

EINLEITUNG

Die Aktualität des Krieges

Der Blick in die Zeitung am Morgen oder auf den Bildschirm am Abend bestätigt es jeden Tag aufs Neue: Der Krieg ist allgegenwärtig, und wir vermögen ihm nicht zu entkommen. Gerade die jüngste Vergangenheit hat uns gelehrt, dass der Krieg auch nach Europa zurückgekehrt ist. Deutschland selbst ist wieder zu einem Land geworden, das sich nur wenige Jahrzehnte nach seiner Niederlage im Zweiten Weltkrieg an Kriegen in Europa, Afrika und Asien beteiligt hat und weiter beteiligt, wobei sich eine Tendenz zu einem immer stärkeren militärischen Engagement abzeichnet. Damit hat sich aber die Situation grundlegend verändert. Denn der Indochinakrieg Frankreichs in den 1950er- und der Vietnamkrieg der Vereinigten Staaten in den 60er- und 70er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts konnten in Deutschland noch aus der Perspektive des unbeteiligten Zuschauers wahrgenommen werden.

Seit dem zum Symbol gewordenen *Nine-eleven*, dem 11. September 2001 und seinen Anschlägen auf das World Trade Center und das Pentagon, ist der amerikanische Glaube an die Unverwundbarkeit von *God's Own Country* geschwunden. Der Terroranschlag mit seiner umfassenden medialen Aufarbeitung hat dafür gesorgt, dass er sich in den Köpfen der allermeisten Menschen, wenigstens derjenigen in der westlichen Hemisphäre, tief eingegraben hat. Wesentlich dazu beigetragen hat auch die visuelle Repräsentanz des Ereignisses. Eine schier endlose Repetition der Fernsehbilder von den beiden in die Türme des World Trade Center einschlagenden Flugzeugen führte zur Ikonisierung eines einzelnen Ereignisses, das in letzter Konsequenz dann den jüngsten Irakkrieg auslösen sollte. Denn die Bilder waren eben mehr als nur Zeugnisse für das historische Ereignis als solches, nämlich den Einschlag zweier Flugzeuge in die beiden Türme eines Wolkenkratzers. Die rauchenden, brennenden und einstürzenden Türme ließen sich vielmehr als die Symbole einer angegriffenen westlichen Wohlstandskultur interpretieren. Die Bilder wurden als Ikonen funktionalisiert. Sie lösten beim westlichen Betrachter Gefühle der Beängstigung und Bedro-

hung aus. Nicht zuletzt mit ihrer Hilfe leitete die Bush-Administration aus diesem Ereignis die Legitimation für sich ab, einen schon lange ins Auge gefassten Krieg gegen den Irak jetzt endlich in die Tat umzusetzen.

IKONISIERUNG (von griechisch: »eikon« Bild)

Darunter versteht man »den Prozess der Überzeichnung und Überschreibung ursprünglicher Bilder« [GERHARD PAUL¹]. Gemeint ist also die Zuweisung von Bedeutung über den reinen Bildinhalt hinaus und der Gebrauch solcher Bilder in bestimmten funktionalen Zusammenhängen. Das Wiedererkennen von Bildern soll beim Betrachter bestimmte Gefühle und Handlungen auslösen. In diesem Sinne konstituieren Bilder auch Geschichte.

