasselbe, die anderen dies verneinten.<sup>1</sup>

Kult und Gedankenspiel – der Mythos wird zu einer Denksportübung, die bis in die Gegenwart unter dem Namen des »Theseus-Paradoxons« diskutiert wird. Das dadurch aufgeworfene philosophische Problem ist ein verbreitetes Beispiel in der Philosophiedidaktik und wird auch in der zeitgenössischen Ontologie vielfach diskutiert. Immer geht es dabei im Kern um die Frage, welche Veränderungen ein Objekt durchlaufen kann, bevor es seine Identität verliert, worin sein Wesen besteht – eine Frage, die das europäische Denken bis in die Moderne prägen wird.

Solch eine Diskussion, angelagert an ein angeblich »mythisches« Objekt – ist es übertrieben zu sagen, dies sei eine typisch »europäische« Denkfigur? Zugleich aber wurde mit diesen fast versponnen wirkenden Spekulationen knallharte, höchst pragmatische Weltmacht-politik betrieben. Der Status des Schiffes, seine faktische Präsenz, steht der emblematischen Wucht der Arche Noah in keiner Weise nach. Ehrwürdige Ruine oder Neubau, Nostalgie und/oder Fortschritt – in dieser scheinbaren Episode scheint bereits einiges von dem gespeichert,

was das in Antithesen und Synthesen fortschreitende Fluidum des europäischen Programms von diesem Moment an beinhalten wird.

*Glaubten die Griechen an ihre Mythen?* Mit dieser Frage, die zugleich der Titel seines bekanntesten Buches ist, verstörte der französische Archäologe und Historiker Paul Veyne in den 1980er Jahren den Positivismus seiner Zeit, der von einem mehr oder weniger unreflektierten Faktendenken ausging. Er zeigte, dass es Geschichten sind, die unser Weltbild und unsere Wahrnehmung bestimmen, und zwar durchaus doppelbödige Geschichten. Einige davon haben wir gerade kennengelernt. Sie machen deutlich, wie konstruiert und fragil, wie skrupellos und kreativ unsere Art ist, Geschichte herzustellen, unsere Geschichte zu schreiben. Und auch wie virtuos wir damit umzugehen verstehen. Einerseits wandeln wir gläubig auf den Spuren der Alten und lesen jedes Gran Wirklichkeit fast andachtsvoll auf. Zugleich bezweifeln wir jeden Echtheitsanspruch und lösen die Illusionen in der Säure unseres kritischen Verstandes auf. Ein gewagter Ritt auf der Rasierklinge der sogenannten Wirklichkeit, sei sie göttlichen oder irdischen Ursprungs. Wir sind es, die über ihre Gültigkeit entscheiden.

Kreta war durch seine Überwindung zu einer Art attischer Außengrenze geworden, gleich weit entfernt von Nordafrika wie von der kleinasiatischen Küste. So bildete sich in der Zeit des allmählichen Niedergangs der minoischen Kultur um 1500 v. u. Z. ein neuer Herrschaftsraum heraus, der die Keimzelle dessen werden sollte, was wir jetzt Europa nennen. Das später in Schutt und Asche gelegte Troja gehört ebenso zu dieser Geschichte wie der ewige Kampf gegen die Phöniker und Karthager und vor allem gegen den Erzfeind, die Perser. Jene mächtigen Perser, die ein Jahrtausend später die Akropolis als Zentrum des werdenden Europa zerstören sollten, weil sie in der erstarkenden Macht aus dem Westen eine Bedrohung sahen. Wiederum hundert Jahre darauf sollte sich diese in Gestalt Alexander des Großen (356–323 v. u. Z.) personalisieren und konkretisieren.



persisches Hofzeremoniell, integriert persische Soldaten in die Truppe, betet ägyptische Götter an, heiratet orientalische Frauen. Hatte man dafür gekämpft? War man dafür 18 000 Kilometer durch Wüsten und Wälder marschiert? Einerseits die *Ilias* zu verehren, griechische Philosophen wie Aristoteles im Tross mit sich zu führen und zugleich das, wofür Griechenland stand, zu verwischen, zu vermischen, zu verraten – konnte das gut gehen?

Nun, wir wissen, es ging nicht gut: Befehlsverweigerung im Heer war an der Tagesordnung – bis hin zur Meuterei. Alexander starb unter ungeklärten Umständen mit gerade einmal 33 Jahren. Nachfolger, die das neue Weltreich hätten zusammenhalten können, waren nicht in Sicht. Es zerfiel innerhalb weniger Jahrzehnte.

Sollte Alexander alles richtig gemacht und sich dennoch geirrt haben? Die Antwort musste lauten: ja – und sie muss auch heute so lauten. Spätestens als Europa auf dominante Hochkulturen mit jahrhundertelanger Erfahrung und eigenen Traditionen stieß, also letztlich von Anfang an, hätte es lernen können, seinen Eroberungsimpuls unter Kontrolle zu halten. Die größte Kulturnation jener Zeit, Persien, aber auch Indien und Ägypten konnte man allenfalls überrollen – nicht jedoch wesensmäßig besetzen oder umdefinieren. Europa hat diese Lektion nie wirklich gelernt, und viele seiner späteren Irrtümer basieren genau auf diesem Mangel. Grenzen zu ziehen oder zu überwinden ist eine Sache, um seine Grenzen zu wissen eine andere, nicht weniger wichtige.

Hätte Alexander auch andere Möglichkeiten gehabt, als diesen gewaltigen Vorstoß nach Osten zu unternehmen? Was wäre gewesen, wenn? Wenn Alexander auf der Suche nach einem Reich, das für seine Ansprüche groß genug gewesen wäre, den geographisch nächstliegenden Entschluss gefasst hätte und von Makedonien aus in Richtung Nordwest marschiert wäre? Den Balkanraum überwunden, von der Adria aus Germanien und Gallien erobert und Europa eine völlig andere, auf das spätere Mitteleuropa fokussierte Kontur gegeben hätte? Hirngespinnste? Sicherlich. Denn in den Köpfen der Vordenker und Mentoren Alexanders steckten andere Ideen. Allen voran ist hier der

griechische Philosophiestar Aristoteles (384–322 v. u. Z.) zu nennen, den ein merkwürdiges Schicksal als Mentor des jungen Alexander ausgerechnet an den Hof des Duodezfürstentums Makedonien verschlagen hatte, nach Pella, keine zehn Kilometer von jenem Grenzzort Idomeni entfernt, der mittlerweile durch die Blockade der Balkanroute eine makabre Berühmtheit erlangt hat.

Idomeni, ein Schicksalsort Europas? In gewissem Sinne durchaus. Denn es ist nicht übertrieben zu sagen, dass die Grenze zwischen Griechenland und seinen Nachbarn im Norden noch immer eine europäische Trennlinie markiert, an der sich seit mehr als 2000 Jahren Konflikte entzünden und manifestieren. Man denke nur an den verheerenden Streit um den bloßen Namen »Makedonien«.

Warum also marschierte Alexander so entschieden Richtung Osten? Seit den persischen Invasionen – 480 v. u. Z. waren Xerxes' Truppen sogar in Athen einmarschiert – hatte sich ein traumatischer Abstoßungsprozess aufgebaut, aufgestaut, der sich irgendwann entladen musste. Wann, war nur eine Frage der Zeit. Die Gestaltwerdung Europas, eines griechischen Europa mit großen Ansprüchen, war gewissermaßen eine Reaktion auf das Überschwappen Persiens auf den »europäischen Raum«.

Alles, was sich in den darauffolgenden Jahrzehnten unter dem Namen der »Perserkriege« abspielte, war letztlich nichts anderes als ein einziger fulminanter Versuch, wieder ein gewisses Gleichgewicht der Kräfte herzustellen. Alexander lag tendenziell richtig, aber er schoss gewaltig über das Ziel hinaus. Angefeuert und motiviert durch hellenische Ethnozentriker wie Aristoteles, jagte er den Perserkönig Dareios III. (um 380–330 v. u. Z.) in mehreren Schlachten buchstäblich vor sich her und stülpte für eine kurze Zeit von zehn Jahren Europa über Asien – man kämpfte buchstäblich am Hindukusch für das Europa der Zukunft.

Die Ikonographie der Kunstgeschichte schwelgte noch viele Jahrhunderte später in diesem phantastischen, scheinbar den ganzen Kosmos erfassenden Traum. Der Kampf des Ostens gegen den Westen

gehört von Beginn an zu den Konstanten und Traumata des europäischen Denkens, ganz gleich, ob es um die Abwehr der Phöniker, der Perser oder – seit dem Aufstieg des Osmanischen Reiches – der Türken geht. Die entscheidende Weichenstellung jedoch war bereits Jahrhunderte früher vorgenommen worden. Der Schauplatz dieser Entscheidung: Troja. Der Name der zweiten Basisgeschichte Europas: *Ilias*.

