

Pauline Mol

Iphigenie Königskind

nach **Iphigenie in Aulis** von Euripides



**KELLER
THEATER**

Freitag 20. und Samstag 21. Januar 2023 um 20.30 Uhr
Sonntag 22. Januar um 19.00 Uhr
Freitag 27. und Samstag 28. Januar 2023 um 20.30 Uhr

Kind
 Iphigenie
 Agamemnon
 Klytämnestra
 Menelaos
 Alter Mann
 Achilles

Marie Fritsche
 Valentina Schmidt Sierra
 Mike Marklove
 Christina Eretier
 Eric Lenke
 Tommy Steinkopff
 Lou Siebold

Grafik
 Film und Bühne
 Bühne
 Kostüm & Maske
 Choreographie
 Regie

Christina Eretier
 Wolfgang Sterker
 Dirk Conrad
 Lou Siebold
 Tonja van Helden
 Michael Gonszar

Mit freundlicher Genehmigung des Verlags der Autoren Frankfurt
 Eine Produktion von **THEATRE4YOU**
<https://theatre4you.de/>

Gefördert vom Kulturamt der Stadt Frankfurt

STADT  KULTURAMT
 FRANKFURT AM MAIN

**KELLER
 THEATER**

Mainstraße 2 | 60311 Frankfurt a. M. | Tel.: 069 / 28 80 23
 Tickets: 12,- Euro, ermäßigt 6,- Euro

Reservierung: <https://www.kellertheater-frankfurt.de/karten.php#startOfPag>

Wilde Kindheit

Das Projekt „**Wilde Kindheit**“ basiert auf einer Auswahl unterschiedlicher Stücke aus Frankreich, Belgien und den USA. **T4Y** präsentiert sie als Trilogie zum Thema: **Identität und Entwicklung von Kindern** in Auseinandersetzung mit Erwachsenenmacht im Feld: Eltern-Kind-Neurose-Gewalt in der Gesellschaft und beginnt im Januar 2023 mit „**Iphigenie Königskind**“.

In der Spielzeit 2023/24 folgen Inzenierungen von Coline Serreaus „**Hase, Hase**“ und „**Fette Männer im Rock**“ von Nicky Silver.

Formal haben wir es mit Texten aus den Genres Komödie, Mythos/Märchen und Farce zu tun. Bei Nicky Silver wird letztere Form hochgetrieben zum Stil des sogenannten „Camp“, der die akzeptierten kulturellen

Standards von gutem Geschmack, Schönheit und bürgerlichen Werten radikal in Frage stellt und satirisch verkehrt. Die AutorInnen (Serreau, Mol, Silver) bringen mit diesen Formen zum Ende des 20. Jhd. das internationale Theater des Absurden auf eine neue Ebene.

Unsere gegenwärtigen gesellschaftlichen Probleme bezüglich Krieg, Gewalt gegen Kinder, der immer schwieriger werdenden Konsensbildung zwischen den Generationen (s. die aktuelle Situation im Iran oder die mediale Auseinandersetzung um die Legitimität der Protestformen der „Letzten Generation“ in Deutschland) werfen die Frage nach dem richtigen Umgang mit Kindern und ihrer Suche nach einer Identität und Rolle in unserer Welt, der nötigen Akzeptanz ihrer Rechte und Perspektiven im öffentlichen Diskurs auf.



Vom Kindersterben in der Welt durch Armut und Hunger, Klimawandel und Krieg bis hin zum Kindesmissbrauch durch verantwortungslose Pädophile oder Einsatz von Kindern in kriegerischen Auseinandersetzungen (s. Jemen) zieht sich eine Spur von respektlosem und ausbeuterischem Umgang mit der Generation der Heranwachsenden, eine Spur von Gewalt. Die Kernfamilie kann Kinder oft nicht mehr schützen, in vielen Fällen gibt sie sich auf gegenüber den ge-

selltschaftlichen und kollektiven Zusammenhängen brutaler Realität.

Die Kunst erlaubt uns mit ihren je eigenen Zeichensystemen, diese Entwicklung mit ästhetischer Distanz anders zu betrachten und zu ordnen, alte Stoffe, wie Märchen und Mythen, neu zu lesen. Mit Entwicklungsstadien von Ich-Instanzen, split-personality Mustern und Varianten ödipaler Entgleisungen kann Theater die Rebellion von Kindern gegen Elternmacht bis hin



zur Revolution gegen eine verlogene bürgerliche Kultur und Formen der politischen Dekadenz darstellen und eine den öffentlichen Diskurs belebende Wirkung entfalten, uns helfen, von Kampfvokabeln zu neuen Erkenntnisinstrumenten und Einsichten zu finden.

Die diversen Orts- und Zeitebenen der Stückvorlagen von Celine Serreau, Nicky Silver und Pauline Mol, der Wechsel zwischen den Imaginationen der

Bühnenfiguren zur Bewältigung ihrer seelischen Nöte und emotionalen Konvulsionen einerseits und ihrem realen Handeln andererseits, die Übersetzung von Bewusstseinszuständen und Phantasien zur Bewältigung der Realität sind ein Geschenk für Theatermacher.

Sie treffen sich mit dem Ansatz von **T4Y**, polyphone Inszenierungen mit allen semiotischen Mitteln des Theaters zu erarbeiten.

Märchen neu erzählt

Philipp Bovermann

(SZ vom 9.12.22 über Guillermo del Toros neuen Film „Pinocchio“)

Der Film erzählt vom Verhältnis der Kindheit und des Märchens zum Horror, des Erwachsenenmärchens zum Kindermärchen – letztlich der Kindheit zum hölzernen Gerippe der Erwachsenenklugheit, das Lebensjahr für Lebensjahr dichter über sie wächst, bis der Kloß in der Brust schwer wird und man sich ins Kino schleppt, um endlich wieder weinen und lachen zu können.