Auch dieser 2003 als klassischer zwischenstaatlicher Krieg begonnene und bis heute (2010) nicht beendete Irakkonflikt trug das Seine dazu bei, einen realen Krieg in fiktive Bilder aufzulösen. So genannte eingebettete Journalisten (*Embedded Journalists*), also in Kampfeinheiten integrierte Reporter, sollten dem Fernsehzuschauer suggerieren, Krieg ganz unmittelbar, »an vorderster Front«, gewissermaßen live, miterleben zu können, ohne aber gleichzeitig das Risiko der Soldaten eingehen zu müssen, selbst getötet zu werden. Da jedoch Kriege, um geführt werden zu können, auf die Zustimmung derjenigen angewiesen sind, die sie direkt durch unmittelbare persönliche Beteiligung als Krieger auszufechten haben oder sie durch mittelbare Unterstützung als Steuerzahler erst ermöglichen, ist es entscheidend, den medialen Krieg zu gewinnen. Insofern sind Zensur und Propaganda die natürlichen Schwestern des Krieges, was schon der damalige preußische Ministerpräsident Otto von Bismarck vor über 150 Jahren auf die eingängige Formel bringen sollte: »Es wird niemals so viel gelogen wie vor der Wahl, während des Krieges und nach der Jagd« (1862). Selbst die scheinbar so objektiven modernen Medien und die von ihnen produzierten Bilder vom Krieg »lügen«. Die bekannte amerikanische Feuilletonistin SUSAN SONTAG († 2004) hat sich wiederholt und zuletzt 2003 grundlegende Gedanken über die Kriegsphotographie gemacht, deren Authentizitätsanspruch sie grundsätzlich in Frage stellt. Dennoch plädiert sie dafür, auf Bilder nicht einfach zu verzichten. Denn sie könnten verhindern, dass Kriege einfach vergessen werden. Nur gelte es, reflektiert mit ihnen umzugehen.²

Die Quellen der Militärgeschichte und ihre Problematik

Was SONTAG von der modernen Kriegsphotographie behauptet, lässt sich getrost auch auf alle anderen Quellen übertragen, die die Geschichtswissenschaft heranzieht, um vergangene Kriege zu rekonstruieren. Quellen, die etwas über Krieg auszusagen scheinen, verlangen vom Historiker eine ganz besonders sensible Herangehensweise. Es werden äußerste Ansprüche an sein methodisches Bewusstsein gestellt. Denn jedes Sprechen über Krieg ist insofern ein ganz besonderes, weil es sich um im wahrsten Sinne des Wortes existentielle Probleme handelt: Beim Krieg geht es eben – wie könnte es auch anders sein? – in letzter Konsequenz immer um das Problem des Tötens und des getötet Werdens. Das kriegerische Handeln bedarf deshalb mehr als jedes andere menschliche Handeln moralischer Legitimierung. Dies hat ganz unmittelbare Auswirkungen auf das Sprechen bzw. das Schreiben über den Krieg.

Die beiden Pole der menschlichen Einstellung zum Krieg bilden zum einen die vorbehaltlose Bejahung des Krieges und zum anderen die ebenso vorbehaltlose Ablehnung desselben. Und so hätte eine erst noch zu schreibende Quellenkunde des Krieges denn auch sorgsam zu unterscheiden zwischen solchen Quellen, die den Krieg feiern, und solchen, die ihn verdammten. Daneben gibt es naturgemäß immer eine Fülle von Zwischentönen, die zwischen diesen beiden Extremen oszillieren. Aber immer gilt es zu bedenken, dass uns die ›Wirklichkeit‹ des Krieges nie unmittelbar aus den Quellen entgegentritt. Es wäre vollkommen naiv, annehmen zu wollen, Quellen seien deswegen entstanden, um nachfolgende Historikergenerationen zu informieren, was ein Krieg sei, worum es im Krieg gehe, was der Krieg für den einzelnen bedeute usw. Stattdessen wurde und wird ja immer über den Krieg geschrieben, um ihn zu legitimieren, um ihn zu diskriminieren, um ihn zu ästhetisieren, um ihn zu banalisieren oder um ihn (durch beiläufiges Erwähnen) zu relativieren. Deshalb muss es für den interpretierenden Historiker das oberste methodische Gebot sein, zu bedenken, wer, warum, zu welchem Zeitpunkt, in welchem Kontext sich über Krieg geäußert hat.

Diesen Umstand gilt es insbesondere bei der für das Mittelalter wichtigsten Quellengruppe, den erzählenden (narrativen) Quellen, zu bedenken. Um das soeben Gesagte zu illustrieren, greifen wir auf zwei viel zitierte Beispiele zurück. Das erste dient häufig als klassischer Beleg für die angebliche Freude des mittelalterlichen Ritters am Krieg und das zweite als Bei-

spiel für die angebliche Ablehnung des Krieges durch einen kriegsmüde gewordenen karolingischen Adel. Beide Interpretationen bleiben aber mit ihrem Deutungsversuch allzu sehr an der Oberfläche. Denn sie berücksichtigen nicht die soeben angeführten Gesichtspunkte, die aber für eine angemessene Interpretation von großer Bedeutung sind. Begonnen sei mit einem Auszug aus einem Gedicht des Provenzalen Bertran de Born (ca. 1140–1202/1215):

»Und genauso gefällt es mir, wenn ein Adliger beim Angriff als erster auf seinem Pferd voran reitet, bewaffnet, ohne Angst; so begeistert er seine Männer mit tapferem Mut. Dann, wenn die Schlacht erst einmal begonnen hat, muss jeder einzelne bereit sein, ihm bereitwillig zu folgen, denn niemand wird von einem anderen respektiert, bevor er nicht eine Anzahl von Schlägen erhalten und ausgeteilt hat.

