

helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen.

Weinende Helden in der Ilias
Justine Diemke

Deheroisierung und Gender in
Troy: Fall of a City
Felix K. Maier

From Early Villainesses to
Contemporary Antiheroines in
Superhero Comics
Eleonora Sereni

Herausgegeben von
Ulrich Bröckling, Barbara Korte
und Ulrike Zimmermann

Band 8.1 (2020)

Inhaltsverzeichnis

Artikel

Editorial <i>Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann</i>	3
Weinende Helden in der Ilias <i>Justine Diemke</i>	7
„This was always a shabby war“ – Deheroisierung und Gender in <i>Troy: Fall of a City</i> <i>Felix K. Maier</i>	21
“When I’m Bad, I’m Better” From Early Villainesses to Contemporary Antiheroines in Superhero Comics <i>Eleonora Sereni</i>	31

Rezensionen

Thomas Riederer. <i>Kriegsheld – Kinoheld. Günther Prien als Beispiel heroischer Männlichkeit in NS-Staat und Bundesrepublik</i> . Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2017. <i>Vera Marstaller</i>	43
Hans-Peter Nill. <i>Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile. Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive</i> . Amsterdam Studies in Classical Philology, Bd. 27. Leiden: Brill, 2018. <i>Dennis Pulina, Olmo Gölz</i>	47

Impressum	50
---------------------	----

Editorial

Diese Ausgabe des E-Journals erscheint in einer außergewöhnlichen Zeit, der Corona-Pandemie. Dies lädt ein, auf ein älteres Heft dieses E-Journals zurückzublicken: *HeldInnen und Katastrophen* (5.1 2017). Wie die Herausgeberinnen (Hansen/Trauschke/Sperlich) festhalten, sind Katastrophen – Szenarien der Bedrohung an den Grenzen von Kultur – Einbrüche des Außerordentlichen in etablierte Ordnungen (vgl. 5), die sie ins Wanken bringen, so dass sich Aktions- und Inszenierungsräume für heroische Figuren öffnen. Zum einen stellt sich die Frage, inwieweit diese Figuren Kristallisationspunkte für Projektionen wie Ängste und Befreiungs- oder Erlösungsfantasien einer von einer Katastrophe betroffenen Gemeinschaft sind; zum anderen, und in Zeiten einer Pandemie vielleicht noch wichtiger, muss untersucht werden, wie Heldenfiguren einer abstrakten, zunächst unsichtbaren Bedrohung entgegentreten.

Gleichzeitig ließe sich prüfen, gegen wen oder was sich heroische Agonalität in Katastrophenszenarien richtet – gerade dort, wo die Bedrohung perzeptuell opak bleibt: Inwiefern bedient die Gestaltung eines individualisierten Helden mit starker agonaler Agency auch das Bedürfnis, dem

„Anderen“ als ungreifbare, in ihrem Wirken nicht mehr verständliche Macht ein Gesicht zu geben? (Hansen/Trauschke/Sperlich 7)

Wer sich wissenschaftlich mit Helden und Heldinnen beschäftigt, kam in den letzten Wochen nicht umhin, die weiter verstärkte Deklaration des Heroischen im öffentlichen Diskurs wahrzunehmen. Seit Mitte März, als die Pandemie weite Teile Europas lahmlegte, Grenzen geschlossen wurden und in der Wahrnehmung vieler die Welt stillstand, scheinen Helden und Heldinnen ubiquitär zu sein. Dabei sind zwei Dinge zu beobachten: ein Fokus auf das Alltagsheldentum und, wie bei Heldenfiguren zwar üblich, aber hier in besonderem Maße zu beobachten, das Einschreiben einer klaren Agenda in den Heroisierungsprozess.

Alltagshelden zeichnen sich gegenüber der normgetreuen Vorbildhaftigkeit durch grenzüberschreitende Außergewöhnlichkeit aus – sie riskieren Leben, Gesundheit oder wenigstens materielle Güter, indem sie anderen Menschen uneigennützig zu Hilfe kommen. (Hochbruck/Stein)¹



Abb. 1: Foto: Ulrich Bröckling



Abb. 2: Foto: Barbara Korte

Während der Covid-19-Pandemie treten diese Alltagshelden in einem außergewöhnlichen Szenario, der Katastrophe, auf: es ist nun nicht mehr die einzelne Person, die in ein brennendes Haus eilt und jemanden herausholt, sondern die veränderte, pandemische Welt. Alltagshelden, so könnte man sagen, werden in eine Situation gestellt, die eigentlich Superheldenkräfte erfordert. Diese Überschneidung ist entscheidend für das Aufrufen der Idee von Superhelden für – beispielsweise – Pflegekräfte:

Das Ethos des Helfens und Rettens, wie es in den Berichten über alltäglichen Heroismus verhandelt wird, findet sich auch in den Mission-Statements von Superman, Wonderwoman und Co. [...] (Bröckling b 215)

Während Helden und Heldinnen etwa in der Werbung als Begriff in jüngerer Zeit überstrapaziert und inhaltsleer waren, sind LKW-Fahrer*innen und Mitarbeiter*innen von Supermärkten, die selbst in Zeiten von Panikkäufen für gefüllte Regale sorgen, und vor allem Beschäftigte im Gesundheitswesen derzeit Fokuspunkte heroischer Zuschreibungen. Ihnen wurde nicht nur allabendlich öffentlich applaudiert. Im März tauchten vor Krankenhäusern in Deutschland auch ermunternde und lobende Botschaften auf, wie die am Freiburger Loretto-Krankenhaus von Ultras des SC Freiburg angebrachte (Abb. 1). Street Art greift die Debatten um Systemrelevanz und

die Wertschätzung eigentlich wenig privilegierter und zumeist hoffnungslos unterbezahlter Berufe auf, wie hier ein Kölner Graffiti Anfang Mai (Abb. 2).²

Britische und US-amerikanische Medien nennen Menschen, die sich aufgrund ihrer Berufe einem höheren Infektionsrisiko ausgesetzt sehen, „frontline heroes“, ein direkter Rückgriff auf militärische Rhetorik.³ Zynisch erscheint in dem Zusammenhang eine Schlagzeile der britischen *Daily Mail*, die forderte „Let our teachers be heroes“, und damit versuchte, Bedenken der Erziehungsgewerkschaften gegen eine vorschnelle Öffnung der Schulen politisch zu diskreditieren.⁴ Zeichnerische Darstellungen von Pflegekräften zeigen sie in direkter Konfrontation mit einem übergroßen, als blutrünstiges Monster dargestellten Coronavirus. Das jüngste Banksy-Werk, das sich im Southampton General Hospital befindet, enthält ebenfalls Verweise auf Superheldenfiguren: Ein kleiner Junge kniet neben einem Papierkorb, in dem Batman und Spiderman zu sehen sind. Er hat diese offenbar gerade entsorgt und spielt jetzt mit der Figur einer Krankenschwester, die einen Umhang und einen Mund-Nasen-Schutz trägt. Das rote Kreuz auf ihrer Schürze ist das einzige farbige Element des ansonsten monochromen Bildes (Gompertz/BBC).

Gerade in Deutschland, so Ulrich Bröckling, hatte der Heldenrummel aber bald ein Ende. Schon von Anfang an waren sie unscharf,

[...] die Grenzen zwischen cleverem Marketing und dem redlichen Wunsch, endlich jenen die gebührende Anerkennung zuteil werden zu lassen, deren Arbeit normalerweise wenig beachtet wird. (Bröckling a 43)⁵

Politikerinnen und Politiker traten hierzulande postheroisch auf: „Statt Feindbilder zu schüren und Durchhalteparolen auszugeben, appellierten sie an die Solidarität.“ (43) Ebenso eignen sich Virologen und Virologinnen mit differenziertem und erkenntnisgeleitetem Auftreten nicht zu Helden der Tat. Ganz im Gegenteil: Sie wollen „Nichtereignisse“ herbeiführen. „Es kann keine Vorbeugehelden geben.“ (Bröckling a 43)

Die Problematik heroischer Zuschreibungen zeigt sich an der Corona-Pandemie besonders deutlich: sie dienen nicht nur der Komplexitätsreduktion, sondern möglicherweise auch der eigenen Entlastung zu Lasten der Heldenfiguren, wie Hardt formuliert:

Indem wir Ärztinnen, Kassierer und alle anderen, die zur Bewältigung der Situation beitragen, zu Helden und Heldinnen erklären, verpflichten wir sie praktisch zur Außerordentlichkeit. Wir „dürfen“ dann von ihnen erwarten, dass sie Krasses leisten, bis an den Rand der Erschöpfung, dass sie ihr eigenes Wohlergehen, ihre Familien und ihr eigenes Leben aufs Spiel setzen – schließlich sind sie Helden. Ob sie das sein wollen, steht erstmal nicht zur Debatte; gegen Klatschen können sie sich kaum wehren.

Menschen einmal eben schnell Helden zu nennen, ist häufig eine fragwürdige Angelegenheit. Gerade die Untersuchung solcher Phänomene dürfte insbesondere nach einer Katastrophe Rückschlüsse auf politische Agenden und auch auf Schwachstellen im Umgang mit einer Pandemie zulassen. Helden und Heldinnen werden in manchen Kontexten genau deswegen aufgerufen, damit man sie dann alleine kämpfen lassen kann. „[...] Heldengeschichten sind mächtige Instrumente für retropektive Sinnstiftung.“ (Hardt)

Am Punkt einer Retrospektive sind wir noch nicht angelangt. Bleibt zu hoffen, dass heroisches Handeln zumindest im Hinblick auf globale Gesundheitskrisen eines Tages wieder weniger nötig sein wird und dass die Pandemie-Situation bald zu einem Forschungsgegenstand wird, der auf Abstand analysiert werden kann.

Ein Heft in diesen Wochen und Monaten zur Publikationsreife zu bringen, hat seine

eigenen Herausforderungen. Daher sei an dieser Stelle den Beitragenden gedankt, die unter außergewöhnlichen Bedingungen – sei es Kinderbetreuung, geschlossene Bibliotheken oder nicht zugängliche Archive – dennoch ihre Beiträge einsandten und Überarbeitungen in Rekordzeit schafften. Nicht alle geplanten Artikel konnten letztlich rechtzeitig abgeschlossen werden, doch hat die Bewilligung einer dritten Förderperiode bis 2024 für den SFB 948 nun auch die erfreuliche Auswirkung, dass das E-Journal weitergeführt werden und die Herbstausgabe ausstehende Beiträge aufnehmen kann.

- 1 Zu Alltagshelden siehe auch Wendt 2016.
- 2 Das Graffito suchte die Frage der Systemrelevanz mit einer Betty-Boop-Referenz satirisch zu fassen und verschwand sehr rasch wieder.
- 3 Siehe beispielsweise die Sammlung des *Time Magazine*. Auf die Neigung, militärische Metaphern zu verwenden, verweist Bröckling (b 42).
- 4 *Daily Mail*. 15. Mai 2020.
- 5 Ein Beispiel für Marketing-Versuche, die zugleich die Unterstützung ehrenamtlich Helfender anstreben, ist etwa die „Helden-Helfer-Aktion“ von Rot-Weiss Essen <<https://rot-weiss-essen.de/newsdetail/rot-weisse-sind-helden-helfer/>>. Die „Heldenwochen“ von Bayern 1 widmen sich Menschen, die beruflich oder im Ehrenamt besonderen Einsatz in der Krise zeigen, und versuchen, deren Leistungen, die zumeist im Verborgenen geschehen, mit Kurzporträts ans Licht zu holen <www.br.de/radio/bayern1/bayern1-helden-100.html>.

Literatur

- Bröckling, Ulrich. „Coronahelden – ein Abgesang.“ *WirtschaftsWoche* 26. 19. Juni 2020: 42-43. (a)
- . *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin: Suhrkamp, 2020. (b)
- Gompertz, Will. „New Banksy artwork appears at Southampton Hospital.“ 6. Mai 2020. 10. Juni 2020 <www.bbc.com/news/entertainment-arts-5256544>.
- Groves, Jason und Josh White. „Let our teachers be heroes.“ *Daily Mail*. 15. Mai 2020. 9. Juni 2020 <www.pressreader.com/uk/daily-mail/20200515/281479278600741>.
- Hansen, Christiane, Kristina Sperlich und Jennifer Trauschke. „Editorial.“ *HeldInnen und Katastrophen – Heroes and Catastrophes. helden. heroes. héros*. 5.1. (2017): 5-9. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2017/01/01.
- Hardt, Maria-Xenia. „‘Corona-Held’ ist kein Kompliment, sondern gefährlich.“ *Bento*. 29. Mai 2020. 7. Juni 2020 <www.bento.de/politik/corona-krise-warum-der-begriff-corona-held-kein-kompliment-ist-sondern-gefaehrlich-kommentar-a-78b6dc1d-8b72-4781-90d5-ca72c09cf63a>.
- Hochbruck, Wolfgang und Damaris Stein. „Alltagshelden.“ *Compendium heroicum*. 2019. DOI 10.6094/heroicum/ad1.0.20191216.
- Morris, Steven. „New Banksy piece celebrates superhero health workers.“ *The Guardian*. 6. Mai 2020. 3. Juni 2020 <www.theguardian.com/artanddesign/2020/may/06/banksy-artwork-superhero-nurse-nhs-coronavirus-covid-19-southampton-general-hospital>.

Schlechtriemen, Tobias. „The Hero and a Thousand Actors: On the Constitution of Heroic Agency.” *helden. heroes. héros*. 4. 1 (2016): 17-32. DOI 10.6094/helden-heroes-heros/2016/01/03.

„Heroes of the Front Lines. Stories of the courageous workers risking their lives to save ours.” *Time Magazine*. 2. Juni 2020 <<https://time.com/collection/coronavirus-heroes/>>.

Wendt, Simon. Hg. *Extraordinary Ordinarity: Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Frankfurt: Campus Verlag, 2016.

Weinende Helden in der Ilias

Einleitung

In der Ilias weinen die Protagonisten mindestens ein Mal, und zwar nicht nur die Ehefrauen, sondern auch die Helden selbst, darunter Achill, Agamemnon und Patroklos. Die häufigen Tränen der homerischen Helden sind eklatant und stoßen in den Schriften Platons auf Kritik.¹ Besonders problematisch sieht Platon das Klagen von Männern im sepulkralen Kontext, welches einen Gegenpol zur Männlichkeit darstellt. Doch nicht nur Platon, auch die Tragödiendichter verspotten die Tränen der homerischen Helden.² Obwohl das Epos eine fiktive Welt darstellt, ist es recht unwahrscheinlich, dass der Dichter ein emotionales Verhalten, welches in keiner Weise mit den damaligen Konventionen übereinstimmt, wiedergibt. Die Epen handeln von Helden, welche nicht nur Normen setzen, sondern als Leitbilder fungieren oder auch kritisiert werden.³

Die Untersuchung bietet einen emotionsgeschichtlichen Zugang zu den homerischen Epen, der in der Forschung bisher vernachlässigt wurde.⁴ Für die Beschreibung von Tränen lassen sich unterschiedliche Faktoren konstatieren, die an bestimmte Situationen gebunden sind. Für das Verständnis von Tränen ist entscheidend, wieso und für wen sie offen gezeigt werden dürfen. Es ist zu klären, welche Art von Tränen vorliegt und in welchem Ausmaß sie der Dichter rühmt oder problematisiert, genauso, mit welchen sozialen Gruppen und welchem Geschlecht sie in Verbindung gebracht werden. Daran schließt sich die Frage, ob Tränen in den Epen problematisiert und kritisiert werden. Hierfür werden die unterschiedlichen Gründe für Tränen in der Ilias – Zorn, Verzweiflung, Abschiedsszenen, Trauer und Hikesie – in einzelnen Kapiteln untersucht. Dabei kann die Untersuchung des Tränenmotivs als Indikator für Wertvorstellungen und Normen der jeweiligen Gesellschaften in der Archais dienen. Die Untersuchung des Tränenmotivs soll zu einem besseren Verständnis einzelner Motive und Handlungsweisen des Protagonisten beitragen.

Das Tränenmotiv in der Ilias

Die Ilias behandelt die gewaltsamen Konflikte der Adelsschicht sowie deren Auswirkungen auf die Gemeinschaft. Die Handlung setzt im neunten Kriegsjahr ein und schildert mit zahlreichen Retardationen das Ende des Krieges. Sie umfasst den Zorn und die Kampfenthaltung des Achill, den Tod von Patroklos und damit den Wendepunkt in Achills zuvor passivem Verhalten sowie die anschließende Rache an Hektor. Der letzte Gesang schließt mit einem emotionalen Übereinkommen zwischen Priamos und Achill. Geweint wird, unabhängig von den Gesängen, an insgesamt 48 Stellen, wobei der Held Achill am häufigsten Tränen vergießt.⁵ Sie treten das erste Mal mit Achills Zorn gegen Agamemnon auf und erreichen ihren Höhepunkt im 19. Gesang, als Patroklos von Hektor getötet wird. Doch nicht nur Achill, auch zahlreiche andere Entscheidungsträger bringen ihre Emotionen durch Tränen zum Ausdruck. Obwohl die Tränen im Einzelnen unterschiedlich motiviert sind, ist die insgesamt hohe Emotionsladung der Helden der neunjährigen Kriegshandlung geschuldet. Da Defätismus mit den heroischen Wertvorstellungen nicht kompatibel ist, werden der Tod und das Leid auf dem Schlachtfeld zum repräsentativen Bild des Epos. Im Folgenden soll das Tränenmotiv systematisch ausgewertet werden.

Zorn

Der heldische Zorn ist das Grundthema der Ilias und generiert gleichzeitig Tränen. Im Trojanischen Krieg führt dieser Zorn zu gewaltigen Racheaktionen, welche in vielen Fällen erst mit Blutrache ein Ende finden (Latacz, Homers Ilias 12-13). Der Grund für die Entstehung von Zorn ist die Verletzung von *τιμή*, für deren Rekompensation der Betroffene zur Rache aufgefordert wird. Das Epos verwendet drei unterschiedliche Begriffe für Zorn: *χόλος*, *κότος* und *μῆνις*.⁶ *χόλος*

wird am häufigsten genannt und beschreibt einen schnell aufflammenden Zorn, der den Helden zu sofortigen Aktionen verleitet und in den meisten Fällen durch eine Kränkung hervorgerufen wird. *κόρος* definiert den langsam aufkommenden Zorn, der bis zu seiner Satisfaktion andauert. *μῆνις* impliziert den göttlichen Groll,⁷ der gleichzeitig als Verlangen oder antreibende Kraft interpretiert werden kann. Das Prooimion der Ilias beginnt mit dem Zorn des Helden Achill, *μῆνις*, der hier einen anhaltenden, nicht nachlassenden Groll (Latacz, Homers Ilias 13) wegen erlittener Kränkung impliziert. Achills übergroßes Maß an Zorn ist angeboren, wie Patroklos im neunten Gesang referiert (Hom. II. 9, 255), welchen der Protagonist nicht regulieren kann. Gleichzeitig wird der Leser mit dem ersten Tränenausbruch des Achill konfrontiert:

Verunehrt, denn er nahm und hat mein Ehrengeschenk, das er selbst mir fort-nahm! So sprach er Tränen vergießend.⁸

Während der Heldenzorn in der Regel gegen Feinde gerichtet ist, wendet sich Achills Zorn gegen seinen eigenen Gefährten. Der Verantwortliche für die Kränkung ist Agamemnon, der durch die Wegnahme von Achills erbeuteter Jungfrau Briseis den Helden entehrt. Um den Zorn des Apollon zu beschwichtigen, musste Agamemnon einer Restitution der geraubten Priestertochter Chryseis zustimmen. Da Apollon dem Heer eine Seuche gesendet hat, blieb Agamemnon keine andere Wahl, als die Tochter des Priesters zurückzugeben. Um seinen persönlichen Verlust zu kompensieren, bemächtigt sich der Heerführer nun Achills Siegesbeute. Das Verhalten des Agamemnon zieht eine Kränkung des Helden nach sich und impliziert den Verlust von Achills Ehre. Die Kränkung und der Ehrverlust manifestieren sich nicht nur in der Wegnahme seines Besitzes,⁹ sondern auch durch den Verlust von *γέρας* und damit seines Ansehens (Horn 150), welches an Besitz und Vermögen des Helden gebunden ist. Agamemnon verstößt als Heerführer nicht nur gegen die gesellschaftlichen Normen, sondern bricht insbesondere seine Vertrauenswürdigkeit gegenüber Achill (152). Die psychische Verletzung Achills unterminiert dessen moralischen Verpflichtungen gegenüber dem Heer; von nun an begegnet Achill dem Schicksal seiner Gefährten mit Gleichgültigkeit. Die Tränen sind das Resultat seines Zorns, der durch die Verletzung der Ehre¹⁰ und des Ansehens effiziert wird. Um erneut an einer Wertschätzung teilhaftig zu werden, trachtet der Held nach Ehrbezeugungen. Um dieses Ziel zu erreichen, schreckt er nicht davor zurück, gegenüber

seinem Kontrahenten Gewalt anzuwenden. Die Gewalttat kann durch Athene verhindert werden, woraufhin der Held Rache übt, indem er Kampfenhaltung als Druckmittel nutzt. Aus Wut zieht er sich aus der Menge zurück und setzt sich ans Meer. In der Einsamkeit vergießt er Tränen:

Aber Achill setzte sich weinend alsbald, abseits von den Gefährten, an den Strand der grauen Salzflut und blickte auf das grenzlose Meer.¹¹

Die Isolierung Achills impliziert keine neue Wertung von männlichen Tränen, sondern entspricht dem menschlichen Bedürfnis nach räumlicher Distanz gegenüber dem Hauptverantwortlichen seiner Kränkung. Sowohl in der Ilias als auch in der Odyssee (Hom. Od. 5, 152-154) gibt es ähnliche Szenen, in denen die Helden ihre Tränen in Einsamkeit vergießen. Beide ziehen sich ans Meer zurück und wenden sich in ihren verzweifelten Momenten nur noch an die Götter. Das Zurückziehen ans Meer erfolgt nicht zufällig; so soll Achills Mutter, die Nereide Thetis, auf das Weinen ihres Sohnes aufmerksam werden. Ihre Aufgabe besteht darin, ihren Sohn zu trösten und seinen Groll gegen Agamemnon zu schmälern. Achill vertraut ihr seinen Gram an und bittet seine Mutter um Unterstützung für seine Vergeltungsaktion gegen Agamemnon. Als Kompensation für seine Kränkung fordert Achill die Wiederherstellung seiner verletzten Ehre. Dass bei der Wegnahme des Beutemädchens persönliche Gefühle im Hintergrund stehen, wird im neunten Gesang deutlich, als Achill vor Odysseus auf seine Liebe zu Briseis zu sprechen kommt (Hom. II. 9, 340-344). Auch Thetis' tröstende Worte werden von Tränen begleitet. Die Tränen der Thetis antizipieren das bevorstehende Schicksal ihres Sohnes. Sein verzweifelter Zustand erinnert Thetis dabei an das über ihren Sohn verhängte Unheil. Auch beim nächsten Gefühlsausbruch des Achill, der erst im 18. Gesang aufkommt und bis zum letzten Gesang dem Tod seines Gefährten Patroklos gewidmet ist, dient Thetis ihrem Sohn als Trostspenderin.

Verzweiflung

Der Krieg bringt die Helden mehrfach in verzweifte Situationen, auf die die Protagonisten – aus unserer modernen Sicht unheroisch – nämlich mit Tränen reagieren. Doch der Gefühlsausbruch in einer prekären Kriegslage entspricht der Realität und soll dem Rezipienten die Grausamkeit des Krieges vor Augen führen.

Mit der Unterstützung des Zeus kommt es zu einem weiteren Vordringen der Trojaner. Zeus verhindert das Eingreifen der anderen Götter, um sein Versprechen an Thetis zu erfüllen. Das Verhalten der Griechen wird während der Kriegshandlungen von Unentschlossenheit und Verzweiflung begleitet. Nach einer weiteren Niederlage gegen die Trojaner ist der Kampfwille der Griechen endgültig gebrochen, woraufhin am Abend eine Versammlung einberufen wird. Wie aussichtslos die Lage auf Agamemnon wirkt, wird deutlich, wenn er die Griechen auffordert, den Krieg zu beenden und in die Heimat zurückzukehren. Der Defätismus des Heerführers Agamemnon wird durch Tränen externalisiert, als er sich in einer Rede an die Truppe wendet:

Und auf stand Agamemnon, Tränen vergießend, dem dunklen Quell gleich, der sein trübes Gewässer vom steilen Felsen herabgießt.¹²

Der Vergleich mit der Quelle soll an dieser Stelle die Intensität des Weinens unterstreichen. Die dunkle Farbe der Quelle impliziert eine Konnotation mit Tod und Gefahr (Monsacré 168), mit denen Agamemnon die Niederlage assoziiert. Agamemnon zeigt seine Tränen offen vor seinen Soldaten. Diese kritisieren ihn dafür nicht, sondern nehmen Agamemnons Entscheidung mit Erleichterung auf. Da der Wirkungsgrad von Tränen, welche von einem Entscheidungsträger vor seinen Soldaten offen gezeigt werden, sehr hoch ist, wird Agamemnon die Demoralisierung der Soldaten einkalkuliert haben. Agamemnons Tränen akzentuieren nicht nur die hoffnungslose Lage der Griechen, sondern auch den gebrochenen Kampfwillen des Heerführers. Während im römischen Raum Tränen von Feldherren als probates Mittel dienten, um die Soldaten zum Bleiben zu bewegen (Hagen 109-110), fordern Agamemnons Tränen die Soldaten zum Rückzug auf. Die Szene stellt die Integrität des Heerführers in Frage, da dieser seine Soldaten zu ruhmlosen Handlungen auffordert (Classen 30). Das Vergießen von Tränen erreicht die gewünschte Wirkung und sorgt unter den Soldaten für Aufbruchsstimmung. Dass Agamemnons Verhalten als Entscheidungsträger an der Stelle deviant ist, ergibt sich aus den folgenden Gegenreden. Diomedes stellt sich gegen Agamemnon und deklariert einen Rückzug als feige. Den Griechen wird daraufhin die Wahl überlassen, entweder mit Agamemnon Troja zu verlassen oder mit Diomedes gegen den Feind weiterzukämpfen. Da das Heroentum den Kampf bis zum Tod vorzieht, entscheiden sich die Soldaten für die Wiederaufnahme des Kampfes. Damit wird

das resignierte Verhalten des Heerführers indirekt kritisiert, was für Agamemnon allerdings keine machtpolitischen Restriktionen nach sich zieht.