Erst im Licht der Verklärung wird es möglich, die Prüfungen zu bestehen, der unerträglichen Profanität der Gewalt zu begegnen, sich ihr zu widersetzen – dem Tod, dem Faschismus. So die zutiefst humanistische Hoffnung, die sämtliche von del Toros Filmen durchzieht.

So viel Respekt vor der Welt der Kinder, sie davor nicht zu schonen und ihnen doch die Profanität des Krieges zu ersparen, so viel Respekt vor dem Leben, das sinnlose Spiel mit ihm auf diese Weise zu zeigen, haben nur die allergrößten Märchenerzähler.



Euripides' Haltung zum Krieg

(aus: Walter Jens, *Zur Antike, München 1978 s. 67 f*)

„Euripides rechtfertigt diese göttliche Forderung nicht, sie erscheint sinnlos und grausam. Agamemnon und Menelaos schwanken beide in dem Entschluß, das Opfer zu vollziehen.

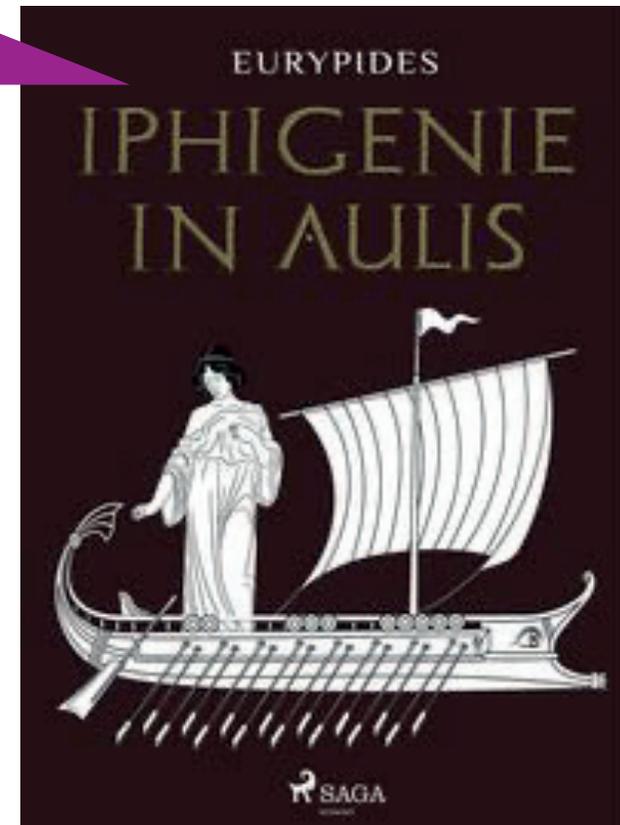
Zur entscheidenden Kraft, die eine ausweglose Situation herbeiführt, werden im Hintergrund die Ratsversammlung des Heeres und das kriegslüsterne Volk. Der Entschluß Iphigenies, zum Opferaltar zu gehen, entsteht so plötzlich, daß er wie ein rührendes Wunder wirkt: es wird durch die patriotischen Argumente, die sie selbst für ihren freiwilligen Tod anführt, nicht erklärt. Sie geht nicht in den Tod, weil sie das Für und Wider begriffen, mit dem Verstand erwogen hat: was sie dazu sagt, erscheint nur wie

die nachträgliche Rechtfertigung einer Entscheidung, von der sie ergriffen wurde.

In der Dramenliteratur ist sie die erste in einer langen Reihe junger Mädchen, in denen sich Reinheit und Tode verschwimmen. Nicht der Sieg, sondern die Niederlage. Nicht der Triumph, sondern der Tod bezeichnen für Euripides den Krieg; er ist scheußlich und grausam; nur der versteht ihn recht, der an die Opfer denkt und vor den Zerstörungen nicht die Augen verschließt.

Im Krieg zeigt sich die Ohnmacht der Menschen am deutlichsten, hier enthüllt sich sein Leiden; hier, im Erdulden des Schmerzes, tritt aber auch seine Größe sichtbar hervor (...)

Es charakterisiert ja die Schilderer einer zu Ende gehenden Epo-



che, daß sie die menschliche Würde mit der Leidenschaft, dem Martyrium und der Standfestigkeit identifizieren.

Man denke noch einmal an die Bedeutung des Opfers: Iphigenie auf dem Altar, sie aber nicht

mehr an mutiger Bewährung, heldenhaftem Kampf, trotzigem Ausschreiten: nicht mehr an kämpferischer Aktivität, sondern an beharrlicher Führung und weisem Sich-Beschränken ablesen.“

Das Theater des Euripides

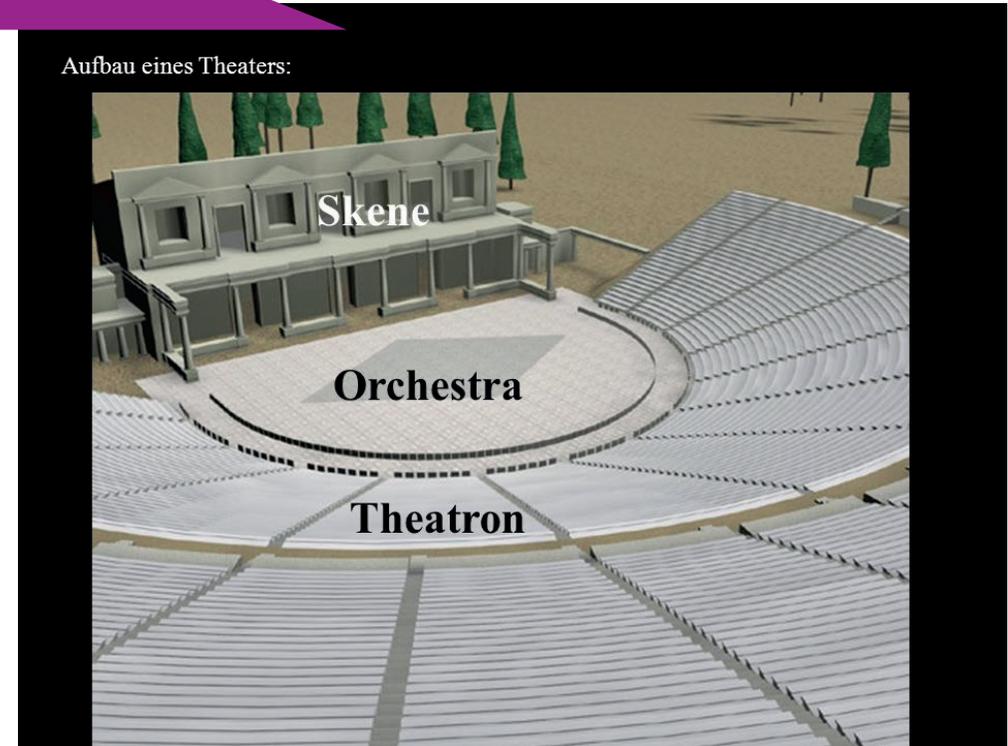
(aus: Georg Hensel, Spielplan, Ffm. 981 S. 61 f.)