## 2 Die Mutter aller Schlachten

Troja – ein Ort mit vielen Namen: Wilusa, Tarusia, Hisarlık oder auch (W)Ilios. Zugleich ein Ort mit überragender Bedeutung: Mutter aller abendländischen Schlachten gegen »den Osten« als Sammelbegriff für die seinerzeit mächtigsten Völker und Reiche der Welt: Ägypten, Persien, die Phöniker, Babylonier, Assyrer.

Stellen wir uns diesen verlassen Ort an den Dardanellen zu Beginn des 1. Jahrtausends v. u. Z. vor. Ein von dürrer Macchia überwuchertes Ruinengelände, vielleicht eine kleine Weihstätte. Wenige Griechen hatten sich in der Umgebung niedergelassen – mag sein, dass man sich einiges von dem erzählte, was hier vor fünf oder sechs Jahrhunderten geschehen sein sollte. Eine große Schlacht der Panachaioi,<sup>2</sup> der »Gesamtgriechen«, gegen eine der Militärmächte aus dem Osten. Möglicherweise gab es auch einige Säger, die von diesem Krieg berichteten, darunter einen aus der kleinasiatischen Küstenstadt Smyrna/Izmir – Homer. Dass sein Epos, die *Ilias*, zum Markstein europäischen Selbstverständnisses werden sollte, war sicher nicht abzusehen, doch die Absicht, dem Chaos der Trümmerlandschaft »Troja« Sinn zu geben, es politisch zu deuten, ist unverkennbar.

Ob die Griechen an ihre Götter glaubten, weiß man nicht. Dass jedoch das Ereignis des Trojanischen Krieges sie zum ersten Mal im Verlauf der Geschichte wirklich vereinigt hatte, daran glaubten sie sicher mit vollem Recht. Zumindest taten sie das im Gefolge der um 730/20 v. u. Z. entstandenen *Ilias*, dem Gründungsepos der hellenischen Idee. Bis dahin gab es eine Reihe einzelner, heftig miteinander rivalisierender Stämme. Jeder Stadtstaat, jede Polis achtete streng auf

ihre Autonomie. Erst das Unternehmen des großen Krieges – so die Interpretation Homers – ließ ein Gefühl der Zusammengehörigkeit entstehen. Aus Ioniern, Doriern, Thebanern, Korinthern, Mykenern wurden »Achaier« oder (unserem Sprachgebrauch näher) »Hellenen«. Ein Zusammengehörigkeitsgefühl aus dem Geist eines gemeinsamen Feindbildes, das nicht schwer zu finden war: die auf der anderen Seite des Ufers, jenseits der Dardanellen, die Trojaner.

Aus vergleichsweise nichtigem Anlass – angeblich wegen des Raubes der sprichwörtlich schönen und charakterlich etwas ungreifbaren Helena<sup>3</sup> – setzt sich der Tross Richtung Troja in Bewegung, der Auftakt zu einer für beide Seiten qualvollen zehnjährigen Belagerung der Stadt.

Wir alle haben die *Ilias* gelesen oder glauben, sie gelesen zu haben. Nicht, weil wir die Abläufe genau im Kopf haben, sondern weil sich ganz spezielle Gefühle mit den darin geschilderten Ereignissen verbinden, weil sie in uns vertraute Stimmungen evozieren: der Zorn des Achilles; die vergeblichen Warnrufe Kassandras; die Listen des Odysseus; Eifersüchteien und Gemeinschaft, Rache und Solidarität, das Blut der Feinde, der Bratenduft der Opfertiere – die 15 000 Hexameter der *Ilias* sind Tausende von Jahren entfernt und scheinen in gewissen Augenblicken doch auch wieder hautnah zu sein. Denn im Grunde handeln sie von dem, was man die Psyche der Helden nennen könnte.

Homer beginnt an einer Schlüsselstelle und zieht uns unmittelbar ins Geschehen hinein. Im Lager der Griechen herrscht nach Jahren fruchtloser Versuche, die Burg zu erstürmen, die Pest. Die Stimmung der Truppe ist auf dem Hund. Kleinste Vorkommnisse führen zu Zerwürfnissen, Drohungen und Handgreiflichkeiten – so jämmerlich beginnt *das* Gründungsepos der abendländischen Kultur. Selbst die Götter scheinen überfordert. Man hat sich auf einen Krieg eingelassen, der ein gigantisches Fiasko zu werden droht. Die Flotte verrottet am Strand, die Hoffnung auf einen Sieg ist gleich null. Und nun entlädt sich der Frust auch noch nach innen, spaltet das Lager der Griechen. Achill weigert sich weiterzukämpfen. Falls er tatsächlich je stattgefunden haben sollte, der »Trojanische Krieg«, ein sonderlich erhabenes

Schauspiel scheint er nicht gewesen zu sein. Ein Stresstest für die labile Gemengelage der eben erst entstehenden Griechen.

Ein Stresstest allerdings, den sie, wenn nicht glanzvoll, so doch suggestiv bestehen werden. Denn es kam nicht auf das an, was und wie dieser Krieg faktisch war, sondern auf das, was man daraus mythologisch, literarisch, politisch – eben auch durch dieses Epos – machen würde. Nämlich einen Testlauf für das Großprojekt der »Vereinigten Staaten von Griechenland«.

Natürlich hat Homer keine ideologische Auftragsarbeit erledigt. Aber sicher ist es nicht verfehlt zu sagen, dass die *Ilias* alles in sich aufnahm, was unausgesprochen in der Luft lag. Denn worum geht es? Um das Problem, das im Zentrum aller Vereinigungen und Zusammenschlüsse steht: den Ausgleich zwischen Einzelinteressen und den Bedürfnissen und Zielen des Kollektivs.

Die Gründung einer Union hat notwendigerweise einen Verlust an Autonomie für die einzelnen Clanchefs zur Folge. Aus Einzelkämpfern für eigene Interessen mussten Vasallen für die gemeinsame Sache werden: Achill, Agamemnon, Diomedes, Patroklos und Odysseus könnten unterschiedlicher kaum sein. In ihrem auf Dominanz ausgerichteten Verhalten war kollektives Handeln nicht angelegt. Es galt, etwas zu erlernen, was über ein Zusammenwirken zur Sicherung materieller Interessen (Rohstofflagerstätten, Handelsrouten) hinausgeht, ohne dass man bereits von einem gemeinsamen Ethos sprechen sollte.

Die Botschaft, die es untereinander wie nach außen zu kommunizieren galt, war pragmatischer und zugleich ideeller Natur. Es war darum zu tun, ein Wir-Gefühl einzuüben, ein Wir-Gefühl ohne Kollektivismus. »Wir – zusammen unschlagbar« könnte es lauten. Oder: »Wir – schwierig, aber menschlich«. Konsequenter und effizienter im Kampf gegen die Feinde. Ein starker Verband aus Individuen, jeder ein Unikat, eigensinnig, verrückt – mit einem Wort, »groß«.

Es geht um das Profil einer spezifischen Kultur des Miteinanders unter göttlichen Auspizien. Denn auch der Trojanische Krieg beginnt mit einem göttlichen Vorspiel im Himmel, also im Olymp. Die Götter verständigen sich über die Spielregeln dieses Experimentalkrieges.

Und es ist kein Zufall, dass gerade die klügste und am strategischsten denkende Göttin, Athene, auf Seiten der Griechen steht.

Obwohl die Götter für den Verlauf des Krieges eine wichtige Rolle spielen, finden die entscheidenden Begegnungen und »Lektionen« im irdischen, zwischenmenschlichen Bereich statt. Dazu gehört eine jahrzehntelange Vorkriegsgeschichte mit so bekannten Episoden wie dem Paris-Urteil, dem Raub der Helena, der Opferung Iphigenies<sup>4</sup> sowie die unter anderem in der *Odysee* dargestellte Nachkriegsgeschichte mit ihren weiteren zehn Jahren Irrfahrten, Heimkehrerkatastrophen, Abenteuern. Kurz, ein gewaltiger Fundus an Grund- und Extremsituationen einer aristokratischen Kriegerelite wird suggestiv gestaltet und verdichtet.