Ganz anders wird mit Thersites verfahren, der im zweiten Buch das griechische Heer zur Heimkehr auffordert und sich damit gegen den Willen der Heerführer wendet.¹³ Obwohl Agamemnon und Thersites von einem ähnlichen Motivationsfaktor – der Rückkehr – bewegt werden, liegt Thersites' Tränen eine völlig andere Motivation zugrunde. Er kritisiert die eigennützige Kriegsführung des Agamemnon und fordert die Soldaten zum Handeln gegen die Heerführer auf. Thersites' äußeres Erscheinungsbild steht in großer Diskrepanz zum homerischen Kanon von männlicher Schönheit. Seine körperlichen Mängel werden mit Feigheit assoziiert (Monsacré 53; Halliwell 281) und bilden einen scharfen Kontrast zu dem Ideal des schönen und starken Helden. In diesem Fall kommt es zu einer sozialen Degradierung des Soldaten, der keine überlegene Stärke akzentuieren kann und mit seinem Ungehorsam gegenüber den Mächtigen dem heroischen Wertesystem widerspricht. Nachdem Thersites die Führungsqualitäten des Agamemnon öffentlich missbilligt hat, wendet Odysseus körperliche Gewalt gegen den verhassten Demagogen an. Als Odysseus ihm mit einem Zepter auf den Rücken schlägt, bricht er in Tränen aus:

Also sprach er und schlug mit dem Zepter ihm Rücken und Schultern, dass er sich krümmte vor Schmerz, und reichlich entflossen ihm Tränen. Blutig erhob sich sofort eine schwellende Strieme am Rücken, unter dem goldenen Stab, er setzte sich hin, voller Schrecken, leidend, verstörtes Gesichts, und wischte sich ab die Tränen. Aber wie alle auch zürnten, sie lachten doch herzlich darüber [...].¹⁴

Nach Arnould sind die Tränen des Thersites die unmittelbare Reaktion auf die körperlichen Verletzungen, welche der Dichter präzise beschreibt: *σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη* (Hom. II. 2, 267; siehe Arnould 20; Waern 225). Damit wäre impliziert, dass Tränen als Reaktion auf physische Verletzungen negativ konnotiert sind, womit eine weitere Bloßstellung des Demagogen erzielt wurde. Der Umstand, dass die Helden an keiner Stelle Tränen wegen Kriegsverletzungen vergießen, stützt Arnoulds These. Da Thersites allerdings in seinem Auftreten und seiner sozialen Position dem heroischen Kanon widerspricht, fungieren seine Tränen nur als zusätzliche Diffamierung seiner Person. Den Tränen des Demagogen wird durch ihren

Auslöser bewusst eine heroische Note entzogen. Thersites weint nicht wie die anderen Feldherren aus Verzweiflung über persönliches Scheitern. Seine Tränen sind das Resultat körperlicher Gewalteinwirkung und werden daher mit Feigheit assoziiert. Die erniedrigende Behandlung des Thersites wird durch das Verlachen seitens der Soldaten forciert, welche damit ihre dezidierte Einstellung zu der Auflehnung des Thersites demonstrieren. Die Möglichkeit einer Rebellion unter den Soldaten wird verhindert, indem der Unruhestifter diffamiert und verspottet wird. Das Verhalten des Odysseus zielt damit auf die Aufrechterhaltung der Ordnung. Die Misshandlung des Demagogen dient der Abschreckung vor seinem ordnungswidrigen Verhalten (Schmidt 143).

Das Effizieren von Tränen in verzweifelten Situationen ist nicht nur personenbezogen, sondern wird in gleicher Weise auch kollektiv manifestiert. Im dreizehnten Buch wird den Griechen ihre hoffnungslose Situation bewusst, was sie mit Tränen bekunden:

[...] und zugleich war es ihnen im Mut ein Kummer, die Troer zu sehen, die die große Mauer überstiegen hatten in Haufen. Wie sie diese sahen, vergossen sie Tränen unter den Brauen, meinten sie doch, sie würden nicht entrinnen aus dem Unheil.¹⁵

Die Tränen der Soldaten werden an dieser Stelle nicht mit Feigheit oder Schwäche assoziiert, sondern spiegeln eine menschliche Reaktion auf eine aussichtslose Situation wider und antizipieren gleichzeitig ihr Schicksal. Interessant an der Stelle ist die situativ bedingte Äußerung von Tränen. Die Soldaten befinden sich inmitten einer Kampfhandlung, als sie vor ihrem Gegner zu weinen anfangen. Dass ihr Verhalten nicht als deviant eingestuft wird, zeigt der Umstand, dass die Soldaten keine Anstalten machen, ihre Tränen zurückzuhalten.

Nach dem Streit mit Agamemnon ist Achill nicht bereit, in Troja zu bleiben. Um eine Aussöhnung mit Agamemnon herbeizuführen und den Helden für die Wiederaufnahme des Kampfes zu gewinnen, wird sein Erzieher Phoinix, als Mitglied der *πρεσβεία*, zu Achill gesandt. Durch die Wiedergabe von Kindheitserinnerungen versucht Phoinix eine emotionale Nähe zu dem Protagonisten herzustellen und die Spannung zu entladen. Die Kindheitserinnerungen enthalten humorvolle Anekdoten über Achills Kindheit, welche eine Gefühlsregung evozieren sollen. Die psychologische Tiefe dieser Szene wird noch deutlicher, als Phoinix mit Verweis auf seine eigene Kinderlosigkeit seine Zuneigung

gegenüber Achill akzentuiert und sich als Vaterfigur präsentiert. Mit rhetorischem Geschick versucht er positive Gefühle beim Protagonisten zu generieren, um den Zorn des Helden zu mildern. Doch Achill ist zu keinerlei Empathie fähig und lässt von seinem Vorhaben nicht ab. Als Achill weiterhin die Teilnahme am Kampf verweigert und Phoinix stattdessen die Abreise aus Troja vorschlägt, bricht Phoinix in Tränen aus:

[...] und spät erst sprach unter ihnen der Alte, der Rosstreiber Phoinix, in Tränen ausbrechend, denn er fürchtete sehr für die Schiffe der Achaier.¹⁶

Phoinix ist sich der Folgen der Kriegshandlungen im Falle einer Abreise des Achill bewusst. Auffallend ist die am Anfang erwähnte Beschreibung von Phoinix' Tränen als *δάκρυ' ἀναπρήσας*, welche die emotionale Intensität betonen. Die zurückgewiesene Bittgesandtschaft soll an der Stelle die ausweglose Situation der Griechen vor Augen führen. Obwohl der Dichter die Tränen auf die verzweifelte Situation bezieht, können die Tränen auch als taktischer Zug des Phoinix gelesen werden. Durch die Tränen appelliert der Erzieher an das Mitgefühl Achills, das ihm nach der gescheiterten Argumentationsstrategie als einziges Mittel bleibt, um Achill umzustimmen.

Als Zeus das Schlachtgeschehen zugunsten der Trojaner wendet, scheint die Lage für die Griechen aussichtslos. Hektor kann zu dem Schiff des Protesilaos vordringen, was unter den Soldaten Panik hervorruft (Hom. II. 15, 699-701). Patroklos wird mit vielen verwundeten Gefährten konfrontiert und zieht sich aus der Schlacht zurück, um den resignierten Eurypylos zu versorgen. Auffallend ist die geringe Anzahl von Verwundeten, welche in Diskrepanz zu der großen Anzahl an Kriegstoten steht.¹⁷ Das Leid der Griechen wird stattdessen durch die detailreiche Beschreibung der Wunden illustriert. Erschüttert von der immensen Anzahl an Kriegstoten sowie dem Leid der Verwundeten, entscheidet sich Patroklos, Achill um Hilfe zu bitten. Als er Achill antrifft, kann er sich nicht beherrschen und bricht in Tränen aus. Für die Beschreibung von Patroklos' Tränen bedient sich der Dichter eines Gleichnisses:

Aber Patroklos trat zum Hirten der Völker Achill, heiße Tränen vergießend, und glich der finsternen Quelle, die von steilem Geklipp ergießt ihr dunkles Gewässer. Mitleid fasste darob den göttlichen schnellen Achill und er hob seine Stimme und sprach die geflügelten Worte: Sprich, was weinst du, mein Patroklos? Gleich einem

kindischen Mägdlein, das da neben der Mutter läuft und: Nimm mich! Sie bittet, fest an ihr Kleid sich klammernd, den Gang der Eilenden hemmend, weinend blickt es hinauf, bis die Mutter es nimmt in die Arme. So vergießt auch du, Patroklos, die perlende Träne.¹⁸

Gleichnisse aus der Kinderwelt werden in den Epen oft verwendet, um die Grausamkeit des Krieges zu akzentuieren (Waern 227-228). Achills Vergleich zwischen Patroklos und einem weinenden Mädchen zielt nicht auf eine Diffamierung des Patroklos, sondern drückt das Mitgefühl des Achill gegenüber seinem Freund aus (Föllinger 183; Monsacré 82, Anm. 219; Van Wees/Fisher 14). Der Vergleich setzt eine Intimität zwischen beiden Protagonisten voraus und impliziert ein Schutzverhältnis. Achill übernimmt die Rolle der mitleidenden Mutter. Das Weinen des Mädchens postuliert einen gewissen Anspruch an die Mutter, in den Arm genommen zu werden. Auch Patroklos' Tränen stellen einen Anspruch an Achill. In ähnlicher Weise wie die Mutter die Trauer ihres Kindes durch die Erfüllung seiner Forderungen kalmieren kann, hat Achill die Möglichkeit, seinem Gefährten durch seine Teilnahme an der Schlacht Schutz zu bieten, da er das Unglück der Griechen mit seinem Eingreifen abwenden könnte. Die Stelle erinnert an die oben besprochene Szene des weinenden Achill bei seiner Mutter Thetis, welche er auch um Hilfe bittet. Patroklos weint nicht um das kommende Unglück der Griechen, sondern um die vielen Toten und Verwundeten der vergangenen Kämpfe, die er vor Achill aufzählt und deren Anblick er besonders ausgesetzt ist (Hom. II. 16, 20-29). Indem Patroklos die Verwundung der besten Kämpfer in den Vordergrund stellt, betont er die Notwendigkeit von Achills Teilnahme am Schlachtgeschehen. Die Tränen implizieren hiermit nicht nur eine innere Verzweiflung des Helden, sondern appellieren an das Mitgefühl des Achill, um diesen zu einer Teilnahme an der Schlacht zu überreden. Obwohl Achill mit dem Gleichnis andeutet, Patroklos' Forderungen entgegenzukommen, entscheidet er sich letztlich gegen die Teilnahme an der Schlacht und lässt stattdessen Patroklos mit seiner Rüstung in den Kampf ziehen. Das Gleichnis dient damit der Vorwegnahme des bevorstehenden Todes des Patroklos. Achill versagt in seiner Mutterrolle, indem er den Tränen seines Freundes nicht gerecht wird. Stattdessen akzentuiert Achill seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal seines engsten Gefährten. Er gestattet ihm die Teilnahme am nächsten Kampfungang, der schließlich zum Tod des Patroklos führt.

Abschiedsszenen

Bevor die Helden in die Schlacht ziehen, nehmen sie von ihren Familien Abschied, der in den meisten Fällen von Tränen begleitet wird. Das Bedauern über den Aufbruch wird vor allem dann emotional gesteigert, wenn ein Wiedersehen nicht gewährleistet ist. Das letzte Treffen zwischen Hektor und seiner Frau Andromache sowie seinem Sohn Astyanax avanciert zu einer berühmten Abschiedsszene, in der die Bedeutung der Polis und der Familie explizit betont wird. Damit wird nicht eine antizipatorische Spannung in Bezug auf den Tod des Protagonisten aufgebaut, sondern eine emotionsgeladene Rahmenhandlung zwischen den grausamen Schlachtbeschreibungen geschaffen.¹⁹ Hektors Gattin Andromache bekundet ihren Abschiedsschmerz mit Tränen, welche hier den Tod des Helden antizipieren.²⁰ In einer Rede illustriert sie ihre Angst vor einem Verlust und bittet ihren Gatten verzweifelt, die Familie nicht zu verlassen. Andromaches Wunsch nach dem Erhalt der Familie steht in Diskrepanz zu den Erwartungen eines heroischen Kriegers. Das Einsetzen weiblicher Tränen kann gleichzeitig an das Mitleid ihrer Männer appellieren und die Hoffnung auf eine Umstimmung erhöhen.²¹ Hektor betont anschließend das Schicksal seiner Familie und akzentuiert gleichzeitig seine Pflicht als Verteidiger und Beschützer der Polis. Die heroische Pflicht wird dem friedlichen Familienleben vorgezogen. Nach dem Abschied zieht sich Andromache in ihr Haus zurück und bekundet ihren Verlust mit Tränen:

Schon aber war sie nach Hause geeilt, die Gattin, häufig zurück sich wendend und quellende Tränen vergießend. Bald erreichte sie nun die schöne, prangende Wohnung Hektors, des Männermörders, und traf die Mägde versammelt dort im Gemach, und allen erweckte Jammer und Klage, lebend noch ward Hektor beweint in seinem Palaste, denn sie glaubten, er würde nimmer zurück aus dem Kampfe.²²

Interessant ist die Durchführung der Trauerklage um den bevorstehenden Tod Hektors. Die kollektive Klage soll nicht zuletzt auf den Tod des Helden vorausweisen und die Abschiedsszene dramaturgisch pointieren.

Tränen haben damit nicht nur eine rein schmückende und proleptische, sondern auch eine taktische Funktion, welche allerdings gegenüber den Erwartungen und Verpflichtungen eines Soldaten keine Wirkung zeigen.

Trauer um die Toten

Trauer ist eine individuelle Ausdrucksform einer Verlusterfahrung. Nach Freud (200) muss sich der Trauernde zur Überwindung seiner Trauer das belastende Ereignis wiederholt in Erinnerung rufen. Schafft es der Betroffene nicht, das Ereignis zu verarbeiten, wird die Trauer pathologisch und mündet in Melancholie. Um dies zu vermeiden, wurden Trauerrituale in den Trauerprozess eingebunden. Trauer ist hierbei nicht immer ein Produkt persönlicher Gefühle oder eines empfundenen Schmerzes, sondern impliziert die pflichtbewusste Erfüllung von rituellen Handlungen. Assmann (17) zufolge evozieren die Trauerriten einen kulturell bedingten Heilungsprozess. Das Weinen ist für den Trauerprozess symptomatisch. Meuli (353-385) spricht von einem von der „Sitte gebotenen Pflichtweinen“, welches in vielen Fällen affektiv generiert und übersteigert praktiziert wird. Die Teilnahme an Trauer Ritualen demonstriert den Wunsch zur Wiederherstellung einer durch den Tod erodierten Ordnung. Rituale verlangen Tränen, die auch ein Ventil für andere Lasten werden können. Das Ritual wird damit zum Zufluchtsort, an dem alle Sorgen entlastet werden können. So müssen die Tränen nicht unbedingt nur dem Verstorbenen gelten, sondern können auch andere Ursachen haben. Oftmals werden für eine Totenprozession Klageweiber eingesetzt, um während der Prozession exzessive Trauer zu evozieren. Die Tränen erhalten einen besonderen Stellenwert, indem sie gegenüber dem Verstorbenen Würde und Ehre betonen. Daher kann Achill keine Ruhe finden, solange Patroklos ohne Bestattung und Totenklage bei den Schiffen liegt (Hom. II. 22, 379). Der Tod ist ein wesentlicher Bestandteil der Ilias und findet mehr Beachtung als der Krieg per se (Griffin 85-102; Horn 136). Der heroische Verhaltenskodex zieht den Tod auf dem Schlachtfeld dem ewigen Leben vor und stellt das hohe Alter als mühevoll und eine Last dar (Hom. II. 5, 153; 8, 103; 18, 434; 23, 644; 23, 623).

Achills zahlreiche Tränenausbrüche gelten ab dem 18. Gesang allein dem Tod seines Gefährten Patroklos, der den Höhepunkt der gesamten Ilias bildet. Die Todesnachricht wird ihm von Antilochos, mit dem er eine enge Freundschaft pflegt, überbracht. Tränen können angesichts von Achills übermenschlichem Schmerz und seiner Erschütterung der überbrachten Nachricht nicht mehr gerecht werden.²³ Um der Intensität seines Schmerzes Ausdruck zu verleihen, reagiert Achill auf den Tod seines Freundes mit Klagegesten und rauft sich die Haare. Der unerträgliche Schmerz steigert sich

zu Suizidgedanken, sodass ihm Antilochos die Hände festhalten muss.²⁴ Die Schmerzensbekundung übersteigt alles Vergleichbare und wird daher in der Forschung auf ein homosexuelles Verhältnis zwischen Patroklos und Achill zurückgeführt, welches jedoch an keiner Stelle im Epos angedeutet wird.²⁵ Jonathan Shay betont die besonderen Kriegsumstände, welche durch eine enge Beziehung im Kampfeinsatz und den Zusammenhalt zu einem intimen Verhältnis beider Protagonisten geführt hätten. Horn konstatiert ein institutionalisiertes Basileus-Terapon-Verhältnis zwischen beiden Protagonisten, womit Achill zum Schutz seines Gefährten verpflichtet sei (Horn 185). Choitz betont Patroklos' Rolle als Nachfolger von Achills Oikos sowie als Vormund für seinen Sohn Neoptolemos (108-109). Darüber hinaus kann Achills seelische Erschütterung auf ein empfundenes Familienverhältnis beider Protagonisten zurückgeführt werden (Horn 185; Shay 40-43; Latacz, Mythos Troia 131). Die exzessive Trauer des Achill ist für einen Krieger, der seinen engsten Gefährten verloren hat, kein außergewöhnliches Verhalten (Shay 114; Hölscher 39; West 326). Er leidet unter Schlafentzug, fastet und entzieht sich dem sexuellen Vergnügen (Grethlein 122). Während die restlichen Protagonisten ihre Trauer über Patroklos' Tod in spontanen Situationen sowie im Rahmen der Totenklage kundgeben, trauert Achill auch während der Kampfhandlung um seinen Freund (Anastassiou 11-12). Doch auch für das exzessive Trauern gelten im Kriegszustand andere Regeln als im Friedensfall. Als der Held geschwächt in den Kampf ziehen möchte, wird er von Odysseus auf sein nonkonformes Verhalten hingewiesen:

[...] denn allzu viele fallen schnell aufeinander den ganzen Tag, wann könnte da einer vom Kummer sich erholen? Nein, wir sollen den Toten bestatten, sobald er gestorben. Fest, mit gelassenen Herzen und einen Tag beweinen, und all die, welche vom verhassten Krieg übrigbleiben, müssen der Speis und des Tranks gedenken, damit wir noch stärker mit feindlichen Männern kämpfen immerfort.²⁶

Obwohl in Kriegszeiten gewöhnlich wenig Raum für die ordentliche Bestattung der Kriegstoten bleibt, wird hier jedem Toten nicht nur eine Bestattung, sondern gleichzeitig eine Trauerklage gewährt. Allerdings müssen die Kampfhandlungen zeitnah wiederaufgenommen werden, weshalb die Trauerzeit einen Tag nicht überschreiten soll. Odysseus problematisiert damit das persistente Trauerverhalten der Soldaten,

welches ihre Leistungsfähigkeit reduziert. Eine prolongierte Trauer muss nicht immer durch Tränen bekundet werden, sondern kann sich wie im Falle des Achill durch Nahrungsdeprivation äußern. Das heißt nicht, dass Achill zu keinen Tränen mehr fähig ist. Seine Trauer über Patroklos hält bis zum letzten Buch an und wird durch die Nähe zum Toten wie beim Anblick der Leiche oder durch Erinnerungen immer wieder evoziert:

Indessen Achill weinte, seines Gefährten gedenkend, noch unberührt von des Schlummers allbezwingter Macht, er wälzte sich hierhin und dorthin, immer sich sehnd nach Patroklos' Kraft und adliger Mannheit, und in Gedanken, wieviel sie gemeinsam erlebt und erduldet [...] dessen eingedenk vergoss er reichliche Tränen.²⁷

Die häufige Reminiszenz an seinen Gefährten löst bei dem Protagonisten ἄλγεα aus und führt zu einer besonders starken emotionalen Reaktion. Seine Trauer wird nicht nur durch Tränen, sondern durch exzessive Körpergesten, wie das Herumwälzen auf dem Boden, bekundet. Um das innere Leid zu lindern, wendet er sich wieder an Thetis. Vor seiner Mutter offenbart er seine innerste Verzweiflung. Er bereut nicht nur, auf die Welt gekommen zu sein, sondern äußert seinen Wunsch zu sterben. Aus der Klage spricht ein Schuldgefühl des Achill, seinen Gefährten nicht beschützt zu haben. Die Begegnung mit ihrem Sohn rührt die Meeresnymphe erneut zu Tränen. Diese gelten nicht dem Verlust des Patroklos, sondern antizipieren das bevorstehende Schicksal ihres Sohnes. Anschließend bittet sie Hephaistos unter Tränen, für ihren Sohn Waffen zu schmieden. Dass Tränen im Rahmen eines Bittgestus wirkungsvoll eingesetzt werden, konnte bereits gezeigt werden. Tränen haben in diesem Zusammenhang die Funktion, die Entscheidung des Gottes positiv zu beeinflussen. Kurz vor der Übergabe der geschmiedeten Waffen wirft sich Achill über die Leiche des Patroklos und fängt an zu weinen (Hom. II. 19, 4-6). Erst der Anblick der von Hephaistos geschmiedeten Waffen kann den Helden zum Handeln bewegen, indem Gefühle der Aggression und Rachelust überhandnehmen.²⁸ Der Verlust seines Gefährten wird zum entscheidenden Motivationsfaktor seiner Racheaktion gegen Hektor. Ein Großteil des Kriegsepos widmet sich im Folgenden Achills Sühnung von Patroklos' Tod.

Nicht nur Achill, auch zahlreiche andere Protagonisten wohnen der Klage über den Tod des Patroklos unter Tränen bei. Plötzlich erhalten auch Tiere die Fähigkeit, ihrer Trauer durch

Tränen Ausdruck zu verleihen. Als die Pferde von dem Tod ihres Besitzers erfahren, weinen sie über den Verlust und aus Sehnsucht nach Patroklos. Antilochos versetzt die Nachricht vom Tod des Patroklos in Sprachlosigkeit:

Und Antilochos entsetzte sich, als er die Rede hörte, und Sprachlosigkeit, wortlose, ergriff ihn lange, und die Augen füllten sich ihm mit Tränen [...] und ihn, den Tränen vergießenden, trugen die Füße aus dem Kampf, um dem Peleus-Sohn Achill das schlimme Wort zu melden.²⁹

Obwohl Antilochos mit Patroklos weder verwandt ist noch, wie Achill, in einem engeren Verhältnis steht, ist er durch die Nachricht konsterniert. Antilochos befindet sich mitten auf dem Schlachtfeld, als er von Menelaos von Patroklos' Tod erfährt. Dabei unterbindet er seine Trauerbekundung nicht, sondern lässt seinen Tränen freien Lauf. Die Stelle ist ein weiterer Beleg dafür, dass die Soldaten ihre Tränen während der Kampfhandlungen nicht zurückhalten mussten.

In ähnlicher Weise wie die Helden trauert die gefangene Briseis, als sie mit dem Tod des Patroklos konfrontiert wird (Hom. II. 19, 287-300). Ihre Tränen sind keine Reaktion auf die Todesnachricht, sondern werden durch die Konfrontation mit dem entstellten Leichnam des Patroklos bedingt, während ihre Klage von lautem Klagegeschrei zu Tränen übergeht. Due begründet Briseis' Trauer gegenüber Patroklos' Tod als normale Reaktion auf einen familiären Verlust, da sie Patroklos zu einem gewissen Grad als Vaterfigur beklagt.³⁰ Mit der Trauerklage versucht Briseis ihre Stellung in der griechischen Gemeinschaft zu legitimieren, indem sie ihre Trauer nicht nur durch Tränen, sondern, wie es die Tradition verlangt, forciert durch Klagegesten zum Ausdruck bringt. Nach Petersmann (8) ist Briseis' Trauer auf das enge Verhältnis zu Patroklos zurückzuführen. Da Briseis in dem Moment allerdings ihre schmerzvolle Vergangenheit projiziert, müssen ihre Tränen als Ausdruck ihres eigenen Leids verstanden werden. Die Trauer von Achill und Briseis korreliert ab einem gewissen Punkt, da sie auf den Anblick des toten Gefährten in gleicher Weise mit Geschrei und Tränen reagieren.³¹ Auch die Klage wird komplementär zum Ausdruck gegeben, indem sie ihre zerstörten Hoffnungen auf eine familiäre Verbundenheit akzentuiert.³² Im Unterschied zu der Totenklage der Briseis kann Achill seine Trauer über Patroklos emotional übersteigern. Nach Lohmann (20) stehen die beiden Klagen in bewusster Wechselwirkung, um Achills Trauer über die der Briseis emporzuheben, da für Achill der Tod

seines Gefährten das größte Unglück darstellt. Damit lässt sich eine geschlechterspezifische Darstellung der Trauer, wie sie Monsacré postuliert, abstreiten.

Neu ist die Beschreibung der Tränen des Antilochos und des Achill als *δάκρυα θερμὰ* (Hom. Il. 18, 234-235; Hom. Il. 18, 16-17). Die Idee der Wärme, die mit dem Wachstum und der Fruchtbarkeit verbunden ist, steht in Relation zu der biologischen Vorstellung von Tränen in den späteren Schriften des Aristoteles (Aristot. probl. 959b20-30). Die Wärme der Tränen ist nicht nur Ausdruck ihrer Vitalität, sondern scheint dem Leid der Protagonisten eine besondere Qualität zu verleihen (Monsacré). Auch während der Leichenbergung vergießen die Argeier heiße Tränen. Die Leichenbergung während der vereinbarten Waffenruhe bleibt ein fester Bestandteil des Kriegsgeschehens (Shay 99). Die Leichen werden nicht nur vom Schlachtfeld gebracht, sondern gewaschen und gepflegt. Die Möglichkeit, seine Gefährten nochmals zu sehen und sie zu ehren, verringert nach Shay (106) ein Trauma bei den Hinterbliebenen. Die gemeinsame Trauer der Soldaten begünstigt den Zusammenhalt zwischen den Gefährten,³³ der, anders als heute, keine Anonymität kannte. Es ist evident, dass der zur Verfügung stehende Freiraum für den Abschied eine wichtige Komponente bildet, doch muss das enge Verhältnis zwischen den Soldaten auf den Erfolg des Trauerprozesses kontraproduktiv gewirkt haben. Mit dem Ziel, die Bedeutung des Trauerprozesses für die Mentalität der Soldaten zu ergründen, vergleicht Shay (96-97) den Trauerprozess im Vietnamkrieg mit dem in der Ilias. Er bemerkt, dass die mangelnde Trauerarbeit in Vietnam – wo männliche Tränen mit Gefahr und Schwäche assoziiert wurden – die Hauptursache für die psychischen Erkrankungen der Veteranen darstellt (ebd. 108-109). In der Ilias impliziert die offene Zurschaustellung von Tränen keine Verweichlichung der Protagonisten. Dort wird den Soldaten die Bestattung und Trauerklage für jeden Toten gestattet. Hierbei lässt Shay allerdings die Kritik des Odysseus außer Acht, der die Auswirkungen einer anhaltenden Trauer auf die Kampfleistung der Soldaten problematisiert, welche aus diesem Grund in späterer Zeit reglementiert werden muss.

