helden. heroes. héros.

E-Journal zu Kulturen des Heroischen.

HELDEN SFB 948 HEROISIERUNGEN HEROISMEN

Heroes and Things
Heroisches Handeln und Dinglichkeit

Der Eigensinn der Dinge
Hans Peter Hahn

The Hero and a Thousand Actors
Tobias Schlechtriemen

Heroes and Things in a British Boys' Periodical
Barbara Korte

Objekte des Heros – heroische Objekte?
Romana Kaske

Der göttliche Harnisch und sein Gehalt
Christoph Schanze

The Iron Man Armour as a Agent of Heroism
Joanna Nowotny

Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit
Christina Posselt-Kuhli

Tierische Conquistadoren
Isabelle Schürch

Heroes in/against the Machine
Nicole Falkenhayner

Zur Heroisierung von Mondmobilen
Sven Grampp

Herausgegeben von
Ulrich Bröckling, Ralf von den Hoff und Barbara Korte

Band 4.1 (2016)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung
Barbara Korte, Ulrich Bröckling, Ralf von den Hoff 5

I. Theoretische Grundlagen

Der Eigensinn der Dinge. Warum sich Dinge in bestimmten Momenten anders verhalten, als sie es sollten
Hans Peter Hahn 9

The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency
Tobias Schlechtriemen 17

II. Fallstudien

Chums (1892-1932): Heroes and Things in a British Boys' Periodical
Barbara Korte 33

Objekte des Heros – heroische Objekte? Das Wirkungspotential militärischer Artefakte im *Rolandslied*
Romana Kaske 43

Der göttliche Harnisch und sein Gehalt. Zur Ausrüstung des Eneas und ihrer heroischen Agency im *Roman d'Eneas* und bei Heinrich von Veldeke
Christoph Schanze 53

The Human Shell: The Iron Man Armour as an Agent of Heroism
Joanna Nowotny 65

Die Hülle des Helden – Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit
Christina Posselt-Kuhli 79

Tierische Conquistadoren. Wenn Helden Pferde brauchen und Pferde zu Helden werden
Isabelle Schürch 91

Heroes in/against the Machine. Performing the Friction of Database and Narrative
Nicole Falkenhayner 103

Mission *Lunochod*. Zur Heroisierung von Mondmobilen
Sven Grampp 111

Impressum 130

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/01

Barbara Korte, Ulrich Bröckling und Ralf von den Hoff

Heroes and Things
Heroisches Handeln und Dinglichkeit

Introduction

Historical and cultural studies usually define heroes and their deeds in terms of human autonomy and agency. This approach has a long tradition that includes well-known discussions of heroes and heroism like those proposed by Hegel and Carlyle. The contributions to this issue take another perspective, asking how the heroic has always and in different contexts been entangled with things. Such questions destabilise familiar assumptions about hero-making and heroic action, reconfiguring them within a new theoretical frame: Are heroes only as good as their arms and armour? Can a machine, or a hero-as-machine, still be heroic? Under what circumstances can things be ascribed with heroic quality or even agency, and do such heroisations make them human?

There are several ways in which objects play a role in heroisation, and the relationship between heroes and things takes different forms. Things can enable heroic action, and they may identify individual heroes and heroic types: Hercules by his club, Roland by his horn, or Captain America by his shield. Material objects can be essential for human agency to unfold, but they can also keep it in check and restrict a person's heroic potential. Things also play a significant role in the commemoration and veneration of heroes: not only as actual relics, but also symbolically in the form of a hero's legacy of objects and his or her tomb. Such relationships between heroes and things can be investigated for the past and the present, but they also raise important questions relating to the future of the heroic: Can military heroism persist where wars are automated and fought with computers and drones? Do the borders between heroes and things become porous or even collapse? To what extent does this undermine the idea that heroism and humanity are essentially linked?

The articles in this issue were developed from a conference held in November 2015 by SFB 948, the Freiburg research centre on "Heroes – Heroizations – Heroisms" funded by

Einleitung

Die Geschichts- und Kulturwissenschaften beschreiben heroische Figuren und ihre Taten meist als Manifestationen menschlicher Autonomie und Handlungsmacht. Dieser Zugang zum Heroischen hat Tradition – etwa in den bekannten Ausführungen zu Heldentum und Helden bei Hegel und Carlyle. Die Beiträge der vorliegenden Ausgabe wählen eine andere Perspektive und fragen nach Verflechtungen des Heroischen mit Dingen und Dinglichkeit. In einem zeit- und kulturübergreifenden Rahmen können so vertraute Annahmen über Heroisierungsprozesse und heroisches Handeln destabilisiert und im Lichte aktueller Theorieansätze neu profiliert werden: Sind Helden nur so gut wie ihre Waffen und Rüstungen? Kann eine Maschine, kann ein Held als Maschine noch ein Held sein? Wann werden Dingen selbst heroische Eigenschaften und eine heroische Handlungsmacht zugeschrieben, und werden sie damit humanisiert?

Objekte tragen auf unterschiedliche Weise zu Heroisierungen bei, und zwischen Helden und Dingen bestehen unterschiedliche Beziehungen: Dinge können Heldentaten ermöglichen, aber auch dabei helfen, Helden und Heldentypen zu identifizieren, wie Herkules durch seine Keule, Roland durch sein Horn oder Captain America durch seinen Schild. Materielle Objekte können Handlungsmacht begründen, aber sie können auch die Agency eines Menschen begrenzen und so seine Heroizität limitieren. Objekte können als materielle Überreste (wie bei Reliquien) oder dingliche Stellvertreter (wie bei symbolischen Hinterlassenschaften oder Grabmälern) eines Helden selbst zum Gegenstand seiner Verehrung werden. Solche Zusammenhänge lassen sich für die Vergangenheit ebenso untersuchen wie für die Gegenwart, und sie werfen nicht zuletzt Fragen nach der Zukunft des Heroischen auf: Gibt es noch Kriegshelden, wenn Kriege automatisiert über Computer und mit Drohnen geführt werden? Werden die Grenzen zwischen Menschen und Dingen porös, verschmelzen beide im Extremfall so miteinander, dass die für die

the German Research Foundation. They present case studies for different contexts and from different angles in the humanities, revealing how our understanding of the heroic is affected, complicated and made problematic once it is related to things.