Was die *Ilias* betrifft, so greift die Dichtung aus dem ebenfalls zehn lange Jahre währenden Kriegsgeschehen letztlich ganze vier Tage heraus – die Phase beginnt damit, dass Achill seine zornige Verweigerungshaltung überwindet<sup>5</sup> und wieder in das Kampfgeschehen eingreift, und reicht bis zum Tod des Trojanerhelden Hektor, mit dessen Beisetzung die *Ilias* dann endet. Die bekannteste Episode – die List, die Stadt mittels des sprichwörtlichen Trojanischen Pferdes zu erobern – bleibt ausgespart. Fast scheint es, als wollte der Erzähler dem Gegner die letzte Stufe der Demütigung ersparen und sich mit der symbolischen Darstellung der Niederlage begnügen. Auch dies möglicherweise ein Zeichen in Richtung einer neuen Kultur, die sich anschickt, den fatalen Zirkel von Rache und Vergeltung zu durchbrechen, ein zentrales Thema auch noch Jahrhunderte später im griechischen Theater. So wie in den *Persern* (472 v. u. Z.) des Aischylos. Nach dem großen Sieg über den Erbfeind konzentriert sich das Drama ganz auf die Seite der Unterlegenen. Entsprechend endet auch die *Ilias* nicht mit der Verhöhnung des Gegners, nicht mit Triumphgeheul, sondern mit einem fast gespenstisch zurückhaltenden Abzug.

Wie denn bei aller Härte der Auseinandersetzung ein gewisser Respekt für den gleichwertigen Gegner mitschwingt. Gerade der Vorzeigeheld, Achill, ist zwar einerseits von geradezu lustvoller Tötungsenergie besessen – er begnügt sich nicht damit, Hektor zu töten, vielmehr

schleift er dessen Leichnam dreimal um die Feste, tötet gleichsam den Toten –, doch dann schenkt der Erzähler ausgerechnet dieser rabiaten Kampfmaschine eine fast anrührende Szene. Nach dem Kampf bemüht sich König Priamos, Hektors unglücklicher Vater, um den zerschundenen Leichnam seines Sohnes. Dazu begibt er sich ins feindliche Lager. Allein. Vorbei an den Vorposten bis zum Zelt des Achill. Der liegt, sichtlich mit sich zufrieden, nach dem Nachtmahl auf seiner Kline, Speisen und Getränke stehen noch in Reichweite.

Homer schildert, wie Priamos vor Achill auf die Knie sinkt, um »hin zum eigenen Mund des Sohnmörders Hände zu führen« (XXIV, 506).<sup>6</sup> Der Erzähler berichtet über die emotional hoch aufgeladene Szene und spart Nuancen nicht aus. Achill »ergriff seine Hand und schob sachte von sich den Alten« (XXIV, 508). Danach brechen beide in Tränen aus. Der eine, um so an die Sohnesliebe von Achill zu appellieren, der andere, weil im Leiden des Priamos Erinnerungen an den eigenen Vater auftauchen. Dann springt der junge Held auf, zieht den Greis hoch und spricht zu ihm:

Ärmster, viel Schlimmes hast du schon ausgestanden im Herzen!  
 Wie brachtest du's über dich, zu den Danaerschiffen zu kommen,  
 ganz allein, vor dir die Augen des Manns, der ich viele und gute  
 Söhne dir habe getötet? Von Eisen muss wahrlich dein Herz sein!  
 Aber komm, setz dich auf den Stuhl! Doch die Schmerzen, die wol-  
 len trotzdem wir ruhen lassen im Innern, so tief wir betrübt sind [...].  
 (XXIV, 503–508)

Das mutige Verhalten seines Gegenübers nötigt dem sonst Gnadenlosen eine Art von sprödem Gefühl ab. Wobei auch ein gewisser Respekt vor möglicher göttlicher Unterstützung mitschwingt. Er lässt den Toten reinigen, salben, kleiden und hebt ihn eigenhändig aufs Lager.

Bruno Snell hat überzeugend gezeigt, dass die archaische Zeit ihre sehr eigenen Vorstellungen von Körper und Seele hatte.<sup>7</sup> So gab es keinen Begriff, der den Körper als Ganzes bezeichnet hätte. Es gab ausschließlich



Bezeichnungen für einzelne Glieder des Leibes. Zueinander addierte Teile, aufgelöst in geometrische Einzelelemente, wie man sie auf den Vasenmalereien des 7. Jahrhunderts sehen kann.

Ähnlich scheint es sich mit der Sprache der Gefühle verhalten zu haben. Die Seele kann man sich nur als *thymos*, als körperliches Organ denken, das von Schmerz wie von einer Waffe getroffen und zerrissen werden kann. Gemischte Gefühle gibt es allenfalls in einem mechanisch-physikalischen Sinn, nicht als gemischte Empfindung. Sappho wird Jahrhunderte später von »bittersüßem« Eros sprechen können<sup>8</sup> – Homer kannte allenfalls den Kampf des Ich gegen den *thymos*. Ambivalente Gefühle wurden ebenso als von Übel betrachtet wie solche, die den Organismus wechselweise lähmen und erregen. Erst sehr viel später, in der *Poetik* des Aristoteles, wird man sich bemühen, Gefühle zu kanalisieren, zu unterdrücken und zu domestizieren.

In der Frühzeit des 8. Jahrhunderts, in der wir uns mit Homer befinden, waren die emotionalen Codes noch ungleich unmittelbarer und direkter. Nachdem die Leiche versorgt und das Lösegeld dafür abkassiert wurde, kehrt Achill in das Zelt zurück und fordert Priamos in aufgeräumtem Ton auf, nunmehr Trauer Trauer sein zu lassen:

»Also lass denn auch uns beide nun aufs Essen bedacht sein,  
göttlicher Greis; dann magst deinen Sohn du wieder beklagen,  
ist er nach Troja gebracht; du wirst ihn viel noch beweinen!«  
Sprach's und sprang auf, der Pelide und schlachtete gleich drauf ein  
weißes

Schaf, das häuteten dann und bereiteten zu die Gefährten,  
schnitten es fachgerecht klein und steckten es dann auf die Spieße,  
brieten es drauf mit Umsicht und zogen alles herunter.

Und Automedon griff nach dem Brot und verteilte in schönen  
Körben es auf dem Tisch. Doch das Fleisch verteilte Achilleus.

Und sie streckten die Hände aus nach den Speisen vor ihnen.

(XXIV, 619–627)

Dann vereinbart man Waffenruhe, erlaubt die Bestattung des Toten – und legt sich schlafen. Danach geht alles sehr schnell. Das Epos endet, wie erwähnt, fast abrupt.

Ganz offenbar stehen wir an einem Wendepunkt der Geschichte – im Herbst der großen Heroen. Zugegeben, noch brauchte man sie, jedenfalls in diesem Krieg. Doch ihre Tage sind gezählt. Auch Achill wird den Triumph der Griechen nicht mehr erleben. Kurz nach Hektors Bestattung kommt er durch einen tückischen Pfeil zu Tode. Die entscheidenden Akzente setzen andere, die nicht durch kämpferische Aktionen, sondern durch Einfälle, List und Intellekt glänzen, allen voran Odysseus. Seine Idee bringt Troja zu Fall, und ihm ist nicht zufällig ein zweites, nicht weniger gewichtiges Epos gewidmet: die *Odyssee*.

Doch schon im Rahmen der *Ilias* spielt Odysseus eine zentrale Rolle. Immer wieder muss er die oft kindlich anmutenden Trotzreaktionen einzelner Protagonisten moderieren. Krisenmomente wie der im Zusammenhang mit Achilles eingangs erwähnte sind überaus häufig, und oft stehen die gekränkten oder frustrierten Antagonisten einander, glühend vor Wut, die »Augen dunkel umrändert«, gegenüber – bebend und auf offener Szene weinend.

Aber erst durch die Folge solch gemeinsam durchlebter emotionaler Einbrüche und ihrer Überwindung kann jenes Wir-Gefühl entstehen, das auf die Erfahrungen einer Gruppe zurückgeht. Letztlich sind diese Demütigungen, Rückzugsgefechte, Dominanz- und Versöhnungsrituale alles Stellvertreterkriege für die ungelöste Frage der Hierarchie. Selbst nach zehn Jahren gibt es in diesem Agglomerat aus zwanzig oder mehr Kontingenten, Ethnien, Stämmen noch keine feste Ordnung.