Bevor Hektor in seine letzte Schlacht zieht, wird der Tod von seinen Eltern durch eine Trauerklage präfiguriert. Der Schmerz wird in unterschiedlicher Weise geäußert:

[...] so sprach der Greis und raufte die grauen Haare mit den Händen und riss sie sich vom Kopf, doch dem Hektor beredete er nicht den Mut. Die Mutter aber wieder

jammerte drüben, Tränen vergießend [...] so sprachen die beiden weinend zu ihrem Sohn.³⁴

Während sich Priamos die Haare rauft, entblößt die Mutter vor ihrem Sohn die Brust (Hom. Il. 22, 77-90). Das Entblößungsmotiv soll nicht nur ihre Mutterschaft symbolisieren, sondern das enge Mutter-Kind-Verhältnis hervorheben.³⁵ Hektor soll daran erinnert werden, wie viel Mühe seine Erziehung mit sich brachte. Beide Elternteile versuchen auf das Handeln ihres Sohnes Einfluss zu nehmen, doch lässt sich Hektor nicht von seinem Vorhaben abbringen. Der gleiche Handlungsstrang ist auf der Seite der Griechen zu erkennen. Ähnlich wie Hekabe beweint Thetis den bevorstehenden Tod ihres Sohnes (Hom. Il. 18, 428; Hom. Il. 1, 413-416; Hom. Il. 18, 94). Im letzten Buch erreicht die Schmerzbekundung über den Tod der Gefallenen ihren Höhepunkt, als nicht nur die Griechen ihren Helden beweinen, sondern die Trojaner um den Verlust ihres Helden Hektor in die affektive Totenklage einstimmen. Die emotionale Erschütterung des Priamos erreicht im Vergleich zu Achills Trauerbekundung eine neue Intensität: Als er vom Tod seines Sohnes erfährt, wälzt er sich in Kot. Sein Leid wird in erster Linie nicht nur verbal, sondern auch durch exzessive Gesten und Klagen geäußert. Für den Schmerz über Hektors Tod verwendet der Dichter den Ausdruck *ἄχος ὄξυ* (Hom. Il. 22, 225), während der Tod der anderen Söhne nur mit *ἄχνημα* charakterisiert wird (Anastassiou 19). Die Trauerklage kann hier dem Schmerz über den Tod Hektors nicht mehr gerecht werden und löst bei Priamos den Wunsch aus, seinem Leben ein Ende zu setzen. Sowohl der Tod Hektors als auch der Patroklos' wird in dem Moment, als die Todesnachricht eintrifft, beweint, sowie im Rahmen der Trauerklage, in der Tränen als religiöse Verpflichtung fungieren. In beiden Fällen avanciert die Trauerbekundung zur Massentrauer:

Also sprach er, da klagten sie alle, geführt von Achill. Dreimal lenkten sie rings um den Toten die mähnigen Rosse, weinend, und Thetis erregte der Klage Sehnsucht ihnen, feucht wurde der Sand und feucht die Waffen der Männer von Tränen.³⁶

Die Tränen gelten nicht nur Patroklos und Hektor allein, sondern jedem, den sie zu Hause zurückgelassen haben (Hom. Il. 19, 338-339). Die Totenklage führt zu einem kollektiven Erinnerungsprozess, worin Tränen illustrativ eingesetzt werden. Es mag zunächst überraschen, dass die männlichen Protagonisten häufiger über den Tod ihrer Gefährten weinen als die Ehefrauen

und Mütter.³⁷ Andromache beweint den Tod ihres Ehegatten an zwei Stellen: beim Anblick des entstellten Leichnams (Hom. Il. 6, 405) – ein Motiv der Nähe, welches bereits oben konstatiert wurde – sowie während der Totenklage (Hom. Il. 22, 515). Der Trauer seiner Mutter Hekabe wird nur beim Empfang der Todesnachricht und während der Totenklage Ausdruck verliehen (Hom. Il. 22, 437), während Priamos' Leid durch wiederkehrende Tränenausbrüche hervorgehoben wird. Die Trauer der Frauen wird in den meisten Fällen nicht individuell, sondern kollektiv geäußert. Die Tränen von Helena, Andromache und Hekabe sind Bestandteil der Trauerklage. Das geringere Vorkommen von weinenden Frauen ist nicht nur auf die Unterrepräsentation von weiblichen Charakteren zurückzuführen, sondern auch auf ihren geringen Redeanteil in der Ilias. Selbst Astyanax, dem als Kleinkind das Urteilsvermögen noch verwehrt ist, reagiert auf den Tod seines Vaters mit Tränen: *δεδάκρυνται δὲ παρειαί* (Hom. Il. 22, 491; 499-500).

In der emotionalsten Szene der gesamten Ilias – dem Gespräch zwischen Achill und Priamos – ermöglichen Tränen eine räumliche und konfliktfreie Nähe zwischen beiden Kontrahenten. Um eine Rückgabe des Leichnams seines Sohnes zu realisieren, bleibt Priamos nichts anderes übrig, als Achill mittels einer materiellen Rekompensation um die Freigabe des Leichnams zu bitten. Gegen den Willen seiner Familie und Gefährten fasst Priamos den Entschluss, das Lager des Feindes zu betreten, um die Rückgabe der Leiche zu erbitten. Priamos agiert als Supplikant und ist bereit, sich vor dem Feind zu erniedrigen (Hom. Il. 229). Wie gefährlich dieses Unterfangen für Priamos ist, wird von seinen Gefährten hervorgehoben. Die zahlreichen Tränen, die er bereits über den Tod seines Sohnes vergossen hat, haben ihm noch keine Linderung verschafft:

Hektor! Dass er doch gestorben wäre in meinen Armen! So hätten wir beide uns gesättigt an Weinen und Klagen, die Mutter, die ihn gebar, die Unglückselige, wie auch ich selber. So sprach er weinend [...].³⁸

Die Befreiung von seinem Schmerz kann erst durch die Inbesitznahme des Leichnams und damit der Durchführung der Totenklage erfolgen. Die Anteilnahme, mit der Achill seinem Bittflehen begegnet, wurde in der Forschung immer wieder thematisiert.³⁹ Auch für Achill stellt die Begegnung eine persönliche Überwindung dar und führt ihm die Erinnerungen an den Tod des Patroklos und seines Vaters erneut vor Augen. Es folgt ein pathetischer Moment, welcher der Szene eine intime Pointe verleiht:

[Priamos] weinte häufig, zusammengeskauert vor den Füßen des Achill, aber Achill weinte um seinen Vater, und ein andermal wieder um Patroklos, und ein Stöhnen erhob sich von ihnen durch das Haus.⁴⁰

Für einen kurzen Moment kommt es zu einer engen Verbundenheit der Feinde, die den Protagonisten das gemeinsame Trauern und die einzige erfolgreiche Hikesie ermöglicht. Beide teilen das gleiche Schicksal: den grausamen Tod eines geliebten Menschen. Während der gegenseitigen Anteilnahme ihres Leids hat der Hass keine Bedeutung mehr. Für einen kurzen Moment sind die Grenzen der Feindschaft durchbrochen, woraufhin der Konsens mit einem gemeinsamen Mahl besiegelt wird. Die bloße Parallelität ihrer Schicksale mildert den Schmerz beider Protagonisten und evoziert weitere Erinnerungen an das eigene Leid. So befällt Achill plötzlich das Verlangen, seinen Vater zu beweinen: *πατρός ὑφ' ἡμέρον ὤρσε γόοιο* (Hom. Il. 24, 510-512). Der Anblick des Priamos erinnert Achill an seinen eigenen Vater Peleus, der seinen Sohn auch nicht mehr wiedersehen wird.⁴¹ Priamos schafft es, Achill von der Rückgabe des Leichnams zu überzeugen, und bringt die Leiche vor das Haus, um die Menge zur Klage aufzufordern. Die Menge soll ausgiebig weinen, bevor die Leiche weggebracht wird (Hom. Il. 24, 713-717). Die Klagerede für den Verstorbenen, welche von Tränen begleitet wird, übernehmen Andromache, Hekabe und Helena.⁴² Die Trauerklage, die für beide Toten öffentlich zelebriert wird, dient der Katharsis und Ehrerweisung für die Toten. Dabei wird nicht die Bedeutung der Toten für Troja hervorgehoben, sondern das Schicksal der Frauen thematisiert. Dass die Durchführung der Trauerklage eine große gesellschaftliche Relevanz hat, wird daran deutlich, dass die Kampfhandlungen für die Bestattung und das Beweinen der Toten unterbrochen werden. Ihre Trauer wird gleichzeitig zum Vorwand, um eine emotionale Erregung, die auf das persönliche Schicksal bezogen ist, zu externalisieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Tränen im Trauerkontext in der Ilias eine übliche und von der Gesellschaft geforderte Reaktion darstellen. Die Trauerklage beschränkt sich auf den Tod zweier bedeutender und hochrangiger Heerführer, was die Dimension der Trauer verständlicher macht. Der Umfang der Trauerprozession akzentuiert nicht nur deren Loyalität, sondern wird zum Ausdruck ihrer symbolischen Macht.

Hikesie

Eine weitere Funktion von Tränen lässt sich in Hikesie-Szenen erkennen. In der Ilias wird Angst direkt vor dem Feind gezeigt, besonders in Augenblicken, in dem sich die Person in Lebensgefahr befindet und Gnade erbittet. Das Hikesie-Verhalten ist in der Ilias unheroisch und lässt sich nur bei den Trojanern beobachten. In der Ilias kommt es in zwei Fällen zur Gefangennahme von Feinden, welche in ähnlicher Weise gegenüber dem Feind mit Bittflehen reagieren. Hierbei erfolgt eine Selbsterniedrigung des Supplikanten, die sich in der Anerkennung der Überlegenheit des Gegenübers äußert (Horn 106). Dolon, der im Lager der Achaier als Spion gefangen genommen wird, bittet unter Tränen um seine Freilassung (Hom. Il. 10, 454-455). Da es sich beim Bittsteller um einen Kontrahenten handelt, dürfen die Tränen kein Mitgefühl beim Helden erzeugen (Kim 57). Zur Hikesie gehört außerdem eine Gegenleistung des Bittstellers, wie etwa eine materielle Rekompensation in Form von Lösegeld. Obwohl Odysseus ihm Schonung in Aussicht gestellt hat, wird Dolon im troischen Lager getötet.

Die Brüder Peisandros und Hippolochos, die ebenfalls gefangengenommen wurden, versuchen, dem Feind die Vorteile einer Freilassung zu demonstrieren. Doch die versprochenen Reichtümer reichen nicht aus, um sich aus der Gefangenschaft freizukaufen:

Fange uns lebend, Atreus-Sohn! Und nimm angemessene Lösung! Viele Kostbarkeiten liegen in des Antimachos Häusern, Erz und Gold und vielbearbeitetes Eisen: Davon wird dir gern der Vater unermessliche Lösung geben [...] so sprachen die beiden weinend zu dem König.⁴³

Mit ihren Tränen appellieren sie an das Mitgefühl ihres Gegners, um eine Freilassung zu erwirken.⁴⁴ In ähnlicher Weise bittet Priamos Achill unter Tränen um die Rückgabe des Leichnams seines Sohnes. Die Tränen von Peisandros und Hippolochos erreichen nicht die gewünschte Wirkung, Agamemnon lehnt die Supplikation ab. Die Folge ist die Ermordung beider Söhne des Antimachos durch Agamemnon. Da die versprochenen Gegenstände des Bittstellers für den Helden einen Ehrgehalt und eine materielle Bereicherung bringen können, liegt der Erfolg einer Hikesie durchaus im Bereich des Möglichen. So verschont Achill die Söhne des Priamos Antiphos und Isos. Ein abgelehntes Gesuch steht hingegen in einem kausalen Zusammenhang mit

persönlicher Rache (Zanker 48-59). Im Falle der beiden Brüder Peisandros und Hippolochos liegt der individuelle Wert ihrer Ermordung höher als der ihrer Schonung. Da ihr Vater Antimachos für den Tod des Odysseus und Menelaos plädiert hat, müssen seine beiden Söhne nun einem Racheakt zum Opfer fallen. Der Drang nach einer Wiederherstellung der verletzten Ehre erhält in den Epen größeres Gewicht als die Bereicherung durch materielle Güter. Damit evoziert der Einsatz von rhetorischen Mitteln und emotionalen Gesten in solchen Fällen beim Gegner kein Mitleid.

Fazit

Die historische Interpretation der Epen auf Grundlage einer neuen Methode, dem emotionsgeschichtlichen Zugang, konnte zu einem neuen Kenntnissgewinn der Epen beitragen. Tränen dienen nicht nur der dramaturgischen Ausschmückung der Epen, sondern bilden reale Handlungsmuster ab. Im Epos sind Tränen nicht geschlechtsspezifisch und postulieren standardisierte Reaktionsmuster, die in keiner Diskrepanz zu den gesellschaftlichen Normen stehen. Die Tränen von Männern sind kein Zeichen von Schwäche und tun dem Helden keinen Abbruch. In der Ilias weinen die Protagonisten, wenn ihnen das Wichtigste genommen wird: die Ehre und der Ruhm. Darüber hinaus signalisieren Tränen Angst und Verzweiflung während der Kampfhandlungen. In den meisten Fällen sind Tränen in das Ritual der Trauerklage eingebunden und fungieren als religiöse Pflicht gegenüber dem Verstorbenen. Darüber hinaus erfüllen Tränen eine proleptische Funktion, indem sie den Tod der Helden präfigurieren. Im Trauerkontext lässt sich ein geschlechtsbedingter Unterschied (Monsacré) des emotionalen Ausdruckes kaum konstatieren. In den Totenfeiern wird neben den Klagesängerinnen der Threnos auch auf die Männer übertragen. Der Klagegesang wird von den Ehefrauen und Müttern praktiziert, wobei er in der Ilias nur im letzten Buch reflektiert wird.

Während die Tränen in der Ilias zum Heroentum dazugehören, werden sie in der Tragödie für den Ruhm des Helden als gefährlich eingestuft. Männer, die trotzdem weinen, werden verspottet und als Frauen degradiert.⁴⁵ Die Reglementierung von Tränen beschränkt sich – ähnlich wie in der Odyssee – auf den Trauerkontext. Anders als im Falle der Penelope ist auch den Frauen das anhaltende Trauern nicht mehr gestattet.⁴⁶ Diese Pflicht zur Emotionskontrolle findet sich bereits in der Odyssee, worin der Held permanent

in Tränen ausbricht. Die fatalen Auswirkungen des Krieges werden durch Tränen manifestiert und verlangen eine strengere Reglementierung in bestimmten Situationen wie etwa an Festtagen oder nach dem Nachtmahl. Doch nicht nur Tränen, auch andere Emotionen müssen in der Odyssee zurückgehalten werden. Während der Zorn in der Ilias den Grundstrang der Handlung bildet, wird er in der Odyssee stark abgewertet. Die emotionale Selbstkontrolle korreliert mit der zunehmenden Institutionalisierung der Gesellschaft, welche auf die Kanalisierung von Emotionen und die Kontrolle von Gewalt zielt. Eine ausführliche Untersuchung zu Tränen in der Tragödie und ein Vergleich mit den Epen wäre damit ein reizvoller Ansatz für eine Studie.

Justine Diemke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Arbeitsbereich Alte Geschichte der Universität Hamburg. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit der Darstellung und Bewertung von depressiven Erkrankungen in der griechischen und römischen Literatur.

1 Plat. rep. 388a. Nach Platon ist jegliche Art von Emotionen ein Hindernis für rationales Handeln, weswegen er eine Unterdrückung der Affekte postuliert, siehe Erler 35.

2 Eur. Hel. 947-948; Soph. Ai. 317-322. Das emotional geprägte Verhalten der Helden steht in klarer Diskrepanz zur propagierten Selbstkontrolle der klassischen Zeit.

3 Zum Begriff des Heldentums, siehe Meyer/von den Hoff 9-14. So agieren die Helden als Exemplum idealer Verhaltensnormen, welche selber aus vergangener Erzählung stammen.

4 Einen ersten Versuch, die Bedeutung von Tränen zu eruieren, hat Hélène Monsacré in ihrer Monografie *Les larmes d'Achille – héros, femme et souffrance chez Homère* für die Ilias unternommen. Dominique Arnould greift in seiner Monografie *Le rire et les larmes dans la littérature grecque* die Tränen der homerischen Helden an einigen Stellen auf, indem er die narrative Bedeutung von Tränen in der griechischen Literatur erfasst. Der lange Zeit vernachlässigte Forschungsbereich wurde von Sabine Föllinger in den 2000er Jahren wieder aufgenommen. In ihrem Aufsatz „Tears and Crying in Archaic Greek Poetry“ fasst Föllinger das unterschiedliche Vorkommen von Tränen in den homerischen Epen zusammen. Für Föllinger sind Tränen gattungsspezifisch, was sie an einem Fragment des Archilochos zu zeigen versucht. Unter anderem Blickwinkel beschäftigt sich Hans van Wees in seinem Aufsatz „A Brief History Of Tears“ mit Tränen in der archaischen Zeit, die im Trauerkontext zum Ausdruck gebracht werden. Van Wees kann sowohl anhand ikonographischer Darstellungen als auch literarischer Quellen einen entscheidenden Wandel in der Trauerklage zwischen beiden Geschlechtern konstatieren.

5 Insgesamt acht Mal: Hom. Il. 1, 348-350; Hom. Il. 1, 356-361; Hom. Il. 18, 73; Hom. Il. 18, 234-235; Hom. Il. 19, 4-6; Hom. Il. 19, 338; Hom. Il. 24, 4-9; Hom. Il. 24, 510-512.

6 *μηνης* wird mit Groll übersetzt. Zu den Definitionen siehe Adkins; Cairns; Considine.

7 Die Verwendung des Terminus soll an der Stelle nicht die göttliche Erscheinung des Protagonisten, sondern die besondere Nähe zu Zeus zum Ausdruck bringen, siehe Latacz, Homers Ilias 13.

8 Hom. Il. 1, 356-361: *ήτήμησεν: ἔλων γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας ὡς φάτο δάκρυ χέων.*

9 So ist die Frau nur ein Vorwand, die Schmähung durch Agamemnon der Grund für die Tränen, siehe Monsacré 139-140; Arnould 53.

10 Zum Begriff: Horn 99.

11 Hom. Il. 1, 348-350: *αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔζητο νόσφι λιασθεῖς, θῖν' ἐφ' ἀλὸς πολιῆς, ὀρούων ἐπ' ἀπείρονα πόντον.*

12 Hom. Il. 9, 13-14: *ἂν δ' Ἀγαμέμνων ἴστατο δάκρυ χέων ὡς τε κρήνη μελάνυδρος ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δνοφερὸν χεῖι ὕδωρ.*

13 Die Thersites-Szene wurde in der Forschung mehrfach diskutiert. Olshausen (132) sieht das Auflehnen des Thersites als Umsturzversuch. Hellmann spricht von gewöhnlichen Zuständen, welche auf allgemeine Zustimmung stoßen. Damit, dass Thersites' Verhalten zu einem Zusammensturz der sozialen Ordnung führen kann, rechtfertigt Odysseus sein Verhalten, siehe Schmidt; Lincoln; Seibel. Für Geschnitzer, Scott (25-27) und Nicolai (100) ist die Szene unproblematisch, da sie das Unrecht des Thersites bereits durch sein Äußeres betont sehen. Sagan (38) sieht Thersites als Karikatur des Helden.

14 Hom. Il. 2, 265-270: *ὡς ἄρ' ἔφη, σκήπτρω δὲ μετάφρονον ἠδὲ καὶ ὦμω πλήξεν: ὁ δ' ἰδὼν ἠθελὲρὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ: σμῶδις δ' αἱματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη σκήπτρου ὕπο χρυσέου: ὁ δ' ἄρ' ἔζητο τάρβησέν τε, ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ. οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοι περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ γέλασσαν.*

15 Hom. Il. 13, 86-88: *καὶ σφιν ἄχος κατὰ θυμὸν ἐγίνετο δερκομένοισι, Τρῶας, τοὶ μέγα τεῖχος ὑπερκατέβησαν ὀμίλῳ. τοὺς οἱ γ' εἰσορῶντες ὑπ' ὄφρουσι δάκρυα λείβον, οὐ γὰρ ἔφαν φεύξεσθαι ὑπ' ἑκ κακοῦ.*

16 Hom. Il. 9, 432-433: *ὁμῆ δὲ δὴ μετέειπε γέρων ἱππηλάτα Φοῖνις δάκρυ' ἀναπρήσας: περὶ γὰρ δῖε νηυσὶν Ἀχαιῶν.*

17 Durchschnittlich kommt auf acht Tote ein Verwundeter, siehe Shay 181.

18 Hom. Il. 16, 2-11: *Πάτροκλος δ' Ἀχιλλῆϊ παρίστατο ποιμένι λαῶν δάκρυα θερμὰ χέων ὡς τε κρήνη μελάνυδρος ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δνοφερὸν χεῖι ὕδωρ. τὸν δὲ ἰδὼν ὦκτιρε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεὺς, καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόντα προσηύδα: τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἦ ἤτε κούρη νηπίη, ἢ θ' ἄμα μητρὶ θέουσα' ἀνελέσθαι ἀνώγει εἰανοῦ ἀπομένη, καί τ' ἐσσυμένην κατερύκει, δακρυόεσσα δὲ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέλθαι: τῆ ἴκελος Πάτροκλε τέρην κατὰ δάκρυον εἰβεις.*

19 Der Abschied eines Soldaten von seiner Familie ist ein zentrales Thema in der archaischen und frühklassischen Vasenmalerei. In diesen Abschiedsszenen von Frau und Angehörigen sollen die Wehrbereitschaft sowie die Erwartung der Polis demonstriert werden. Doch anders als in der Literatur wird die Frau hier emotionslos dargestellt, siehe Van Wees, Warriors.

20 Hom. Il. 5, 495-496: *ἄλοχος δὲ φίλη οἶκον δὲ βεβήκει, ἐντροπαλιζομένη, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέουσα.*

21 In Rom wird den Frauen geraten, Tränen einzusetzen, um ihre Männer zu erweichen, siehe Ov. am. 1, 8, 83; 1, 7, 58.

22 Hom. Il. 6, 495-502: *ἄλοχος δὲ φίλη οἶκον δὲ βεβήκει ἐντροπαλιζομένη, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέουσα. αἴψα δ' ἔπειθ' ἴκανε δόμους εὖ ναιετάοντας Ἴκτορος ἀνδροφόνου, κινήσατο δ' ἐνδοθὶ πολλὰς ἀμφιπόλους, τῆσιν δὲ γόνον πάρησιν ἐνώρσεν. αἱ μὲν ἔτι ζῶντων γόνον Ἴκτορα ὦ ἐνὶ οἴκῳ: οὐ γὰρ μιν ἔτ' ἔφαντο ὑπὸ τροπον ἐκ πολέμοιο ἴξεσθαι.*

23 Das Motiv der Tränenlosigkeit bei zu großem Schmerz findet auch Niederschlag in der römischen Literatur, etwa bei Sen. Tro. 409; Cic. Tusc. 3, 63; Lucan. 7, 43.

24 Hom. II. 18, 32-33: *Ἀντίλοχος δ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυα λείβων, χείρας ἔχων Ἀχιλλῆος: ὁ δ' ἔστενε κυδάμιμον κῆρ.*

25 Siehe Halperin 83-87; Mauritsch 114-120; Horn 185; Choitz 108. Wöhrle (66-67) spricht von einer Vater-Sohn-Beziehung.

26 Hom. II. 19, 226-232: *λίην γάρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἤματα πάντα πίπτουσιν: πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνοιο; ἀλλὰ χρῆ τὸν μὲν καταθάπτειν ὅς κε θάνησι νηλέα θυμὸν ἔχοντας ἐπ' ἤματι δακρύσαντας: ὅσοι δ' ἂν πολέμοιο περὶ στυγεροῖο λίπωνται μεμνήσθαι πόσιος καὶ ἐδητύος, ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ἀνδράσι δυσμενέεσσι μαχώμεθα νωλεμῆς αἰεὶ.*

27 Hom. II. 24, 4-9: *κλαῖε φίλου ἐτάρου μεμνημένος, οὐδὲ μιν ὕπνος ἦρει πανδαμάτωρ, ἀλλ' ἔστρέφει' ἔνθα καὶ ἔνθα Πατρόκλου ποθέων ἀνδροσῆτά τε καὶ μένος ἠΰ, ἠδ' ὅποσα τολύπευσε σὺν αὐτῷ καὶ πάθεν ἄλγεα [...] τῶν μνησκόμενος θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἴβεν.*

28 Der Anblick der Waffen forciert die Erinnerung an den Verlust des Patroklos, siehe Coray 21.

29 Hom. II. 17, 695-701: *Ἀντίλοχος δὲ κατέστυγε μῦθον ἀκούσας, δὴν δὲ μιν ἀμφασίη ἐπέων λάβε, τῷ δὲ οἱ ὄσσε, δακρυόφι πλησθεν [...] τὸν μὲν δάκρυ χέοντα πόδες φέρον ἐκ πολέμοιο, Πηλεΐδῃ Ἀχιλλῆϊ κακὸν ἔπος ἀγγέλοντα.*

30 Due 75. Er führt dies auf Briseis' Status einer *κούρη* zurück.

31 Hom. II. 18, 234-235: *μυρόμενοι: μετὰ δὲ σφι ποδώκης εἶπετ' Ἀχιλλεύς, δάκρυα θερμὰ χέων, ἐπεὶ εἶσδε πιστὸν εταῖρον.*

32 Einen Vergleich zwischen Achills und Briseis' Totenklage hat bereits Lohmann unternommen, der eine inhaltliche Entsprechung zwischen beiden Klagenden feststellt. Die Klage der Briseis bezeichnet Lohmann (19) im Vergleich zu Achills jedoch als passiv und verhalten.

33 Crowley untersucht das Motivationsverhalten von athenischen Hoplitensoldaten und was die Soldaten dazu veranlasste, an der brutalen Kampfweise teilzunehmen. Eine besondere Rolle für die Effizienz eines Heeres spielten ihm zufolge der enge Zusammenhalt und die forcierte Brüderschaft zwischen den Soldaten, welche, wie wir oben bereits feststellen konnten, bereits auf die Archaik zurückzuführen ist.