„Der Mensch tritt den Göttern fragend und klagend gegenüber: die Götter antworten nicht, der Mensch klagt ihre stumme Ungerechtigkeit an. Die Religion löst sich auf, die Menschen sind auf sich selbst gestellt und rücken unter einem götterleeren Himmel dichter zusammen.

Die Dramen des Euripides sind Ausdruck dieser Übergangszeit. Euripides erscheint als ein Zweifler, der unter seinen Zweifeln schwer leidet; als ein Mensch, der glauben will, doch die Kraft zum Glauben verloren hat. (...) Die Götter erzählen bei Euripides im Prolog die Vorgeschichte des Dramas und am Ende kommen sie geflogen (deus ex machina) und klären unentwirrbar gewordene menschliche Bezie-

hungen. Die Götter sind keine geglaubten jenseitigen Mächte mehr, sondern nur noch Gleichnisse für diesseitige seelische Mächte. Der von den Göttern abgenabelte, der selbständig und damit auch einsam gewordene Mensch ist das große Thema des Euripides. (...)

Dem artistischen Raffinement seiner Stücke entsprechend, ist seine Bühne einerseits mit realistischen Bemalungen und Dekorationen ausgestattet und verfügt andererseits über Kran und Flugmaschinen für die Erscheinungen der Götter. Die Skene erhält eine Oberbühne, sodaß Spannungen zwischen drei Ebenen möglich werden. Seine Masken wirken verzerrt: sie sind erstarrter psychologischer Ausdruck, hochstilisierte Pathologie. Mit Euripides löst sich das Theater vom Kultischen ab: von den Göt-



tern und vom Staat. Es wird zu einem Ort, an dem der Mensch sich in seinen Gefühlen, seinen Gedanken und seiner gesellschaftlichen Lage wiedererkennt beim Betrachten übersteigter Charaktere, beim Genuß spannender und verblüffender Handlungen. Der menschliche

Verstand macht sich selbständig: im Ernst der verantwortungsbewußten Vernunft und im Spiel der Ironie. Die strenge Form der Tragdie zerfällt in artistische Virtuosenstücke und in erzieherische Lehren. Poesie, statt Gebet. Handlung, statt Göttergeschehen. Menschen, statt Heroen.

Achilles im griechischen Kulturkreis

Achilles und Cheiron

Die immense Verehrung für Achilles in der griechischen Antike in verschiedenen **πολείς** lässt sich archäologisch durch die Anzahl an Kultstätten für Achilles nachweisen. Thessalien, Epiros und Pharsalos müssen hier als Beispiele genügen. Es lässt sich also eine exorbitante Wertschätzung innerhalb Griechenlands konstatieren. Darüber hinaus spielt Achilles auch in der attischen Tragödie eine wichtige Rolle: So ist er in Euripides' Drama „Iphigenie“ der strahlende Held, der bereit ist, das Leben der Jungfrau mit dem Schwert zu verteidigen.

Dass bekanntlich auch Alexander der Große in Achilles ein nachahmenswertes Vorbild sah, demonstriert uns durchaus seinen Vorbildcharakter als Heros, der für grenzenlose Tapferkeit und höchste

Leistungsbereitschaft in einem Wort steht. Weiterhin fristet Achilles einigen Versionen des Mythos zufolge, die von den homerischen Epen abweichen, nach seinem Tod kein Schatten-dasein im Tartaros, sondern ist auf die Insel der Seligen entrückt worden – das Elysion für die verdienten Helden des thebanischen und trojanischen Krieges. Diese Vorstellung suggeriert also eine Belohnung und Auszeichnung für Achilles. Er hatte also eine exponierte Stellung in der griechischen Kultur.

Cheiron

Cheiron (griechisch: „Hand“) oder Chiron (lateinisch) war in der griechischen Mythologie ein weiser und wichtiger Zentaur. Er war der Sohn des Kronos und der Philyra, was ihn zum Halbbruder des Zeus, des Poseidon, des Hades, der Hestia, der Hera



und der Demeter machte. Cheiron war mit einer Najade namens Chariklo verheiratet. Er galt als weise und gutmütig und war der Lehrer vieler Heroen, darunter auch Achilles, Jason, Aktaion und Aristaios. Auch bildete er einen Gott, nämlich Asklepios, aus.

Als Lehrer von Achilles zog er diesen von klein an auf, lehrte ihn in der Kriegskunst, in Musik und in der Medizin. Aufgrund eines Streits zwischen Herakles und einigen Zentauren wurde Cheiron aus Versehen von einem von Herakles' Pfeilen getroffen. Diese waren aber durch

das Blut der Hydra vergiftet. Damit Cheiron nicht mehr die Qualen erdulden musste, entsagte er seiner Unsterblichkeit und übertrug sie auf Prometheus. Dieser war auf Zeus' Befehl hin von Hephaistos an einen Felsen gefesselt, während jeden Tag ein Adler etwas von seiner Leber fraß, und sollte erst wieder frei sein, wenn ein Unsterblicher für ihn sein Leben lies. Nachdem Cheiron gestorben war, machte ihn Zeus zu einem Sternbild am Himmel.