Man kann die *Ilias* auch als eine Art Laborbericht aus der Werkstatt der beginnenden Demokratisierung lesen. Natürlich noch nicht einer Demokratisierung im modernen Sinn. Doch werden in diesem Text Sprach- und Verhaltensregularien entwickelt, die zu einer neuen Grammatik bezähmter Gefühle führen könnten. Das Sich-Einüben in diese Grammatik eines gemeinschaftlichen Zusammenspiels ist ein zäher Prozess mit vielen Rückschlägen – zumal das heroische Alphetier

Achilles es vorzieht, seiner Mutter unter Tränen sein Leid zu klagen, statt in den Kampf einzugreifen. So ist die Gruppe gezwungen, sich selbst zu organisieren, also über den Kampf zum Zusammenspiel zu finden. Und in der Tat werden wir Zeugen eines anderen, schöneren, geordneteren Kampfstils. Im vierten Gesang wird das Vorgehen der Griechen in Termini einer beängstigend ruhigen Naturgesetzlichkeit beschrieben:

Wie an der heftig tosenden Küste die Woge des Meeres sich erhebt, eine dicht auf die andere, vom Westwind getrieben – auf hoher See wölbt erst auf sie ihr Haupt, dann aber am Festland braust sie, sich brechend, gewaltig, und ringsum die Klippen türmt sie, vornübergebogen, sich hoch und speit aus den Salzschaum: So zogen damals dicht aufeinander der Danaer Reihen rastlos hin in die Schlacht. Es gebot den eigenen Leuten jeder der Führer; stumm gingen die Männer; man konnte da meinen, dass – in der Brust keine Stimme – ein solch großes Heer ihnen folgte, lautlos, vor den Kommandanten in Furcht, und an allen glänzte die Rüstung, mit der angetan in Reihen sie schritten. (IV, 422–432)

Anders die Darstellung der Gegner. Da hallt es nur so von vielfältigen Stimmen und Lauten:

Aber die Troer – wie Schafe im Hof eines schwerreichen Mannes zahllos stehen, wenn ihnen die weiße Milch wird gemolken, dauernd blökend, wenn die Stimme der Lämmer sie hören: So erscholl von den Troern ein wirres Geschrei durch das Heer hin. Denn nicht gleich war das Rufen aller noch einerlei Stimme, sondern gemischt war die Sprache, vielstämmig waren die Männer. (IV, 433–438)

Dort diffuses Gewimmel, hier geordnete Kampfkraft. Man spürt, da sollen Gemeinschaftsgefühle entfaltet und in Szene gesetzt werden. Auch Individuen können in diesen Situationen, unterstützt und geachtet durch Götter, über sich hinauswachsen. So reißt keine Geringere als

Athene dem angeschossenen Diomedes den Pfeil aus der Schulter und putscht ihn, den Verwundeten, zur Attacke auf den Kriegsgott Ares auf, der in den Reihen der Trojaner kämpft.

Die sprachliche Aufrüstung der Affekte entlädt sich in der *Ilias* als in Hexameterrhythmen gefasste Dauerstimulation. Das Testosteron aus Worten – ob vorgetragen, mitgesungen, vorgespielt, nachgefühlt – überträgt sich auf das Kollektiv und vermittelt über Zeit und Raum hinweg ein kulturelles Grundgefühl, eine unverwechselbare Signatur, die sich offensichtlich rapide verbreitete. Bildliche Zeugnisse der Schlacht um Troja finden sich bereits im 7. Jahrhundert in großer Zahl und stellen häufig Schlüsselsituationen des Epos dar.

Das alles hat noch nichts mit einer großgriechischen oder gar europäisch zu nennenden Weltsicht oder einem entsprechenden Wertehorizont zu tun. Der »europäische« Gedanke entwickelt sich nicht *top down*, sondern *bottom up*. Wie wenig ideologiegeleitet die Situation zunächst noch ist, zeigt sich schon daran, dass zwischen den Trojanern und Griechen weltanschauliche Unterschiede kaum auszumachen sind. Sie kämpfen zwar verbissen gegeneinander, und dabei treten leise Unterschiede der Einstellung zutage, ansonsten aber gelten hier wie dort in etwa dieselben Regeln und Normen. Es ist, als ob man eine Grenze ziehen wollte, um zwei weitgehend gleichartige Räume voneinander zu trennen. Um Territorien voneinander abzugrenzen und eine Balance der Kräfte im östlichen Mittelmeerraum herzustellen, ohne dabei bereits kulturelle Gegenwelten zu definieren.

Erst allmählich sollte sich dieser Raum der Ägäis – bislang eher Vakuum als Machtzentrum – mit Werten, die ihn definieren, füllen. Dass der Krieg nach Heraklit der »Vater aller Dinge« sei, darf man mit Fug und Recht bestreiten. Diese Funktion erfüllt eher das Phänomen der Grenze. Bereits das Ziehen von symbolischen Grenzen setzt Mechanismen in Gang, die Menschen in ihrem Selbstverständnis verändern können. Erst kommt die Grenze, dann die Ideologie – zumindest für Troja trifft diese Regel zu. Vielleicht nur eine durchschnittliche Festung am Rande des hethitischen Reiches, an der Küste Kleinasiens. Möglicherweise, nach Manfred Korfmann, auch eine Stadt oder eine

Handelsstation. Nicht mehr, nicht weniger. Erst durch die Erfindung des »Trojanischen Krieges« wurde daraus ein Symbolort für einen neuen Herrschaftsraum von (über-)nationaler Bedeutung. Homers Text bildet diese Realität nicht einfach ab, sondern er stellt sie her. Das Troja, in dem die *Ilias* möglicherweise spielte, wurde weder von Schliemann noch von einem seiner Nachfolger entdeckt, und vielleicht lässt es sich im Gewirr der Schichten auch nicht mehr aufspüren. Mehr noch, möglicherweise ist es im Gewirr dieser Schichtungen aus Fakten und Fiktionen noch nie aufzuspüren gewesen. Wir wissen bis jetzt nicht einmal, ob die sensationellen Grabungen Korfmanns das »wirkliche« Troja ans Licht gebracht haben.<sup>9</sup>

Doch das tut letztlich nichts zur Sache. Denn längst hat sich der von Homer gestiftete »Mythos Troja« von dem vergleichsweise armseligen Trümmerfeld, das man vor Ort gefunden hat, gelöst und ist zu einer imaginativen Realität geworden. Ein Mythos, in dem sich die gesamte weitere europäische Geschichte spiegeln und in den sie sich einschreiben wird. Alexander der Große hatte die *Ilias* unter seinem Kopfkissen, Rom begriff sich als neues Troja, und nahezu der gesamte europäische Adel leitete seine Herkunft über alle möglichen und irrwitzigen Verrenkungen von Troja ab. Nur die Literatur war so frei und so frech, die Möglichkeit zu denken, der Trojanische Krieg hätte gar nicht stattgefunden (Jean Giraudoux).

### 3 Geburt der Polis

Die Männer, die aus dem Trojanischen Krieg zurückkamen, waren Verändernde und Veränderte. Von den Erfahrungen auf dem Schlachtfeld gezeichnet, passten sie nicht mehr ins soziale Gefüge der Orte, von denen sie ausgezogen waren, und blieben doch im Gedächtnis deren Leitfiguren. Agamemnon, der einst mächtige König Mykenes, wird, wie die *Orestie* schonungslos darstellt, unmittelbar nach seiner Rückkehr von der eigenen Frau erschlagen.<sup>10</sup> Und Homer erzählt von den Irrfahrten des Odysseus, der sich zehn Jahre lang über die Meere quälen muss, bevor er nach Ithaka zurückkehren wird und dort seinen Sitz von Schmarotzern und Konkurrenten korrumpiert vorfindet. Zu diesem Zeitpunkt tragen bereits breit erzählende Epen die Geschichten der Helden um die mediterrane Welt. Auch wenige herausragende Dichterinnen wie Sappho (geboren 630 v. u. Z.) sind integraler Bestandteil dieser mediterranen Traumfabrik, in der Götter- und Menschen Geschichten nicht immer harmonisch, aber mit großer Selbstverständlichkeit ineinanderfließen.

Mit der Erfindung des Dramas findet im 5. Jahrhundert v. u. Z. ein entscheidender Medienwechsel statt. Natürlich gab es Rituale und kultische Vorführungen schon früher und an anderen Orten. Aber es ist sicher nicht übertrieben zu sagen, dass das Drama als zentrale öffentliche Form der kulturellen Selbstdarstellung ein Produkt der noch jungen griechischen Stadtstaaten war. Unterhalb des Burghügels der Akropolis, die steilen Mauern als Hintergrundkulisse, kann man seine Reste noch heute besichtigen: das Dionysos-Theater in Athen, eines der Zentren der neuen Entwicklung. Dort fanden im Dezember und

März jedes Jahres mehrtägige »Dionysien« von der Morgendämmerung bis zum Sonnenuntergang statt. Im Verlauf dieser religiös und politisch akzentuierten Volksfeste kamen jeweils verschiedene Stücke zur Aufführung, die am Ende prämiert wurden.