34 Hom. II. 22, 77-90: *ἦ ῥ' ὁ γέρων, πολιὰς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσὶ τίλλων ἐκ κεφαλῆς: οὐδ' ἔκτορι θυμὸν ἐπειθε. μήτηρ δ' αὐθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα [...] ὡς τῷ γε κλαίοντε προσαυδήτην φίλον υἱόν.*

35 Das Entblößungsmotiv fungiert außerdem als Fruchtbarkeitssymbol, Monsacré 89.

36 Hom. II. 23, 12-16: *ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ὤμωξαν ἀολλέες, ἦρχε δ' Ἀχιλλεύς. οἱ δὲ τρεῖς περὶ νεκρὸν ἐϋτριχας ἤλασαν ἵππους μυρόμενοι: μετὰ δὲ σφι Θέτις γόου ἴμερον ὤρσε. δεύοντο ψάμαθοι, δεύοντο δὲ τεύχεα φωτῶν δάκρυσι.*

37 Loraux (30-31) beobachtet ganz richtig, dass die Frauen in der Unterweltsszene viel Aufmerksamkeit erhalten.

38 Hom. II. 22, 426: *ὡς ὄφελεν θανέειν ἐν χερσὶν ἐμῆσι, τῷ κε κορσεσάμεθα κλαίοντέ τε μυρομένω τε, μήτηρ θ', ἦ μιν ἔπικτε δυσάμμορος, ἠδ' ἐγὼ αὐτός. ὡς ἔφατο κλαίων [...].*

39 Ein Grund wird in der durch Geschenke und Ehrerbietung forcierten τιμή des Helden gesehen, siehe Macleod; Brügger. Andere Forscher sprechen von einem Altruismus des Helden, siehe Zanker; Hammer.

40 Hom. II. 24, 510-512: *κλαῖ' ἀδινὰ προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος ἐλυσθείς, αὐτὰρ Ἀχιλλεύς κλαῖεν ἔδον πατέρ', ἄλλοτε δ' αὐτε, Πάτροκλον: τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δῶματ' ὀρώρει.*

41 In der Forschung wird die Szene als entscheidende Veränderung von Achills Persönlichkeit gesehen, der seine Emotionen zu kontrollieren lernt, siehe Most. Die Aussage ist nicht ganz richtig, da Achill an diesem Punkt seine Rache an

Hektor bereits vollzogen hat. Die Schändung des Leichnams stillt vorübergehend Achills Rachebedürfnis.

42 Hom. II. 24, 746-781: *ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες [Andromache]; ὡς ἔφατο κλαίουσα, γόνον δ' ἀλίσστον ὄρινε [Hekabe]; τῷ σὲ θ' ἄμα κλαίω καὶ ἐμ' ἀμμορον ἀχνυμένη κῆρ [...] ὡς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπειρών [Helena].*

43 Hom. II. 11, 131-136: *ζῶγρει Ἀτρεὸς υἱέ, σὺ δ' ἄξια δέξαι ἄποινα: πολλὰ δ' ἐν Ἀντιμάχοιο δόμοις κειμήλια κείται, χαλκός τε χρυσός τε πολὺκμητός τε σίδηρος, τῶν κέν τοι χαρίσαιτο πατὴρ ἀπερείσι' ἄποινα [...] ὡς τῷ γε κλαίοντε προσαυδήτην βασιλῆα.*

44 Während in der Ilias die Hikesie nur von Seiten des Feindes in Anspruch genommen wird, lässt sich das Hikesieverhalten in der Odyssee auch von Seiten der Griechen beobachten. Im Rahmen der Lügengeschichte an Eumaiois beschreibt Odysseus seine Hikesie gegenüber dem ägyptischen König. In seiner Lügengeschichte ist Odysseus zwar ein Mann aus Kreta mit einer eigenen Geschichte, in die er jedoch unbewusst Erlebnisse aus seiner Erinnerung transportiert. Die Hikesie wird auch hier von Tränen begleitet. Inwieweit Odysseus' Situation in Ägypten auf ein ähnliches Erlebnis an einem anderen Ort hindeutet, kann nicht beantwortet werden; klar ist, dass in der Odyssee auch der Grieche vor dem Feind auf die Knie geht.

45 Soph. Trach. 1070-1075: *ἴθ', ὦ τέκνον, τόλμησον: οἴκιπρόν τε με πολλοῖσιν οἴκιτρόν, ὅστις ὥστε παρθένος βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἰς ποτε τόνδ' ἀνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα, ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰρόμηνη κακοῖς. νῦν δ' ἐκ τοιοῦτου θῆλυς ἡύρημαι τάλας.*

46 So im Falle der Elektra: Soph. El. 282-292: *εγὼ δὲ ὄρωσα δῦσμορο; κατὰ στέγα; κλαίω, τέτῃκα, κάπικκώω πατρός τήν δυστάλαιναν δαίτη' ἐπινομασμένην αὐτῆ προ; αὐτήν οὐδέ γάρ κλαῦσαι πάρα τοσόνδ' ὅσον μοι θυμὸ; ἡδονήν φέρει. αὐτὴ γάρ ἢ λόγοισι γενναία γυνὴ φωνοῦσα τοιάδ': ἐξονειδίξει κακά» ὡ δῦσθεον μίσσημα, σοι μόνη πατὴρ τέθηγεν; ἄλλο; δ' οὔτι; ἐν πένθει βροτῶν, κακῶς δλοιο, μηδὲ σ' ἐκ γόνων ποτέ των νῦν ἀπαλλάξειαι οἱ κάτω θεοί.*

Literatur

Adkins, Arthur William Hope. *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values.* Oxford: Clarendon Press, 1960.

Anastassiou, Ioannis. *Zum Wortfeld Trauer in der Sprache Homers.* Diss. Hamburg 1973.

Arnould, Dominique. *Le rire et les larmes dans la littérature grecque, d'Homère à Platon.* Paris: Belles Lettres, 1987.

Assmann, Jan. „Die Lebenden und die Toten.“ *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich.* Hg. Jan Assmann, Franz Maciejewski und Axel Michaels. Göttingen: Wallstein, 2005: 16-36.

Brügger, Claude. *Homers Ilias. Gesamtkommentar: Vierundzwanzigster Gesang.* Berlin: De Gruyter, 2009.

Cairns, Douglas. „Ethics, Ethology, Terminology: Iliadic Anger and the Cross-Cultural Study of Emotion.“ *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen.* Hg. Susanna Braund und Glenn W. Most. Cambridge: Cambridge UP 2004: 11-49.

Choitz, Tamara. „Achill in Vietnam.“ *Der altsprachliche Unterricht Latein, Griechisch 4+5* (2011): 107-115.

Classen, Carl Joachim. *Vorbilder – Werte – Normen in den homerischen Epen.* Berlin: De Gruyter, 2009.

Considine, Patrick. „Some Homeric Terms for Anger.“ *AClass* 9 (1966): 15-25.

Coray, Marina. *Neunzehnter Gesang. Faszikel 2: Homers Ilias: Gesamtkommentar.* Berlin: De Gruyter, 2009.

- Crowley, Jason. *The Psychology of the Athenian Hoplite. The Culture of Combat in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- Due, Casey. *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.
- Erlr, Michael. „Platon: Affekte und Wege zur Eudaimonie.“ *Klassische Emotionstheorien: Von Platon bis Wittgenstein*. Hg. Ursula Renz, Hilge Landweer und Alexander Brungs. Berlin: De Gruyter 2008: 19-44.
- Fehr, Burkhard. *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* Bad Bramstedt: Moreland, 1979.
- Föllinger, Sabine. „Tears and Crying in Archaic Greek Poetry.“ *Tears in the Graeco-Roman World*. Hg. Thorsten Fögen. New York: De Gruyter, 2009: 17-36.
- Freud, Sigmund. *Trauer und Melancholie*. Wien: Hugo Heller, 1917.
- Geschnitzer, Fritz. „Politische Leidenschaft im homerischen Epos.“ *Studien zum antiken Epos*. Hg. Herwig Görgemanns und Ernst A. Schmidt. Meisenheim: Hain, 1976: 1-21.
- Grethlein, Jonas. *Das Geschichtsbild der Ilias. Eine Untersuchung des Geschichtsbildes der Ilias aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Griffin, Jasper. *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Hagen, Judith. *Die Tränen der Mächtigen und die Macht der Tränen. Eine emotionsgeschichtliche Untersuchung des Weins in der kaiserzeitlichen Historiographie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.
- Halliwell, Stephen. *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Hammer, Dean. *The Iliad as Politics: The Performance of Political Thought*. Norman: U of Oklahoma P, 2002.
- Hellmann, Oliver. *Die Schlachtszenen der Ilias: das Bild des Dichters vom Kampf in der Heroenzeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.
- Hölscher, Uvo. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. München: Beck, 1988.
- Horn, Fabian. *Held und Heldentum bei Homer: Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung*. Tübingen: Narr, 2014.
- Kim, Jinyo. *The Pity of Achill: Oral Style and the Unity of the Iliad*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2000.
- Latacz, Joachim. *Homers Ilias Gesamtkommentar: Band I: Erster Gesang (A) – Faszikel 2: Kommentar*. München: Vieweg+Teubner Verlag, 2000.
- Latacz, Joachim (Hg.). *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausstellungskatalog Basel und Mannheim. München: Hirmer, 2008.
- Lincoln, Bruce. *Authority: Construction and Corrosion*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Lohmann, Dieter. *Die Andromache-Szenen in der Ilias*. Hildesheim: Olms, 1988.
- Loraux, Nicole. *Mothers in Mourning*. Ithaca: Cornell UP, 1998.
- Macleod, Colin. *Homer, Iliad Book XXIV*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Mauritsch, Peter. *Sexualität im frühen Griechenland*. Wien: Böhlau, 1992.
- Meyer, Marion und Ralf von den Hoff (Hg.). *Helden wie sie: Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike*. Freiburg: Rombach Verlag, 2010.
- Meuli, Karl. *Das Weinen als Sitte*. Stuttgart: Schwabe, 1970.
- Monsacré, Hélène. *Les larmes d'Achille: le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris: A. Michel, 1984.
- Most, Glenn W. „The Structure and Function of Odysseus Apologoi.“ *TAPA* 119 (1989): 15-30.
- Nicolai, Walter. „Wirkungsabsichten des Iliasdichters.“ *Gnomosyne, Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur*. Hg. Walter Marg, Gebhard Kurz, Dietram Müller und Walter Nicolai. München: Beck, 1981: 81-101.
- Olshausen, Eckart. „Untersuchungen zum Verhalten des einfachen Mannes zwischen Krieg und Frieden auf der Grundlage von Homer Ilias 2.211–277 (Thersites) und Livius 31.6–8.“ *Livius. Werk und Rezeption*. Hg. Eckard Lefèvre und Eckart Olshausen. München: Beck, 1983: 225-239.
- Petersmann, Gerhard. „Die monologische Totenklage der Ilias.“ *Rheinisches Museum für Philologie* 116 (1973): 3-16.
- Sagan, Eli. *The Lust to Annihilate: A Psychoanalytic Study of Violence in Ancient Greek Culture*. New York: Psychohistory Press, 1979.
- Scott, Mary. „Aidos and Nemesis in the Works of Homer, and their Relevance to Social or Co-operative Values.“ *Acta classica. Proceedings of the Classical Association of South Africa* 23 (1980): 13-35.
- Schmidt, Jens Uwe. „Thersites und das politische Anliegen des Iliasdichters.“ *Römische Mitteilungen* (2002): 129-149.
- Seibel, Angelika. *Volksverführung als schöne Kunst. Die Diapira im zweiten Gesang der Ilias als ein Lehrstück demagogischer Ästhetik*. Frankfurt: Lang, 1994.
- Van Wees, Hans. *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1992.
- Van Wees, Hans. „A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece.“ *When Men Were Men: Masculinity, Power, and Identity in Classical Antiquity*. Hg. Lin Foxhall und John Salmon. New York: Routledge, 1998: 10-53.
- Van Wees, Hans und Nick Fisher. *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence*. London: Duckworth, 1998.
- Waern, Ingrid. „Der weinende Held.“ *Eranos* 83 (1985): 223-229.
- West, Martin Litchfield. *The Making of the Iliad. Disquisition and Analytical Commentary*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Wöhrl, Georg. *Telemachs Reise. Väter und Söhne in Ilias und Odyssee oder ein Beitrag zur Erforschung der Männlichkeitsideologie in der homerischen Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Zanker, Graham. *The Heart of Achill: Characterization and Personal Ethics in the Iliad*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

Felix K. Maier

„This was always a shabby war“ – Deheroisierung und Gender in *Troy: Fall of a City*

I

Im Februar 2018 startete die Mini-Serie *TFC: Fall of a City* (*TFC*) im britischen Raum auf BBC One und parallel dazu in vielen Ländern auf Netflix. Das Drehbuch (D. Farr, N. Harris, Regie: O. Harris, M. Brozel) erzählt die Eroberung Troias vom schicksalhaften Paris-Urteil bis zum Fall der Stadt.¹ 14 Jahre nach Wolfgang Petersens Film *Troy* wurden die acht Folgen mit Spannung erwartet, auch weil *TFC* bereits im Vorfeld viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, da die Produzenten die Rolle des Achill und des Zeus mit den dunkelhäutigen Schauspielern David Gyasi und Hakeem Kae-Kazim besetzt hatten. So mancher sah darin einen Verrat an unverrückbaren Fakten wie dem „blonden Achill“ (*ξανθός/xanthos*, Il. 1, 197) und fürchtete um die Existenz von scheinbar etablierten Heldenimaginationen.² *TFC* entpuppte sich aber natürlich nicht in dieser, sondern in ganz anderer Hinsicht als eine deheroisierende Interpretation des troianischen Sagenstoffes. Die Serie knüpft an eine vor allem in den letzten Jahrzehnten sehr häufig anzutreffende Verarbeitung des Troia-Stoffes an, welche – wie schon Euripides' *Troerinnen* und auch zum Teil die *Ilias* – weniger die Kämpfe und archaische männliche Heldenvorstellungen, sondern mehr die dunklen Seiten des Krieges abseits des Schlachtfeldes sowie das Leid der Frauen in den Mittelpunkt rückt.³ Diese Umsetzung des Troia-Stoffes und die implizierte Dekonstruktion von Heldenbildern stellt ein überaus reizvolles filmisches Ausloten neuer Sichtweisen dar, das dem Zuschauer in mehrerlei Hinsicht einiges abverlangt, aber eine genauere Betrachtung lohnt.

Vorab sei bemerkt, dass meine Untersuchung sich nicht methodisch der Frage widmen wird, inwiefern *TFC* von der *Ilias* Homers oder dem troianischen Sagenkreis abweicht oder inwiefern die Serie ‚historische Fehler‘ beinhaltet. Für diese Vorgehensweise gibt es Gründe: Zum einen wurden die per se bereits variierenden Narrative der Werke Homers und des sogenannten

epischen Kyklos – einer Sammlung mehrerer Epen, die den troianischen Krieg zum Inhalt haben – schon in der Antike vielfach umgestaltet und modifiziert, nicht nur in der Literatur (Euripides, Herodot, Dion Chrysostomos), sondern beispielsweise auch auf Vasenmalereien, so dass keine einheitliche Erzählung der Eroberung Troias existierte (Burgess; Mangold). Die Handlung von *TFC* stimmt außerdem im Großen und Ganzen mit dem Kern des Narrativs überein, welches Homer und anderen Autoren der griechischen Archaik und Klassik als Grundlage für ihre Bearbeitungen des Troia-Mythos gedient hatte.

Zum anderen möchte die vorliegende Analyse keineswegs anachronistische Diskrepanzen thematisieren oder vermeintliche historische ‚Schnitzer‘ benennen.⁴ *TFC* ist wie jeder andere Spielfilm über Troia, wie jedes Gemälde, jedes Theater- oder Musikstück, übrigens auch wie jedes antike Vasenbild, das sich auf Troia bezieht, ein Kunstwerk, dem man nicht vorwerfen sollte, was es eigentlich gar nicht leisten will und worüber sich selbst die Forschung nicht einig ist – nämlich die exakte Dokumentation von historischer Wirklichkeit.

Ich orientiere mich deshalb an den Überlegungen von Th. Späth und M. Tröhler, die bezüglich der TV-Serie *Rome* (2005–2007) den Nutzen der sogenannten populären Geschichtskultur, in Anlehnung an die Gedanken des französischen Philosophen D. S. Milo, darin sahen, sich auf die Experimentierfreudigkeit einer filmischen Umsetzung einzulassen, dabei die neuen Assoziationen, die durch visuelle und auditive Eindrücke entstehen, weiterzudenken und es zuzulassen, dass gängige, eingefahrene Vorstellungen durch die Konfrontation mit dem Anderen und Ungedachten brüchig werden (Späth/Tröhler; Milo). Konkret: Ich betrachte, inwiefern *TFC* die Protagonisten der Troia-Handlung als Helden oder Anti-Helden darstellt, in welcher Hinsicht die Serie etablierte Deutungen hinterfragt und wie sich somit bisherige Bewertungsgrundlagen des Heroischen verschieben. Um nicht in eine vage und wenig aussagekräftige Vergleichsstudie zu

münden, die möglichst alle Varianten des Troia-Stoffes heranzieht, dient mir vor allem die *Ilias* von Homer als Referenzwerk. Meine Beobachtungen konzentrieren sich auf zwei wesentliche Figuren in *TFC*, auf Helena und Odysseus. An ihnen lässt sich die Deheroisierungs-Strategie der Serie am eindrucksvollsten nachvollziehen.⁵

II

Die *Ilias* spannt mit ihren ganz unterschiedlichen Figuren ein breites Koordinatensystem auf, in dem sich sehr heterogene Heldenbilder und -konzepte verorten lassen.⁶ Homers Helden produzieren zum einen – ganz im Sinne von Luhmann – Nachahmungswillen „durch Abweichung“, das heißt, sie können als Vorbilder fungieren, die erwartbare Leistungen transgredieren: beispielsweise im kriegerischen Bereich (Achill, Diomedes, Aineias), im Hinblick auf ihre Intelligenz und Ingeniosität (Odysseus) oder bezüglich ihrer beinahe übermenschlichen Überwindungsstärke (Odysseus, Priamos).⁷ Dieses Konzept von Gegenhelden macht die *Ilias* auch zu einem Werk, das unterschiedliche Adressaten in unterschiedlichen Zeiten anspricht:⁸ Für Alexander den Großen mögen Achill und Diomedes aufgrund ihrer unbändigen Kraft und ihres ‚Vorwärtsdrängens‘ Vorbilder gewesen sein und vielleicht sind sie das auch noch für einen heutigen Leser, der auf brutale Schlachtenbeschreibungen steht.⁹ Odysseus spricht – damals wie heute – Leser an, welche den Scharfsinn seines Handelns bewundern und sein Vorgehen in gewisser Weise als heroischen Gegenentwurf zum brachialen Draufgängertum interpretieren. Priamos wird wohl nicht nur in heutiger Zeit bewundert für seine beispiellose Selbsterniedrigung, als er den Leichnam seines Sohnes bei Achill auslöste.¹⁰ Frauen wie Andromache, die während des Krieges trotz der vielen psychischen und physischen Herausforderungen wichtige Begleiterinnen ihrer Ehemänner waren, fungierten ebenfalls nicht nur heute als herausragende, wengleich tragische Heldinnen, sondern auch in der Antike.

Zum ändern können die Hauptprotagonisten aber auch als Anti-Helden wahrgenommen werden, oftmals übrigens gleichzeitig zu ihrem Status als Gegenheld, was den dynamischen und multiperspektivischen Charakter der Heldenzeichnungen Homers zusätzlich unterstreicht.¹¹ Achills Leistungen auf dem Schlachtfeld konkurrieren mit seinen anderen Verhaltensweisen, aber wiederum nur aus einer bestimmten Perspektive: Man kann ihm egoistisches,

unheroisches Verhalten vorwerfen, weil er seine Mitstreiter im Stich ließ. Ebenso kann man den permanenten Nörgler Thersites, der im zweiten Buch der *Ilias* (212-277) die Menge zur Rückkehr nach Griechenland aufstachelt, als Anti-Helden sehen, weil er illoyal gegen seine Vorgesetzten intrigiert; oder aber: man sieht in ihm denjenigen, der als einziger die Wahrheit über Agamemnons widerspruchsvolle Vorgehensweise ausspricht.¹²

Welche Perspektive man auch einnehmen mag, die mit dem troianischen Sagenkreis verknüpften Protagonisten sind – trotz oder gerade aufgrund veränderter Wertmaßstäbe – in ihrem Handeln bis in die heutige Zeit ambivalent. Sie polarisieren und provozieren, als Helden, Gegenhelden, Antihelden, unabhängig von dem zeitlichen Hintergrund, den die Rezipienten einnehmen. Somit ist es auch legitim, die filmische Umsetzung des Troia-Stoffes in *TFC* aus einer modernen Perspektive zu betrachten, dabei gewisse Akzentverschiebungen im Hinblick auf die *Ilias* zu eruieren und – gemäß dem oben skizzierten Interpretationsansatz – danach zu fragen, wie *TFC* mit den troianischen Heldenfiguren umgeht und was uns die Serie damit über den Fall Troias und vielleicht auch über uns selbst erzählen will.

III

Zunächst zur Figur der Helena: Gerade in der *Ilias* wird deutlich, dass man diese Protagonistin nicht auf ihre sprichwörtliche Schönheit reduzieren, sondern vor allem ihren vielschichtigen Charakter beachten sollte. Auf der einen Seite floh sie offensichtlich aus Liebe mit Paris aus Sparta; auf der anderen Seite macht sie sich – sogar in Anwesenheit der troianischen Fürsten – heftige Vorwürfe und zieht sich unverantwortlichen Leichtsinns (Il. 3, 173-175, siehe auch 3, 410-412). Helenas Wesen bleibt vielschichtig und komplex, und gerade deshalb sehr menschlich. Allerdings geht mit dieser Undurchdringlichkeit ihres Charakters keine reine Opferrolle einher: Gerade aufgrund ihrer klaren Reue gewinnt Helena eine gewisse Kontrolle über ihr Leben zurück, sie ist nicht mehr nur die Getriebene, ein Objekt,¹³ sie übernimmt Verantwortung für ihr Handeln, obwohl sie eigentlich ein Spielball von Aphrodite ist (Fulkerson 119). Ihr selbstkritisches Verhalten steht – gerade angesichts ihres Stigmas einer unvernünftigen, von Emotionen und Affekten getriebenen Person – in deutlichem Kontrast zu den männlichen Protagonisten wie Agamemnon oder Achill, die eigenes

Fehlverhalten auf das Eingreifen der Götter zurückführen und die eigene Schuld auf andere abwälzen (z.B. Il. 19, 86-90).

In *TFC* wird dieser Aspekt im ersten Drittel der Serie stark betont und gegenüber der *Ilias* noch weiterentwickelt. Als Paris (M. S. Reinbold) in Sparta weilt und um Helena (B. Dayne) wirbt, erweist sie sich nicht als willenlose Frau, die lediglich ihrer sexuellen Lust unterliegt. Letztendlich zieht sie mit nach Troia, weil Paris – wohl mit geheimer Unterstützung von Aphrodite – ihr in Aussicht stellt, ein Leben in Freiheit zu führen und kein Dasein als eingeschlossene Ehefrau zu fristen.¹⁴ Helenas Flucht aus Sparta wird zur Emanzipation einer Frau, die ihr eigenes Leben leben will.