Zur Autorin: **Pauline Mol**



Pauline Mol wurde 1953 in den Niederlanden geboren, studierte Niederlandistik und Theaterwissenschaft und arbeitete viele Jahre zusammen mit dem damaligen Kollektiv Theater Teneeter im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters. Sie übernahm die künstlerische Leitung der Jugendtheater-Gesellschaft Artemis (Nord-Brabant, Niederlande). Neben ihrer Tätigkeit als Dramaturgin und Theaterleiterin beschäftigt sie sich zunehmend mit dem Schreiben von Stücken.

„Iphigenie Königskind“ entstand 1989 und weist, wie fast alle Stücke Mols, eine besondere Perspektive auf: der Stoff wird aus der Sicht von Kindern erzählt. Pauline Mol schreibt für Kinder und ergreift vehement Partei für diese. Dabei erzählt sie davon, was sie selbst am meisten beschäftigt, was gleichzeitig heißt, dass sich die Frage nach einer Kunst für Kinder für die Autorin nicht stellt:

„Ich mache nur dann etwas, wenn ich mich selbst zu hundert Prozent an der Geschichte beteiligt fühle und wenn ich sie Kindern wirklich vermitteln will. Man muß den Mut haben, in seinen Stoff einzudringen, ihn sich ganz zu Eigen machen. Gerade weil ich für Kinder arbeite... es ist ein unaufhörliches Suchen danach, was für ein Kind glaubhaft zu machen, was für einen selbst das Wichtigste ist.“

Die Bearbeitung

(Katharina Kullmer, 2007)

Iphigenie ist die Hauptfigur des Stückes, durch sie kommt auch die Handlung in Gang, denn ihre Existenz sorgt dafür, dass ihr Vater vor der Entscheidung steht eine Tochter zu opfern. Das Kind ist neben erklärender Instanz für das Publikum auch ein Teil der Hauptfigur. Diese Spaltung der Figur der Iphigenie symbolisiert auch eine Zerrissenheit des Mädchens. Erklärt wird dies im Stück nicht, die Rechtfertigung der Existenz des Kindes wird gar heruntergespielt. Das Kind sagt:

*meine Rolle ist nicht geschrieben
ich weiß nicht, wie das kommt
aber das macht nichts.
Ich bin trotzdem da.*

Ich und Kind-Ich

Ego-Zustände

Die Zuschauer sehen zwei Figuren: Iphigenie und das Kind. Auf der Bühne selbst sieht aber nur Iphigenie das Kind, alle anderen Figuren nehmen dessen Existenz nicht wahr. Das Kind symbolisiert den Teil Iphigenies, der sich der Welt der Erwachsenen nicht anpasst, der Widerstand bietet. Es zeigt die Gefühle und auch das Unbewusste, das sich im Seelenleben Iphigenies abspielt. Das Kind wirkt als „Mittler unverfälschten Wissens und dechiffriert die Scheinwahrheiten der Eltern“. . Iphigenie ist der Teil der Gesamtfigur, der sich den Erwartungen der Erwachsenen anpasst und sich ihren Wünschen beugt. Sie lässt sich unterdrücken, nimmt den Wahn ihrer Eltern in Schutz und opfert sich aus Liebe für sie. Im Laufe des Stücks nimmt sie immer mehr die Ideen und Ansichten

ihrer Eltern an. „Immer wieder sucht sie bei sich die Schuld für den Streit der Eltern, übernimmt Verantwortung für deren Glück.“ Im Laufe des Stücks wird Iphigenie immer mehr Teil der Erwachsenenwelt, sie stellt nichts in Frage und ordnet sich unter. Die Differenz/Diskrepanz zwischen den Figuren Iphigenie und Kind ist bedeutsam für das Stück und die Beziehung der beiden zueinander prägt den Spannungsbogen des Theaterstücks. Die beiden behandeln einander sehr vertraut, das Verhältnis scheint zu Anfang sehr innig zu sein, es wird im Verlauf des Stücks schlechter, bis sich die beiden gegen Ende des Stücks fast vollkommen entfremdet haben. Grund dafür ist, dass das Kind die Fragen stellt, die Iphigenie nicht wagt zu stellen. Es konfrontiert Iphigenie mit Dingen, die ihr unangenehm sind,



Marie Fritsche (Kind) und Mike Marklove (Agamemnon) Foto: Anna Meuer

deshalb weist Iphigenie es ab. Durch diesen Kontrast wird klar: Das Kind bleibt seinen Gefühlen treu, Iphigenie hingegen verliert sich selbst. Um in der Welt der Erwachsenen akzeptiert zu werden und in sie zu passen, lässt Iphigenie das Kind und damit

einen Teil von sich selbst hinter sich. Im Laufe dieses Prozesses wird das Kind „krank“; umso mehr sich Kind und Iphigenie entfremden, umso schlechter wird der gesundheitliche Zustand des Kindes. Am Ende des Stücks haben sich Kind und Iphi-

genie voneinander gelöst und die frühere Bindung zwischen den beiden scheint völlig durchtrennt. Diese Trennung muss jedoch nicht endgültig sein, denn am Ende sagt das Kind:

*und nun warte ich
und wenn es siebentausend-
sechshundert
Millionen und achtundneunzig
zehn dauert
das macht nichts
ich warte einfach
ich sterbe ja doch nicht
und eines abends oder eines
morgens
und dann findet sie mich wieder
ich weiß nicht woher ich das
weiß
aber ich bin ganz sicher.*

Das „Kind“ als eigene Entität taucht in der Freudschen Psychoanalyse (das ES) wie auch in späteren psychologischen Persönlichkeitsmodellen auf, z. B. der Transaktionsanalyse von Eric Berne. Hier werden analytisch „Zustände des Egos“ angenom-

men (Eltern, Erwachsener, Kind). Berne definierte einen Ich-Zustand als „kohärentes System von Gedanken, Emotionen und damit verbundenen Verhaltensweisen.“ Aus der Perspektive der menschlichen Struktur gibt es drei Arten von Ich-Zuständen:

- Das Elternteil entspricht den Gedanken, Emotionen und Verhaltensweisen einer Person, die sie sich durch Nachahmung bedeutender Eltern- oder Erziehungsfiguren zu eigen gemacht hat.
- Der Erwachsene charakterisiert die Emotionen, Gedanken und Verhaltensweisen, die mit der Realität des „Hier und Jetzt“ übereinstimmen.
- Das Kind entspricht den Gedanken, Emotionen und Verhaltensweisen, die eine Wiederbelebung unserer eigenen Kindheit sind.