Am Beginn der Schlacht werden wir Keulen und Schwerter sehen, bunte Helme, durchbohrte und zerschlagene Schilde, und so manche miteinander kämpfende Krieger, so dass die Pferde der Toten und Verwundeten hilflos umherirren werden. Und wenn er auf einmal in das Kampfgetümmel eintritt, lass jeden Mann von hoher Geburt nur an das Abhacken von Köpfen und Armen denken, denn es ist besser, tot zu sein als am Leben und besiegt.

Ich sage Euch, Essen, Trinken und Schlafen erfreuen mich nicht so sehr, als der Moment, wenn ich beide Seiten rufen höre ›Auf sie!‹ und ich reiterlose Pferde höre, durch den Kopfschutz wiehernd, und ich Männer rufen höre ›Zu Hilfe! Zu Hilfe!‹ und die einfachen Männer und die Adligen in grabbewachsene Gräben fallen sehe und die Toten, ihre Seiten von Lanzen durchbohrt, die abgesplittert und mit Wimpeln geschmückt sind.«

[Bertran de Born, *Lamour et la guerre*. *L'oeuvre de Bertran de Born*, éd. et trad. FR. G. GOUIRAN, Aix-en-Provence 1985, S. 732–735.]

Wenn diese Verse begeistert den Kampf in der Schlacht feiern, so bewegt sich deren Verfasser damit in den üblichen Gattungskonventionen. Er kann gar nicht anders als sich positiv über den Krieg zu äußern. Sein ritterliches Publikum erwartet dies zwingend von einem solchen Helden-Gedicht. Der adlige Held zeichnet sich dadurch aus, dass er als erster angreift, dass er tapfer ist, dass er gleichermaßen austeilen und einstecken kann, dass er keine Angst vor dem Tod hat, dass er sogar noch dem möglichen eigenen Sterben ästhetische Momente abgewinnen kann, weil die Sterbenden oder schon Getöteten praktischerweise in bereits »grabbewachsene Gräben fallen« und damit ehrenhaft ›entsorgt‹ sind. Aber dieses Gedicht beweist damit noch lange nicht, dass die Ritterschaft in ihrer Gesamtheit, gar jeder einzelne Ritter, ein positives Verhältnis zum Krieg gehabt hätte. Die begeisterte Zustimmung, die diese Verse beim Publikum sicherlich fanden, gründet sich ausschließlich auf die dichterische Leistung, sprich die gekonnte

Verklärung des Krieges, nicht aber auf den Krieg als solchen. So bestätigt Bertran de Born das Selbstbild eines sich als militärische Elite fühlenden Kriegeradels mittels gekonnter Verse, und das sicherte ihm gleichermaßen Akzeptanz und Einkommen als Troubadour, dem vornehmlich in Südfrankreich und im Mittelmeerraum auftretenden volkssprachlichen Dichter bzw. Sänger.

Dass die Wirklichkeit auch des ritterlichen Kampfes aber eine ganz andere war, lässt sich mit guten Gründen auch an diesem Gedicht selbst ablesen. Der explizite Hinweis bei Bertran de Born, es gefalle ihm, wenn ein Adliger beim Angriff als erster auf seinem Pferd voran reitet, bewaffnet, ohne Angst, legt die Vermutung nahe, dass ein Adliger eben nicht unbedingt immer als erster furchtlos angriff. Die in den Versen geäußerte Aufforderung an »jeden Mann von hoher Geburt, nur an das Abhacken von Köpfen und Armen denken zu lassen, denn es ist besser, tot zu sein als am Leben und besiegt«, lässt darauf schließen, dass Ritter vor allem ihren finanziellen Vorteil im Kopf hatten. Durch Gefangennahme ihres Gegners und das damit verbundene Lösegeld konnten sie Kasse machen. Daher war ein »lebender Verlierer« entgegen der Aussage des Dichters entschieden »mehr wert« als ein toter Ritter, dem man allenfalls seine wertvolle Rüstung ausziehen konnte.