Man spricht häufig davon, dass das Theater im alten Griechenland vor allem das Ziel hatte, die Bürger zu selbstständigem Handeln zu erziehen. Eine Formulierung, die die Brisanz und die Intensität dieser Aktionen nur bedingt zum Ausdruck bringt. Denn es ging darum, den gesamten Kosmos der Werte, der Verhaltensnormen und der Emotionen umzubauen, ihn polistauglich zu machen. Ein Projekt, für das es keine Vorbilder gab und das doch alternativlos war: Man musste Lebensformen entwickeln, die sich im Wissen um ihre heroische, mythologische Herkunft aus dem Schatten dieser Vergangenheit lösten und Räume schufen, die für die Gegenwart des 5. und 4. Jahrhunderts v. u. Z. bewohnbar waren. Man stand vor der Aufgabe, diesen neuen Lebensstil praktisch zu erarbeiten, ihn einzuüben und zu kommunizieren. Mit dem Theater (er-)fand man das optimal dafür geeignete Medium.

Wir sollten aber nicht den Fehler begehen, uns darunter irgendwelche drögen didaktischen Bildungslektionen vorzustellen, auch wenn insbesondere das klassische griechische Theater im Verlauf des 19. Jahrhunderts genau dazu gemacht wurde. Vor allem war das griechische Theater zu seiner Zeit ein Instrument, um Gefühle und Emotionen in Aufruhr zu versetzen.

Es ist kein Zufall, dass *der* Theoretiker der Agenda »Polis«, Aristoteles, die Tragödie als primär affektgeleitet definiert. Die Tragödie, heißt es im 6. Abschnitt seiner *Poetik*, sei eine »Nachahmung von Handelnden [...], die Jammer [*eleos*] und Schaudern [*phobos*] hervorruft und hierdurch eine Reinigung [*katharsis*] von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«<sup>11</sup> Mit dem Begriff der »*katharsis*« wird dabei also die entscheidende Idee einer Reinigung nicht der Gefühle, sondern einer Befreiung *von* diesen Gefühlen beschrieben. Im Drama hat man die Möglichkeit, extreme Erfahrungen »gefühlsecht« und dennoch gefahrlos zu durchleben. Eine realistische Simulation als Ersatzspielplatz unerwünschter oder problematischer Gefühle.

Diese geniale Idee entwickelte sich selbstverständlich nicht von einem Moment auf den anderen, sondern allmählich, angereichert durch Erfahrungen und Strategien. Alle zielten darauf, das Publikum auf die richtige Art anzusprechen und zu formen. Zunächst war da im Wesentlichen nur ein Schauspieler im Wechsel mit dem Chor, bevor Aischylos (525–456 v. u. Z.), der älteste der großen griechischen Dramatiker, einen zweiten Schauspieler und damit einen Antagonisten einführte.

Von da an bestimmten vehemente Streitgespräche das Geschehen auf der Bühne, erregte und erregende Auseinandersetzungen, die den Chor als Repräsentanten des Volkes und Echokammer des Publikums zwangen, sich emotional zu positionieren, pro oder contra oder auch hin- und hergerissen. So kommt es nahezu automatisch zu neuen Formen der Auseinandersetzung und letztlich auch damit verbundener Werte. Wo Schlagabtausch mit Wörtern an die Stelle des Kampfes mit Schwertern oder Speeren tritt, gelten andere Spielregeln. Der Kampf der Argumente fordert andere Fähigkeiten als der mit Waffen, und an seinem Ende steht häufig nicht ein strahlender Sieger, sondern ein erträglicher Kompromiss: Prozess statt Blutrache. Das klingt sehr viel theoretischer und akademischer, als es sich auf der Bühne abgespielt haben mag, denn all diese Dramen sind letztlich rabiate Kämpfe unterschiedlicher Ordnungssysteme, erbitterte Kämpfe von Recht gegen Recht.

Mit den drei Teilen seiner *Orestie*<sup>12</sup> gewann Aischylos 458 v. u. Z. den Siegespreis, und bis heute vermögen gute Inszenierungen dieser Schlacht der Gefühle uns vom ersten Moment an in ihren Bann zu ziehen. Wenn man die Todesschreie des Agamemnon hört und später Klytämnestra mit blutigem Schwert auf die Bühne tritt, ist man entsetzt über die Tat und die scheinbare Skrupellosigkeit der Mörderin. Später, wenn sukzessive die Hintergründe der Tat ans Licht treten, kippt das Urteil, und man sympathisiert beinahe mit der, die man eben noch verfluchte.

Ganz offenbar geht es also nicht darum, Empathie, Mitleid mit den unglücklichen, geschundenen, geschlagenen, getriebenen Menschen auf der Bühne zu erwecken, noch nicht einmal darum, ihre individuellen



Gefühle auszuleuchten. Nicht *mit* diesen höchst zwielichtigen Figuren soll man leiden. Es sind die Zustände, in die sie geraten, *an denen* man leiden soll. Es ist der Sog des Verhängnisses, von dem sie förmlich ergriffen werden, der uns erregt, wogegen etwas in uns sich sträubt.

Griechische Tragödie, das ist der öffentlich vorgetragene, öffentlich ausgetragene leidenschaftliche Versuch, sich aus den Zwängen archaischer Rituale, Rache-mechanismen und Schicksalsobsessionen, an deren Fäden wir zu hängen scheinen, zu befreien. Denn alle, die wir in ihr Unglück stürzen sehen, müssen so handeln, wie sie handeln. Klytämnestra *muss* ihren Mann, der als Sieger von Troja zurückkehrt, töten, um den Berg an Schuld und Lügen, der sich zwischen beiden angehäuft hat, abzutragen. Orest *muss* Klytämnestra, seine Mutter, töten, um dem Gesetz seiner Götter und dem seiner Ehre zu genügen. Cassandra *muss* ihre Ahnungen herausschreien – wohl wissend, dass ihr auch jetzt, wie einst vor Troja, niemand glauben wird. Und im Wissen darum, was sie erwartet, betritt sie den Palast: Als erotisches Beutestück von Agamemnon mitgeschleppt, wird sie dort von Klytämnestra in einem Aufwasch mit entsorgt. Wer je auf die Idee kam, das attische Theater mit den Kategorien des Edlen und Schönen auch nur ansatzweise in Verbindung zu bringen, muss bildungsstrunken, bildungsblind gewesen sein. Es gibt kaum eine härtere, rücksichtslosere Bewährungsprobe für Wahrhaftigkeit als dieses Theater. Die schreckliche und zugleich bis zu einem gewissen Grad banale Zwangsläufigkeit alles menschlichen Tuns wird ganz ohne heilsgeschichtlichen Hintergrund mit grausamer Pragmatik dargestellt. Durch das Halbbrund der Theater hallt ein gewaltiger, bisweilen aus den Fugen geratener Klangkörper, starre, befremdende Masken, hohe Kothurne und eine nicht weniger harte, völlig unsentimentale, wenngleich hoch leidenschaftliche Sprache tun ein Übriges. Sie lassen uns zu Augen- und Ohrenzeugen werden – alles intensiv miterlebend und dennoch in emotionaler Halbdistanz.

Nirgends ist Kassandras oder Orests hoffnungslos zerrissener Dazwischen-Zustand je unpräntiöser und gnadenloser dargestellt worden als hier. Ihre Verflechtungen, ihre Mitschuld, ihre fatalen Erklärungs- und Rechtfertigungsversuche, der Fluch ihrer Berufung, der Fluch

seiner Verfluchung, Hochmut, Verzweiflung: Alles, alles drücken diese zerberstenden, hohl hinter Sprachtrichtern tönenden, zwischen Bariton und Kopfstimme wimmernden, umbrechenden Stimmen im Zusammenspiel mit ihren bebenden Gliedern aus. Und man spürt mit jedem Wort, dass die Versuche, sich aus dem Bann der archaischen Gespenster zu lösen, auf schwankendem, blutigem Grunde stattfinden.

Und selbst wenn (wie im dritten Teil der *Orestie*) die didaktische Absicht dieses Pionierstücks eines eben entstehenden, der Not abgerungenen, demokratischen Systems einschließlich Urnengang und Abstimmung ins Zentrum rückt und das Ganze ideologisch zu werden beginnt, bleibt das Gefühl der Bedrohung erhalten. Mit nur einer Stimme mehr, bezeichnenderweise der Stimme der Schutzgöttin Athene, wird Orest schließlich vom Rat der Ältesten der Stadt, dem Areopag, in unmittelbarer Nähe des Theaters auf der anderen Seite der Akropolis, vom Vorwurf des Mordes freigesprochen und der Bann der Erinnyen gebrochen. Zumindest für jetzt und hier, wo der in diesem Moment wieder aufgenommene, entschuldigte Orest auf dem für ihn schwankenden Boden der Bühne steht.