Opfer und Opferbereitschaft: Ein Bedürfnis nach Blut



Frauenopfer in „Sacre du printemps“ Deutschlandfunk Kultur
15.11.2013

Ein Menschenopfer steht im Mittelpunkt von Strawinskys Skandal-Ballett „Le Sacre du Printemps“, das 1913 uraufgeführt wurde. Ein Gespräch von Katrin Heise mit dem Politologen Herfried Münkler über den Zeitgeist vor dem Ersten Weltkrieg und testosterongesteuerte Jugendliche von heute.

Heise: Der Bühnenskandal des Jahrhunderts, 1913, am Vorabend des Völkergemetzels: was hat das heidnische Frühlingsopfer, bei dem sich ein junges Mädchen buchstäblich zu Tode tanzt, von dem Igor Strawinskys berühmtes Jahrhundertskandalstück „Le sacre du printemps“

handelt, mit dem Ersten Weltkrieg zu tun?

Was hat Igor Strawinsky so sehr an einem Opfermythos interessiert? Ich wundere mich nämlich darüber, weil ich angenommen habe, dass das mythische Denken in Russland zu jener Zeit, also 1913, nicht mehr so verbreitet war. Die Modernität brach sich doch da Bahn, vor allem gerade auch in diesem Ballett. Wie passt das zusammen?

Münkler: Ja, das ist das Interessante. Im Prinzip ist in der Tradition der europäischen Aufklärung in Verbindung mit dem Fortschrittsgedanken das Opfer etwas, was wir hinter uns lassen wollen, das gab es früher. Und unsere Zivilisiertheit bemisst sich eigentlich daran, dass es keine Opfer mehr gibt, und vor allen Dingen keine Menschenopfer mehr gibt. Aber in dieser Zeit, ich meine, in Europa, schwärmen die Ethnologen aus, um in aller Welt die Anfänge der gesellschaftlichen Ordnung und des Ringens mit den

Göttern und der Natur zu beobachten. In dieser Zeit gerät der Fortschrittsglaube ins Wanken, es kommt – ich denke an den französischen Autor Georges Sorel – zu einer Rehabilitierung der Gewalt, Bergsons *élan vital* und vieles mehr. Und genau da rein passt Strawinskys „*Sacre*“ mit der Vorstellung, das Opfer ist die Erneuerung der Natur, die Wiedergeburt der Gemeinschaft ist die Voraussetzung des Weiterlebens.

Heise: Weil sich die Gesellschaft überfordert sah mit der Modernisierung, mit der Technologisierung und deswegen auf anderes zurückgriff?

Münkler: Auch, sicherlich. Sozusagen, der ewige Fortschritt erschöpft sich auch irgendwo, und andererseits, man beobachtet zyklische Formen der Erstarung und, Werner Sombart wird sagen, der Verfettung der Gesellschaft. Er prägt auch in diesem Zusammenhang schon den Begriff des Spätkapitalismus. Wenn man sich also in einem solchen

biologischen Zyklus bewegt, dann muss man erneuern. Und wie erneuert man? Da kommt man wieder auf den Gedanken des Opfers.

Heise: Sie unterscheiden verschiedene Opferbegriffe. Das ist zum Ersten das klassische Opfer, also jemand, etwas; zum Zweiten den nachträglich hineininterpretierten Opferstatus, der kommt zum Tragen im Ersten Weltkrieg. Also, eine Generation junger Männer, die sich bereitwillig in den Tod gestürzt hat, später als Blutopfer für ein überaltertes Volk interpretiert, das Stichwort haben Sie eben auch schon genannt, Verfettung, Überalterung. War Strawinsky ein Seher, der die Schlachtfelder, die dann folgten, vorhergesehen hat?

Münkler: Ich würde etwas vorsichtig und zurückhaltend sein und die Kulturgeschichte und die Künstler jetzt nicht in die Rolle hineinokulieren, dass sie das alles antizipiert haben. Zumal man heute auch nicht mehr

sagen kann, dass dieser Krieg unvermeidlich war, sondern sie spüren gewisse tektonische Veränderungen. Also ein Überdrüssig-Werden auch am Frieden, ein Überdrüssig-Werden am Wohlstand, und spüren – gerade künstlerische Avantgarden sind ja dafür sehr sensibel – ein Bedürfnis nach dem Bruch und nach der tiefen Veränderung, nach Blut, wenn Sie so wollen. Im Deutschen ist das Wort Opfer ein ganz schwieriges Wort, weil es auf der einen Seite ja fast für einen Entschädigungsanspruch steht. Das, was man vielleicht die diktyologische Dimension des Opfers nennen könnte, man erleidet etwas, ohne dass das für einen selber und die Gemeinschaft etwas bedeutet, sozusagen die Unfallnatur des Opfers.

Heise: Ist das nicht eine moderne Herangehensweise, also die heutige?

Münkler: Ja gut, es gibt sozusagen immer schon die Vorstellung, dass der Zufall einen erwischt und man zu Tode

kommt, ohne dass damit eine rettende Tat verbunden ist. Während das Sakrifizielle, das Sacerdotium, das Sich-selber-Opfern oder aber Geopfert-Werden für die Gemeinschaft, also rettende Tat dann mit einem Sinn versehen ist. Ob das den Sinn tatsächlich hat, das kann man kritisch infrage stellen. Aber für die Selbstwahrnehmung einer Gesellschaft ist es eine Tat, die die Bedeutung von Erneuerung und Rettung hat. Und das spielt dann natürlich auch eine Rolle in der Weimarer Republik, unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg dominiert die viktimologische Perspektive.