The issue begins with two articles foregrounding theory. From his background in material culture studies, **Hans Peter Hahn** demands that more attention should be paid to the semantic obstinacy ("Eigensinn") of things in the hero-thing constellation, and that the challenge posed by this obstinacy should be incorporated in our attempts to understand the heroic. Rather than considering things as transparent symbols of the heroic, Hahn directs his attention to the mere co-presence of things and humans and emphasises the multidimensional, ambivalent meanings and valences that derive from this co-presence. **Tobias Schlechtriemen** draws on Bruno Latour's actor-network theory to demonstrate the importance of material objects in cultural-sociological approaches to the heroic. Focussing on Louis Pasteur as a hero of science, Schlechtriemen enquires about the role of things in the heroisation of human actors.

These theoretical explorations are followed by case studies on different historical constellations of heroes and things. **Barbara Korte** investigates a British boys' magazine published around 1900 and points out how the magazine's pictures and letterpress created an environment where new things – especially machines – could be embedded within familiar heroic constellations. The magazine's young readers were habituated to a new world of things while traditional patterns of heroic masculine behaviour remained activated. The modern world of machines was expected to fascinate the boy readers, but the semantic obstinacy of these machines was carefully contained within a framework of heroic tradition, including medieval knighthood.

Heroes of medieval literature, equipped as they were with their body armours, swords and other objects, are discussed in the next two contributions. **Romana Kaske** investigates the use of military artefacts in Priest Konrad's *Song of Roland*. They were of elemental importance in a text that establishes Roland as a difficult hero and therefore emphasises the ambivalent meanings of the things that are associated with him. **Christoph Schanze** discusses medieval adaptations of the Aeneid and the special attention they pay to pieces of the hero's equipment such as suits of armour, helmets and weapons. In part, this was motivated by the necessity to translate Virgil's idea of *fatum* into the idiom of a Christian world. In the medieval versions, things

bisherige Geschichte konstitutive menschliche Natur oder zumindest Menschenähnlichkeit von Heldenfiguren problematisch wird?

Die vorliegende Ausgabe des E-Journals, die aus einer Tagung des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" an der Universität Freiburg i. Br. im November 2015 hervorgegangen ist, greift mit Fallstudien aus unterschiedlichen sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen solche Fragen auf. Die Beiträge zeigen für unterschiedliche historische und kulturelle Kontexte auf, wie das Verhältnis zu Dingen das Verständnis des Heroischen in unterschiedlichen Konstellationen affiziert, kompliziert und problematisiert.

Das Heft wird eröffnet mit zwei theoretisch angelegten Beiträgen. Aus der Perspektive neuerer Forschungen zu materieller Kultur plädiert **Hans Peter Hahn** dafür, dem „Eigensinn" (*obstinacy*) der Dinge in der Held-Ding-Konstellation stärkere Beachtung zu schenken und die Herausforderung „einer eigenständigen Entfaltung von Sinn" auch in Bezug auf das Heroische anzunehmen. Statt der Selbstverständlichkeit, mit denen Dinge als scheinbar eindeutige Symbolisierungen von Helden und Heldentum betrachtet werden, richtet sich Hahns Blick auf die reine Ko-Präsenz von Dingen mit Menschen und auf die Multidimensionalität und Ambivalenz von Bedeutungen, Wertungen und Emotionen, die sich aus dieser Ko-Präsenz ergeben. **Tobias Schlechtriemen** greift auf Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie zurück, um die Bedeutung materieller Objekte für kultursoziologische Analysen von Heroisierungsprozessen aufzuzeigen. Am Beispiel von Heroisierungen Louis Pasteurs als eines Helden der Wissenschaft fragt er nach der Rolle von Dingen im Prozess der Heroisierung menschlicher Akteure.

Diesen theoretischen Erkundungen schließen sich Fallstudien aus unterschiedlichen Disziplinen, zu unterschiedlichen Epochen und unterschiedlichen Held-Ding-Konstellationen an. **Barbara Korte** zeigt für eine englische Knabenzeitschrift der Zeit um 1900, wie hier in Wort und Bild eine Umgebung geschaffen wurde, in der neue Dinge, v. a. Maschinen, in vertraute heroische Konstellationen eingeschrieben wurden. Die jungen Leser wurden so an eine neue Dingwelt akkommodiert, ohne dass vertraute Muster heroisch-männlichen Verhaltens destabilisiert wurden. Die moderne Welt der Maschinen sollte die Leser faszinieren, ihr Eigensinn, ihr Destabilisierungspotenzial zugleich aber bewusst in Schach gehalten werden, um die Wirkmacht heroischer Traditionen – etwa die des mittelalterlichen Rittertums – nicht zu stören.

amalgamate with humans and prevent them from acting with full autonomy; the agency of the equipment becomes an outside force that determines the heroes' fate.

The autonomy of armour, an object particularly close to the human body, is a feature which these medieval texts share with the *Iron Man* comics of the 20th and 21st centuries. As **Joanna Nowotny** shows for various incarnations of Iron Man, this character owes both the survival of his human body and his status as superhero to his suit of armour, which also serves as a powerful weapon. At the same time, the fact that Iron Man's body and his high-tech suit do not merge perfectly leads to significant tension and even open antagonism.