Erleichtert, hochmütig, verzweifelt. Zwar wurde das tödliche Gesetz der Blutrache mit gewaltiger Kraftanstrengung in der griechischen Polis außer Kraft gesetzt – aber jeder im Rund mag gespürt haben, dass dieser Schuldschnitt das böse und das unschuldige Blut, das vergossen wurde, nicht einfach vergessen machen kann. Noch ist dies eine Welt, die sich nur einen Steinwurf entfernt von archaischen Ritualen, bluttriefenden Rachegöttinnen und einem alles zermalmenden Schicksal bewegt.

Das wagemutige Theater der griechischen Polis liebte und riskierte es, ob in Athen, Epidauros oder Dutzenden anderen Städten, den Blick in die Abgründe und Gefährdungen des eigenen, fragilen Systems zu werfen. Wie auch Sophokles (497/6–406/5 v. u. Z.) dies getan hat. Selbst und gerade in seinem zu Recht berühmtesten und von der Jury der Dionysien ausgezeichneten Stück, *Antigone* (442 v. u. Z.).

Eine todesmutige junge Frau, die ihr Leben einsetzt für – scheinbar ein bloßes Beerdigungsritual, in Wirklichkeit für den Kampf gegen ein

in ihren Augen korruptes Herrschaftssystem. Eine selbstbewusste junge Frau stellt den Staat auf offener Bühne infrage. Sie will den Ernstfall. Sie schafft den Ernstfall. Sie ist der Ernstfall, entschlossen, die Grenzen des Systems zu erkunden und darüber hinauszugehen. Antigone vollzieht ihre Tat, die Bergung des Leichnams des toten Bruders, gegen den erklärten Willen des Herrschers, Kreon, fast unter den Augen der Macht.

Das ist so kühn, dass die Koordinaten von oben und unten fast aus dem Gleichgewicht geraten. In Troja oder Mykene gab es die Festung und eine Unterstadt. Politik wurde von oben gemacht. In Athen wurde mehr und mehr die Agora, der Marktplatz der Meinungen, unterhalb der Akropolis, zum Mittelpunkt der entscheidenden gedanklichen Auseinandersetzungen. Die Agora war die Arena der Argumente, das Theater ihr Simulationsraum. Der Ort, wo man aufs Ganze gehen und die radikalsten Fragen stellen konnte. Zum Beispiel die Frage, was geschieht, wenn ein Herrscher, der formell das Recht auf seiner Seite hat, auf eine Gegnerin trifft, die möglicherweise nicht das Recht, wohl aber die Gefühle auf ihrer Seite hat – die Gefühle des Chors sowie vermutlich eines beachtlichen Teils des Publikums. Antigone lässt nicht ab von ihrem Plan, den Bruder gegen die Anweisungen Kreons nach ihren Regeln zu beerdigen. Selbst die angedrohte und letztlich vollzogene Todesstrafe kann sie nicht umstimmen. Sie nimmt den eigenen Tod mit der Gelassenheit einer Selbstmordattentäterin hin, und eine Art indirekter Selbstmordanschlag ist dieser Kampf um einen Toten in der Tat. Am Ende werden nicht nur sie selbst, sondern auch ihr Verlobter Haimon (Kreons Sohn) und Kreons Frau Eurydike ihr Leben gelassen haben. Der unglückliche Herrscher als »Sieger« in diesem Kampf von Recht gegen Recht bleibt vereinsamt auf seinem Thron zurück.

Als Ikone des individuellen Widerstands wird Antigone indes unsterblich – bis heute steht das Stück auf den Spielplänen aller Theater und wird besonders unter totalitären Systemen als Parabel des Protests begriffen. Aber auch für demokratische Systeme macht das Schicksal der unbeugsamen jungen Frau deutlich, dass »Staatsraison«

Grenzen haben muss. Eine extrem wichtige Demarkationslinie zwischen Moral und Pragmatik, die bis heute von hoher Aktualität geblieben ist. Was hier auf offener Bühne verhandelt wird, ist von grundsätzlicher Bedeutung, und auch die Art und Weise, in der diese Auseinandersetzung geführt wird, ist einzigartig und exemplarisch. Das sind keine »platonischen Dialoge«, wo man bereits zu Beginn ahnt, wer der Über- und wer der Unterlegene, wer Lehrer, wer Schüler ist. Hier wird volle Konfrontation beinahe lustvoll und sprachlich versiert ausgetragen:

*Kreon:* [...]

Gewiß, das hass' ich, ist auf Schlimmem einer  
Ertappt, wenn er daraus noch Schönes machen möchte.

*Antigona:* Willst du denn mehr, da du mich hast, als tödten?

*Kreon:* Nichts will ich. Hab ich diß, so hab ich Alles.

*Antigona:* Was soll's also? Von deinen Worten keins

Ist mir gefällig, kann niemals gefällig werden.

Drum sind die meinigen auch dir mißfällig.

[...]

Das Königtum ist aber überall

Geistreich und tut und sagt, was ihm beliebt.

*Kreon:* Siehst du allein dies von den Kadmiern?

*Antigona:* Auch diese sehn's, doch halten sie das Maul dir.

[...]

*Kreon:* Verderbt hat der das Land; der ist dafür gestanden.

*Antigona:* Dennoch hat solch Gesetz die Totenwelt gern.

*Kreon:* Doch, Guten gleich sind Schlimme nicht zu nehmen.

*Antigona:* Wer weiß, da kann doch drunt' ein anderer Brauch seyn.

*Kreon:* Nie ist der Feind, auch wenn er todt ist, Freund.

*Antigona:* Aber gewiß. Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.

*Kreon:* So geh hinunter, wenn du lieben willst,

Und liebe dort! mir herrscht kein Weib im Leben. (II, 1)<sup>13</sup>

Nein, es ist nicht übertrieben zu sagen, dass ein solch unerhörter Dialog zwischen einem Ranghöheren und einer sozial unterlegenen Frau um diese Zeit weltweit kein zweites Mal existierte. Wenn man nach Signaturen europäischer Kultur suchte – hier hätte man ein Zeugnis der besonderen, auch der besonders anspruchsvollen Art vor sich.

Das artistische Spiel mit dem Feuer des Aufruhrs kann freilich nur im Rahmen fester politischer Koordinaten stattfinden. Kreon hat das Recht, Antigone zu bestrafen und lebend einzumauern, und er wird davon Gebrauch machen. Es wird kein Zweifel gelassen, dass diese frühe Idee des Gewaltmonopols als Errungenschaft betrachtet und mit allen Mitteln durchgesetzt werden soll. Gleichzeitig will man die Autonomie des Individuums und das Recht auf sein moralisches Urteil nicht unterdrücken – ein Balanceakt, der nach überzeugenden Ausdrucksformen sucht.

Das bekannteste Zeugnis ist die sogenannte Tyrannenmördergruppe, die im Jahr 477/76 v. u. Z. auf der Agora von Athen aufgestellt wurde. Sie zeigt zwei griechische Heroen bei der Ausführung eines Attentats gegen Mitglieder der Peisistratiden Tyrannis im Athen des 6. Jahrhunderts v. u. Z.

Offenbar wollte man die beiden zu Vorkämpfern der attischen Demokratie stilisieren und interpretierte ihren eher privat motivierten Anschlag als legitimen Ausdruck des Kampfes gegen Willkür und Unterdrückung. Immerhin war das Denkmal der Polis so wichtig, dass Alexander der Große es aus Susa, wohin Xerxes es nach der zeitweiligen Besetzung Athens gebracht hatte, nach Athen zurückholen und wieder an seinem angestammten Platz aufstellen ließ. (Siehe Abbildung 3 in Tafelteil 1.)

Die Statuen sind ein bemerkenswertes politisches Signal. Es ist, als hätte man zwei Krieger aus der Schlacht um Troja entführt und auf der städtischen Agora neu installiert. Das Kraft- und Gewaltpotenzial der muskulösen, überlebensgroßen Figuren lässt keinen Zweifel an ihrer Kampfbereitschaft – nun freilich im Dienst einer neuen, gleichsam staatlichen Moral.

Auf der Basis solch stabiler staatspolitischer Koordinaten war es dann möglich, im Bereich des »Staatstheaters« auch Schwachstellen des eigenen Systems auszuleuchten. Mit den Angriffen Antigones gegen Kreon ist das Subversions- und Provokationspotenzial der griechischen Bühne längst nicht ausgeschöpft. Andere Autoren wie Euripides (480–406 v. u. Z.) gehen noch einen Schritt weiter – nicht nur, was die Darstellung grausamer Momente betrifft, sondern vor allem auch die Radikalität, mit der politische Gefährdungen der noch jungen Polisgemeinschaft vorgeführt werden.