Heise: Wir Opfer!

Münkler: Wir sind dahingeschlachtet worden und es war alles sinnlos. Mit großen Anstrengungen ästhetischer Art wird das von der politischen Rechten und dann von den Nationalsozialisten umerzählt dahin, dass aus diesem Opfer ein neues Deutschland entsteht, sodass es nicht sinnlos gewesen

ist, sondern eine Heiligung erfährt.

Heise: Sie haben die Opfer, die zufälligen Opfer, eigentlich den Opferbegriff, den wir heute benutzen oder den wir dann nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem in den Vordergrund gestellt haben, Verkehrsoffer, Krankheitsopfer, Kriminalitätsoffer – Menschen bringen also nicht mehr freiwillig, aktiv ein Opfer – wobei aktiv ja auch immer die Frage ist, ob die Gesellschaft jemanden opfert, oder ob man sich selber opfert ...

Münkler: Aber so wird es erzählt im Sakrifiziellen.

Heise: Genau. Welche Bedeutung hat Opfer jetzt noch?

Münkler: Ja, ich würde ja unsere Gesellschaften generell als postheroische Gesellschaften bezeichnen, also als Gesellschaften, in denen die Vorstellung von Ehre und Opfer im Sinne des Sakrifiziellen verschwunden ist und gewissermaßen diese viktimologische Perspektive dominiert. Wir werden durch dum-

me Zufälle zu Opfern oder auch durch kriminelle Handlungen anderer und wir müssen dafür entschädigt werden. Also sozusagen, die Opfervereine und der Opferstatus ist im Prinzip die Poleposition, um in irgendeiner Weise gesellschaftliche Gegenleistungen zu bekommen. Das kennzeichnet postheroische Gesellschaften. Aber die haben damit natürlich ein Problem, weil sie sozusagen nicht die einzigen Gesellschaften dieser Art sind, sondern es gibt nach wie vor heroische Verbände. Und wenn die beiden aufeinandertreffen, haben die postheroischen Gesellschaften ein Problem. Um das ganz kurz zuzuspitzen: Der Selbstmordattentäter bestimmter terroristischer Gruppierungen ist gleichsam die Speerspitze heroischer Gesellschaften. Und die Kampfdrohne, die aus Tampa, Florida gesteuert wird und dann tausende Kilometer davon entfernt ein Gefechtsfeld bewirtschaftet, das ist die Waffe der postheroischen Gesellschaft.

Heise: Wie bewerten Sie in dem Zusammenhang in unserer deutschen Gesellschaft das allumfassende Schimpfwort der Jugendlichen, „du Opfer“?

Münkler: Ja, es gibt natürlich auch bei den Jugendlichen ein Aufbegehren gegen die Dominanz dieser viktimologischen Perspektive. Und die Victima, die gewissermaßen sich selber ja vermehren, weil es ja attraktiv ist, ein Opfer zu sein, wenn man dafür Entschädigung bekommt, die bekommen hier im Gestus der, sagen wir mal, testosterongesteuerten Jugendlichen mindestens die gelbe, wenn nicht die rote Karte gezeigt. „Du Opfer!“ heißt so viel wie: „Du bist chancenlos gegen mich, und wenn du noch mal die Klappe aufmachst, dann wirst du erfahren, dass du wirklich ein Opfer im Sinne des Ausgeliefertseins bist!“

Dieser Krieg ist kein Videospiel

Würdest du für Deutschland sterben? Frankfurter Schüler reden über Bilder von getöteten ukrainischen Kindern, die Wehrpflicht und die Frage, was heute Heldentum bedeutet.

Von Melanie Mühl Quelle:
F.A.Z. 18.3.22 S. 13

Als es um die Frage geht, ob die grausamen Bilder des Kriegs, ob die toten Kinder, Frauen und Männer, die eben noch ein Leben hatten, gezeigt werden sollen, sind die Schüler uneins. Sie, die Bilderprofis, instagramgeschult und schnell im Scrollen durch Nachrichtenfluten, zögern. Sie wägen ab, argumentieren. Ja, sagen sie, so brutal sei eben der Krieg. Die Welt soll, sie muss die Verbrechen sehen, die in der Ukraine jeden Tag geschehen, seit mehr als drei Wochen schon. Zu abstrakt bleibe die bloße Nachricht, dass wieder

eine Stadt bombardiert wurde, dass Wohnhäuser zerstört und Zivilisten bei einem Angriff der russischen Armee getötet worden sind. Einerseits. Andererseits: Was ist mit der Würde der Toten, fragt Elena.

Sie besucht das Heinrich-von-Gagern-Gymnasium in Frankfurt und steht kurz vor dem Abitur, wie alle acht heute anwesenden Schüler des Politik-Kurses. Ihr Lehrer Jan Czudai hat das bereits jetzt ikonische Foto der „New York Times“-Fotografin Lynsey Addario per Laptop an die Wand geworfen. Man sieht eine Frau und ihre beiden Kinder, Junge und Mädchen, die auf der Flucht nahe Kiew von russischen Granaten getötet wurden. Blutverschmiert liegen sie auf der Straße, neben ihnen ihr Gepäck. Man hätte die Gesichter der Toten unkenntlich machen



können, findet Elena. Weshalb muss man sie sehen? Und was ist mit dem ebenfalls schwer erträglichen Foto, auf dem eine Hochschwangere aus einer bombardierten Geburtsklinik in Mariupol getragen wird und ihren blutenden Bauch hält? Ein Bild, das den erschütterten Betrachter zumindest noch hoffen ließe, die Verwundeten mögen überleben. Inzwischen wissen wir, dass auch Mutter und Kind gestorben sind. Luise sagt, dieses Foto habe sie besonders be-

rührt. Weil es zeige, wie der Krieg die Normalität schlagartig zerstört. „Ich finde es wichtig, solche Bilder zu veröffentlichen, aber dahinter steckt ein Leben, ein Schicksal.“ Dahinter stecken Träume, Hoffnungen, Wünsche, von denen wir nichts wissen. Wer war diese Frau? Wen liebte sie? Von wem wurde sie geliebt? Luise fühlt sich geradezu überflutet von Kriegsbildern und Videos, aber der Krieg wird dadurch nicht greifbarer für sie, im Gegenteil, er schwimmt nur

immer stärker. Dass man sein Leben ganz normal weiterlebe, als wäre nichts passiert, verstärke das Gefühl des Irrealen.