Als Helena mit Paris in Troia ankommt, nimmt sie auch dort ihr Schicksal in die eigene Hand, agiert selbstbewusst und souverän, sie trotz der fremden Umgebung, trotz der Feindseligkeit, die ihr manchmal heimlich, manchmal offen, entgegenschlägt. Während einer Beratung über ihr weiteres Schicksal besteht sie gegenüber Priamos (D. Threlfall) und Hekabe (F. O'Connor) auf der Anhörung ihrer Meinung mit den Worten: „I hear [...] that, in this city, man and woman are equal in respect and power“ (Ep. 2, TC 4:26). Ihr Mitspracherecht bezieht sie auf eine Gleichberechtigung, die sie in Troia vorzufinden scheint und die *TFC* auch tatsächlich suggeriert.¹⁵ Im gleichen Atemzug verweist Helena auf ihre eigene und freie Entscheidung, nach Troia zu kommen, und auf einen für sie wichtigen Aspekt ihres Daseins: „I am not a possession. I am a woman. I think, I feel, I am here, because I want to be.“¹⁶ Unterstützt werden diese Worte von einer Kameraführung, die nah auf Helena fokussiert, ihrer zentrierten und das Bild dominierenden Silhouette Gewicht verleiht, sie nicht in einem großen Palasträum optisch klein erscheinen und damit untergehen lässt. Kurze Zeit später zeigt sich die nächste Stufe des ‚Karrieresprungs‘ von Helena: Im troianischen Thronrat plädiert sie angesichts der drohenden Hungersnot für eine Öffnung der königlichen Kornspeicher und kann sich mit ihrem Vorschlag sogar gegen das etablierte Factotum Pandaros (A. Lanipekun), eines allmächtigen Palastdieners, durchsetzen. *TFC* führt somit eine bereits in der *Ilias* angelegte emanzipatorische Lesart der Helena fort und inszeniert sie im Verbund mit anderen wichtigen Frauen in Troia – Hekabe und Andromache (C. Pirrie) – zu einer Vorreiterin weiblicher Unabhängigkeit, bei der die Frau nicht Objekt, sondern Subjekt des Geschehens ist; sie behält die Kontrolle über ihre Entscheidungen und über ihr Leben in der Hand und schlüpft deshalb in die Rolle einer weiblichen Heldenfigur, weil *TFC* die Figur der Helena aus

Homers *Ilias* in einen modernen Kontext aktualisiert.¹⁷

Ähnlich wie Helena ist auch Odysseus bereits in der *Ilias* eine sehr ambivalente Figur, wenngleich die Vielschichtigkeit seines Charakters noch nicht so breit angelegt ist wie in der *Odyssee*. Trotzdem erweist sich Odysseus während des Krieges um Troia als ein exzeptioneller Charakter, der einfach anders ist als die übrigen Helden. Diese Heterogenität erschöpft sich jedoch nicht in der stereotypen Eigenschaft eines unerreichten Scharfsinns und einer unübertroffenen Redegewandtheit. Ein weiteres, oft übersehenes Merkmal ist das emotionslose Agieren des Odysseus: „Tous les grands héros pleurent dans l'Illade“ – außer Odysseus.¹⁸ Mit dieser ungerührten Haltung korrespondiert ein oftmals geradezu apathischer Gemütszustand, der beim Leser mögliche Rückschlüsse auf die innere Verfasstheit des Helden auslöst: Im Gegensatz zu Agamemnon, Achill oder Ajax lacht Odysseus nie.¹⁹

Odysseus steht zudem in einer gewissen Distanz zu dem kriegesischen Chaos um ihn herum (Pache 20). Dies wird beispielsweise deutlich, wenn Odysseus, der Konfusion des Krieges entrückt, ein Fels in der Brandung, unbeweglich stehen bleibt, als die griechische Armee nach Agamemnons Test im zweiten Buch sich schreiend in alle Richtungen auflöst (Il. 2, 170). Solche Beschreibungen zeichnen in der *Ilias* ein einprägsames, geradezu plastisches Bild des in gewisser Weise einsamen Helden, dessen Auftreten und Handlungen einen Blick in sein Inneres nur andeutungsweise zulassen.²⁰ Ohne dass der Eindruck entsteht, dass Odysseus die Vorgänge vor Troia gänzlich kalt ließen – es wirkt eher so, als ob er eine durch und durch nüchterne und rationale Reaktion auf alle Überforderungen des Krieges anstrebe –, erscheint Odysseus in der *Ilias* wie ein Held, der sich seine Emotionen und seine innere Aufruhr für das aufsparen muss, was seiner noch harren sollte.²¹

Die Produzenten von *TFC* haben das facettenreiche Profil dieser Figur erkannt und das darin angelegte Potential behutsam ausgebaut. Joseph Mawle stellt mit seiner ganzen Körperhaltung einen robusten und scheinbar unerschütterlichen Odysseus dar. Seine nach hinten gekämmte Frisur entblößt die hohe Stirn, hinter der der Zuschauer ein geradezu fiebriges Berechnen neuer Lösungen und alternativer Handlungsmöglichkeiten im Trubel umstürzender Peripetien während des Krieges erahnen kann, vor allem, da die Kamera immer wieder in kritischen Situationen einen Kreis um Odysseus beschreibt und das ‚Denken nach allen Seiten‘ des Helden, der nun den einzigen Fixpunkt symbolisiert, einfängt. Im ersten Teil der Serie erkennt Odysseus als

einzigster von allen Protagonisten am deutlichsten die Macht und Ohnmacht des menschlichen Daseins und das Ausgeliefertsein an kontingente Realitäten. Als Agamemnon (J. Harris) in der zweiten Folge nach den gescheiterten Verhandlungen den in seiner statischen und naiven Unbeholfenheit kaum zu übertreffenden Kriegsplan zur Eroberung Troias wie ein Rezept darlegt („Tomorrow, at dawn. Outright assault. We start at the ridge. Charge the plain. Meet them face-to-face. Infantry and horsemen. [...] We climb the citadel, we take the city, we get Helen back. We take their gold. We take the city. We go home“; Ep. 2, TC 43:20), antwortet Odysseus nur lapidar: „We should build ditches. Dig ourselves in between the plain and the ships, in case of counter-attack.“ Agamemnon lehnt das verwundert ab („No need. The assault will take one day, no more“), weil sein eingeschränkter Zugang zur Realität kein komplexes Möglichkeitsdenken zulässt.²² Er geht davon aus, dass das Opfer seiner Tochter Iphigenie einen Sieg garantiere und beschäftigt sich nicht mit alternativen Szenarien. Zu erkennen, dass in der komplexen Interaktion menschlicher und göttlicher Intentionen und Handlungen vorausgedachte Absichten durchkreuzt werden, ungewollte und unvorhergesehene Entwicklungen eintreten und Pläne möglicherweise nur von kurzfristiger Dauer sind, ist ihm nicht gegeben. Im Gegensatz dazu Odysseus, der – wie sich bald herausstellt – nicht nur den Ausgang der ersten ‚Eroberungsschlacht‘ bereits im Voraus antizipierte, sondern auch den weiteren Verlauf des Krieges: So schleuste er vor dem Krieg den Spion Xanthias (D. Avery) in Troia ein, der ihm und den Griechen essentielle Informationen zuspielte. Als Achill in der dritten Episode – noch nicht seelisch belastet vom späteren Briseis-Raub – davon erfährt, spricht er nachdenklich aus: „Typically Odysseus. Always a contingency plan.“ (Ep. 3, TC 22:51)

IV

Beide Figuren, Helena und Odysseus, erscheinen somit im ersten Drittel der Serie als zwei Protagonisten, die trotz widriger Umstände dem Geschehensverlauf ihren Stempel aufdrücken. Helena behauptet sich im fremden Umfeld Troia; ihr verständiges, demütiges und gleichzeitig souveränes Auftreten erntet großen Respekt bei Priamos und Hekabe – weniger bei Andromache – und das Stigma der Ehebrecherin und ‚Rabemutter‘, das ihr seit der Flucht anhaftete, gerät, nicht zuletzt aufgrund ihres selbstbewussten Auftretens, in den Hintergrund. Und Odysseus

findet immer einen Weg, die fatalen und verheerenden Entwicklungen, die durch Agamemnons kurzsichtiges, impulsives Handeln ausgelöst werden, sanft und ohne große Konflikte in geeignete Bahnen zu lenken. Er vermag das Eskalationspotential konflikträchtiger Interessenskonstellationen zu prognostizieren und die oftmals zerstörerische Interaktion sich überkreuzender, heterogener Intentionen produktiv in neue Lösungswege umzuleiten. Seine Stressresilienz – im Vergleich zu anderen Personen wie Agamemnon, Menelaos oder auch Nestor wirkt Odysseus weitaus weniger angegriffen von den Herausforderungen des Feldzuges – wird für den Zuschauer auch deshalb immer wieder deutlich, weil Odysseus sich der Ohnmacht des eigenen Handelns bewusst zu sein scheint und gerade aus dieser Erkenntnis heraus nie in eine gedankliche Sackgasse gerät.

Während der vierten und der fünften Folge jedoch setzt in *TFC* eine Peripetie ein, welche das Handeln beinahe aller Helden, vor allem auch von Helena und Odysseus, als ohnmächtiges Getriebensein und als Kapitulation vor der unaufhaltbaren Dynamik sich verwickelnder Handlungsstränge offenbart, die in manchen Fällen zur Preisgabe sämtlicher Werte und moralischer Richtlinien führt. *TFC* bezieht sich dabei auf den im Narrativ der *Ilias* angelegten Wahnwitz des gesamten Unternehmens, die Grausamkeit des Krieges und die Mutation menschlicher Verhaltensweisen bei einer gewaltsamen Eroberung und führt diese Aspekte durch eine dezidierte Demaskierung des Krieges auf mehreren Ebenen vor Augen.

Zunächst wird jegliche Form einer ‚romantischen‘ Sichtweise des Krieges vor Troia auf verschiedenen Ebenen unterminiert. Sinn und Relevanz des gesamten Feldzuges erscheinen schon früh in einem fahlen Licht. Achill, von dem man das am wenigsten erwarten würde, fragt Patroklos zu Beginn des Feldzuges in einer effektiv inszenierten Szene an der wellenumsäumten Küste von Troia: „What do you think the sea makes of it all, Patroclus? We come here, we bleed, patch up, fight again. To us it’s everything, right? But to the sea?“ (Ep. 3, TC 41:08).

Symptomatisch ist zudem der Zweikampf zwischen Achill und Hektor. Dieser zeigt die übliche Abfolge von Finten, Ausweichen und Parieren, idealisiert jedoch das Duell nicht mit einer ästhetischen Kampftechnik. Wenn Achill Hektor schließlich alle Finger abschlägt und ihm – als sich der schwer verwundete Hektor weigert, auf die Knie zu gehen – die Achillessehnen durchschneidet, bleibt von einem heldenhaften Kräftenessen nichts mehr übrig. Es waltet nur noch stumpfe, rohe Gewalt.

Der Zweikampf ist darüber hinaus nicht aufgrund des ‚Finales‘ der beiden besten Kämpfer ein dramatischer Höhepunkt, sondern vielmehr aufgrund der (mit)leidenden Gesichter der Trojaner auf der Mauer. Diese Szene ist symbolisch für den ganzen Film: Der Schwerpunkt verlagert sich weg von den Kämpfenden hin zu dem Schmerz und dem blanken Entsetzen der beteiligten Zuschauer, die keine Zuschauer mehr sind, sondern Beteiligte, und hin zum Leid all derjenigen, die nicht zu den Kämpfern gehören.

Besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Los der Frauen. Gerät das Schicksal der beiden Kriegsgefangenen Briseis und Chryseis in der *Illias* angesichts des Streits zwischen Agamemnon und Achill oft allzu schnell in den Hintergrund, führt *TFC* dem Zuschauer sehr deutlich vor Augen, was vor allem die unschuldigen weiblichen Opfer zu ertragen hatten. Die spitzen und schrillen Schreie von Chryseis, die von Agamemnon vergewaltigt wird, dringen durch Mark und Bein. Die Kamera richtet sich von außen auf das Zelt des griechischen Heerführers, vor dem zwei griechische Posten mit ihren Fackeln wie eine Mahnwache aussehen, die nächtliche Stille, in die Chryseis ihre von blanker Panik gezeichneten Schreie ausstößt, wirkt wie ein Verstärker für die kaum mehr menschlichen Laute der Vergewaltigten. Obwohl man nichts erkennt, sieht man vor dem eigenen Auge mehr, als man sehen möchte (Ep. 4, TC 18:21). Jegliche – auch unfreiwillige, eigentlich ungewollte – Faszination für den Krieg weicht zunehmender Beklemmung.²³

Ebenso werden Briseis' Leiden gezeigt, weil Agamemnon immer mehr zu einem psychischen Wrack wird, der ein Ventil für seine eigene Verbitterung nur noch in der rohen Gewaltausübung gegenüber unschuldigen Schwächeren und in der Befriedigung des eigenen Sexualtriebs sieht. Sein Verhalten ist eine ebenso furchtbare wie ‚logische‘ Konsequenz, weil er seit Beginn des Feldzuges bereits traumatisiert ist: Er hat seine eigene Tochter getötet, um die von den Göttern verhängte Windstille in Aulis zu beenden. Auch für diesen unfassbaren Vorfall, der bei Erzählungen über den troianischen Krieg allzu schnell übergangen wird, nimmt *TFC* sich viel Zeit (Ep. 2, TC 24:50-26:50). Und wenn Agamemnon danach wie ein Wahnsinniger zum Himmel brüllt, wird dadurch seine Entscheidung – auch dies ein großes Verdienst der Serie – nicht entschuldigt, sondern vielmehr in der Paradoxie des eigenen Handelns noch unentschuldbarer. Agamemnon hätte den Feldzug auch nicht durchführen müssen, aber die eigene Gier, die ihn ein großes Aufgebot nach Aulis befehlen und damit einen Punkt unum-

kehrbarer Folgenentwicklungen überschreiten ließ, versetzte ihn geradezu zwangsläufig in eine solche Konstellation. Obwohl *TFC* in einer etwas losen Art göttliches Walten assoziiert und überirdische Entitäten einbindet, deren Spiel mit den Menschen diese von sämtlicher Schuld freisprechen könnte, gilt für Agamemnon in dem Spannungsverhältnis von unabänderlicher göttlicher Determination und eigener Schuld trotzdem das, was auch schon Aischylos über den persischen Großkönig Xerxes und seine Niederlage gegen Griechen sagte: „Doch ist einer selbst zu eifrig, trägt ein Gott zum Fall noch bei.“ (Aisch. Pers. 742)

V

Immer wieder realisiert der Zuschauer: Die Eroberung Troias war kein ritterlicher Kampf, sondern eine Belagerung, die aufgrund ihrer zeitlichen Erstreckung alle jene psychischen Phänomene und Abnutzungerscheinungen bei Belagerungen verstärkte, welche die Geschichte als Beispiele kennt: Wut, Misstrauen, Hinterlist.²⁴ Im Lager der Griechen steigt wegen der Briseis-Krise und der begrenzten Sieg-Chancen der Grad der Aggression ebenso wie in Troia der Argwohn und der Verdacht gegen mögliche Verräter – mit fatalen Konsequenzen für alle Beteiligten, vor allem aber auch für Helena und Odysseus. Helenas Stellung wird aufgrund einer komplizierten Verquickung verschiedener Handlungsstränge und durch den Verdacht einer Kollaboration mit den Griechen schwer beschädigt. In dieser Situation trifft sie die – menschlich nur allzu verständliche – Entscheidung, den durch Odysseus' Spion hergestellten Kontakt mit dem griechischen Heer nicht zu erwähnen, um dem von Andromache geschürten Misstrauen gegen sie nicht noch mehr Nahrung zu geben. Obwohl Helenas Motive nicht nur verständlich, sondern auch gerechtfertigt sind – sie hat weder mit den Griechen kooperiert noch wissentlich Geheimnisse verraten – hat Andromache in dem von Verdachtsmomenten vibrierenden Troia leichtes Spiel, sie des Hochverrats zu bezichtigen. Zudem führt Helenas Schweigen dazu, dass der Berater Pandaros fälschlicherweise der Spionage überführt wird und sterben muss. Helena, die anfangs noch die riesige Herausforderung der Integration in Troia zu bewältigen schien und die Kontrolle über die sich ihr entgegenstellenden Verhältnisse mit Souveränität und Selbstbewusstsein meisterte, kann die von ihr unabsichtlich ausgelösten Konsequenzen kaum ertragen, sie geht in dem durch die Belagerung

entstandenen Chaos allmählich unter. In der Zuspitzung der Krise ist für Ideale, die ihr zuvor noch ein gleichberechtigtes Dasein ermöglicht hatten, kein Platz mehr; der sämtliche Werte zersetzende Krieg ist inzwischen auch in Troia,²⁵ er löst alles auf und mit Andromache fällt Helena symptomatisch auch noch eine Frau als erste in den Rücken.

Nachdem die Griechen ihre List mit dem hölzernen Pferd durchbringen konnten, will Helena sich Menelaos ausliefern, um ein Blutvergießen zu vermeiden. Ihr ehemaliger Gatte schwört „on my honor“, auf diesen Deal einzugehen. Doch im Hintergrund marschiert bereits das griechische Heer. Es ist dies der vorerst letzte Höhepunkt der Belagerung, die das Inhumane und das Unausprechliche zur Normalität werden lässt und sämtliche Werte unter sich begräbt. Helenas ‚Emanzipation‘ – so die Botschaft von *TFC* – wird somit von zwei Nebeneffekten des Krieges torpediert: von dem Rückfall in archaische Hierarchiemechanismen, die ein gleichberechtigtes Miteinander in der (troianischen) Gesellschaft verhindern, und von der Auflösung moralischer Richtlinien.

Und Odysseus? Auch dieser wird von der Dynamik der Ereignisse überrollt. Zusehends muss er erkennen, dass die Geister, die er rief, sich verselbständigten. Agamemnon und Menelaos lassen sich von Achills Aufruf, die zwölf-tägige Waffenruhe nach Hektors Tod zu beachten, kaum beeindrucken. Stattdessen setzen sie nun ihrerseits eine Intrige in Gang. Dabei wechseln sie zwar zum ersten Mal von roher Gewalt auf List, aber ihr abgefeimtes Vorgehen übersteigt die Grenzen dessen, was Odysseus getan hätte. Während der zwölf-tägigen Waffenpause inszenieren sie einen Scheinüberfall auf einen Myrmidonenkrieger Achills, um einen erneuten Angriff auf Troia zu rechtfertigen und Achill wieder in den Kampf zu ziehen. Es ist dies der Moment, da auch Odysseus die Handlungsverläufe entgleiten. Die Kamera fokussiert in einem *close-up* auf seinen leeren und gleichzeitig nervösen Blick, die geweiteten Pupillen verraten den Schrecken, den Odysseus nur mit Mühe unterdrücken kann (Ep. 7, TC 34:30). Er weiß, was kommen wird. Achill fragt Odysseus: „Is this true?“ und Odysseus – im Bewusstsein, dass er nicht mehr zurückkann – antwortet kaum vernehmbar: „True.“ Ab diesem Zeitpunkt läuft Odysseus den Ereignissen hinterher. Obwohl sein moralischer Kompass noch immer korrekt ausgerichtet ist – so hilft er beispielsweise Briseis, Agamemnon zu entfliehen – entkommt er nicht mehr aus den auch von ihm selbst geschaffenen Realitäten, die ihre eigene Dynamik entwickeln. Nach dem Bau des hölzernen Pferdes und dem Eindringen

der Griechen nach Troia schaut Odysseus nur noch mit apathischem Blick zu, als Helena unter Schreien weggeführt wird (Ep. 8, TC 28:28). Willenlos befolgt er die Befehle von Agamemnon. Dem apokalyptischen Wahn, der sich nach dem Durchbruch der Mauern Bahn bricht, hat er nichts mehr entgegenzusetzen.

Und doch – ganz am Ende ergibt sich für Odysseus nochmals eine Gelegenheit, seinen Einfallsreichtum mit den seinem Wesen eigenen moralischen Grundsätzen zu verbinden. Als er Andromache in einem Versteck entdeckt, belässt er ihr Kind Astyanax bei der Amme und führt die Prinzessin allein aus Troia heraus. Im letzten Moment, als alle bereits fast die Tore der Burgmauer passieren, hört man aber wieder das Schreien des Kindes, das schließlich doch noch mit seiner Amme von einem Griechen beim Grab Hektors entdeckt wurde. Agamemnon, dessen Blutdurst nach dem Massaker an den Troianern noch immer nicht gestillt ist, befiehlt Odysseus, um ihn für sein Verschweigen zu bestrafen, das lebendige Kind von der Mauer zu werfen. Odysseus fleht Agamemnon an, dieser gibt aber nicht nach und droht, dass er sonst Odysseus' Nachfahren töten würde. Ein völlig desillusionierter Odysseus geht mit mechanischen Schritten zur Mauer, die Schreie von Astyanax vermischen sich mit denen seiner verzweifelten Mutter. Als Odysseus die Mauer erklommen hat, die Filmmusik aussetzt und ein Moment der völligen Stille einkehrt, scheint es, als ob Odysseus diese Schwelle nicht überschreiten möchte oder ihm doch noch einmal ein rettender Einfall zu Hilfe komme. Aber der leere Blick seiner Augen verrät, was dieser Krieg mit ihm gemacht hat. „Forgive me“, flüstert Odysseus und lässt das Kind fallen. Der Zuschauer, dem der Fall in Zeitlupe zugemutet wird, wird mit diesem Bild vom Schlachtplatz entlassen. Kurze Zeit später sieht man in der Schlusszene Odysseus, der am Bug seines Schiffes steht, resigniert, gebrochen, traumatisiert, sein Blick ist ebenso leer aufs Meer gerichtet wie der des Zuschauers auf den Bildschirm.

VI

TFC konfrontiert mit herausfordernden, unbequemen Eindrücken, mit einer oftmals desillusionierenden Interpretation des Troia-Stoffes und des Krieges im Allgemeinen. Und doch erscheint diese Deutung aus mehreren Gründen lehrreich. Mit der gezielten Destruktion von Helden-Erwartungen fordert uns *TFC* auf, den troianischen Krieg aus einer ganz anderen Perspektive zu betrachten und gleichzeitig ähnliche Szenarien

in der Vergangenheit und in der Zukunft mitzudenken. Das ist unangenehm, bestürzend und erschütternd, aber lohnend.

Vielleicht auch aufgrund der zu oft idealisierenden Schlachtenbeschreibungen und filmischen Adaptionen des Troia-Stoffes (Winkler) wählt *TFC* einen Blickwinkel, der – unabhängig vom troianischen Krieg – den Zuschauer dafür sensibilisiert, welches Leid im Krieg abseits des jeweiligen Schlachtfeldes den Frauen droht. Das verstörend erzählte Schicksal von Chryseis und Briseis steht stellvertretend als Mahnmal für die Verrohung menschlicher Verhaltensformen und die animalische Behandlung Unschuldiger. Gleichzeitig ist es aber auch eine Aufforderung, die vergessenen Geschichten der Opfer zu erzählen und die Stimmen wieder zu erwecken, die von den Siegern zum Verstummen gebracht wurden.

Die detaillierte Darstellung der Opferung der Iphigenie – mit einem weinenden Agamemnon – führt den Wahnsinn und die Absurdität menschlicher Entscheidungen vor Augen, wenn sich in der Extremsituation Krieg auf einmal alle Orientierungsmaßstäbe auflösen und der moralische Kompass entmagnetisiert wird. Der Zuschauer realisiert, wie sich Männer im Krieg, den sie selbst angefangen haben, entmenschlichen.

TFC zeigt auch, dass auf dem Nährboden militärischer Konflikte Ideale der Gleichberechtigung keine Chance haben. Mag die Verkörperung heutiger Vorstellungen von der Stellung der Frau durch Helena in *TFC* an manchen Stellen im griechisch-archaischen Kontext etwas anachronistisch wirken, so bleibt die damit verbundene Botschaft doch plausibel. Und aus einer Heldin mit Identifikationspotential wird eine Getriebene, über die die Welle des Chaos hinwegspült. Anhand von Helenas Deheroisierung stellt *TFC* auch die Frage, ob unsere Gesellschaft nicht schon weiter wäre, wenn sie nicht über Jahrtausende immer wieder Krieg geführt hätte.

An der Figur des Odysseus arbeitet *TFC* gleich mehrere Aspekte heraus. Wie Helena wird er zum Sinnbild der Ohnmacht des Menschen. Dafür braucht es (noch) nicht einmal die Götter, Odysseus wird zum Opfer der von ihm selbst geschaffenen Umstände. Zieht Odysseus zu Beginn der Belagerung noch heimlich die Fäden im Hintergrund, so entzieht sich der Ereignisverlauf alsbald seinem Einflussbereich. Odysseus wird vom Helden zum Mitläufer, der seine eigenen Ideale verrät, er verliert jeden heroischen Glanz. Symptomatisch dafür ist das Ende: Odysseus kann und will das Kind, das er auf seinen Armen auf die Zinnen Troias trägt, nicht retten. Sein

Lebenstrieb ist größer und das ist leider menschlicher, als wir es uns zugestehen wollen. Ein Held ist Odysseus damit nicht mehr, aber auch kein Anti-Held, er ist einfach nur – ein Mensch.

Der troianische Krieg, das zeigt *TFC*, war kein Nullsummenspiel. Alle waren Verlierer, und niemand mehr ein Held. In dieser Botschaft ist *TFC* wiederum sehr nah an einer heutigen Interpretation des Textes der *Ilias* Homers, der vielleicht aber schon in der Antike von einem Teil der Leser ähnlich gedeutet wurde (Alexander). „This was always a shabby war!“ sagt deshalb passenderweise der sterbende Achill in *TFC*. Und am Schluss schaut auch noch Zeus ratlos drein. An Helden denkt zu diesem Zeitpunkt niemand mehr, auch nicht der Zuschauer.

Felix K. Maier studierte Geschichte, Latein und Griechisch auf Lehramt in Eichstätt, Freiburg und Oxford. Er wurde mit einer Arbeit zum griechischen Historiker Polybios promoviert und habilitierte sich mit einer Untersuchung zu den Repräsentationsstrategien der Kaiser im 4. Jahrhundert n. Chr. Seit dem 1. April 2018 bekleidet Felix K. Maier eine Heisenberg-Stelle an der Universität Würzburg.

1 Entsprechend wird im Vorspann sowohl auf Homers *Ilias*, die nur einen Ausschnitt aus dem zehnten Kriegsjahr beschreibt, als auch auf den troianischen Sagenkreis („Inspired by Homer and Greek Myths“) verwiesen.

2 In der hitzigen Debatte, die sehr schnell in nationalistische und rassistische Kommentare abdriftete, bezogen auch Altertumswissenschaftler wie T. Whitmarsh Stellung, um die Diskussion wieder zu versachlichen und die Aufregung sowohl mit Blick auf die Quellen als auch im Hinblick auf die künstlerische Freiheit zu entschärfen, 17. April 2020 <<http://pages.vassar.edu/pharos/2018/05/11/scholars-respond-to-racist-backlash-against-black-achilles-part-1-ancient-greek-attitudes-toward-africans/>>.

3 Siehe stellvertretend den Roman *The Silence of Girls* (2018) von Pat Barker, Madeline Millers *The Song of Achilles* (2011) oder Inge Merkels *Eine ganz gewöhnliche Ehe. Odysseus und Penelope* (1987).

4 Eine solche Liste – zum Beispiel, ob Paris am Beginn der Serie als Hirte wirklich Pferde reiten durfte – findet sich bei Josho Brouwers, 17. April 2020 <<https://www.ancientworld-magazine.com/articles/troy-fall-city-television-series-2018/>>.

5 Man könnte auch andere Figuren, beispielsweise Paris, der vielleicht am meisten im Mittelpunkt der Serie steht, betrachten. Meiner Meinung nach zeigt sich jedoch der von mir konstatierte Befund besonders eindrucksvoll an den beiden Figuren von Helena und Odysseus.

6 Umfänglich zu diesem Aspekt siehe Tilg/von den Hoff und Horn.

7 Luhmann 86. Zum Transgression-Merkmal des antiken Helden, auch in negativer Hinsicht, siehe von den Hoff.

8 Für Gegenhelden verwende ich die Definition von Bröckling 3: „Gegenhelden konkurrieren mit den Helden auf einem antagonistischen Feld konträrer Wertordnungen und Handlungsorientierungen; sie sind die Identifikationsfiguren der einen Seite im Falle widerstrebigender Heroisierungen.“

9 Zu Alexander, vgl. Arrian 7, 14, 4. Tatsächlich wurden die Protagonisten der *Ilias* bis weit in das 20. Jahrhundert hinein vor allem wegen ihrer kriegerischen Leistungen als Helden bewertet, siehe Vandiver.

10 Die Art, wie Homer diese Szene beschreibt, und die Tatsache, dass Priamos' Besuch bei Achill das letzte Buch der *Ilias* dominiert, unterstreicht, dass Homer der Aktion des troianischen Königs ebenfalls eine heroische Reverenz erweist, die sicherlich etliche Leser in der Antike, auch wenn sie konträr zu vielen Aktionen in der *Ilias* angelegt ist, beeindruckt hat.

11 Unter Anti-Helden verstehe ich Helden, die gegen heroische Verhaltensmuster und -codices opponieren, wenn sie ausgerechnet das tun, was Helden angesichts dieser Erwartungen niemals tun würden, und das unterlassen, was man traditionellerweise von einem Helden erwartet, siehe Bröckling.

12 Beide Verhaltensweisen – bei Achill wie auch bei Thersites – können aber wiederum umgekehrt ausgelegt werden: Achill kann für sein Rückgrat und seine konsequente Beharrlichkeit gelobt werden, Agamemnon nicht alles durchgehen zu lassen. Thersites kann als ‚Held der kleinen Leute‘ gefeiert werden, der den Kampf gegen die Mächtigen führt und außerdem eine wichtige Wahrheit ausspricht, nämlich dass der troianische Krieg nur wegen der Gier Agamemnons geführt werde, Il. 2, 225-229, Versangaben nach der Übersetzung von Schadewaldt.

13 In der *Ilias* sprechen manche der männlichen Personen wie Menelaos, Hektor oder der Erzähler davon, dass Paris Helena nach Troia ‚gebracht‘/‚weggenommen‘/‚weggezogen‘ habe (3, 48; 6, 292; 13, 627; 22, 115-116), weitere Beispiele bei Blondell.

14 Ep. 1, TC 44:54, in Antwort auf Helenas erste zurückweisende Formulierung: „I am a woman. We don't get to select our fate“.

15 Beispielsweise nehmen Hekabe und Andromache vermehrt am Thronrat teil, bei dem sie ganz selbstverständlich gegenüber den zahlreichen anwesenden männlichen Alpha-Tieren ihre Meinung kundtun.