Ebenso wenig kann man aus unserem zweiten Beispiel, der ebenfalls oft angeführten Klage eines Dichters aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, eine Ablehnung des Krieges durch den karolingischen Adel rekonstruieren, obwohl es in diesem Sinne häufiger interpretiert worden ist. Dieses Gedicht schildert eine blutige Schlacht (bei Fontenoy in Burgund), die von den Söhnen des karolingischen Kaisers Ludwigs des Frommen im Jahr 841 ausgetragen wurde. Der älteste Sohn des Kaisers, Lothar I., unterlag seinen beiden jüngeren Brüdern, Ludwig dem Deutschen und Karl dem Kahlen, die sich beim Streit um das väterliche Erbe gegen ihn verbündet hatten.

»Gottes starke Rechte schirmte übermächtig den Lothar:
Siegreich ist er vorgedrungen, hat gekämpft mit tapfer Hand.
Hätten alle so gefochten, bald wäre Eintracht hergestellt.

Doch sieh' da, wie den Erlöser einstmals Judas übergab,
Also gaben dich dem Schwerte, König, deine Führer preis. (...)
Tief zurück ins Tal noch blickt' ich und hinan des Berges Höh',
Wo der tapfre König Lothar seine Feinde niederwarf
Und die Flüchtigen verfolgte bis zum Uferand am Bach.

Doch wo Ludwigs Heer gestanden, dort wo auch die Schar des Karl,
 Waren weiß die Felder alle von der Toten Leingewand
 So wie sonst von Vögeln weiß sind Felder in des Herbstes Zeit.«

[Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit. Zweite Gesamtausgabe, Band 20:
 Nithards vier Bücher Geschichte, 5. Auflage, neu bearbeitet von ERNST MÜLLER,
 Leipzig 1912, S. 74.]

Wortreich beklagt der Dichter den hohen Blutzoll der Schlacht, und man hat daraus auf eine dem Krieg skeptisch gegenüberstehende Haltung des Adels geschlossen. Aber auch hier muss man genauer hinsehen. Die Absicht des Dichters bestand ja nicht darin, den Krieg als solchen zu schmähen, sondern die offenkundige Niederlage Lothars umzuschreiben und damit zu ›bewältigen‹: Nicht nur wird seine Niederlage mit dem ›Verrat‹ seiner Hauptleute erklärt, sondern es werden auch die genauso großen, wenn nicht größeren Verluste auf Seiten Ludwigs und Karls unterstrichen, die, so gesehen, die wahren Verlierer sind. Nach Meinung des Dichters gibt es gar keinen eigentlichen Sieger. Lothar bleibt nicht nur ›im Felde unbesiegt‹, sondern auf Grund der hohen Verlustzahlen und der Grausamkeit eines Treffens, in dem Väter gegen ihre Söhne, Brüder gegen Brüder, Onkel gegen Neffen kämpfen, sind alle an der Schlacht Beteiligten zu Verlierern geworden, also auch die eigentlichen Sieger Ludwig und Karl. Es handelt sich mithin um einen typischen so genannten Niederlagendiskurs: Einer Niederlage wird gedacht mit dem Ziel, diese Niederlage durch eine Interpretation umzudeuten und ihr somit ihre Schärfe für die unterlegene Seite zu nehmen.

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, dass auch eine moderne Militärgeschichte immer versuchen muss, das von ihr herangezogene erzählende Quellenmaterial in einen gesamtgeschichtlichen Kontext zu stellen. Für die Ebene der Textinterpretation bedeutet dies zunächst die Berücksichtigung des narrativen Kontextes einer Quellenstelle. Isolierte einzelne Quellenstellen sind an sich wenig oder gar nicht aussagekräftig. Sie bilden vielmehr immer nur einzelne Bausteine im Rahmen einer Gesamterzählung über einen bestimmten Krieg. Nur wenn man den Anspruch oder die Tendenzen kennt, mit der die Quelle als Ganzes geschrieben wurde, kann man die einzelne Textstelle auch adäquat bewerten.