Christina Posselt-Kuhli investigates the role of the hero's armour in the early modern period. While also viewing body armour as an "interface between human and thing", her article focuses on the design of suits of armour and how they were displayed as objects in armouries at a time when they had lost their traditional role in fights and tournaments and mainly served to communicate and symbolise social hierarchies.

Isabelle Schürch contributes a study of equestrian statues that heroise a specific pairing of armoured humans and animals. Statues of 16th-century conquistadors typically present a heroic figuration that consists in a combination of horse and conqueror whose meaning as a whole exceeds that of its individual parts. Ingrained in cultural memory, the conquistador-horse assemblage became a persistent, complex and dynamic objectification of the heroic in a specific cultural situation.

With its two final articles, our issue returns to the relationship between hero and machine. However, the machines in question have a much greater heroic potential of their own than those presented in the late-Victorian boys' magazine. **Sven Grampp** investigates an example from the Cold War when the Soviet lunar rover, *Lunokhod*, was heroised in a wide range of media representations. While in this case, the humans behind the machine were completely excluded from the process of heroisation, **Nicole Falkenhayner** addresses the question of post-human heroism. Her article shows how the challenge of increasingly powerful artificial intelligence for human heroism has been creatively reflected in some examples of 21st-century film.

With its limited number of contributions and regarding their special interests, this issue opens the door to a more systematic and in-depth exploration of the many relationships between heroes and things. The editors hope that it may provide some inspiration for further

Mittelalterlicher Literatur und ihren mit Rüstungen, Schwertern und anderen Objekten ausgestatteten ritterlichen Helden sind zwei Beiträge des Heftes gewidmet. **Romana Kaske** fragt nach dem Wirkungspotenzial militärischer Artefakte im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad und arbeitet deren grundlegende Funktion für diesen Text heraus, der Roland als „schwierigen" Helden präsentiert und auch die ihm zugeordneten Dinge in ihrer Ambivalenz hervorhebt. **Christoph Schanze** analysiert mittelalterliche Bearbeitungen der Aeneas-Erzählung und geht der besonderen Aufmerksamkeit nach, die diese Texte Ausrüstungsgegenständen wie Harnisch, Helm und Waffen schenken. Dies geschieht auch, um in einer christianisierten Welt ein Äquivalent für das *fatum* zu finden, das bei Vergil das Schicksal des Helden anzeigt. Die Dinge amalgamieren mit den Menschen, und die Figuren handeln so nicht autonom, sondern sind durch die eigenständige Handlungsmacht ihrer Ausrüstungsgegenstände auch von außen bestimmt.

Die Autonomie der Rüstung, eines besonders körpernahen Objekts, haben diese Texte mit den *Iron Man*-Comics des 20. und 21. Jahrhunderts gemeinsam. **Joanna Nowotny** zeigt für verschiedene Inkarnationen dieser Figur, wie diese das Überleben ihres menschlichen Körpers, aber auch ihren Superheldenstatus ihrer Rüstung verdanken, die gleichzeitig eine mächtige Waffe ist. Da sich der Heldenkörper mit der Rüstung jedoch nicht gänzlich vereint, kommt es zu Spannungen, bis hin zu offenen Antagonismen, zwischen dem Helden und der Agency seines Hochtechnologieanzugs.

Aus noch einmal anderer, nämlich kunsthistorischer Perspektive, nimmt **Christina Posselt-Kuhli** die Rüstung als Ding der frühen Neuzeit in den Blick. Auch sie beschreibt die Rüstung als „Schnittstelle zwischen Mensch und Ding", im Mittelpunkt steht aber ihre Gestaltung als Objekt und ihre Inszenierung in Rüstkammern zu einer Zeit, in der die Rüstung nicht mehr ihre überkommene Rolle in Kampf und Turnier besetzte, sondern vor allem der Kommunikation und Verbildlichung sozialer Hierarchien diente.

Mit heroisierenden Denkmälern der Verbindung von gerüstetem Mensch und Tier beschäftigt sich der Beitrag von **Isabelle Schürch**. Anhand von Reiterstatuen spanischer Conquistadoren des 16. Jahrhunderts demonstriert sie, wie in der Kombination von Reitpferd und Eroberer eine heroische Figuration geschaffen wird: das ‚Conquistadorenreitpaar'. Diese visuelle Assemblage geht die Erinnerung prägend weit über die singulären Sinnbezüge ihrer Bestandteile hinaus. Vielmehr stellt sie eine langlebige, komplexe und eigendynamische Verdinglichung

research. They would like to thank Alena Bauer, Magdalena Gybas, Alexandra Kuhn and Ulrike Zimmermann for their help in getting this issue published.

des Heroischen aus einer spezifischen kulturellen Situation heraus dar.

Die beiden letzten Beiträge des Heftes setzen sich noch einmal mit dem Verhältnis von Heldentum und Maschine auseinander. Dabei haben in beiden Fällen die Maschinen eine weitaus größere heroische Eigenmacht als die technologischen Dinge in der von Barbara Korte für die Wende zum 20. Jahrhundert betrachteten Jugendzeitschrift. **Sven Grampp** zeigt, wie in der Zeit des Kalten Krieges das sowjetische Mondmobil *Lunochod* in unterschiedlichen Medien heroisiert wurde. Wird hier die Maschine selbst zum Helden und der Mensch hinter der Maschine ganz ausgeblendet, stellt **Nicole Falkenhayner** angesichts der zunehmenden Macht künstlicher Intelligenzen die Frage nach posthumanem Heldentum und der Art, wie es in Filmen des 21. Jahrhunderts reflektiert wird.