16 Ep. 2, TC 5:00: „I do choose to be with your son“.

17 Man kann ein solches Vorgehen sicherlich als anachronistisch bezeichnen. Auf der anderen Seite ist diese Aktualisierung in *TFC* deshalb legitim, weil sie auf Kernelemente in der *Ilias* aufbaut. Ein Beispiel: In einer Szene steigt Helena zu Paris in die Badewanne. Paris kokettiert: „Looks like I have dragged you into the dirt with me“ (als Anspielung auf das dreckige Wasser und auf die prekäre Situation in Troia, Ep. 3 TC 6:22). Helena antwortet darauf: „Oh no, I chose to come“. In Il. 3, 444 spricht Paris davon, Helena „geraubt“ (ἄρπάξας) zu haben, als er sie aus Sparta mitnahm. Allerdings wird direkt danach darauf angespielt (3.446), dass Paris ein Opfer der Liebe (ἔρωος) und somit kein kontrollierendes Subjekt, sondern ein willenloses Objekt war.

18 Monsacré 139, selbst Agamemnon, Ajax und Achill, Il. 4, 153; 17, 648; 24, 510-511.

19 Agamemnon (4, 356), Achill (23, 786), Ajax (7, 212), Paris (11, 378), Hektor (6, 471). Einzige Ausnahme ist das spöttische Lächeln des Odysseus bei der Befragung des Gefangenen Dolon, Il. 10, 400.

20 Darüber hinaus ist Odysseus in der *Ilias* stets von einer gewissen Einsamkeit umgeben: Im Gegensatz zu Achill, Priamos oder Andromache agiert Odysseus völlig allein an der troianischen Küste und er hat auch niemanden, mit dem er seine Gefühle oder Emotionen teilen kann, vgl. Hektor und Adromache, Il. 6, 471, Priamos und Achilles Il. 24, 510-511, sowie viele andere Beispiele, bei denen Griechen und Trojaner ihr Lachen und Weinen miteinander teilen, während Odysseus separat bleibt.

21 Tatsächlich zeigt Odysseus in der *Odyssee* dann die Emotionen, die man zuvor in der *Ilias* auch bei allen anderen

männlichen Protagonisten feststellen konnte, vgl. Odysseus' ersten Auftritt und seine Tränen in Od. 5, 80-85.

22 Auf Odysseus' Frage: „How can you be sure?“ antwortet Agamemnon: „The gods have guaranteed it.“

23 Zur – oftmals paradoxen – menschlichen Faszination des Krieges siehe Hillman.

24 Reeder 109-152 mit zahlreichen Beispielen aus der Antike. Dieser Umschwung wird bereits in der dritten Episode deutlich, wenn Priamos die Trojaner im Thronrat auf die nächsten Monate einstimmt, die zu Jahren werden sollten (TC 1:58): „The glory of war is over. The hard graft starts now.“ Selbst Achill, ein Anhänger des Kampfes Mann gegen Mann, wirft Odysseus, Agamemnon und Menelaos vor (Ep. 7, TC 16:50): „Strategy. Trickery. Guile. Is that what war is? Is that all we are?“

25 „But the war isn't just outside these walls – it is in here. It is in here. It is with us, it is in the streets, in the houses, in the shadows“, formuliert ein sichtlich gezeichneter und ausgebrannter Priamos, Ep. 6, TC 7:18. Helena gelingt es auch nicht, die barbarische Auspeitschung des gefangenen griechischen Spions zu stoppen. Selbst Paris, der ihre wichtigste Bezugsperson ist, kennt bald nur noch ein eindimensionales „wir“ und „sie“, das auch seinen Blick zum Negativen hin verschleiert.

Literatur

Alexander, Caroline. *The War That Killed Achilles*. New York: Penguin, 2010.

Blondell, Ruby. „‘Bitch that I Am‘. Self-Blame and Self-Assertion in the Iliad.“ *TAPhA* 140 (2010): 1-32.

Bröckling, Ulrich. „Antihelden.“ *Compendium heroicum*, 2018. DOI 10.6094/heroicum/ahd1.0.

Burgess, Jonathan S. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2004.

Fulkerson, Laurel. „Helen as Vixen, Helen as Victim: Remorse and the Opacity of Female Desire.“ *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*. Hg. Dana LaCourse Munteanu. London: Bristol Classical Press, 2011.

Hillman, James. *A Terrible Love of War*. New York: Penguin, 2004.

von den Hoff, Ralf. „Achill, das Vieh? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern.“ *Die andere Seite der Klassik: Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert. v. Chr.* Hg. Susanne Moraw und Günter Fischer. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005: 225-246.

Horn, Fabian. *Held und Heldentum bei Homer: Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung*. Tübingen: Narr, 2014.

Luhmann, Niklas. *Die Autopoiesis des Bewußtseins. Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Wiesbaden: Springer, 2008.

Mangold, M. *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*. München: Reimer, 2000.

Milo, Daniel S. „Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir. Alter Histoire. Essais d'histoire expérimentale.“ *Alter Histoire. Essais d'histoire expérimentale*. Hg. Daniel S. Milo und Alain Boureau. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

Monsacré, H. *Les larmes d'Achilles*. Paris: Du Felin, 1984.

Pache, Corinne O. *War Games. Odysseus at Troy. HSCPh* 100 (2000): 15-23.

Reeder, Caryn A. *Gendering War and Peace in the Gospel of Luke*. Cambridge: Cambridge UP, 2019.

Späth, Thomas und Margit Tröhler. „Die TV-Serie *Rome* als experimentelle Geschichtsschreibung.“ *Saeculum* 62 (2012): 267-302.

Tilg, Stefan und Ralf von den Hoff. „Homerische Helden.“ *Compendium heroicum*, 2018. DOI 10.6094/heroicum/homhd2.0.

Vandiver, Elisabeth. „*Stand in the Trench, Achilles.*“ *Classical Receptions in British Poetry of the Great War*. Oxford: Oxford Press, 2010.

Winkler, Martin M. „The Iliad and the Cinema.“ *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Hg. Martin M. Winkler. London: Blackwell, 2007: 43-67.

“When I’m Bad, I’m Better”

From Early Villainesses to Contemporary Antiheroines in Superhero Comics

Despite their immensely popular appeal, villains of the superhero genre have been largely relegated to the sidelines of academic discourse, while superheroes have, so far, garnered most of the scholarly attention. Considering the essentially sexist nature of the genre (Brown, *Modern Superhero* 37), it is then hardly surprising that female villains are the most neglected object of critical analysis, despite having an equally longstanding comic book presence as their male counterparts. Since at least the 1940s, comic books have been populated by powerful evil women who are the protagonists of their own stories. Ranging from seductive *femmes fatales* to monstrous figures, their representation – at its height in the 1940s and 1970s – was a symptom of changing cultural mores (Madrid 248-50). However, most of the early villainesses have by now faded into obscurity, replaced by countless others who never seem to quite reach the relevance of the male villains (e.g. Batman’s Joker). Moreover, the few successful depictions of ‘bad women’, such as those who have crossed into the more popular realm of the Hollywood film adaptations (e.g. DC Comics’ Catwoman and Harley Quinn), have been recalibrated to fit the mold as less transgressive, unstable antiheroines: they have been subjected to an ‘antiheroine makeover’.¹ I argue that the largely well-received recent increase in the number of antiheroines actually amounts to a disempowering and regressive shift in gender representation within the genre, rather than being proof of mainstream superhero comics’ alleged gender equality agenda.² After comparing and contrasting the intertwined concepts of superhero, villain, and antihero, as well as presenting an overview of female characters’ status in the superhero genre, this paper enquires into the portrayal of female villains and antiheroines in Marvel and DC superhero comics by way of three case studies: *Wonder Woman’s* Villainy Incorporated (1948–2002), *X-Men’s* Jean Grey as “Dark Phoenix” (1979–80), and Harley Quinn in *The Batman Adventures: Mad Love* (1994) and the 2016 *Rebirth* relaunch.

Shades of heroism and villainy: Comic book superheroes – villains – antiheroes

In superhero comics, heroic and non-heroic character types are clearly distinguishable from each other in terms of appearance, role/mission, motivations, and deeds, and the character types are commonly grouped into three basic categories: superheroes, villains, and antiheroes.

Traditionally, superheroes are dedicated to a self-sacrificing prosocial mission. They are gifted with extraordinary powers or highly developed abilities, expressed in their codenames and/or iconic costumes which function as markers of their exceptionality and consequent alienation from the world. Contrary to the equally alienated villains, however, superheroes wish to be part of society. Although superheroes may question the societal system and their role in maintaining it, they are essentially pro-establishment figures and do not (ab)use their powers to change it. There is a line that they cannot cross, although sometimes this line becomes blurred enough for them to cross it and become antiheroes. As superheroes’ freedom of movement is impeded by their moral function to preserve order, they are described as “reactive” in how they deal with the social disruption caused by the “proactive” villains (Coogan 110). Without the villains’ antagonistic force keeping the scales balanced, the very existence of superheroes would come into question; freed from the task of stopping super-criminals, they would become dangerous agents of totalitarianism and, as such, villains themselves.

Motivated by “egotism” rather than “moral triumph” (Bongco 103), villains are the very antithesis of superheroes and the values they stand for. A villain’s mission is an anti-social one that serves their self-interested goals and satisfies their narcissistic desires for wealth and power, or revenge and renown. Presented as morally, ideologically, and/or physically defective, villains tend to be disconnected from the ordinary world

and remain at odds with the rules and values of society at large. The villains' transgressive status brings them great freedom, as they operate outside the limits of law and propriety; for them "nothing is beyond the pale, nothing is prohibited, no means to any end denied." (Alsford 83) One might even view villains as positive agents of social change, since they challenge conservative and heteronormative patriarchal structures – i.e. family and nation – and offer "more disturbing possibilities", such as "subversive forms of organization based on affiliation" (Easton 39). Although villains cannot completely take on the superhero mantle, they can, at least, sometimes borrow it as antiheroes.

"[S]tand[ing] in opposition to the heroic code of behaviour" (Bröckling 39), antiheroes neither possess the qualities and motivations nor perform the kind of deeds expected of the exemplary and often one-dimensional heroic figures. Usually sympathetically portrayed as reflecting human weaknesses and flaws, antiheroes can "offe[r] spaces to explore complex interiority and conflicting character traits" (Lethbridge 93). As opposed to villains, antiheroes operate in a morally ambiguous grey area and, despite their questionable methods of achieving them, "their goals are (usually) laudable" (Misiroglu 26). There remains, however, the question of how subversive the concept of the antihero truly is. Despite its inherent critique of the simple good vs. evil dichotomy and of the predictable heroic narrative formula, "the antihero is not separable from the hero; not free to roam completely unexplored territory" (Lethbridge 94). No matter how unlawful or ruthless, the antihero's "actions reflect a twisted but somehow logical desire to do good" (Damico 92) and there is always a chance for redemption. The underlying reason for their appeal might be their conventionality and familiarity, the reassurance that there are "certain institutions or values that they do not attack" (Ince 24). It is the prerogative of the villain, not the antihero, to challenge those institutions and values.

The breaking down of the traditionally distinct categories of hero and villain can be linked to the current 'postmodern' sensibility, characterized by ambivalence, uncertainty and the erosion of moral values and convictions, such as the black-and-white divide separating the concepts of good and evil. The struggle between good and evil is central to the superhero narrative, and the blurring of the hero-villain dichotomy threatens to weaken the power not only of its characters' identity and agency but of the entire structure: the narrative turns into "a professional wrestling match, where combatants [...] engage in endless, pointless battles" (Madrid 251). Due to the

precarious position that female characters have historically occupied within the superhero genre, when the line between good and evil becomes indistinct, they find themselves at an even greater disadvantage than their male counterparts, as their identity and agency are critically impaired.

Gender, feminism(s), and the superhero genre: Comic book superheroines – villainesses – antiheroines

Since Superman's debut in 1938, superhero comic books and their later screen adaptations have been characterized by unequal gender representation. Despite a recent increase in female readership of superhero comics and female participation at comic book conventions, according to recent statistics, only 26.7 percent of all DC and Marvel Comics characters are female, only 12 percent of mainstream superhero comic books consist of female-led titles, and the series that are centered on all-female superhero teams are typically short-lived (Shendruck). In the last decade, however, there have also been positive changes in mainstream comics in terms of diversity, furthered by "a number of broader demographic and political changes wrought by the gains of various civil rights movements" (Cocca 13). Marvel has introduced female characters of color (e.g. the Pakistani-American Ms. Marvel/Kamala Khan) and female versions of former male characters (e.g. Thor/Jane Forster). New or relaunched female-led titles with more complex and less sexualized characters have been released – e.g. Margaret Stohl's *Captain Marvel* (2017) and Joelle Jones' *Catwoman* (2018) comics, alongside the *She-Hulk*, *Spider-Gwen*, and *Wonder Woman* comic book series –, although they display similarities as to age, race/ethnicity, sexuality, and body type. Despite being less objectified than in the 1990s, female characters are still portrayed as weaker than their male counterparts and in a sexualized manner, especially on covers and in the male-dominated superhero-team titles (Cocca 15). As to the films and TV series of the superhero genre, most female characters are in supporting and, sometimes, almost non-speaking roles, while those who appear as protagonists are still rare exceptions. Since the *Wonder Woman* TV show of the 1970s, only six films and four TV series with women in the leading role³ have been released so far out of more than a hundred big- and small-screen superhero productions. With regards to female villains, the dearth of memorable

characters on the page has been coupled with their near absence on screen, but for a few noteworthy cases.⁴

The gender disparity in superhero comics is most evident in the physical appearance of the majority of female characters which caters to what feminist film scholar Laura Mulvey called the “male gaze”: they are merely the objects of male viewers’ pleasure. Adolescent male fantasies of women’s physical attractiveness and sexual desirability are foregrounded in the presentation of heroic and villainous female characters in both the comic books and the later film adaptations. Specifically, illustrations of female characters are identified as either ‘Good Girl’ or ‘Bad Girl’ art. The former, in vogue between the late 1940s and 1950s, depicted women in a style reminiscent of pin-ups; the latter, which became popular in the 1990s, preferred exaggerated and hypersexualized physical traits and poses (e.g. the ‘broke back’ pose).⁵

In recent years, feminist discourse has started to embrace signs of femininity and sexuality in popular culture as empowering, especially the postfeminist strand which “combines female independence and individualism with a confident display of femininity/sexuality” (Genz/Brabon 77). Such portrayals present, however, a very narrow mode of female empowerment, since the ideal postfeminist subject adheres to a slim, white, heterosexual, and feminine beauty ideal. Moreover, as signaled in the name, the postfeminist “girl power” rhetoric tends to “infantilize the women to whom it refers” (Smith 155). Such popular cultural texts are thus regarded by feminist scholarship “simultaneously as a site of pleasure and an object of critique” (Budgeon 280), where the meanings of gender, sexuality, and power are negotiated alongside notions of feminine subjectivity and heroism or villainy.

Although it could be said that “the female superhero [or villain] originates in an act of criticism” (Robinson 7) against the male-dominated generic tradition, their representation often merely reinforces mainstream comics’ hegemonic, heteronormative masculinity. Female characters of the superhero genre have been largely portrayed through a series of “unflattering clichés about [their] powerlessness and isolation” (Bongco 109) and their general need for male aid and/or rescue. These clichés apply to all female comic book characters: damsels in distress, love interests, powerful and capable (anti)heroines and villainesses.

In contrast with male superheroes, superheroines’ powers often have more to do with stereotypically feminine traits of sexuality, seduction and

manipulation, rather than with actual strength. Moreover, there is a discrepancy between superheroines and their male counterparts when it comes to the legitimization of their superhero status. For male superheroes, the role of justice warrior and protector is a matter of individual choice that does not require external authorization or validation; for female superheroes, even after they have successfully proven their worth through a series of challenges (e.g. Wonder Woman), their status must be sanctioned by a higher power, institution, or authority figure, further limiting their agency and self-determination. Their second-class hero status is also suggested by an identity that is often derivative, since they may inherit their name and powers from a male superhero (e.g. She-Hulk) and often receive their training or tools from a male mentor figure (e.g. Batgirl).

Unlike their male counterparts, most comic book female villains of the superhero genre fail to arouse a distinctive and memorable response, either from the intradiegetic confines of the stories or from the extradiegetic audiences. This is largely due to the fact that their villainy is inevitably correlated to their gender and is consequently prey to its stereotypical limitations: “their perceived ‘badness’ is a result of either overperforming or underperforming femininity” (Ringo). Often, they are reduced to one-dimensional and oversexualized cutouts that lack the backstory and complexity afforded to male characters. Although their actions may not be condonable, male villains’ motivations are usually fleshed out enough to either inspire sympathy as “misunderstood victim[s] of circumstance” or to provide vicarious entertainment as evil, yet “multifaceted and interesting character[s]” (Craig). Female villainy, on the other hand, is traditionally less subtly or realistically portrayed and, if women are also capable of evil for evil’s sake, then their behavior is often associated with mental disorders.

While male characters are allowed to operate easily and successfully across the moral spectrum (e.g. *X-Men*’s Magneto), antiheroines, who are often ex-villainesses reformed to a more amenable type of femininity, are notoriously unstable figures; their inner moral conflict is portrayed as a split personality that constantly oscillates between the two extremes of innocence and seduction. Their transgressive behavior is commonly curbed by the promise of heteronormative romance, while their power(s) and agency are also diminished.

Female characters in superhero comic books are often victims of male violence and abuse that leave them permanently scarred and traumatized (e.g. Barbara Gordon/Batgirl, Harley

Quinn). Except for rare cases, such as the *Alias* comic book series (2001–4) and its TV adaptation *Jessica Jones* (2015–19), this issue has not been seriously tackled in the genre which mainly still presents a sexist discourse of vulnerability, with female characters in need of protection from and by strong, powerful male figures. Over time, mainstream comics have introduced more and more portrayals of female characters also using force or committing violent acts; while this has been gradually reclaimed as empowering in the case of superheroines, it is however often showcased in an overtly graphic and sexualized manner in the case of female villains and anti-heroines.

From early villainesses to contemporary antiheroines: Three case studies

From worthy adversaries to inconsequential foes: *Wonder Woman's Villainy Incorporated* (DC Comics, 1948; 2001; 2002)

In the last story written by W. M. Marston and published in 1948, Wonder Woman battles a team of eight female criminals called “Villainy Incorporated”, “Villainy, Inc.” for short. Following the fate of most female villains in superhero comics, the group was dismantled right after its promising debut with only two later reappearances in *Wonder Woman: Our Worlds at War* (2001) and *Wonder Woman: In the Land of the Lost* (2002). The plot of the 1948 story is as follows: a group of young women belonging to the invading monarchy of Saturn are captured by Wonder Woman and taken to the holding facility – a cross between a prison and a rehabilitation center – on Transformation Island. One of the prisoners, Evilless, cunningly manages to steal Wonder Woman’s lasso, set herself free and round up a group of like-minded women who equally long for “freedom and revenge on the Amazons” (*Wonder Woman* #28). Wonder Woman must use every skill in her arsenal to foil Villainy, Inc.’s plan of conquering Paradise Island and the rest of the world.

The earliest portrayal of the female villains of Villainy, Inc. is compelling to a modern sensibility, whereas the ideology-bearing Wonder Woman and her Amazons pale in comparison with these sympathy- and awe-inspiring lawless women and their commitment to fulfilling their ambitions at any cost. The villainesses question the system that demands their total obedience

and loss of individuality, while the majority of women on Paradise Island are seen wearing uniforms and speaking in unison. In their colorful costumes, the female villains stand out in a striking, and surprising, line-up. They come, quite literally, in all shapes and sizes, partly defying the conventional beauty standards embodied by the series’ titular heroine. One half of the team is comprised of the tall and muscly Giganta and three cross-dressers: Byrna Brilyant wears a fat suit as The Blue Snow Man, Princess Maru is cloaked from head to toe in a shapeless lab coat and mask as Dr. Poison, and Hypnota is dressed in male oriental garb with a turban, black curly mustache and a goatee. The other four women are feminine and attractive but not sexualized.

As an alternative form of organization, Villainy, Inc. is democratic with regards to its horizontal power structure; all eight members pull equal weight within the group, pooling their different resources and expertise – physical, mental, or technological – in order to achieve a common goal. This subverts the usual sexist clichés of women being isolated and unable to play well with each other. Notably, the name of the team recalls a business association and carries no gendered connotations, unlike the other all-female groups of villains in both the Marvel and DC comic book universes: the *Femme Fatales*, the *Hell’s Belles*, the *Female Furies*, or the *Femizons*. Described as “fierce”, “implacable”, and “clever beyond belief” (*ibid.*), these women are worthy adversaries who do not need flashy superpowers to be redoubtable, as they single-mindedly and unrepentantly carry out their escape and revenge mission. The conservative ending, upholding the traditional superhero narrative of the “hero(ine)’s triumph”, however, ultimately dismisses any hint of the positive subversiveness brought on by the female villains and rather admiringly presented at the beginning of the story. All the members of Villainy, Inc. are captured and magically brainwashed into submission, in keeping with the ‘special treatment’ given to female villains in the *Wonder Woman* Golden Age comics. In fact, while the male villains are punished and only sometimes repent, poor, misguided ‘bad women’ like the Villainy, Inc. criminals are instead taken care of in the Amazons’ correctional facility on Transformation Island and guided back to the right path. The villainesses’ change of heart is brought about through a running motif of the comic series, namely bondage: compelled into goodness and obedience by wearing magical metal Venus girdles locked around their waists, they are cured of their evil ways and can finally find fulfillment as women. However, even though

the female villains are ultimately defeated, their representation as tough, uncompromising, rebel women can still offer “a symbol of freedom and power that may be culturally constructive” (Grossman 4). Their representation as highly intelligent, strong, competent women who eschew the standards of traditional, and therefore appropriate, femininity, offers an example of female agency that counters oppressive conventional expectations of gender roles and behavior.

The same cannot be said for the later appearances of Villainy, Inc. in the early 2000s that reinforce negative gender stereotypes and reflect the regressive postfeminist tendencies in contemporary popular culture (Ringrose 65). “We are queens and princesses! Scientists and thieves! Magicians and rogues!” (*Our Worlds at War* 22), declare the reassembled Villainy, Inc. after a five-decade absence from the comic book pages. In the 2001 *Wonder Woman: Our Worlds at War*, they make a three-page cameo appearance as part of a story intended to pay tribute to the Golden Age *Wonder Woman* comics. Their comeback, however, entails both a cutdown and a makeover. Only five of the eight original members of Villainy, Inc are present: Queen Clea, Dr. Poison, Cheetah, Hypnotic Woman, and the priestess Zara. They are now subjected to the stereotypical limitations of heteronormative femininity and embody postfeminism’s narrow beauty ideals. Without their costumes and the transgressive elements of crossdressing, they are indeed virtually indistinguishable from one another due to their very similar, conventionally feminine facial features and physiques. Furthermore, female villainy is denied the possibility of agency since, after announcing their plan of ruling the world, they quickly end up silenced and subdued, caught in a giant net.

In the third and final appearance of Villainy, Inc. in *Wonder Woman: In the Land of the Lost* (2002), the changes are even more noticeable. The line-up is different again, with three of the original members – Giganta, Queen Clea, and Dr. Poison – joined by the witch Jinx, the token minority character Cyborgirl, and a masked god-like entity with three faces called Trinity. Everything has been heightened, from their physical and personality traits to their powers. Appearing “in a hail of electricity and magic and evil” (*Land of the Lost* #179) in the savage world of Skartaris, their goal is to conquer it and rule over its inhabitants who fearfully describe them as “no women [they have] ever seen” (*Land of the Lost* #180). Giganta is now a height-changing giantess with an insatiable thirst for violence and destruction. A power-crazed Queen Clea is armed with a god’s weapon and rules over the group with an

iron fist and a sharp tongue. Dr. Poison is a sadistic monster with a permanent rictus; she enjoys experimenting on live human subjects and unleashing viruses and other toxic substances on the world. The other ‘recruits’ are similarly vile. The “[i]rresponsible, greedy, addicted” Cyborgirl uses her cybernetic abilities to “bribe and to steal, and to plunder” (*ibid.*). The witch Jinx gained her magic powers by murdering her teacher and other acolytes. Trinity drives people insane with her illusions, looking emotionlessly on as their bodies contort in painful death throes. Their impressive super-abilities and ruthless ‘masculine’ behavior, however, paradoxically work to neutralize the threat of Villainy, Inc. The greater the power they wield, the more mentally unstable and out of control they seem to be. Moreover, the group dynamic is toxic: the vertically structured organization of Clea and her ‘pets’ is driven by their mad lust for power and control that makes them distrust and (ab)use each other repeatedly, until their downfall is ultimately brought about by Trinity’s betrayal. Their portrayal is also undermined by the hypersexualized presentation of their bodies that adheres to the precepts of comic book ‘Bad Girl’ art: big breasts, wasp waists, bare midribs, and broke back poses. Once captured, they must suffer the humiliating and ‘emasculating’ experience of being shrunk to three-inch-tall dolls and kept in a tiny cage. In the final panel in which they appear, they are mute and hardly visible through their miniature prison’s bars; the once threatening adversaries are now tamed women who should be neither seen nor heard. Any kind of gender performance that does not fit in with the narrow, socially acceptable ideals of femininity is therefore rejected, and the promise of transgressive female power is tainted by sadistic, sociopathic, and out of control behavior. Marked by ‘masculine’ traits, but without the authority and legitimization of actual masculinity, the women of Villainy, Inc. are ultimately shown as nothing more than aberrations.

Reining in the transgressive female force: *X-Men*’s antiheroine Jean Grey (Marvel Comics, 1979–80)

Chris Claremont and John Byrne’s extended *X-Men* storyline known as the “Dark Phoenix Saga”, which follows the downfall of the fan-beloved character Jean Grey, “redefined the concepts of hero and villain in comic books” (Madrid 251). By combining the character traits of both heroine and villainess, the story presents a new

kind of comic book female character: the anti-heroine. For more than a decade, until a new and more diverse team of characters was eventually introduced in 1975, Jean was the token female character in the original *X-Men* team created in 1963. Similarly to other depictions of superheroines at the time, the attractive redhead had all the trappings of stereotypical femininity: “fashion-oriented, positioned in relation to men, assumed to be unable to control her power” (Cocca 122). As Marvel Girl she possessed special abilities far more advanced than those of her male counterparts (i.e. Cyclops, Beast, Angel, and Iceman), but she was still at times the team’s cook, nurse, stylist and potential love interest. Jean’s ‘will-they-won’t-they’ romance with teammate Scott Summers/Cyclops came to define her character. Moreover, her impressive and thus potentially dangerous superpowers were, in the beginning, preemptively blocked by the group’s leader and mentor Professor Xavier. In other words, Jean was portrayed as yet another capable woman stifled by a paternalistic-patriarchal structure.