Man hat ganz allgemein im Hinblick auf solche in sich stimmige, mit dem Anspruch auf eine generelle Erklärung angelegte legitimierende Geschichtsnarrationen, die einen genauen Anfang und ein genaues Ende kennen, den Begriff der ›Meistererzählung‹ geprägt.³

MEISTERERZÄHLUNG

Der Terminus ›Meistererzählung‹ hat zunächst einmal vor allem auf national geprägte Geschichtserzählungen der Moderne Anwendung gefunden – ein Musterbeispiel hierfür wäre die zweibändige ›Meistererzählung‹ HEINRICH AUGUST WINKLERS über Deutschlands »langen Weg nach Westen« (2000–2001). Sie versucht die jüngere deutsche Geschichte narrativ zu strukturieren mit dem autoritären Beginn des Bismarckreiches und den langen antidemokratischen Verirrungen, die in den beiden von Deutschland ausgelösten Weltkriegen ihren traurigen Höhepunkt finden; mit der deutschen Wiedervereinigung von 1990 aber sieht sie sich endlich glücklich im Westen angekommen.

Der Begriff der ›Meistererzählung‹ scheint auch für die moderne Militärgeschichte heuristisch nutzbar zu sein. Quellen, die uns über Kriege berichten, lassen sich als Meistererzählungen deuten: Wie es zum Krieg kam – was im Krieg passierte – wie er ausging. In diesem Sinne sind die beiden bedeutendsten griechischen Geschichtsdichtungen vermutlich aus dem 8. Jahrhundert v. Chr., die Ilias und die Odyssee, die den Beginn des abendländischen Epos markieren, zwei ›Meistererzählungen‹ über einen Krieg, den die Griechen mit den Trojanern führten.

Ilias und Odyssee sollten nicht die einzigen episch geprägten ›Meistererzählungen‹ über den Krieg bleiben. Vielmehr erweist sich auch in der weiteren Entwicklung das Epos als eine bevorzugte Gattung für ›Meistererzählungen‹ über den Krieg. Dies gilt gerade für die lateinische Epik der Antike. So entstanden um die Zeitenwende gleich mehrere Epen, unter anderem die *Aeneis* von Vergil, das *Bellum civile* (Bürgerkrieg) von Lukan und die *Thebais* von Statius. Sie waren es, die Vergil an ihrer Spitze, auch die mittelalterliche Schilderung von Krieg tief beeinflusst haben: In ihrer Nachfolge haben auch viele mittelalterliche Dichter Epen über Kriege verfasst.

ILIAS – DAS EPOS DER ANTIKE

[griechisch: ›Wort‹, ›Ausspruch‹, ›Vers‹]: literaturwissenschaftlicher Gattungsbegriff für eine erzählende Großform in gebundener Sprache.

Die Ilias (24 Bücher mit rund 16 000 Versen) bietet einen Ausschnitt aus dem letzten, dem zehnten Jahr des Krieges zwischen der Stadt Troja und den Griechen. Geschildert wird das Eingreifen des griechischen Musterhelden Achilles gegen die Trojaner, die unter der Führung ihres Musterhelden Hektor die Oberhand zu gewinnen scheinen. Achilles lässt sich erst unter dem Eindruck des Todes seines Freundes Patroklos dazu überreden, in das Kampfgeschehen einzugreifen. Er erschlägt Hektor im Zweikampf.

Die Odyssee (24 Bücher mit rund 12000 Versen) behandelt die zehn Jahre dauernden Irrfahrten sowie die zahlreichen Schicksalsschläge, die die griechischen Kriegsheimkehrer um Odysseus nach der Eroberung Trojas erdulden mussten, ehe sie nach Hause zurückkehren konnten.