Mit seiner begrenzten Zahl von Beiträgen und deren Spezialinteressen kann dieses Heft nur einen ersten Schritt zu einer systematischen und vertieften Erforschung der Zusammenhänge von Heldentum und Dinglichkeit unternehmen. Die Herausgeber hoffen aber, dass es zu weiteren Arbeiten Anregungen gibt. Sie danken Alena Bauer, Magdalena Gybas, Alexandra Kuhn und Ulrike Zimmermann für die redaktionelle Unterstützung.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/02

Hans Peter Hahn

Der Eigensinn der Dinge

Warum sich Objekte in bestimmten Momenten anders verhalten, als sie es sollten

Einleitung – alltägliche Erwartungen gegenüber Dingen

Was von den Dingen zu erwarten ist, können wir uns denken. Es gibt zahlreiche Eigenschaften alltäglicher Güter, die dem Benutzer und Besitzer eine grundlegende Gewissheit geben darüber, was im routinehaften Ablauf eines Tages passiert. Kontexte, konkrete Handlungen, Autofahren, der Gebrauch von Werkzeugen oder auch die Arbeit im Labor werden wesentlich durch die Gegenwart des Materiellen mitbestimmt. Dinge, die man in die Hand nimmt, aber auch die, deren Nähe auf andere Weise zu spüren ist – etwa Kleidung –, sollten zu dem taugen, wofür sie vorgesehen sind.

Die Zuverlässigkeit der Dinge ist eine der großen Erzählungen in der abendländischen Tradition des Denkens über sich und die Gesellschaft. Die Auseinandersetzung mit der materiellen Umwelt ist davon bestimmt, die Berechenbarkeit der Dinge, ihre zuverlässige Konstruktion und das Erfüllen bestimmter Funktionen zu unterstellen. Wir, die Menschen, sind Subjekte und Akteure; das Materielle, die Dinge, hingegen sind inert und passiv. Es sind bloße Objekte, die in unserem Handeln dienlich mitwirken, jedoch keine autonome Rolle einnehmen. Zu den prominenten Autoren, die sich in diesem Sinne geäußert haben, gehört neben vielen anderen auch Hannah Arendt. Wie sie hervorhebt, stellt die Erwartung, bestimmte Dinge wiederzufinden, wenn man einen Raum betritt, eine wesentliche Stärkung des Selbstbewusstseins und des Wohlbefindens dar. Ohne die Stabilität der alltäglichen Gegenstände, ohne die verlässliche Funktionsweise der Geräte, an die wir uns gewöhnt haben, wäre der Alltag überhaupt nicht zu bewältigen (Arendt).

Die Sicherheit, sich auf das verlassen zu können, was man erwartet, kann als ein ‚stilles Heldentum' bezeichnet werden. Helden in diesem Sinne sind die alltäglichen Dinge, die jedem einzelnen zu der Effizienz verhelfen, an die wir uns gewöhnt haben. Diese alltägliche Bestimmung soll in diesem Beitrag als vorläufige Definition von heldenhaften Dingen verstanden werden: Immer dann, wenn Dinge zuverlässig eine erwartete Leistung erbringen, können sie als Helden betrachtet werden. Der auf diese Weise auf einem Alltagsverständnis aufbauende Begriff von heldenhaften Dingen erfüllt eine wichtige heuristische Funktion: Mit Hilfe dieses Modells sollen im Verlauf dieses Beitrags einige problematische Implikationen offengelegt und gleichsam eine kritische Überprüfung des scheinbaren Heldentums in Dingen vorgenommen werden.

Das Heldentum der Dinge zeigt sich auch in weiterer Hinsicht: Immer dann nämlich, wenn sichere, allgemein anerkannte Bedeutungen an bestimmte Dinge geheftet werden, sind diese Dinge nicht nur funktional zu betrachten. Sie sind auch im Hinblick auf die Vermittlung von Botschaften stille, aber zuverlässige Helden. Es mag banal klingen, aber es ist zweifellos richtig: Jede Verkehrsampel hat etliche Menschenleben gerettet, da sie durch allgemein verständliche Leuchtzeichen den Verkehr regeln (**Abb. 1**). Sie haben damit den flüssigen Verkehr in Ballungszentren überhaupt erst ermöglicht und sich somit als Helden des Alltags erwiesen.

Abb. 1: Ampel (H. P. Hahn).

Viele andere Beispiele sind deutlich komplexer. Hier spielt die Kleidung eine herausgehobene Rolle: Die Alltagskleidung, aber insbesondere auch die Uniform bildet eine ‚soziale Oberfläche', unter welcher sich jeder Mensch schützen kann. Terence Turner spricht hier von „Social Skin" (Turner).

Wie schon Georg Simmel in seinem wegweisenden Essay über die Mode dargelegt hat, ermöglicht es die Uniformität, standardisierte Signale über unsere Identität zu senden, ohne zu viel von der eigenen Identität preiszugeben (Simmel, *Die Mode*). Aber die gleiche Kleidung kann auch eine entgegengesetzte Funktion haben, indem nämlich durch bestimmte Kleidung – zum Beispiel ein Business-Anzug – Zugehörigkeit herausgestellt und Abgrenzung sichtbar markiert wird. Daniel Miller hat solche Phänomene der Zugehörigkeit am Beispiel der Jeans dargelegt (Miller und Woodward). Schon Simmel konnte in seiner angewandten Dialektik der Kulturphilosophie zugleich die unendliche technische Überlegenheit der Dinge beklagen und auch deren Leistungsfähigkeit in der sozialen Differenzierung positiv herausstellen (Simmel, *Philosophie des Geldes*).

Die Semiotik der Bekleidung war überhaupt einer der Ausgangspunkte des in der Gegenwart immer noch zunehmenden wissenschaftlichen Interesses an materieller Kultur. Petr Bogatyrev beschrieb schon in den 1930er Jahren Farben und Formen der Herrenkleidung in ihren verschiedenen Bedeutungsebenen (Bogatyrev). Roland Barthes ist in der Folge als derjenige zu nennen, der besonders umfassend die Wirkmächtigkeit des von ihm in einer Veröffentlichung aus dem Jahre 1967 so bezeichneten vestimentären Kodes darlegt (Barthes, *Sprache der Mode*).