Her chance for freedom and empowerment is seemingly wrought by her literal rebirth as “Phoenix” that happens after Jean is caught in a fatal solar storm as part of a selfless mission to save the lives of her *X-Men* friends. She miraculously survives and returns to Earth with abilities that reach far beyond any human comprehension: “No longer am I the woman you knew! I am fire! And life incarnate!” (*Uncanny X-Men* #134). The reason given for her survival and for her reincarnation as Phoenix is, however, again stereotypically female: her love for Scott Summers is the catalyst for “achieving her full potential as a psi”⁶ (*Uncanny X-Men* #125). In addition to referring to a woman’s empowerment as possible only through a man that completes her, the narrative then shows Jean plagued by fear and self-doubt about the discovery of her newfound powers: “You’re worried about whether I can handle it. Well, I’m worried too” (ibid.). Despite being a superheroine, Jean’s femininity is still linked to a condition of physical and emotional vulnerability, as she goes from an active protector role to a passive one of victim.

The running motif of the Dark Phoenix Saga is Jean’s emotional instability and lack of control as she struggles and eventually fails to reconcile the light and dark sides of herself. Problematically, these aspects are tied to her sexual awakening and, consequently, to the notion of dangerous, unrestrained female sexuality. Jean’s mind and personality are at the mercy of intrusive telepathic daydreams conjured up by the villain Mastermind who appears to her as the

ruggedly handsome “gentleman rogue” Jason Wyngarde (*Uncanny X-Men* #129). Through these sudden visions, Jean is transported to the alternative reality of a historical romance, where she plays – partly against her will but with the full complicity of her emotions – the part of Wyngarde’s blushing and eager bride: “You’re mine now, Milady. Bound to me until the end of time!” – “Milord, I would not have it any other way!” (*Uncanny X-Men* #130). Wyngarde exploits Jean’s vulnerable state, caused by her new surge of power, to bring her over to the dark side as ruler of the villain organization called the Hellfire Club. By accessing her “innermost forbidden needs and desires”, Wyngarde “molds” Jean into the villainess persona of the “Black Queen” who stereotypically dresses as a burlesque dancer/dominatrix complete with spiked collar, velvet bustier, high-heeled boots, and a whip (*Uncanny X-Men* #125). Through the ambiguous portrayal of Wyngarde and Jean’s relationship, the gender stereotype of women’s physical and emotional vulnerability is once again implied as the line between consensual sexual intimacy and abuse becomes dangerously blurred.

The only way to ‘bring back’ Jean is through the psychic bond she and Scott Summers share after having consummated their romantic relationship. As soon as Jean is free from the fantasy Wyngarde has created, she is ready for a reckoning with her ‘mental rapist’. At this point, however, she starts to display signs of a split personality disorder; on the visual level, the text boxes are in two different colors, blue and red. On the one hand, Jean feels fearful and powerless at her lack of self-control – “more afraid now than she’s ever been”, “she cannot stop it”, “she weeps”; on the other hand, her rage and taste for revenge grow – “she laughs to herself”, “she will enjoy what happens next” (*Uncanny X-Men* #134). The “Phoenix Force” that was coiled inside Jean is now flowing out in bursts of flaming energy; even the borders of her speech bubbles crackle with it as she confronts and accuses her abuser:

You came to me when I was vulnerable.
You filled the emotional void within me. You made me trust you – perhaps even love you – and all the while, you were using me!
(ibid.)

The portrayal of Jean as an antiheroine oscillates between the ‘good girl’ and ‘bad girl’ sides of her personality, embodying the polarized “madonna-whore” model of femininity.

By giving Wyngarde/Mastermind a taste of his own medicine through a blast of her powers, she drives him insane and leaves him coma-

tose; however, this also sends her over the edge and seals her fate as “Dark Phoenix”. As a transgressive female force of chaos and death, Jean sets all her repressed feelings free, literally soaring beyond the limits of her previous life as the self-sacrificing friend, devoted girlfriend, and good daughter. She has made the transition into villainess territory with a brand-new tight-fitting costume and a sexually connotated, insatiable appetite for power: “[u]sing her power is turning her on”, “the ultimate physical/emotional stimulant”, “an awful, all-consuming lust”, “[s]he is in ecstasy” (*Uncanny X-Men* #135). The portrayal of female power is highly stereotypical, as Jean’s Dark Phoenix persona adheres to the archetype of the uncontrollable, sexually transgressive, and dangerous *femme fatale*.

Jean Grey’s overdue empowerment ultimately leads to her destruction. Her uncontrollable hunger “for a joy, a rupture beyond all comprehension” (*Uncanny X-Men* #136) drives her to commit genocide by swallowing a planet and its five billion inhabitants whole, a crime for which she must be judged and sentenced to death. However, she is neither unstoppable nor irredeemable. Through their combined efforts, Scott Summers and Professor Xavier succeed in reaching the ‘true’ Jean Grey: the loving, nurturing, and selfless woman they can ‘hold’. She is stripped bare and wakes up naked in Scott’s arms to accept his marriage proposal. The next time Jean appears, she is wearing her old Marvel Girl costume, chastened back into her feminine ‘good girl’ role and ready to make the ultimate sacrifice. Jean can feel the Dark Phoenix lurking just beneath the surface, waiting to manifest herself again and again at the slightest loss of emotional control. At the end, Jean does change back into the Dark Phoenix costume, but this time she is torn apart by fear and sorrow without a trace of her joyful exploration of raw, unmitigated power. She thus chooses to let herself be blasted into non-existence, calling with her last cry the name of the man she loves.⁷ The normative balance of gender roles and power, temporarily upended by the ‘unstable’ antiheroine Jean, is restored with the punishment and eradication of transgressive, inappropriate femininity.

Not with a cackle but a giggle: Harley Quinn’s transformation from villainess to antiheroine (DC Comics, 1994; 2016)

Although it has been eighty years since Wonder Woman’s correctional facility for female villains

on Transformation Island, it seems that the need to reform unruly women is still a current concern. There is an ongoing and increasing trend in mainstream comic books of turning well-known female villains into likeable and friendly – in other words, unthreatening – antiheroines (e.g. Catwoman, *X-Men’s* Mystique). One notable example is the rebooted *Rebirth* version of DC Comics Harley Quinn. Quinn has been a fan favorite since her first appearance in *Batman: The Animated Series* in 1992 and has undergone a number of transformations over the years, going from a one-off side character to full-blown series protagonist. She first appeared on the big screen in the film *Suicide Squad* (2016) and played the leading role in the female ensemble film *Birds of Prey (and the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn)* released in February 2020.

In her origin story, presented in the graphic novel *The Batman Adventures: Mad Love* (1994), Harley Quinn starts out as Dr. Harleen Quinzel, a psychologist drawn to the “exciting, challenging, and glamorous” (*Mad Love*) side of super-criminals. While working in Arkham Asylum, she breaks the code of conduct and falls head-over-heels in love with one of her patients, the Joker, and decides to help him escape. Driven by her obsessive and unquenchable passion for the Prince of Crime, Harley becomes his most loyal sidekick, donning for the role a red-and-black harlequin costume that makes her appear both grotesque and goofy. The bizarre and tragicomic aspects of their twisted Punch-and-Judy relationship are at the same time humorous and pitiful. Harley is pathologically in love with the narcissistic criminal psychopath, who is too obsessed with Batman to care and reacts violently to her helpful meddling in his nefarious schemes. This does not dampen Harley’s spirits nor her flames of romantic passion for her “Mr. J”, as she fantasizes about building a future happy family with her “Puddin’” and their two criminally inclined children, perfect miniature replicas of their parents. Despite what might appear as an anti-feminist depiction of a so-called henchwench, the narrative shows a woman’s struggle to transcend the limits imposed upon her by sexist social norms, albeit with traditional comic book levity. Although repeatedly foiled by both Batman and the Joker who treat her with derision and contempt, Harley manages to remain optimistic and mostly unscathed, driven by self-confidence and self-delusion in equal parts. However, she constitutes a real threat to the two men who both fear being emasculated by her, as she successfully and independently achieves one of the Joker’s most ambitious plans to capture and eliminate Batman. Both Batman and the

Joker are shocked by this turn of events; the former cannot hide his indignation at being so easily trapped by the likes of her, while the latter seethes at the thought of becoming the object of ridicule as “the guy whose girlfriend killed Batman” or “Mr. Harley Quinn” (ibid.). Her life choices and sanity may be questionable, but Harley is unapologetically and gleefully herself. She is committed to fulfilling her own aspirations, and will risk her life to do so, while the Joker is only the catalyst for her desired transgressive transformation.

Over the years following her 1994 comic book debut, Harley Quinn has undergone many transformations, sometimes striking out on her own but most often teaming up with fellow DC villains, as in the *Suicide Squad* series. Recently, she has been cast in the role of unstable vigilante antiheroine heading her own comic as part of the *Rebirth* relaunch begun in 2016. Turning her into a main headliner of the company has proved to be a commercially profitable move, meant to capitalize on the character’s cross-media popularity and to appeal to the demands of a growing female readership. Especially with regards to the latter, the producers’ intention is to present Quinn as a more ‘accessible’ feminist role model in contrast to the iconic Wonder Woman.⁸ This new portrayal of Harley Quinn, however, largely adheres to a regressive postfeminist script, presenting a version of contemporary femininity indebted to the notion of the ‘cool girl’:⁹ an impossible ideal of femininity, stemming from societal expectations of women’s behavior and appearance, masquerading as a valuable model of female subjectivity.

To mark Harley Quinn’s transformation from villainess to antiheroine, she has been relocated from Gotham City to Brooklyn’s Coney Island, where she has become the neighborhood’s unlikely protector and has turned her house into a sanctuary for stray animals and a curious assortment of misfits. As hallmark of her independence, the “new and improved” Harley has cut all ties with the Joker in order to become “better, smarter, an[d] stronger” (*Rebirth* #1). However, this role switch has required significant changes to the details of her origin story, calling into question Harley’s position as agent of her own transformation into the liberating harlequin persona. In the *Rebirth* continuity, Harley meets the Joker in Arkham Asylum, not as a psychologist but as an undercover inmate. This balancing of the scales of power between them is short-lived, as she falls immediately and completely under his control: “he saw right through me...an’ his power over me...well, it was like he knew me my whole life” (ibid.). Harley becomes the Joker’s

pet and creation: he literally molds her in his own image by throwing her into a vat of chemicals which bleach her skin “just like his”, and teaches her to be his perfect girl fantasy, “the sex kitten, the seductress...the innocent, the aggressor...the antagonist, the victim...the ditz” (ibid.). In a dream sequence that references the early *Mad Love* graphic novel, panels depicting Harley and the Joker as a normal, happy and loving couple are alternated and then replaced with images of a one-sided abusive relationship in which the Joker repeatedly beats up and chokes an utterly powerless Harley. Thus, the narrative turns her into another unwilling female victim of mental and physical abuse at the Joker’s hands, alongside other women in the genre – e.g. Selina Kyle/Catwoman in Frank Miller’s *The Dark Knight Returns* (1986) and Barbara Gordon/Batgirl in Alan Moore’s *The Killing Joke* (1989).

As a reformed-villainess-turned-antiheroine, Harley is supposed to have successfully – “through much soul searching” (ibid.) – dealt with her past trauma and emerged as a liberated and empowered survivor who will, one would imagine, help others like her. Nothing could be further from the truth, however, as shown when Harley is faced with someone who is essentially the male version of herself: a mentally unstable man named Edwin, fallen prey to a “ridiculous infatuation” (*Rebirth* #13) with Harley. As it turns out, in order to get back at his run-away ex-girlfriend Harley, the Joker has successfully manipulated Edwin into becoming his perfect double in every way. When Edwin shows up on Harley’s doorstep, she is however instantly suspicious and recognizes him as a fraud. She then proceeds to beat him to a pulp, tie him to an electric chair and interrogate him. After discovering that his life story disturbingly mirrors her own, Harley unsympathetically calls him “a loser” for having been just “a tool, a weapon” (ibid.) to the Joker. She decides to put Edwin out of his misery and shoots him in the head with the deadpan one-liner: “Later much, Deadwin” (ibid.). The self-righteous attitude Harley displays in inflicting extreme violence on a fellow victim-turned-perpetrator contradicts the *Rebirth* series’ premise of Harley’s new journey of personal growth. In lieu of genuine character progression and development, for which her antiheroic role could offer fertile ground, the issue of mental and physical abuse is here addressed only in terms of a simplistic rape-revenge style narrative.

Similar scenes of excessive and graphic violence are depicted throughout the comic, usually at the hands of the series’ hypersexualized and extremely limber protagonist. Not only is Harley Quinn’s costume her most revealing yet, but the

comic repeatedly offers up images of Harley's cleavage as well as of her stripping out of her clothes, in her underwear, wearing revealing pink lingerie, or barely covered by a towel. Harley's sexual objectification is, in fact, so gratuitous that it makes any comment about it seem almost superfluous. To top off her contradictory portrayal, Quinn combines traditionally masculine and feminine traits. Although such a combination in female characters has been positively reclaimed as straddling both sides of the binary gender divide (Brown, *Dangerous Curves* 43-62), in this case it consists merely of a recycling of sexist stereotypes. On the one hand, Harley revels in brutal and bloody violence, acting as 'one of the guys' with her coarse language, unhealthy eating and drinking habits, and lax hygiene. On the other, she boasts an athletic and curvaceous body and is extremely girlish in appearance with her pink and blue tipped blonde pigtails, she loves playing dress-up, going to spa treatments, and talking about boys – e.g. "Batman's eight pack" (*Rebirth* #8) – with her best friend, the reformed villainess Poison Ivy. As a result, she is highly attractive and openly attracted to suitors of both sexes, yet her coy flirting and nonchalant attitude make her seem disingenuous in her relationships with either men or women. Harley Quinn is a perfect embodiment of the 'cool girl' and, as such, another male fantasy cloaked in the guise of female liberation and empowerment. The potential subversiveness of her anti-heroic role is therefore curbed, or even neutralized, by her highly sexualized and exaggerated performance of hegemonic femininity.

Conclusion

As seen in the Villainy, Inc.'s stories, the more conservative comic book Golden Age of the 1940s was able to produce formidable and emancipated female characters: women who chose to be evil in order to achieve the power and freedom they aspired to, outside of the patriarchal social norms. The transgressive subjectivity of evil women that questions and subverts the hegemonic notions of traditional femininity may have a productive potential, just as long as it is not tied to gender stereotypes, clichés and hypersexualization, as was the case in the two negative depictions from the early 2000s in *Wonder Woman: Our Worlds at War* (2001) and *Wonder Woman: In the Land of the Lost* (2002). As shown in the analysis of Jean Grey's journey from superheroine to villainess to antiheroine, when the line between good and evil becomes

blurred, female characters lose more than they gain; shifting from foe to lover one moment and from ally to enemy the next, their power, agency, and even their identity, can be severely compromised. Lastly, as examined in the Harley Quinn case study, recent attempts at presenting feminist portrayals of comic book superwomen by transforming successful female villains into 'new and improved' antiheroines are ultimately doomed to fail when, under the gloss of female empowerment, they display a mentally and emotionally unstable protagonist, whose contradictory appearance and attitude reinforce regressive discourses about contemporary femininity. If the early comic book villainesses could have once proudly declared "[W]hen I'm bad, I'm better",¹⁰ the same cannot be said for most of the recent representations of female characters, whose 'bad' behavior is only temporarily allowed and linked to violent, sociopathic tendencies, mental instability, and hypersexualization. With films and TV series of the superhero genre working to meet today's growing need for more complex and compelling expressions of female subjectivity in popular culture, one may hope that the significant, and still largely untapped, potential of female villains and antiheroines in superhero comic books can be harnessed for a more nuanced gender representation. If these possibilities are successfully explored, mainstream comics of the superhero genre will introduce female characters who are morally flawed, transgress the boundaries of traditional gender roles, break with unrealistic (sexual) expectations of women, thrive beyond heteronormative romance, and are granted the freedom to be powerful and unlikeable.

Eleonora Sereni is a Ph.D. candidate in English and American Studies at the University of Freiburg, where she is currently working on her dissertation project on female superheroes in American films and TV series from the 1980s to the present. She also teaches courses at the University's English Department on visual representations of women in popular culture as comic book superheroes, *femmes fatales*, witches, and TV antiheroes.

¹ The term 'makeover' is used here significantly in reference to conventional postfeminist makeover narratives, where reconstructions of femininity that transform women according to an extremely conservative male-serving ideal of feminine desirability are falsely presented as empowering.

² Since 2015 more Marvel and DC female-led projects – from comic books to TV series and films – have been released or are currently in the works (Barnett; Scott).

³ The films are *Supergirl* (1984), *Catwoman* (2004), *Elektra* (2005), *Wonder Woman* (2017), *Captain Marvel* (2019), and *Birds of Prey (and the Fantabulous Emancipation of One*

Harley Quinn (2020), while the TV series are *Birds of Prey* (The WB, 2002–03), *Supergirl* (The CW, 2015–), *Jessica Jones* (Netflix, 2015–19), and *Batwoman* (The CW, 2019–). At the time of writing, two other female-led films are set to come out later in the year: *Black Widow* and *Wonder Woman 1984*.

4 Memorable onscreen female villains include Jean Grey as her evil Dark Phoenix persona in *X-Men: The Last Stand* (2006), Talia al Ghul – daughter and heir of Batman's foe Ra's al Ghul – in *The Dark Knight Rises* (2012), and Hela, Goddess of Death, in *Thor: Ragnarok* (2017).

5 Female characters drawn in the 'broke back' pose have their bodies "unnaturally twisted in order to display all of their curves front and back simultaneously" (Cocca 12), which would be anatomically possible only if their back were indeed broken.

6 In the *X-Men* comic-book universe, a "psi" is someone gifted with psionic abilities which can be telepathic or telekinetic.

7 Jean Grey was not 'allowed' back in Marvel comics for more than a decade, until she was absolved of her heinous crime of genocide. The tragic storyline was rewritten with the Phoenix as a separate cosmic entity that had 'posed' as Jean while the real one was kept in a hibernation state. As such, the Dark Phoenix had never really been a part of Jean's character and therefore Jean was not guilty of genocide after all.

8 The *Rebirth* series' writer, Amanda Conner, stated in an interview: "Wonder Woman sort of represents perfection, whereas Harley represents everybody else" (Riesman).

9 In the words of Gillian Flynn, who in her novel *Gone Girl* (2012) used the term to criticize the impossible ideal of femininity stemming from societal expectations of women's behavior and appearance, the 'cool girl' is "a hot, brilliant, funny woman who adores football, poker, dirty jokes, and burping, who plays video games, drinks cheap beer, loves threesomes and anal sex, and jams hot dogs and hamburgers into her mouth like she's hosting the world's biggest culinary gang bang while somehow maintaining a size 2, because Cool Girls are above all hot" (222).

10 The full quote is spoken by Mae West in the pre-Code Hollywood film *I'm No Angel* (1933): "When I'm good, I'm very good. But when I'm bad, I'm better." (00:57:50-00:57:54).

Works Cited

- Alsford, Mark. *Heroes and Villains*. Waco, TX: Baylor UP, 2006.
- Barnett, David. "Marvel and DC Announce New Wave of Female-Led Titles." *The Guardian*. 6 February 2015. 4 March 2020 <<https://www.theguardian.com/books/books-blog/2015/feb/06/marvel-dc-comics-new-wave-of-female-titles>>.
- Bongco, Mila. *Reading Comics. Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. London: Routledge, 2014.
- Brown, Jeffrey A. *Dangerous Curves. Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2011.
- . *The Modern Superhero in Film and Television. Popular Genre and American Culture*. New York: Routledge, 2017.
- Bröckling, Ulrich. "Negations of the Heroic – A Typological Essay." *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. Special Issue 5 (2019): 39-43. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2019/APH/05.
- Budgeon, Shelley. "The Contradictions of Successful Femininity. Third-Wave Feminism, Postfeminism and 'New' Femininities." *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Eds. Rosalind Gill and Christina Scharff. London: Palgrave MacMillan, 2011: 279-292.
- Claremont, Chris and John Byrne. *Uncanny X-Men #125-137*. New York: Marvel Comics Group, 1979–80.
- Cocca, Carolyn. *Superwomen. Gender, Power, and Representation*. New York: Bloomsbury, 2016.
- Conner, Amanda and Jimmy Palmiotti. *Harley Quinn. Rebirth Deluxe Edition Book 1 (#1-13)*. New York: DC Comics, 2017.
- Coogan, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, TX: MonkeyBrain Books, 2006.
- Craig, Maggie. "Crazy Girl, Cool Girl, Gone Girl: An Analysis of Amy Dunne as a Complex Female Villain." *GWSS 3307 Feminist Film Studies*. 18 February 2016. 4 March 2020 <<https://femfilm16.wordpress.com/2016/02/18/crazy-girl-cool-girl-gone-girl-an-analysis-of-amy-dunne-as-a-complex-female-villain/>>.
- Damico, Amy M. and Sara E. Quay. *21st-Century TV Dramas. Exploring the New Golden Age*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2016.
- Dini, Paul and Bruce Timm. *The Batman Adventures. Mad Love Deluxe Edition*. New York: DC Comics, 2015.
- Easton, Lee. "Saying No to Hetero-Masculinity. The Villain in the Superhero Film." *Cinephile* 9. 2. 2 (2013): 39-44.
- Flynn, Gillian. *Gone Girl*. New York: Crown, 2012.
- Genz, Stéphanie and Benjamin A. Brabon. *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2009.
- Grossman, Julie. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- I'm No Angel*. Dir. Wesley Ruggles. Paramount Pictures: 1933.
- İnce, Elif. *The Subversive Anti-Hero Trend in Postmodern Television. How Subversive Are They, Really?* MA Thesis. Istanbul: The Republic of Turkey Bahcesehir University, 2013.
- Jimenez, Phil. *Wonder Woman. Our Worlds at War*. New York: DC Comics, 2001: 22-26.
- . *Wonder Woman. In the Land of the Lost (#179-183)*. New York: DC Comics, 2002.
- Kaveney, Roz. *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Film*. London: I.B. Tauris, 2008.
- Lethbridge, Stefanie. "Girl on Fire. Antihero, Hero, Hunger Games." *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3. 1 (2015): 93-103, DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/09.
- Madrid, Mike. *Vixens, Vamps & Vipers. Lost Villainesses of Golden Age Comics*. Ashland, OR: Exterminating Angel Press, 2014.
- Miroglu, Gina. *The Superhero Book. The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*. Canton, MI: Visible Ink Press, 2012.
- Moulton, Charles. *Wonder Woman #28*. New York: National Comics Publications, 1948.

Riesman, Abraham. "The Hidden Story of Harley Quinn and How She Became the Superhero World's Most Successful Woman." *Vulture*. 17 February 2015. 4 March 2020 <<https://www.vulture.com/2014/12/harley-quinn-dc-comics-suicide-squad.html>>.

Ringo, Elise. "Villainesses Required. Why the Dark Side Needs More Women." *Tor.Com*. 16 April 2018. 4 March 2020 <<https://www.tor.com/2018/04/16/villainesses-required-why-the-dark-side-needs-more-women/>>.

Ringrose, Jessica. *Postfeminist Education?: Girls and the Sexual Politics of Schooling*. London: Routledge, 2013.

Robinson, Lillian. *Wonder Women. Feminisms and Superheroes*. New York: Routledge, 2004.

Scott, Ryan. "Marvel Addresses Gender Equality Issues and Future Plans for Change." *MovieWeb*. 26 October 2016. 4 March 2020 <<https://movieweb.com/marvel-gender-equality-plans-for-change/>>.

Shendruck, Amanda. "Analyzing the Gender Representation of 34,476 Comic Book Characters." *The Pudding*. 18 July 2017. 4 March 2020 <<https://pudding.cool/2017/07/comics/>>.

Smith, Angela. "Femininity Repackaged. Postfeminism and *Ladette to Lady*." *Women on Screen. Feminism and Femininity in Visual Culture*. Ed. Melanie Waters. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011: 153-66.

Vera Marstaller

Rezension: Thomas Riederer. *Kriegsheld – Kinoheld. Günther Prien als Beispiel heroischer Männlichkeit in NS-Staat und Bundesrepublik*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2017.

Der NS-Krieger als Vorbild habe, so eine gängige Annahme, durch seine inflationären Heroisierungen während des Zweiten Weltkriegs, seiner militärischen Niederlage(n) gegen die Alliierten sowie der Aufklärung über die auch von ihm verübten Verbrechen seine Attraktionskraft verloren. Doch auch wenn das soldatische Männlichkeitsideal seine hegemoniale Stellung innerhalb der BRD einbüßte, so lassen sich gerade in rechtsextremistischen Kreisen bis heute idealisierende Darstellungen der Wehrmachts-soldaten auffinden, die teilweise auch innerhalb der Bundeswehr oder der Polizei übernommen werden.¹ Eine Analyse epochenübergreifender Rezeptionshaltungen von soldatischen Heldenfiguren könnte folglich nach den sich überlagernden Zeitschichten und dem Erbe der NS-Ideologie in der BRD fragen, das gegenwärtig neuen Aufwind erfährt.

Somit ließe sich eine Grundlage zu einer Geschichte des Rechtsextremismus schaffen, welche die Kontinuitäten rechter Gewalt bis in unsere Gegenwart hinein auch mit den Auseinandersetzungen, Ablehnungen und Übernahmen einzelner Aspekte der NS-Ideologie breiterer Gesellschaftsschichten in Verbindung zu bringen vermag.² Thomas Riederers seit 2017 in veröffentlichter Form vorliegende Abschlussarbeit seines geschichtswissenschaftlichen Studiums könnte durchaus einen Beitrag zu diesem Anliegen leisten. Unter Rückgriff auf die Arbeiten des Historikers Thomas Kühne wird hierin das Ergebnis der bereits 2002 publizierten Dissertation von René Schilling zum Ende heroisch-kriegerischer Männlichkeit um 1945 überprüft, differenziert und teilweise widerlegt.³ Dies stellt Riederer anhand einer sehr detaillierten Quellenstudie zur Rezeption des Marineoffiziers Günther Prien dar, der ausgehend von Oktober 1939 auch im Jahr 1958 noch als Held verehrt wurde (u.a. 4-6).