Max empfindet ganz ähnlich. „Die Bilder verlieren an Effekt.“ Er verschließt deshalb nicht seine Augen vor dem fotografisch dokumentierten Grauen, aber er informiert sich hauptsächlich über Podcasts, hört Militäranalysten, Politikern und Experten zu. Er will den Krieg nicht konsumieren, nicht auf seinem Smartphone-Display von Nachricht zu Nachricht, von Bild zu Bild wischen, sondern versuchen, zu verstehen, was sich verstehen lässt. Einig sind sich alle in der Beurteilung der besonders bei der Generation Z beliebten Videoplattform Tiktok, die seit Russlands Angriffskrieg auf die Ukraine den inoffiziellen Namen Wartok verliehen bekommen hat. Die schiere Masse der aus dem Kontext gerissenen Kriegsvideos finden die Schüler „irreführend“ und „sehr gefährlich“.

Was solle man zum Beispiel mit dem Video eines fahrenden Panzers anfangen, von dem man weder wisse, wo er sich befinde, noch zu welcher Armee er gehöre? Der Krieg, sagen sie, werde von zahllosen Nutzern schamlos missbraucht, um Content zu kreieren und sich in Szene zu setzen. Ihre Empörung ist groß. Beliebt seien Livestreams, bei denen Menschen irgendwelche Straßen filmen und mit Geräuschen von Detonationen unterlegen, als befänden sie sich im Kriegsgebiet. Max sagt: „Bei Tiktok werden Armeen miteinander verglichen, mit dem Tenor, dass die NATO Russland auseinandernehmen würde. Der Krieg wird als Spiel verharmlost.“ Max spricht von „Hollywood-Anstrich“.

In den vergangenen Wochen haben sich die Schüler des PoWi-Kurses mit der Nachkriegsordnung beschäftigt, mit dem Fall der Mauer, Diplomatie und etlichen ausgehandelten Frie-

densverträgen. Willy Brandts Ostpolitik ist ihnen ebenso ein Begriff wie der Kniefall von Warschau. Sie haben gelernt, dass Frieden vor allem eine Frage des politischen Willens und der Anstrengung ist, besiegelt mit der Unterschrift aller beteiligten Parteien. Nur: Was sind solche Unterschriften nach dem russischen Überfall auf die Ukraine überhaupt noch wert?

Plötzlich ist eine schnelle Aufrüstung das vorrangige Ziel. Zukünftig sollen sogar amerikanische Tarnkappenjets „F-35“ die Luftwaffe verstärken. Jedenfalls will die Bundesregierung hundert Milliarden Euro ausgeben, um Deutschlands Bundeswehr, von der einige sagen, sie sei „blank“, wieder verteidigungsfähig zu machen. Es wundert die Schüler, wie locker eine derart gigantische Summe mal eben organisiert werden kann, als lägen zig Milliarden auf der hohen Kante. Sie fragen sich, woher das Geld kommt. Und

warum ein finanzielles Statement wie dieses nicht beim Klimaschutz möglich ist.

Was denken sie über den Dienst an der Waffe, die Debatte über eine mögliche Wiedereinführung der Wehrpflicht? Würden sie für ihr Land im Ernstfall ihr Leben riskieren? Luise: „Ich würde es auf keinen Fall machen. Ich lehne Krieg ab, ich könnte es nicht mit meinen Prinzipien vereinbaren, in den Kampf zu ziehen und Menschen zu töten mit dem Ziel, einen Konflikt zu lösen.“ Vivienne: „Ich finde das schwer zu sagen, weil man nicht in der Situation ist und sich das schwer vorstellen kann.“

Max: „Wenn ich mich dafür entscheiden würde, hätte es nicht viel mit Deutschland als Land zu tun. Wäre Deutschland im Krieg, dann wäre es ein dritter Weltkrieg, dann würde es mir um unsere demokratischen Werte und unsere Freiheit gehen, die es zu verteidigen gilt.“

„Ich habe nicht wirklich genug deutschen Geist in mir. Ich lebe in einer Familie, die aus der Ukraine emigriert ist. Ich würde auf keinen Fall mein Leben aufs Spiel setzen“, sagt Leo. Zurzeit leben in seiner Familie drei Verwandte, die aus der Ukraine geflüchtet sind. Fragt man ihn danach, antwortet er wortkarg. Er sagt, er müsse wohl erst verarbeiten, dass in Europa ein Krieg tobe, dass seine Verwandten jetzt hier seien und was sie auf ihrer Flucht erlebt haben. Trotz der Kriegsvertriebenen am selben Tisch ist Leos Gefühl der Surrealität noch nicht ganz verflogen. Sein Großvater lebt ebenfalls hier, er stammt auch aus der Ukraine, spricht Russisch und schaut russisches Fernsehen: ein treuer, propagandaberieselter Putin-Anhänger. Leo sucht immer wieder das Gespräch mit ihm, erzählt, was die Medien, die er nutzt, vom Krieg berichten. Aber der Großvater lebe in seiner eigenen Welt. „Da ist mir klargeworden, wie mächtig Medien sind“, sagt Leo.