Diese waren zunächst nur Vorläufer. Der große Aufbruch der Semiotik begann in den 1970er Jahren, als man erkannte, dass sich Kultur insgesamt als ein System von Zeichen erklären lässt. Alles ist Zeichen und Botschaft, seien es nun die Sprache, das alltägliche Handeln oder eben die Dinge. Die Wirkungen der Dinge beruhen auf ihrem Potential einer unendlichen Differenzierung. Zu jeder Form gibt es eine Nuance, zu jedem Material eine verbesserte Variante. Das Ansehen eines bestimmten Autos oder einer Kleidungsmarke ist ein verlässlicher Indikator für die soziale Position einer Person; unterschiedliche Marken repräsentieren unterschiedliche Milieus. Die Kleidung, das Haus, das Auto: Diese geschätzten und wertvollen Objekte bilden insgesamt ein feinmaschiges Netz, das jedem Einzelnen eine bestimmte Position in der Gesellschaft zuweist (Moles; Tokarew; Sperber). Niemand hat dies sorgfältiger dargelegt als Pierre Bourdieu (Bourdieu, *Symbolische Formen*), der mit den „feinen Unterschieden" (Bourdieu, *Unterschiede*) das Schlagwort geprägt hat, das bis heute die stabilisierende Wirkung der Dinge auf die Sozialstruktur bezeichnet. Dinge sind Helden, weil sie es jedem Angehörigen der Gesellschaft mit überschaubarem Aufwand erlauben, einen sicheren und stabilen Platz in der Gesellschaft zu beanspruchen. Es bedarf nicht vieler Worte, um sich zu erklären. Es reicht, mit dem richtigen Auto vorzufahren. Man braucht keinen Personalausweis, um zu zeigen, wer man ist. Es ist schon ein klares Signal, wenn man beim Galaempfang im richtigen Anzug erscheint.

Aber die heldenhaften Wirkungen der Dinge reichen noch weiter. Deutlicher als andere verteidigte Murray Edelman 1976 die These von „Politik als Ritual" (Edelman). Ihm geht es um Dinge, Gesten und Körperhaltungen. Es handelt sich dabei um Objekte und Handlungen, die vorgezeigt werden, um den Status einer Person erkennbar werden zu lassen. Je größer die Macht ist und je näher sich die betreffende Person am Zentrum der Macht befindet, desto differenzierter werden die Codes. Die Krone und das Zepter sind dabei noch die einfachsten ‚heldenhaften' Zeichen, die Machtunterschiede ausweisen (Ellrich). Solche symbolhaften Dinge sind einerseits allgemein lesbar, folgen andererseits aber doch einer nicht öffentlich erklärten Regie. Schwieriger zu erkennen sind ‚inoffizielle' Abzeichen, etwa Fahrzeuge, bestimmte Kleidung und Schreibgeräte. Menschen sind manipulierbar, und dies gilt nicht nur, weil sie Ideologien zum Opfer fallen, sondern auch deshalb, weil sie sich von der Gegenwart symbolträchtiger Dinge überzeugen lassen (Kertzer). Rituale als das ‚Vorzeigen machtvoller Objekte' sind eine Vergegenwärtigung der „Macht der Dinge" (Kohl; Saurma-Jeltsch und Eisenbeiß). Dieser Zusammenhang gilt insbesondere auch im Kontext prekärer Legitimität von Macht. Gerade solche Machthaber, die sich nicht auf eine demokratische Legitimierung stützen können, nutzen in umfassender Weise Symbole und Machtabzeichen, um ihre Rolle dadurch zu legitimieren. Die Farben und Symbole aller Diktaturen weltweit, wie etwa die schwarze Fahne des sogenannten Islamischen Staates (IS), zeugen davon.

Das politische Heldentum der Dinge erschöpft sich darin jedoch nicht: Machtvolle Zeichen sind an einzigartige materielle Objekte geknüpft, die ihrerseits für die Identität einer Nation oder auch nur für den Willen zur Selbstbehauptung eines Staates stehen. Dies können Kunstwerke sein, die sorgsam in Museen verwahrt werden; es

kann sich aber gleichermaßen auch um öffentliche Denkmäler handeln (Meltzer und Schiffer; Bennett). Ein wichtiges Merkmal für den ‚Aufstieg' eines Objektes zum Symbolträger oder gar zur Figur der Identifikation ist die Knappheit der Symbolik. Öffentlich wirksame Bedeutungen lassen sich nicht beliebig vermehren, einzigartige Objekte haben deshalb in solchen Machtkonstellationen oft eine besondere Rolle (Karpik).

So weit ist die Charakterisierung von Dingen als ‚Helden' wenigstens scheinbar eindeutig. Die Klarheit der Bedeutungen politischer Dinge sowie von Mode und Marken ist nämlich zugleich auch ihre Banalität. Wäre die Welt so einfach, dass die wesentlichen Aussagen über den Einzelnen in der Gesellschaft über semiotisch eindeutige Objekte übermittelt würden, so wäre jeder Mensch ein willenloser Sklave der Konsumordnungen. Nach Adorno ist die Gleichung „Zeigen und Benutzen bestimmter Dinge = Aussagen über das Ich" (Adorno) ein Angriff auf die Idee von Kultur schlechthin. In seinem kritischen Aufsatz über den Kulturbegriff kennzeichnet er solche verkürzten Gleichsetzungen von kulturellen Phänomenen mit Identitäten als unbegrenzten Utilitarismus, der das Individuum zum ‚Protzentum' verdamme (*Adorno in Jeans*). Die positivistisch genaue Berechnung des Bedeutungswertes eines beliebigen Gegenstands steht notwendigerweise in Widerspruch zu jeder Vorstellung über die Entscheidungsfreiheit des Bürgers in der modernen Gesellschaft. Das semiotische Modell zeichnet letztlich ein starres, wirklichkeitsfremdes Bild der aufgeklärten Gegenwart.