Die Analyse der Rezeptionsfigur Prien, die vom überzeugten Nazi unter Beibehaltung wesentlicher Aspekte aus der NS-Zeit zum aktiven Gegner des NS-Regimes verwandelt werden

konnte, ist chronologisch gegliedert. Kapitelweise werden verschiedene Medientypen wie Zeitungsberichte, Romane, Spielfilme und Rezensionen zusammengefasst. Methodisch wird ein Vergleich der verschiedenen Inhalte vorgenommen, dessen Tertium Comparationis die Darstellung der Figur Priens bildet, ohne im Detail auf die medial bedingten Unterschiede oder historisierend auf den Begriff der Propaganda einzugehen. Seine Vorgehensweise begründet Riederer durch seine Konzentration auf die Konstitution des Helden, indem er betont, dass Helden „generell ein reines Kunstprodukt, ein Produkt der Heldenerzählungen“ (9) seien und folglich so wenig der Intention einzelner Autoren entspringen, wie sie gerade unter Abzug medialer und öffentlichkeitspolitischer Facetten zum Vorschein kommen. Hiervon ausgehend lenkt Riederer den Blick auf die Heterogenität und Entwicklungsdynamik der Deutungsmuster während der NS-Zeit, die, wie auch Schilling bereits gezeigt hatte, durchaus bürgerliche Aspekte vorhergehender Heldenfiguren beibehielten. Im Widerspruch zu Schilling aber, der sich auf die Heroisierungen von jeweils in vorherigen Kriegen Gefallenen konzentrierte, analysiert Riederer die Heroisierung Priens, die bereits zu dessen Lebzeiten einsetzte.

Günther Prien (1908–1941), gemäß autobiographischer Angaben selbst überzeugtes Mitglied der NSDAP seit 1931 (u.a. 45, 165), zählte zunächst unmittelbar nach seiner nur halbwegs geglückten Mission im Oktober 1939, die britische Flotte in ihrem eigenen Heimathafen zu torpedieren, zu einem der meist gefeierten Ritterkreuzträger der NS-Propaganda. Die zeitnahe Berichterstattung, so arbeitet Riederer – nach einer Darlegung der journalistischen Beiträge zu vorhergehenden Erfolgen der deutschen Marine (Kapitel 2), der Kurzbiographie Priens (Kapitel 3) und der historisch rekonstruierbaren Ereignisse um den 14. Oktober 1939 (Kapitel 4) – im fünften Kapitel heraus, würdigte sowohl in Zeitungsberichten als auch in Radio- und Wochenschaubeiträgen die Unternehmung in gewohnter Manier

der NS-Presse (55-65): Das vorbildliche Soldatentum der deutschen Marine stünde in diesem Sinn der übrigen Berichterstattung über die keinesfalls stets-pflichttreu-und-gehorsam dargestellte Wehrmacht in puncto lässigem Schneid und eigenwilliger Tapferkeit in nichts nach (15-44).

Als im Wehrmachtsbericht vom 17. Oktober 1939 aber der Ort Scapa Flow, eine Bucht in den südlichen Orkney-Inseln, erwähnt wurde, änderte sich die auf das Kollektiv der U-Boots-Besatzung bezogene Heroisierung gemäß Riederer schlagartig, da hiermit die Gelegenheit gegeben war, der sogenannten Schmach des Ersten Weltkriegs – und hier vor allem dem Matrosenaufstand 1918 – neue Heldengeschichten der Marine entgegenzustellen (66-81). In diesem Sinne diente Scapa Flow als mythischer Ort, da hier auf Befehl des Admirals von Reuter die Selbstversenkung der kaiserlichen Hochseeflotte vom 21. Juni 1919 stattgefunden habe. Scapa Flow wird fortan zur Chiffre dieses angeblich selbstlosen Handelns, wodurch sich die deutsche Marine aufgrund ihrer Zerstörung des vom Gegner erbeuteten Kriegsguts gegen die Auflagen des Versailler Vertrages renitent zur Wehr gesetzt habe.

Mit der Erwähnung von Scapa Flow gilt gemäß Riederer auch nicht mehr das Kollektiv der Besatzung der *U 47*, sondern die Einzelfigur Prien als personifizierte militärisch-deutsche Schlagkraft und also als jugendlich-draufgängerischer Vorzeigeheld der deutschen Wehrmacht. Dies bestätigt, nach einem kurzen Einblick in die ebenfalls Prien heroisierende Berichterstattung der USA (Kapitel 6), das siebte Kapitel, das Romane und (Auto-)Biographien über Prien in den Blick nimmt – und damit leider die These allein durch die Quellenauswahl selbst bestätigt. Die Biographien jedenfalls zeichneten den Offizier zwar als antibürgerlichen Schulabbrecher und überzeugten Nationalsozialisten, dessen eigene Frau ihm wenig, der mit Hass erfüllte Kampf gegen die Briten und der Beistand seiner Kameraden hingegen alles bedeutet habe. Doch seien auch seine humanen Anwendungen in den Schilderungen seiner Sorge um die ihm untergebenen deutschen Kameraden sowie das Überleben britischer Soldaten nicht zu kurz gekommen.

Genau an diesen Zusammenhang von „[h]eroische[n] Werte[n] und [den] Wehrmachts-soldaten“ (Überschrift Kapitel 8) sowie an der positiven US-amerikanischen Prien-Darstellung könne gemäß Riederer die Rezeption der Nachkriegszeit anknüpfen (Kapitel 9), die dann im zehnten und letzten Kapitel anhand der Darstellung des 1958 in den Kinos der BRD

angelaufenen Spielfilms *U 47 – Kapitänleutnant Prien* dargelegt wird. Hier wird die väterliche Sorge letztlich zur Folie, um den – nun mit Bildungsabschluss Abitur und Mitleid gegenüber Gegnern des Nationalsozialismus sowie Offenheit gegenüber der Meinung verschiedener Frauen versehenen – Günther Prien als Protagonisten einer fiktiven Bildungsgeschichte des zunächst pflichttreuen, Befehle ausführenden, dann aber widerständigen Soldaten zeichnen zu können. Der Film sei in den Kinos gut angelaufen, was Riederer vor allem auf die Rolle der Frauen zurückführt: In den weiblichen Filmfiguren spreche das „soziale Bewusstsein“ (u.a. 294) der BRD, das sich nach lebendigen Familienvätern statt gefallenen Kriegshelden und nach charismatischer Menschlichkeit statt soldatischer Männlichkeit sehnte. So habe einerseits die Kritik an den massenhaften „Opfer[n] des Krieges“ (u.a. 294) die NS-Propaganda zu den Heldentoten ersetzt, andererseits aber der charismatische Krieger – weiterhin die männliche Hauptrolle, umgeben von weiblichen Sidekicks – auch in der BRD durchaus positive Resonanz erfahren.

Diese Schlussfolgerung mag vielleicht wenig überraschen und bietet vor allem in Bezug auf gängige Geschlechterklischees zur Zeitspanne zwischen 1939 und den 1950er Jahren keine neuen Erkenntnisse. Doch gerade der eng geführte Blick auf die Quellenlage sowie der gewählte Zeitraum über 1945 hinaus macht diese Arbeit durchaus beachtenswert – trotz einiger Rechtschreib- und Zeichensetzungsfelder, durch die aus den Soldaten im Zusammenhang mit der Erwähnung psychiatrischer Akten „Wehrmachtssoldaten“ (218) und der Spielfilm zu einem „Speifilm“ (270) werden können, und trotz der über weite Strecken sehr deskriptiv gehaltenen Analyse. Vor allem hinsichtlich der im Titel veranschlagten Analysekategorie „Geschlecht“ wären aber eine Abkehr der Vorgehensweise von Schilling, ein erweiterter Quellenkorpus sowie eine tiefergreifende Fragestellung wünschenswert gewesen, um die gegenwärtige Forschungslandschaft mit Hinweisen auf das NS-Erbe im deutschen Konzept der Familienidyllen bereichern zu können. Schade also, dass die im Titel angekündigte Analysekategorie heroischer Männlichkeit zu oberflächlich bleibt und eigentlich keine Aufschließungskraft zum Zusammenhang vom soldatischen Männlichkeitsideal und der Konzeption einer deutschen Kleinfamilie der 1950er Jahre anbieten kann.

1 Von einer gegenwärtig festzustellenden „Rückkehr des Landser“ auch außerhalb rechtsextremistischer Kreise spricht etwa Jens Westemeier. „So war der deutsche Landser“ – Wehrmachtssoldaten von 1945 bis heute.“ *So war der deutsche Landser...* Das populäre Bild der Wehrmacht. Hg. ders. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2019: 1-26, hier 1.

Vgl. hierzu u. a. auch Fabian Virchow. „Tapfer, stolz, opferbereit – Überlegungen zum extrem rechten Verständnis ‚idealer Männlichkeit‘.“ „*Was ein rechter Mann ist ...*“ *Männlichkeit im Rechtsextremismus*. Hg. Robert Claus, Esther Lehnert und Yves Müller. Berlin: Karl Dietz Verlag, 2010: 39-52, hier 42, 50.

2 Vgl. das Anliegen des 2019 gegründeten *Interdisziplinären Arbeitskreis zur Geschichte des Rechtsextremismus* des Leibniz-Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam zu einer „Gesellschaftsgeschichte der extremen Rechten, die auch nach Interaktionen mit anderen Teilen der Gesellschaft fragt“, 27. Mai 2020 <<https://zzf-potsdam.de/news/neu-gegrundet-interdisziplinärer-arbeitskreis-zur-geschichte-des-rechtsextremismus>>.

3 Hierzu rät bereits Thomas Kühne in seiner Rezension zu René Schilling: „Kriegshelden. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813 – 1945“, Ferdinand Schöningh: Paderborn 2002. *H-Soz-Kult* 7. April 2003: 3.

Dennis Pulina, Olmo Gözl

Rezension: Hans-Peter Nill. *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile. Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive. Amsterdam Studies in Classical Philology, Bd. 27. Leiden: Brill, 2018.*

Auch wenn theoriebasierte Zugänge zu antiken Texten in der Klassischen Philologie zunehmen, finden Erkenntnisse und Methoden nicht-philologischer Disziplinen doch nach wie vor zu wenig Berücksichtigung. Vor diesem Hintergrund stellt die Dissertation *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile* des Tübinger Philologen Hans-Peter Nill eine sehr zu begrüßende Ausnahmeerscheinung dar. Nill ergänzt damit den breiten Forschungsdiskurs um die Gewaltdarstellungen in Lucans Bürgerkriegsepos, indem er narratologische, wirkungsästhetische und soziologische Theorien kombiniert und so der Forschung eine ganze Reihe neuer Dimensionen der lucanischen Gewalt offenlegt. Das Bedürfnis nach der interdisziplinären Kombination dieser recht unterschiedlichen Zugänge leitet der Autor aus der eigentlich naheliegenden Beobachtung ab, „dass sowohl in der Soziologie als auch in der Literatur Wahrnehmungen und Erfahrungen einer menschengemachten Welt verarbeitet werden“ (31), was im Umkehrschluss folgende These zulasse: „[M]ithilfe soziologischer Erkenntnisse und Theorien kann ein fruchtbarer Zugang zu literarischen Werken geschaffen werden“ (ebd.). Letztlich geht es dem Autor also, wie es eingangs scheint, viel mehr um ein theoretisch-methodisches Experiment, welches ein interdisziplinäres Werkzeug zur Analyse von Literatur entwickeln will, als um Lucans Werk selbst. Der Zugang des „soziologisch-erzähltheoretisch-ästhetischen Ansatzes“ (5), wie Nill es nennt, steht im Zentrum der Studie und das untersuchte Werk sollte somit austauschbar sein – so lässt es zumindest die Einleitung vermuten. Wendet man diese Methodik dann auf das Bürgerkriegsepos an, besteht das spezifische Ergebnis hinsichtlich der lucanischen Gewalt im titelgebenden *Unmaking*, einer Synkrisis von „Struktur und Auflösung“ in der Gewaltdarstellung (7). Hierauf kommt Nill jedoch erst ganz zum Ende der Einleitung genauer zu sprechen. In seinen Textanalysen arbeitet er heraus, dass die Gewaltdarstellungen bei Lucan durch störende, dekonstruktiv wirkende Elemente geprägt sind, die Strukturen, aber auch Illusionen aufbrechen.

Obwohl dies das Kernergebnis sein soll, handelt Nill den terminologisch weder in der Philologie noch in der Soziologie etablierten, aber titelgebenden Begriff nur in einer Fußnote ab (vgl. 84, Anm. 328). Dessen Verständlichkeit hätte sicherlich von näheren Ausführungen profitieren können. Da nun die Fragen um die Gewalt bei Lucan diesen interdisziplinären Ansatz erst motivieren, arbeitet sich der Autor auf seiner experimentellen, spannenden und lesenswerten Suche nach einem interdisziplinären Werkzeug durch die Darstellungsformen körperlicher Gewalt im *Bellum Civile*. Nill will dabei nicht die Frage nach dem ‚Warum?‘ der Gewalt in Lucans Epos stellen, sondern untersucht vielmehr das ‚Wie?‘, die Art der Darstellung von Gewalt und der Wirkung ihrer spezifischen Inszenierung; der Schwerpunkt liegt hierbei auf ihrer Selbstreferentialität. Dies nun müsste kein zwangsläufiger Effekt der Wahl des Zugangs über soziologische Theorien sein (auch die Soziologie ist vor allem am Warum der Gewalt interessiert), Nill kann aber anschaulich aufzeigen, dass „durch das Brennglas soziologischer, erzähl- und literaturtheoretischer Ansätze“ bei der Analyse ausgewählter Szenen körperlicher Gewaltdarstellungen „*Körper, Verwundung, Gewaltkonstellation, Erzählraum, Grenze sowie Zeit*“ als zentrale Begriffe identifizierbar werden (11, Hervorhebungen im Original). Dabei fließen verschiedene Zugänge ineinander, das Phänomen der Zeit etwa lässt sich durch die narratologische Erzählzeit, aber zugleich mithilfe der soziologischen Gewaltzeit analysieren. In erfreulich wiedererkennbarer Weise bezieht sich Nill folglich auf diesen Begriffskanon. An wichtigen Stellen wählt er hierzu auch ein komparatives Vorgehen, indem er entscheidende intertextuelle Referenzen berücksichtigt.

Die Arbeit ist – anschließend an eine methodische Einleitung – nach thematischen Fallstudien gegliedert, die jeweils eine Partie des Epos in den Blick nehmen. An der Tötung des Marius Gratidianus (2,173-193a) untersucht Nill den Aspekt „Ästhetik und Zerstückelung“, an der Tiberflut (2,193b-220) die „Verdichtung“, gemeint ist die Verdichtung von Gewalthandeln in einer

großen Masse, an der Schlacht vor Massilia (3, 583-646) die „*Tension*“, am Kampf des Hercules gegen Antaeus (4, 593-653) anschließend die „*Suspense*“, womit im Gegensatz zur „*Tension*“ eine durch Gegensätze und nicht die durch den Verlauf der Handlung erzeugte Spannung gemeint ist. Zuletzt analysiert Nill den „Exzess“ in der Darstellung der Schlacht von Pharsalos (7, 617-631).

Theorie und Methodik der entsprechenden Analysen werden in einer ausführlichen Einleitung vorgestellt, die in ihrer Fülle allerdings teilweise unübersichtlich wird. Nill unternimmt hier eine verdienstvolle Darstellung der Geschichte der Gewaltsoziologie, in der letztlich der Verweis auf neuere Umorientierungen innerhalb der Gewaltsoziologie „von der Ursachenforschung hin zu Prozessen und Modalitäten der Gewalt“ (46) für die vorliegende Untersuchung jenen zentralen Gedanken bildet, der Nill auch dazu veranlasst, die Soziologie überhaupt in seine Überlegungen, die nach dem ‚Wie?‘ und nicht dem ‚Warum?‘ der Gewalt fragen, einzubeziehen. Dem Umstand geschuldet, dass es sich bei der lucanischen Gewalt aber eben nicht um reale, sondern fikionalisierte und narrativ bearbeitete Gewalt handelt, legt Nill anknüpfend an die soziologischen Überlegungen die narratologische Methodik dar. Obwohl diese der Beobachtung Rechnung trägt, dass die literarische Gewalt bei Lucan ein amorphes Phänomen ist, das der realen Gewalt ähnlich ist und einen vergleichbaren Methodenpluralismus verlangt (vgl. 48), zeigt sich im Vergleich dieser beiden Teile zueinander eine leichte, wohl aber auch erwartbare Unwucht zugunsten der Ausarbeitung des narratologischen Ansatzes. Hier wird deutlich überzeugender wirklich ein Werkzeug zur Analyse des *Bellum Civile* vorgestellt, als dies im soziologischen Exkurs getan wird, wo letztlich vor allem die Anschlussfähigkeit soziologischer Überlegungen für die Literaturwissenschaft überhaupt ermittelt wurde.

Nill zeigt zunächst auf, dass ein binäres Kommunikationsmodell, in dem sich Autor als historische Person vs. Leser als historische Person, Autor als Textproduzent vs. Leser als Textrezipient, impliziter Autor vs. impliziter Leser etc. gegenüberstehen, der Komplexität des Epos im Hinblick auf die Gewaltdarstellung nicht genügen kann. Durch dessen Kombination jedoch mit dem Erzähltextmodell Genettes¹ gelingt es Nill, ein überzeugendes Schema der „Aktanten narrativer Gewalt“ (Grafik S. 56, Appendix S. 350-351) zu entwickeln, das sich in den anschließenden Analysen sehr bewährt und für die Forschung zu Gewalt in der Literatur generell tauglich zu sein scheint. Die soziologische Frage nach den Gewaltsorten, wie Jan Philipp

Reemtsma sie stellt,² hätte an dieser Stelle wohl noch fruchtbar gemacht werden können, stellt Nill doch in seinem Modell den *agens* dem *patiens* gegenüber und identifiziert weitere ‚Teilnehmer‘ an der Gewalttat, den Unterstützer, den Widersacher und den *arbiter*, wobei Letzterer wiederum in drei Untergruppen aufgefächert wird: Machthaber/Gebieter, Schiedsrichter und Zeuge. Wenn auch ein Bezug auf Gewaltsorten in diesem Fall fehlt, so ist doch erfreulich, dass Nill hier immer wieder Rückbezüge auf die Ausarbeitungen zur Gewaltsoziologie einwebt und diese so von ihrer Isolation im Angesicht des narratologischen Zugangs etwas löst. Exemplarisch lässt sich dies etwa an der Diskussion über die Bedeutung der sinnlichen Erfahrung der Gewalt und damit der Identifizierung der Wichtigkeit des Begriffs Körper für die Studie nachvollziehen. Ausgehend von Wolfgang Sofskys Diktum, dass die Wahrheit der Gewalt das Leiden sei,³ unterstreicht Nill die Bedeutung der Gewalt als sinnliches Ereignis – und damit des Körpers – bei Lucan (vgl. 74-75).

In vorzüglicher philologischer Genauigkeit widmet sich der Autor dann den ausgewählten Passagen. Zur Illustrierung des Vorgehens in Bezug auf die theoretische Einleitung seien hier zwei Kapitel exemplarisch herausgegriffen. Die Zerstückelung des Marius Gratidianus wird als erste Passage (Kapitel 2 „Ästhetik und Zerstückelung: Marius Gratidianus“) analysiert, worin insbesondere im Unterkapitel „Körper“ (vgl. 104-112) auf die zuvor herausgearbeitete Bedeutung der Gewalt als sinnliches Ereignis für *patiens* und *agens* Bezug genommen wird, mit der innovativen Pointe, dass der Leser als außertextlicher *agens* selbst Teil dieser sinnlichen Erfahrung ist und sie nicht lediglich rezipiert. Nach der Darstellung des Texts und des zugehörigen Forschungsstandes untersucht Nill in diesem Kapitel anhand seines Aktantenmodells zunächst die Gewaltkonstellation (so verfährt Nill bei jeder Fallstudie), im Folgenden dann passagenabhängige Spezifika. Im Fall der Marius-Partie sind die Untersuchungen zur Darstellung des Körpers des Getöteten besonders aufschlussreich. Nill zeigt feinsinnig die Verknüpfung von Körperlichkeit und Verwundung auf, welche die Leser*innen die Gewalttat besonders effektiv nachvollziehen lässt. Von besonderer Bedeutung sind hierbei die Sinneswerkzeuge: Marius selbst kann seine eigene Zerstückelung miterleben, da ihm erst zuletzt das Augenlicht genommen wird, und die Blickrichtung der Lesenden bzw. der fiktiven Zuhörer*innen wird entsprechend dieser Gewalterfahrung begleitend gelenkt. Nill kann hier vor dem Hintergrund seines Aktantenmodells deutlich machen, dass die Sinnlichkeit des Ereignisses nicht nur für den

fingierten Leidenden instruktiv ist, sondern auch auf die Rezipienten des Werkes wirkt, sodass im Ergebnis nicht nur „die Ästhetik der Gewalt, sondern auch die Gewalt der Ästhetik“ (112) eine wichtige Komponente der Darstellungen von Grausamkeit bei Lucan einnimmt. Nill weist eine mit der Darstellung der Gewalt einhergehende Dehumanisierung nach, die auch modernen Gewalttheorien entspricht und auf drei Fundamenten beruht, erstens einer Animalisierung, nämlich der Darstellung des Marius als Opfertier, zweitens einer sozialen Isolation sowie der damit verbundenen Hilflosigkeit, drittens einer Vergegenständlichung. Zugleich wird hieran das *Unmaking* deutlich. Marius' Verlust der Sprache spiegelt sich in einer Lautlosigkeit des Textes wider. Hinzu kommt eine unpräzise Darstellung der Geschehnisse und ihres genauen Ablaufes sowie eine Einbuße an Sinnhaftigkeit. Diese Entfremdung nennt Nill „narrative Unschärfe“ (117). Gewalt zerstöre auch den Sinn des Textes, so Nills überzeugendes und innovatives Fazit. Erst der Leser ist es danach, der in seinem wirkungsästhetischen Akt die narrative Sinnhaftigkeit (re)konstruiert und so selbst zum „außertextlichen‘ *agens*“ (121) wird, der als „gewalttätiger Textproduzent neben de[n] Erzähler“ tritt (122).

Die besondere Bedeutung des Körpers wird von Nill unter anderen Gesichtspunkten auch in Kapitel 5 „*Suspense*: Hercules vs. Antaeus“ und Kapitel 6 „*Exzess*: Pharsalus“ aufgegriffen, wobei in der letzteren Fallstudie insbesondere der Hinweis auf die narrative Überwindung der Körpergrenzen durch die exzessive Schilderung einer Massenkampfszene (vgl. 323) beachtlich ist. Die Spur der Gewalt als sinnliche Erfahrung und auch als Grenzerfahrung, die durch Lucans *Bellum Civile* und konsequenterweise auch durch Nills Buch führt, hinterlässt einen bemerkenswerten Eindruck und scheint den ‚soziologisch-erzähltheoretisch-ästhetischen Ansatz‘ zu legitimieren.

Bei der Darstellung der Seeschlacht vor Massilia befasst sich Nill mit der *Tension*. Besonders interessant sind die zutage geförderten Ausdifferenzierungen der Gewaltakte für verschiedene Figuren, nämlich Catus, Telo, Gyareus, die Zwillinge und Lycidas. Für die Catus-Episode weist er eine stete Grenzziehung nach, einerseits im Erzählraum (Schiff der Römer vs. Schiff der Massilier, Zentrum vs. Peripherie etc.), andererseits auch für den Körper (Rücken vs. Brust, hinten vs. vorne etc.). Er zeigt, wie all diese Dichotomien den Tod des Catus illustrieren, dessen Seele abschließend durch die Waffen zerteilt wird (*divisitque animam*; 3, 591). Auch an dieser Stelle kann Nill das *Unmaking* belegen, da „die Wahrnehmung des Textes als vermeintliche Wirklichkeit [durch Illusionsdurchbrechung]

unterbunden“ wird (177). Die durch die Dichotomien erzeugte *Tension* erweist sich als Teil dessen. Besonders eindrücklich sind auch Nills viele Überlegungen zu der kurzen Passage, die vom Tod des Gyareus (gerade einmal drei Verse lang) erzählt. Die minimierte Anschaulichkeit wird als sehr gutes Beispiel für die Illusionsstörung herangezogen: Es ist nicht klar, wo sich die Handlung abspielt, auf welches „verbündete“ (3, 600) Schiff Gyareus steigt, in welche Richtung sich die Bewegung des Kletterns vollzieht und was eigentlich die *ilia* genau bezeichnen.

Nills Thesen sind innovativ und überzeugend, seine Analysen verdeutlichen, dass moderne Theorien für antike Texte gewinnbringend sind, seine Methodik ist übertragbar und verallgemeinerbar, jedenfalls für das antike Epos, wenn auch der Rückgriff auf die Soziologie in der Einleitung etwas bemüht wirkt – eine einfache Verflechtung der Kernaussagen in der Ausarbeitung des narratologischen Ansatzes wäre wohl ausreichend gewesen und hätte Raum für eine größere Gewichtung des sehr originellen und wegweisenden, aber in Teilen doch zu wenig beleuchteten Aspekts des *Unmaking* geschaffen. Es gelingt Nill aber, durch sein experimentelles Modell die Forschung an antiken Epen und ihrer zum Teil markanten Gewaltaffinität in starkem Maß zu bereichern. Die eingangs eingeworfene Formel, dass das Nachgehen der Frage nach dem ‚Warum?‘ der Gewalt eine Rekonstruktion der Autoren- oder Werkintention implizieren würde und der Autor der Studie sich daher eher für das ‚Wie?‘ der Gewalt und damit den Weg des soziologischen Zugangs entschieden habe, scheint angesichts des Vorhabens jedoch beinahe etwas unmotiviert. Gerade auch unter Hinzuziehung soziologischer Überlegungen hätte eine werkimmanente Suche nach dem Warum einige interessante Aspekte der Funktion von Gewalt in der Literatur eruieren können – etwa in Bezug auf die Betonung des Extraordinären und die Darstellung der Außerordentlichkeit von Akteuren, sprich deren Heroisierung, über deren Umgang mit ihrer Verletzungsmacht und Verletzungsoffenheit. Eine Autorenintention würde das noch nicht implizieren. Gleichwohl, die Spur, auf die Nill sich begibt, eröffnet faszinierende Einblicke in die Bedeutung der Gewalt bei Lucan für alle am Werk beteiligten Akteure – inklusive des Publikums selbst.

1 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Paderborn: Fink, 2010.

2 Vgl. Jan Philipp Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt. Versuch einer besonderen Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Ed., 2013: 101-128.

3 Vgl. Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996: 68.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann
Band 8.1 (2020)

Herausgeber*innen dieses Hefts:

Ulrich Bröckling
Barbara Korte
Ulrike Zimmermann

Redaktion:

Ulrike Zimmermann

Redaktionelle Mitarbeit:

Pauline Harder
Jessica Hargreaves
Felicia Lewedei
Stephanie Merten

Technische Beratung:

Thomas Argast
Annette Scheiner

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Kontakt:

SFB 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Hebelstraße 25
D – 79104 Freiburg i. Br.

Das veröffentlichte Material unterliegt dem Urheberrecht. Für die Weiterverwendung gelten die Bedingungen des Creative-commons-Lizenzmodells „Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung“ CC BY-NC-ND (siehe <http://creativecommons.org>).

Für die Inhalte von Webseiten, die verlinkt oder auf andere Weise erwähnt werden, wird keine Verantwortung übernommen.

Der Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ wird gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 181750155 – SFB 948.



SFB 948
Helden – Heroisierungen – Heroismen

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg

Telefon: 0761 203-67600
Internet: www.sfb948.uni-freiburg.de