EPEN IM MITTELALTER

Von den lateinisch schreibenden Epikern seien auszugsweise erwähnt: Ermoldus Nigellus († um 835) schreibt in seinem Ludwig dem Frommen gewidmeten Epos unter anderem über die Einnahme von Barcelona (801) und den Feldzug gegen die Bretonen (818); von einem Anonymus stammen die *Gesta Berengarii* aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts, die die Taten des 915 zum Kaiser gekrönten Berengar besingen; eine Sonderstellung als Frau nimmt Hrotsvith von Gandersheim mit ihren *Gesta Oddonis* über den Sachsenherrscher Otto den Großen ein; das aus dem ausgehenden 11. Jahrhundert stammende Kriegsepos *Carmen de bello Saxonico* schildert aus königlicher Sicht den Kampf des salischen Königs Heinrich IV. gegen die aufständischen Sachsen. Das historische Epos blüht namentlich in der Kreuzzugszeit (12. Jahrhundert) und in der Zeit der Stauferkönige (Friedrich Barbarossa, Heinrich VI.) auf und belegt damit einmal mehr den engen Zusammenhang dieser Gattung mit dem Thema Krieg: Gilo dichtet über den Ersten Kreuzzug; Metellus von Tegernsee versifiziert die Kreuzzugsgeschichte des Mönchs Robert; Petrus de Ebulo verfasst am Ende des 12. Jahrhunderts ein verloren gegangenes Gedicht über Barbarossa und einen Bericht über die Taten seines Sohnes, Heinrichs VI., die zur Eroberung Siziliens führen; Gunther von Pairis († nach 1208) tritt als Dichter des *Ligurinus*, eines Epos über die Taten Barbarossas in Italien, hervor.

Besonders reich hat sich im Mittelalter die volkssprachliche Epik entwickelt, die an dieser Stelle aber nicht näher vorgestellt werden kann. Sie ist vornehmlich der Untersuchungsgegenstand der einzelnen nationalen Philologien (deutsche, französische, anglistische) geblieben und bislang nicht, von Ausnahmen abgesehen, in die allgemeine Geschichtsschreibung, soweit sie von Historikern getragen wird, integriert worden.

Der Einfluss des antiken Epos reicht weiter, als man zunächst vermuten möchte. Er beschränkt sich nicht darauf, mittelalterliche Autoren zu ermutigen, ebenfalls diese Großform zu nutzen, wenn sie über Krieg schrieben. Vielleicht wichtiger noch ist der Umstand, dass für das Epos typische Stilelemente auch in die mittelalterliche Geschichtsprosa eindringen konnten. Derartige Stilelemente stellen unter anderem dar: die ausführliche Beschreibung kriegerischer Details wie Waffen, Rüstung; die bevorzugte Schilderung

von Zweikämpfen (Duellen), der gegenüber die Schilderung der ganzen Schlacht an Bedeutung verliert; die Hervorhebung einzelner Kämpfer mit ihren Heldentaten; die Betonung des Atmosphärischen, zum Beispiel der äußeren Umstände (das Blitzen und Blinken der Waffen und Rüstungen, Wetterverhältnisse, die Stimmung der Krieger vor dem Kampf), unter denen die kriegerischen Ereignisse stehen; die Dramatisierung durch das Betonen und Auskosten grausamer und hässlicher Effekte (Art der Kriegsverletzungen, insbesondere Verstümmelungen, extrem hohe Opferzahlen, fehlende Bestattung der Gefallenen); die Unterbrechung des Erzählstranges durch den Einbau von Beschreibungen, Exkursen und Rückblenden.

Die besondere Beliebtheit von Vergils römischem Nationalepos, der Aeneis, im Mittelalter hängt auch mit seinem moralisierenden Erklärungsmodell zusammen. Sieg bzw. Niederlage werden von Vergil mit moralisch richtigem oder falschem Verhalten der Protagonisten erklärt. Dem aristokratischen Verständnis von Krieg entspricht die besondere Betonung der herausragenden Einzeltaten adliger Protagonisten, die das Verhalten der Massen angeblich entscheidend beeinflussen. Die Schilderung der Kämpfe greift auf dramatische Spannungselemente zurück: Unterbrechen des linearen Handlungsablaufs durch retardierende Elemente und plötzlichen Umschlag (Peripetie).