Damit werden die Grenzen der eingangs als heuristisches Modell präsentierten Vorstellung von den Dingen als stillen Helden offensichtlich. Vielleicht sollten wir froh sein, dass es mit den heldenhaften Funktionen in diesem Sinne nicht so weit her ist. Die mildere Variante der Kritik an diesem Konzept zielt auf die Banalität solcher Vorstellungen. Eine weitergehende kritische Überlegung sollte zudem auch die unerträgliche Einengung des Blicks auf alltägliches Geschehen und den Verlust der Freiräume für Entscheidungen in Anschlag bringen.

Verflechtung und Eigensinn

Neuere Forschungen zu materieller Kultur sind gegenüber den beschriebenen Theorien über Funktionen und nützliche Bedeutungen auf Distanz gegangen. Die Heldenhaftigkeit der Dinge wurde zwar nicht endgültig widerlegt, aber sie hat doch an Anziehungskraft verloren. Spätestens mit der Durchsetzung des Poststrukturalismus (Münker und Roesler) erkannte man, dass es um die Eindeutigkeit der Dingbedeutungen viel schlechter bestellt ist, als es die früheren semiotischen Modelle wahrhaben wollten.

An die Stelle der klaren Zuordnung ist Mehrdeutigkeit getreten. Es gibt keine Möglichkeit, die Zahl der mit einem Gegenstand assoziierten bedeutungsvollen Verknüpfungen zu begrenzen. Glaubt man in einem Moment noch an die Stärke und Eindeutigkeit eines Symbols, so stellt sich im nächsten Moment heraus, dass mit dem gleichen Gegenstand auch ganz andere Dinge zum Ausdruck gebracht werden können. Polysemie, wie es unter anderen Roland Barthes (Barthes, *Dritter Sinn*) genannt hat, beschreibt die Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Bedeutungen. Keine Bedeutung hat eindeutig Vorrang vor der anderen. Jedes Ding kann vieles bedeuten, ja nachdem aus welchem Blickwinkel man es betrachtet (Selle). Neuere Studien zu materieller Kultur bemühen sich immer wieder, die vielfach vernachlässigte oder übersehene ‚Macht der Dinge' herauszustellen (Kohl). Es wäre jedoch falsch, die Zuschreibung von ‚Macht' mit einer – wie auch immer gearteten – Agency der Dinge zu verbinden. Genauso lehrt die sorgfältige Beobachtung, dass Dinge kaum mit vermeintlich eindeutigen sozialen und kulturellen Aussagen zu verbinden sind. Wenn überhaupt davon die Rede sein kann, so besteht die ‚Macht der Dinge' darin, Verschiedenes miteinander zu vermischen (Lemonnier).

Diese Einsicht in die Weiterentwicklung von Konzepten der Dinge ist von außerordentlicher Bedeutung für die Frage nach der Heldenhaftigkeit von materiellen Objekten. Jede Aussage über die Bedeutung eines Objekts ist zu hinterfragen, womit auch die eindeutige Zuschreibung von Eigenschaften zu einem Problem wird. Dies ist kein Mangel der Dinge und damit ist auch nicht infrage gestellt, dass Objekte einen unverzichtbaren Teil der Lebenswelt darstellen. Zurückzuweisen ist hier jedoch die Vorstellung, man könne die Rolle von Dingen in Gesellschaft und Kultur als eine Art ‚Erweiterung der Texte' beschreiben (Hahn, *Konsumlogik*).

Nach der Einsicht in die Wirkung polysemischer Vielfalt kann es nicht mehr darum gehen, was Dinge sind und was sie bedeuten. Viel wichtiger ist es, die Herausforderung einer eigenständigen Entfaltung von Sinn anzunehmen. Nun sind eher die folgenden Fragen an die Dinge zu richten: Wie kann es sein, dass Dinge vieles zugleich bedeuten? Welche Prozesse sind so effizient, dass sie den Aufstieg einer bestimmten Bedeutung fördern und wenigstens zu einem bestimmten historischen Moment diese scheinbare Eindeutigkeit (deren fragwürdiger Charakter bereits aufgezeigt wurde) erlangen? Wie kommt

es, dass solche eindeutigen Einbettungen verschwinden oder plötzlich in den Hintergrund treten? Aus diesem Grund befassen sich derzeitig viele Forschungsansätze mit der Frage nach der Um- und Aufwertung von Dingen. Dazu gehört, wenigstens in extremen Fällen, auch die Neuerfindung: Etwas mit offensichtlicher materieller Kontinuität wird plötzlich zu einem anderen Gegenstand, weil seine Bewertung und Einbettung sich ändern.

Scheinbar eindeutige Positionierungen von Dingen mögen einer wissenschaftlichen Logik der ‚Momentaufnahme' entsprechen. Sie stehen jedoch im Widerspruch zu unzähligen alltäglichen Erfahrungen im Umgang mit Dingen und zu ihrer Bewertung. Viel wichtiger sind die Momente der Veränderung, der Umwertung und Neubewertung. Warum sind Dinge anders, als man es erwartet? Wieso ist es unmöglich, den Wert einer Sache und ihre Funktion stabil zu halten? Diese Fragen sind vor dem Hintergrund der aktuellen Theorieentwicklung besser begründbar als die einer möglichst präzisen Umschreibung der Bedeutung.