Ob das neue Heldentum überholt geglaubte Männlichkeitsbilder reaktiviert und wir wirklich in einer postheroischen Gesellschaft leben, beschäftigt die Schüler nicht sonderlich. Eher befremdet scheinen sie zu sein von dieser Elfenbeinturmdebatte angesichts des realen Leids, das Millionen von Menschen gerade erfahren. Wolodymyr Selenskyj, ja, der sei ein Held, aber vor allem ein Hoffnungsträger, dessen Stärke der Bevölkerung Halt gebe. Heldenhaft sei auch die Tat der russischen Redakteurin des Staatsfernsehens gewesen, die mit einem No-War-Plakat vor laufender Kamera das Fernsehstudio stürmte. Greta Thunberg sei eine Heldin. Rosa Parks. Martin Luther King. Menschen, sagt Max, die sich friedlich gegen Unterdrückung gewehrt haben. „Wir sind weg vom Bild des muskulösen Mannes mit Gewehr in der Hand.“ Hoffentlich behält er recht.

Geheimnis

Wer dem Geheimnis auf die Spur kommen will, muss damit rechnen, sich selbst zu verliehen. Was wir suchen, kann beginnen, uns heimzusuchen.

Und selbst wenn wir das Geheimnis finden, können wir es vielleicht nicht zur Sprache bringen. Wie die Tiefseefische, die in dem Augenblick, in dem man sie an die Oberfläche holt, zerplatzen, muss das Geheimnis vielleicht in der Tiefe bleiben und darf nicht zu Tage treten. Ist es also ein Widerspruch, vom Geheimnis sprechen zu wollen? In dem Augenblick, in dem ich über das Geheimnis spreche, zerstöre ich es. Es ist dann ja gerade kein Geheimnis mehr. Was am Geheimnis teilhat, kann sich nicht in einer gewöhnlichen Sprache äußern.

Das Kalkül des Geheimniskrämers gründet auf der paradoxen

Nur in seinem Suchen findet der Geist des Menschen, das Geheimnis welches er sucht.

Aus Friedrich Schlegels: Lucinde

Strategie, anderen die Mitteilung zu verweigern und sie genau dadurch stärker an sich zu binden. Er weiß, dass ein Geheimnis zu haben interessant macht und dass die Menschen, wenn sie schon nicht in den Besitz des Geheimnisses gelangen können, diesem zumindest nahe sein wollen – und folglich auch dem vermeintlichen Geheimnisträger.

Wenn also schon die Tatsache, vor anderen Geheimnisse zu haben, bindet und verbindet, so gilt das natürlich erst recht für den Fall, dass ich mit anderen Geheimnisse habe. Nicht jedes Reden über ein Geheimnis zerstört das Geheimnis. Ein Geheimnis kann man teilen. Das

Das Geheimnis berührt den Ort an dem sich Schmutz und Metaphysik berühren.

Pierre Guyotat, Schriftsteller

geteilte Geheimnis verbindet; diese Verbindung hat immer den Charakter einer Verschwörung, da das Geheimnis gemeinsam vor den anderen gehütet und geschützt werden muss. Das geteilte Geheimnis stiftet daher besonders dichte Gemeinschaften. Dicht sind diese Gemeinschaften in dreifachem Sinne: sie sind sehr geschlossen, abgeschlossen, sie sind sehr intensiv und sie sind sehr eng. Man kann ein Geheimnis nicht mit allen teilen, sondern nur mit einigen. Diese wenigen sind aber dadurch um so enger verbunden. Was wird eine solche

Gemeinschaft stiften? Wenn die Tatsache, ein Geheimnis zu haben, mit dem Kern einer Person, mit seiner Innerlichkeit verknüpft ist, dann wird das geteilte Geheimnis wohl ebenfalls mit dem Organ der Innerlich-

keit schlechthin verbunden sein: es kommt von Herzen. Ein Geheimnis mit jemandem zu teilen, heißt, mein Innerstes zu entblößen, ihm mein „Herz auszuschütten“. Das geteilte Geheimnis, es ist zunächst eine Herzensangelegenheit.

Tod

Ist der Tod das letzte Geheimnis, die letzte Schwelle, der letzte Übergang? Am Tod, dem ultimativen Geheimnis der menschlichen Existenz, macht sich noch einmal die Doppelnatur des Geheimnisses fest: in Form der Wiederauferstehungslehre, des christlichen verklärten Körpers, wird der Tod zum erhabenen Geheimnis des Menschen, zum Übergang in das wahre, gereinigte Leben.

„Die Menschen lebten früher vierzig Jahre plus Ewig, heute jedoch leben sie nur noch neunzig Jahre.“

Aber der Tod hat, auch schon in

der christlichen Überlieferung, seine schmutzige Seite. „We all gonna be Dirt in the ground“.

Der Tod ist ein schmutziges Geheimnis, das zugleich die wahre, unverstellte Natur des Menschen offenbart. Insofern führt die Fixierung auf den Tod auch zu einem Materialismus des Geheimnisses. Das Geheimnis verbirgt und offenbart sich in der anti-idealistischen Nacktheit der Existenz. Die großen Geheimnisse der Natur verbergen sich im Unscheinbaren, Unästhetischen, im Schlamm, in der faulenden Infusion, im Mist. Es ist wie eine Mahnung, daran zu denken, was wir eigentlich sind.

*Now the killer was smiling
With nerves made of stone
He climbed the stairs
And the gallows groaned
And the people's hearts were pounding
They were throbbing, they were red
He swung out over the crowd, I heard the hangman said*

*We're all gonna be, yeah, yeah
I said we're all gonna be, yeah, yeah
I said we're all gonna be, yeah, yeah
I said we're all going to be just dirt in the ground*

Tom Waits, Dirt in the Ground

„Der Mensch weiß, dass er sterben muss. Daher kann er nicht anders, als sich zu seinem eigenen Sterben zu verhalten. Ars moriendi, die Kunst des Sterbens, ist die Vorbereitung auf einen das Leben gut abschließenden, heilsamen Tod, ein Sterben in Würde, verbunden mit einer Hoffnung über den Tod hinaus.“