VERGILS AENEIS

In der Aeneis beschreibt der römische Dichter Vergil (70–19 v. Chr.) die Erlebnisse des Aeneas, nachdem dieser die Stadt Troja kurz vor deren Untergang zusammen mit seinen Gefolgsleuten verlassen hatte. Seine von zahlreichen Abenteuern gekennzeichnete Reise nach Italien endete schließlich in Latium. Aeneas gilt in der römischen Mythologie als Stammvater der Römer, weil sein Sohn Julius die Stadt Alba Longa gründete, aus der wiederum die Mutter von Romulus und Remus stammen soll. Im Mittelalter wurde das Epos häufig rezipiert, wie etwa in Frankreich durch den in altfranzösischer Sprache verfassten *Roman d'Énéas*.

Beim Epos steht die Beschreibung von ›Helden‹ und ihren Taten im Mittelpunkt der Darstellung. Und ›Helden‹ sind (in aller Regel) Männer, die Überdurchschnittliches im Kriege zu leisten vermögen und sich dadurch einen ›Namen‹ erwerben. Dieser Umstand hebt sie erst aus der namenlos bleibenden Menge aller Kämpfer heraus und macht sie zu unverwechselbaren Helden. Die kriegerische Leistung des Helden bemisst sich unter anderem an der Zahl der von ihm getöteten Gegner. Je größer die Zahl der

Erschlagenen, desto größer der Ruhm des Helden, desto strahlender sein Name. Die Zahl der getöteten Gegner ist der sicherste Koeffizient männlichen Heldentums. Darin sind sich antike und mittelalterliche Epen ungeachtet aller sonstigen Unterschiede einig.

Solange es also einen gesellschaftlichen Bedarf an Kriegeridealen gibt, die vom Heldentypus bestimmt sind, solange wird es auch einen Bedarf an Kriegsepen bzw. an epischen Stilisierungen des Krieges geben. Sie bedienen die Sehnsüchte einer aristokratischen Kriegerkultur. Bei ihnen steht deshalb auch nicht der Krieg oder die Schlacht als Ganzes im Vordergrund des Interesses. Diese löst sich vielmehr auf in isolierte, von autonom agierenden Helden geführte Zweikämpfe. Und diese Zweikämpfe, im idealen Fall sogar ein einziger Kampf, entscheiden über Sieg und Niederlage in Schlacht und Krieg. Es entspricht diesem Erwartungshorizont einer aristokratischen Kriegerkultur, dass die Handlungsmotivation der Krieger sich aus Motiven der ›Ehre‹ und des Ruhmes speist. Helden kämpfen, weil sie sich in ihrer ›Ehre‹ angegriffen sehen oder weil sie ›berühmt‹ werden wollen. Kampf und Krieg dienen der Bewahrung bzw. der Erringung von ›Ehre‹, folgt man dem Erklärungsmodell der Epen.⁴

Wie noch näher zu zeigen sein wird, kann der Idealtypus des autonomen Kriegerhelden sehr leicht mit der Alltagswirklichkeit auch des mittelalterlichen Krieges kollidieren. Denn diese erlaubt, wenn überhaupt, nur in sehr engen Grenzen eine Autonomie des Kriegerhelden. So sind Kriege seit jeher, wenn sie denn erfolgreich gewesen sind, immer streng disziplinierte und organisierte Ereignisse mit ausgeprägten hierarchischen Zwängen gewesen. Das lässt aber einer vom Helden prinzipiell beanspruchten Handlungsautonomie ohne Rücksichtnahme auf disziplinierte und hierarchische Zwänge keinen Raum mehr. Wenn sich aber der einzelne Held zu Gunsten des großen Ganzen zur Unterordnung überreden lässt, verliert er notwendigerweise seinen unverwechselbaren Heldenstatus und wird zum austauschbaren Kämpfer neben vielen anderen. Dieser von der Wirklichkeit des Krieges erzwungene Statusverlust des Helden wird kompensatorisch aufgefangen durch eine Literatur, die den Helden zum Mittelpunkt des Krieges erklärt. So gesehen, spiegeln die homerischen Epen nicht die Wirklichkeit des Trojanischen Krieges in archaischer Zeit wider, sondern bilden die Sehnsüchte eines griechischen Kriegeradels in klassischer Zeit (8. bis 5. Jahrhundert v. Chr.) ab, der zunehmend in die straffe Disziplin der griechischen Phalanx (streng gegliederte Nahkampfformation des griechischen Heeres) eingebunden ist, für den aber die Vergangenheit des Trojanischen