Noch immer unter dem Meridian der latenten Bedrohung durch die Perser und anderer Mächte des Ostens, wagt Euripides es, ein Worst-Case-Szenario zu entwerfen. Er imaginiert einen gespenstischen Kontrollverlust des attischen Systems: In *Die Bacchantinnen* überwältigt ein dionysisch inspirierter Manipulator im Handstreich weite Teile der attischen Population. Im Drogenrausch verwandeln sich Angehörige der Polis in reißende Bestien und schrecken selbst vor der Zerstückelung des Fürsten Pentheus – übrigens ein Neffe der Europé<sup>14</sup> – nicht zurück. Später, aus ihrem Rausch erwacht, wird Agaue, die Mutter und Mörderin, versuchen, die zerfetzten Glieder ihres Sohnes wieder zusammenzufügen.

Doch das bekannteste Stück Euripides', *Medea*, wird, was die innere Sprengkraft des *clash of civilizations* betrifft, selbst *Die Bacchantinnen* in den Schatten stellen. Eine Magierin aus Kolchis, vom Rande der zivilisierten Welt, der öden Schwarzmeerküste, betritt den sauberen Boden der Polis: Eine Barbarin an der Seite eines griechischen Helden, des Argonauten Jason, Eroberer des Goldenen Vlieses, zieht in Korinth ein. Sehr früh treten Frauen als Helferinnen und Organisatorinnen im Hintergrund in Erscheinung. Bereits Theseus hatte den Minotaurus unter tatkräftiger Mitwirkung Ariadnes zur Strecke gebracht. Medeas aktive Rolle geht sehr viel weiter.

Um ihrer Liebe willen hatte sie ihm nicht nur beim Diebstahl der begehrten Trophäe geholfen, sondern sogar den Tod des eigenen Bruders in Kauf genommen.<sup>15</sup> In Korinth unternahm Medea zaghafte Integrationsversuche, die jedoch ins Leere liefen. Jason ist mittlerweile

entschlossen, sich von ihr zu trennen, um eine strategisch günstige Ehe mit der Tochter des Königs von Korinth zu schließen. Alle Verbrechen, die sie mit ihm zusammen begangen hat, alle Opfer, die sie für diese Liebe gebracht hat, sind damit entwertet. Aus der mächtigen Komplizin eines bewundernswert großen Raubzugs ist mit einem Schlag eine jämmerliche Altlast geworden, der man sich gern entledigen würde.

Euripides wählt die kühnstmögliche Variante, um das Dilemma auf die Spitze zu treiben. Aus der Heilerin, als die Medea auch bekannt war,<sup>16</sup> wird bei Euripides eine Mörderin. Ihrer Rache fallen erst die neue Braut und deren Vater zum Opfer, dann ermordet sie ihre beiden Kinder, flieht auf einem Drachenzug, den Helios, der Sonnengott, ihr schickt. Höhnisch benennt sie ihr eigentliches Anschlagziel: Jason! Dich wollt ich treffen, und: »Dich hab ich getroffen!« Am Ende steht sie eher als dominante und keineswegs als reuige oder gar zerbrochene Figur auf der Bühne, die beim Publikum eher eine tendenziell problematische Form der Bewunderung als Mitleid erregt. Eine kühne Wendung, die die athenischen Theaterbesucher vermutlich spürbar irritierte.

Unwillkürlich muss man an Klytämnestra denken, die wegen eines geringeren Vergehens zur Verantwortung gezogen und vom eigenen Sohn hingerichtet wurde. Was beide Täterinnen verbindet, ist der hochmütig dominante Gestus nach der Tat. Im Angesicht der erschütterten Polis bekennt die Mörderin ihres Mannes in der *Orestie* sich gleichermaßen kalt wie leidenschaftlich zu ihrer Tat und feiert den großen Moment:

Das ist *mein* Geschäft!  
 Hörst du? Meins ganz allein.  
 Durch meinen Schlag ist er gefallen.  
 Ich habe ihn getötet.  
 Und ich will ihn auch begraben.  
 Ihr nicht –<sup>17</sup>

Ähnlich Medea, das heilige Monster, das alle Grenzen der Moral zu sprengen scheint und auf diesem Weg zu sich findet. Seneca wird zwei Jahrhunderte später die Formel »*Medea fiam*« prägen. Man könnte sie mit »jetzt werde ich wieder ganz die ursprüngliche Medea sein« umschreiben und damit den Blick auf das Zentrum der Problematik richten. Klytämnestra bleibt trotz der Gewalttat faszinierend – wird jedoch um des Rechts willen bestraft. Medea erschreckt und fasziniert gleichermaßen, wird jedoch nach der grauenhaften Tat letztlich noch belohnt. Sie kann in die Arme des attischen Königs Aigeus fliehen, der sie der Überlieferung nach heiratet. Euripides dramatisiert und übertreibt maßlos, aber er übertreibt, um zu zeigen, was geschehen kann, wenn eine Figur aus ihrer Bahn gerissen und in ihren Erwartungen getäuscht und enttäuscht wird.

Die innere Tragödie der Medea hatte in dem Moment begonnen, als sie dem Fremden, Jason, in einer Mischung aus Befreiung, Einverständnis, Abenteuerlust und erotischer Faszination wie in Trance gefolgt war. Jetzt, am Ende, in der Geister- und Todesstunde dieser Liebe, tauchen alle alten, verschütteten Gefühle wieder auf und reißen die Figuren in den Abgrund. Euripides konnte diese Vorgeschichte nicht auf die Bühne stellen – aber er konnte und musste etwas von den Gefühlskräften zwischen diesen beiden Menschen in zwei flüchtigen Theaterstunden wiederauferstehen lassen. Übermächtig als Paar. Im Rausch einer Liebe gegen den Rest der Welt. Er musste dieses »Weißt-du-noch«-Gefühl zwischen den Ruinen zerfallender Affekte in wenigen Dialogen zum Leben erwecken, diese wahnsinnige Mischung aus Hass, Liebe, Verzweiflung, Ekel, Verachtung im Körper, in der Stimme, in jeder Geste. Eine emotionale Energie, mit der weder sie selbst noch das Publikum umgehen konnten und die doch alle spürten: Da bewegt sich eine auf den äußersten Rand einer Ordnung zu – ein Herzschlagfinale.

Mehr an Provokation ging nicht – und erstaunlicherweise erhob sich kein Aufruhr im Publikum. Die grausame Protagonistin wurde – neben Antigone – zur Kultfigur des Welttheaters. Statt Hass und Verachtung löst sie Schaudern (*phobos*) und heimliche Bewunderung (*thaumaston*)



aus. Ein erstaunlicher Vorgang: Im Grunde wird eine rachsüchtige Triebtäterin auf offener Bühne verklärt und zugleich der Staat massiv gedemütigt.

Aber genau deshalb und genau so funktioniert Theater: Es setzt Gefühle frei, schafft für Momente sogar Empathie mit dem Abscheulichen und steuert, kommentiert, kontrolliert diese Gefühle, indem es mit ihnen artistisch jongliert. Wie alle wichtigen Spiele ist auch dieses ein sehr ernstes Spiel, wenngleich kein Spiel auf Leben und Tod. Stattdessen »nur« eine Simulation – eine Simulation, in der es um Leben und Tod anderer geht. Genau deshalb aber konnte man in den Theatern Griechenlands gezielt Grenzen überschreiten. Schon damals nicht ohne massiven Widerspruch derer, die in einem solchen Spiel mit dem Feuer der Phantasie und der Emotionen Gefahren für die gesellschaftliche Ordnung sahen.

Kein geringerer als Platon (428/7–348/7 v. u. Z.), der Verfechter einer klaren Ordnung des Diskurses, attackierte das Theater als Brutstätte unkontrollierbarer Emotionen: Es bewege die Zuschauer, reiße sie mit, lasse sie applaudieren oder buhen, verwandele sie in eine lebendige Masse und versetze sie in Schwingung.

Die Ideen, die das Theater verbreitet, sein verstohlenes Werben für eine bestimmte Sicht des Daseins, sind in Platons Augen außerordentlich wirksam. Zumal das antike griechische Theater sich ähnlicher Mittel bediente wie die Wagner'sche Oper: Musik, Tanz, Chorpartien, Gesang, Maschinen, die Götter im Himmel erscheinen lassen konnten. Damit gelang es der ergreifendsten Tragödie und der zügellosesten Komödie, die Masse zu überraschen und einzunehmen. Doch während die Theaterdichter, so Platon, mit Preisen überschüttet wurden, mussten Philosophen wie Sokrates, wenn sie angeblich »staatsgefährdende« Gedanken zu diskutieren wagten, den Schierlingsbecher nehmen.