Der Begriff des „Entanglements" (Hodder), der Verflechtungen, den Ian Hodder jüngst als Buchtitel wählte, betont zugleich die Relevanz der Dinge sowie auch die Wandelbarkeit von ‚Bedeutungen'. Der Ausgangsbefund seiner Überlegungen ist die Beobachtung, dass eine Lebenswelt ohne stabile, wenn auch zeitlich veränderliche Verbindungen zwischen Mensch und Ding undenkbar ist. Lebenswelten konstituieren sich durch Dinge, auch wenn es nicht möglich ist, einzelnen Dingen dauerhafte und stabile Bedeutungen zuzuweisen. Die Wirkungen der Dinge beruhen oft auf der bloßen Gegenwart, die von Hans Ulrich Gumbrecht so bezeichnete „Ko-Präsenz" (Gumbrecht).

Natürlich sind in sehr vielen Fällen die Effekte der Dinge so, wie man es funktional erwartet. Zur Idee der Verflechtungen, wie sie Hodder versteht, gehören aber auch unerwartete Wechselwirkungen. Er beschreibt dies an einem einfachen Beispiel: Bei einem Flugzeug reicht der Ausfall eines kleinen technischen Subsystems, ein Missverständnis oder eine fehlgeleitete Kommunikation, um zu fatalen Konsequenzen für das Funktionieren der Maschine insgesamt zu führen. Florian Rötzer hat in einem vergleichbaren Sinn von der „Rache der Dinge" (Rötzer) gesprochen und Dietmar Rübel von der „Tücke des Objektes" (Ferus und Rübel).

Beide Begriffe sind plausibel und verständlich. Aber sie haben den methodischen Fehler, in einer irrführenden Weise auf eine Handlungsfähigkeit der Dinge zu verweisen. Sie scheinen auf eine Absicht der materiellen Objekte zu verweisen, die es überhaupt nicht gibt. Jeder Versuch in Dinge eine Handlungsfähigkeit im Sinne des Handlungsbegriffes von Weber hineinzulegen, ist zum Scheitern verurteilt. Die Gegenwart von Dingen kann eine Wirkung haben, aber Dinge können keine Intentionen haben, sie können weder auf ‚Rache' sinnen, noch ‚tückisch' sein. Deshalb schlage ich als Alternative vor, eher vom ‚Eigensinn' zu sprechen, um den unvorhersehbaren Konsequenzen der Verflechtung zwischen Mensch und Ding einen angemessenen Platz einzuräumen (Hahn, *Eigensinn; Neue Perspektiven*). Mit Eigensinn meine ich nicht *stubbornness*, sondern *obstinacy*. Der Begriff zielt nicht auf die Beschreibung eines wie auch immer gearteten ‚Charakters' der Dinge ab, sondern auf ein Merkmal der Verflechtung, das sich auf die Grenzen der Kontrolle bezieht. Akzeptiert man diesen neuen konzeptuellen Rahmen, so ist die den Dingen in besondere Weise zukommende Polysemie kein Hindernis für das Verstehen des Materiellen, sondern seine Voraussetzung.

In literarischen Aufarbeitungen ist die mit eindeutigen Bedeutungszuweisungen verbundene unzulässige Vereinfachung im Zugriff auf materielle Kultur schon mehrfach thematisiert worden. Manche Autoren haben dabei in einer polemischen Überzeichnung die Eigensinnigkeit zum ‚Charakter' hochstilisiert und die Dinge in einer gewissen Böswilligkeit dargestellt. Das gilt z. B. für die Novelle von José Saramago von 1995, die den deutschen Titel *Der Stuhl* trägt. In dieser Geschichte verschwinden alltägliche Dinge plötzlich gewissermaßen durch den Entzug ihrer selbst. Sie werden dadurch zu negativen Helden, die durch diesen fiktiven Akt erst ihre wirkliche Bedeutung erkennen lassen.

Radikale Umwertungen

Für den Wandel von Bewertung und für Umwertung oder Entwertungen von Dingen gibt es wohl kein drastischeres Beispiel als den Denkmalsturz. Hier werden in einem intentionalen, oftmals auch öffentlichen Akt zuvor eindeutige, meist hoch komplexe materielle Symbole vernichtet – oder deren Vernichtung zumindest angestrebt. Winfried Speitkamp hat einen Sammelband mit mehreren solchen Denkmalsturzgeschichten veröffentlicht (Speitkamp). Seine erste Bemerkung zu diesem Thema bezieht sich auf die Emotionalität, mit der ein solcher Denkmalsturz vollzogen wird. Vor dem Hintergrund der zu Beginn dieses Beitrags angeführten Thesen Edelmans von Politik als Ritual kann das nicht überraschen: Bedeutungen verschwinden, Emotionen werden plötzlich wichtiger. In diesem Zusammenhang hervorzuheben ist Speitkamps zweite, übergreifende Interpretation: Wie er

betont, gibt es eine Vielzahl solcher Geschichten, die anders enden, als von den ursprünglichen Akteuren (denen, die ein Denkmal umstürzen) intendiert. Die Ausganglage ist zunächst scheinbar eindeutig. Jemand – eine Regierung oder Repräsentanten einer sozialen Gruppe – stellt ein Symbol aus Stein, Stahl oder Bronze auf, das in bestimmtem Bezug zur Macht, zur Ordnung und zur Struktur der Gesellschaft steht. In der Folge politischer Veränderungen widerfährt dieser Aussage eine Umwertung; sie wird infrage gestellt. Es entsteht das Bedürfnis, diesen Wandel auch materiell sichtbar werden zu lassen. Das Denkmal wird in einem emotionsgeladenen Akt niedergelegt (**Abb. 2**). Aber in überraschender Weise treten dann Verwicklungen auf: Das Denkmal erweist sich als hartnäckig. Lange nach dem Abriss entdeckt man zum Beispiel den künstlerischen Wert des Denkmals. Es ist fast schon die Regel, dass andere, oftmals der ursprünglichen Denkmalintention gegenläufige Bedeutungen im Moment solcher Handlungen hervortreten.