Die Aversion der Philosophen gegen das Theater hat grundsätzliche, aber auch persönliche Gründe. Höhepunkt der Kontroverse war die Komödie *Die Wolken* (423 v. u. Z.), in der Aristophanes, der erfolgreichste der griechischen Komödienautoren, Sokrates als Spottfigur

auf die Bühne stellte, ihn als Sophisten, Rechtsverdreher und spitzfindigen Wortspieler, kurz, als Trickbetrüger diffamierte, der Menschen ausbeutet und manipuliert.

Die Komödie kam aufgrund der pikanten satirischen Seitenhiebe gut an und könnte durchaus ein Impuls für den Prozess gegen Sokrates gewesen sein. Sokrates (469–399 v. u. Z.) hatte sich mit seiner vertrackten Methode der Dialogführung – der Mäeutik (»Hebammenkunst«), mit der er seine Gesprächspartner dazu brachte, die gewünschten Erkenntnisse selber zu entwickeln – nicht nur Freunde gemacht.

Das mit knapper Mehrheit gegen ihn verhängte Todesurteil wegen angeblich verderblichen Einflusses auf die Jugend sowie Missachtung der Götter zeigt die andere Seite der griechischen Polis-Philosophie.

Man sieht, die griechische Demokratie war alles andere als eine Wohlfühloase. Sehr viel eher war sie ein permanentes psychisches und physisches Testlabor und eine Art mediales Trainingslager. Was auf dem Theater durchgespielt wurde, konnte im Alltag auch und gerade bekannter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens den Tod bedeuten. Die großen Philosophen wie Sokrates, Platon, aber auch Vorsokratiker wie Empedokles standen unter Generalverdacht. Und es bedurfte oft nur einer speziellen politischen Konstellation, um sie zu Fall zu bringen.

Für Platon waren die Herrschaftsmethoden der 30 Oligarchen, die 404 v. u. Z. nach der Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg die Macht an sich gerissen hatten, ein tiefer Schock. In seinem berühmten »siebten Brief« schreibt er bitter:

Und wie ich nun sehen mußte, daß diese Leute in kürzester Frist die frühere Verfassung als paradiesisch erscheinen ließen – unter anderem ordneten sie einem mir sehr lieben älteren Freund, den Sokrates, den ich ruhig den gerechtesten Menschen jener Zeit nennen möchte, mit mehreren anderen zu einem der Bürger ab mit dem Auftrag, er solle ihn gewaltsam herbeischaffen, damit er hingerichtet würde, natürlich zu keinem anderen Zweck, als um Sokrates in ihr eigenes Treiben zu verwickeln, mit oder ohne seinen Willen. Er aber

gehorchte ihnen einfach nicht und riskierte lieber das Ärgste, als daß er bei ihren schlimmen Handlungen mitgewirkt hätte – wie ich also dies alles und noch andres Ähnliches, nicht minder Schwerwiegendes sehen mußte, wurde ich betroffen und zog mich von der damaligen üblen Wirtschaft zurück.<sup>18</sup>

Das Staatsmodell, das Platon gegen die in seinen Augen verwahrlosende Demokratie entwickelt, ist nicht unproblematisch und nicht unumstritten: Er setzt auf Eliten, bis hin zu der Vorstellung, diese regelrecht zu züchten und so den Staat durch einen Stand der »Philosophenherrscher« immer mehr zu optimieren. Vorstellungen, wie sie übrigens auch Sparta hegte, wengleich dort eher mit dem Ziel einer militärischen Elite. Es ist erstaunlich, wie früh sich das demokratische System mittlerweile allzu bekannter Vorwürfe erwehren musste. Zu lax oder zu rigide zu sein, zu beliebig oder herrschsüchtig, wenn auch verdeckt. Und es ist gut, dass Athen diese Auseinandersetzung annahm und bis zu einem gewissen Grad auch aushielt.

Vielleicht war es eines der Erfolgsgeheimnisse des werdenden Europas, von Beginn an auf Widersprüche und Diversität zu setzen und sich damit vom tendenziell totalitären System Spartas und vom potenziell totalitären Ideal Platons abzugrenzen. Die Kopplung von Strenge und Anarchie, Phantasie und Logik, Imagination und Analyse jedenfalls gab Griechenland ein ganz eigenes Profil.

Freilich mag auch der genuin europäische Hochmut, seine Hybris hierin seinen Ursprung haben. Man ahnte, man war auf dem Weg zu einem System, wie es die Welt in dieser Form noch nicht kannte. Einen Schritt weiter, und man gerät in Versuchung, die ganz Welt mit ihm zu beglücken.

Das demokratische System wusste um seine Gefährdung. Wieder und wieder beschworen die Dramen das anarchistische Potenzial. Die Spannung zwischen Ideal und Realität war sicher schwer auszutarieren. Und doch könnte gerade in dieser Doppelnatur der Wahrnehmung und des Urteils ein Geheimnis des europäischen Systems liegen. Eines Systems, das den inneren Widerspruch gleichsam eingebaut und

die Ambivalenz zur Signatur hat. Wenn alles gut geht, können aus dieser Mixtur hellwache, autonome Wesen hervorgehen, die sich nicht leicht für dumm verkaufen lassen und die Koordinaten ihrer Wahrnehmung im Blick behalten. Falls die Balance verloren geht, droht bei diesem gewagten kollektiven Hochseilakt der Absturz, zumindest aber ein Abgleiten in Schizophrenie oder Paranoia. Europa hat im Lauf seiner Geschichte beide Erfahrungen gemacht.

Die attische Polis jedenfalls ging diesen Weg und war damit offenkundig so erfolgreich, dass sie sich sowohl gegen äußere Feinde (Troja, die Perser) wie innere Konkurrenten (Sparta) durchsetzen konnte – trotz aller Spannungen, Rivalitäten und Streitereien, an denen im Griechenland des 4./5. Jahrhunderts kein Mangel war.<sup>19</sup>

Dennoch bleibt die enorme kulturelle Leistung festzuhalten, dieses fragile und zugleich flexible Modell des Lebens und Handelns aus dem Widerspruch durchgesetzt und damit einen neuen Werte-Raum geschaffen zu haben. Es ist kein Zufall, dass dieser Akt des »Nation Building« unter den Vorzeichen der Methode des Dialogischen stand. Vom Streitgespräch bis zum philosophischen Disput, von der scharfen Kontroverse auf offener Bühne bis hin zum polemischen Geplänkel im Raum der Satire. Erst die Mischung aus Galle und Herzblut schafft Leben. Und wagemutige Männer, vor allem aber auch Frauen testeten die Belastbarkeit des Systems Polis aus: Klytämnestra, Antigone, Medea, Penthesilea, Cassandra.

Es ist schon auffällig, dass sich in der strikt patriarchalisch organisierten Ordnung auch der Kunst (selbst im Theater, auf der Bühne agierten ausschließlich Männer) auffällig oft Frauen als intellektuell und mental dominierende Figuren positioniert sahen. Was in den politischen und philosophischen Diskussionen auf der Agora oder in den Philosophenschulen undenkbar war – Frauen als gleichwertige Dialogpartnerinnen –, auf der Bühne und in der Kunst war es nicht nur möglich, sondern beinahe Kult. Wobei sich in die Bewunderung gelegentlich auch ein gelinder Schrecken mischt, wenn man sieht, wie sich die Frauen um Kopf und Kragen reden. Wie etwa Cassandra, die den Herrschenden – gleich ob in Troja oder später in Griechenland – die Wahrheit

so lange und so kompromisslos an den Kopf wirft, dass ihr Tod nur eine Frage der Zeit ist. Ihre Aufgabe: dem Zuschauer indirekt eine Lektion über die Torheit der Mächtigen zu geben.

Wenn man sieht, wie sie sich, ohne auf Resonanz zu stoßen, abmüht und sich förmlich heiser schreien muss, um vor gravierenden Fehlentscheidungen zu warnen, lernt man eine ganze Menge über das Naturrelle der Mächtigen, die ausschließlich ihre eigene Sicht der Dinge zum Maßstab ihres Handelns machen. Ob das Korrektiv des Theaters hier wirksam dagegenhalten konnte, sei dahingestellt. Fakt ist jedoch, dass es ein substanzieller, nicht ein dekorativer Teil der Institution Staat war und auch so wahrgenommen wurde. Agora, Gericht, Theater figurierten auf einer Ebene. Rede- und Verhandlungsraum, Urteilsstätte und spielerischer Simulationsraum stehen gleichwertig nebeneinander. Widerspruch wird ins Gesamtsystem eingebaut.