Deshalb ist ein Denkmal selten wirklich beseitigt und bedeutungslos, wenn es weggeräumt wurde. Oft werden an diesem Punkt Gegenstimmen laut, die zu einer offenen Diskussion führen, einen Platz der Aufstellung verlangen oder wenigstens die museale Verwahrung. Speitkamp stellt ins Zentrum seines Buches die Komplexität des ‚Loswerdens' eines materiell vorhandenen Gegenstands. Für ihn ist diese ein Hinweis auf die vielen Bedeutungsebenen, die dem Denkmal so wie jedem Objekt überhaupt anhaften und die den Denkmalsturz zu einem Abenteuer mit offenem Ausgang machen. Im Kontext der hier vorgestellten Konzepte von ‚Verflechtung' und ‚Eigensinn' ist noch mehr auf die Wirkung der Ko-Präsenz zu verweisen. Auch wenn das Denkmal zahlreicher intendierter Bedeutungen entledigt ist, so bleibt es doch eine Herausforderung. Es hat unvorhersehbare Effekte, findet neue Fürsprecher und stellt eine materielle Aufforderung zum Handeln dar.

Ein weiteres, konkreteres Beispiel ist die Bastille. Im Moment des Sturms der Bastille, der Kulmination der französischen Revolution, war es ein verhasstes Denkmal der Unterdrückung und des Unrechtssystems. Nach der Stürmung, nachdem es als Gebäude praktisch vernichtet wurde, blieb es jedoch ein Monument. Und auch heute noch ist der *Place de la Bastille* ein Ort des Gedenkens – nicht an die Funktionen der Bastille, sondern an die Revolution. Der gleiche Platz, der gleiche Name, aber eine entgegengesetzte Wirkung: So könnte man die Geschichte dieses Denkmals beschreiben, worin die hohe Aufladung, aber eben auch die polare Umkehrung der Bedeutung steckt.

Abb. 2: Abriss eines Lenin-Monuments in der Ukraine (© Yurchyks / Shutterstock Nr. 392213806).

Schluss

Dinge sind keinesfalls die zuverlässigen Agenten menschlicher Intentionen, für die sie in den semiotischen Modellen materieller Kultur oftmals gehalten wurden. Dinge sind viel öfter eine Herausforderung, nicht etwa, weil sie Widerstand leisten oder Rache nehmen, sondern allein durch ihre Ko-Präsenz mit Menschen. Das Faktum ihrer Gegenwart destabilisiert ihre bedeutungsgemäße Einbettung. Den Angehörigen einer Gesellschaft als Akteuren gelingt es nicht immer, die Dinge als die erscheinen zu lassen, als welche sie der Norm entsprechend gelten sollten. Die Vielfalt der möglichen Bedeutungen sowie die Prozesse der Umwertung sind die Ursachen dafür, dass Dinge als Helden so oft versagen.

Nur in der Fiktion, in Mythen und der Literatur, verhält es sich anders, weil dort ein besonderer Aspekt der Dinge ausgeblendet werden kann: Die Offenheit der Dinge gegenüber differierenden Wahrnehmungen und spontanen Umdeutungen. Erst wenn die Dinge literarisch oder mythologisch ‚stabilisiert' worden sind, taugen sie zu Helden, also zu Agenten einer eindeutigen Mission. Das klingt zunächst wie eine Zutat, wie etwas, was man den Dingen hinzugibt. Man kann den literarischen Kunstgriff jedoch auch anders interpretieren: Aus einem Objekt eine Entität mit einem eindeutigen und begrenzten Vorrat an Eigenschaften zu machen, ist eine Reduktion, man könnte sogar sagen, es ist eine Verstümmelung, die das spezifische Potential materieller Kultur abschneidet oder wenigstens vernachlässigt.

Ausgehend von der Notwendigkeit, jedes Ding als ein komplexes Erkenntnisobjekt zu betrachten, wie es Hans Jörg Rheinberger vorschlägt, gewinnt das Konzept des ‚Eigensinns' eine deutlichere Kontur (Rheinberger). Es sind weder Tücke, noch funktionale Verweigerung, die ein Ding für das Heldentum untauglich machen, sondern vielmehr die Vielfalt an Eigenschaften, Kontexten und Bedeutungen. Nur daraus folgt die Unmöglichkeit, die Dinge in ein Korsett einer begrenzten Liste von Bedeutungen einzuzwängen.

Die Bastille ist dafür ein sehr gutes Beispiel: Sie war zerstört und damit war ihre erste Bedeutung schon ausgelöscht. Aber dennoch wurde sie ein zweites Mal zum Denkmal, weil man sie sich (oder genauer: ihre Reste) gut für die neue politische Ideologie aneignen konnte. Diese Veränderbarkeit von Einbettungen ist kein Defizit materieller Kultur. Sie ist vielmehr die eigentliche Grundlage, von der aus – im Sinne der eingangs zitierten Hannah Ahrendt – den Dingen gleichermaßen zu vertrauen ist, wie ihnen in anderen Situationen Misstrauen entgegenzubringen ist (Arendt).

Darauf aufbauend lautet die Empfehlung, die Rolle von Dingen als ‚Attribute des Heldhaften' kritisch zu beleuchten. Eindeutige Zuschreibungen, wie ‚das unbesiegbare Schwert des Helden', funktionieren in der Regel nur im Rückblick oder in der literarischen Fiktion. Eine umfassendere Betrachtung sollte hingegen die Multidimensionalität und die Ambivalenzen solcher Dinge herausstellen. Dinge, auf die Helden vermeintlich angewiesen sind, ermöglichen nicht immer nur deren Heldentum, sondern in manchen Fällen schränken sie es ein oder unterlaufen es sogar. Heldenhafte Dinge gibt es nicht. Sie erscheinen nur in der historischen Fokussierung oder in der literarischen Zuspitzung als solche. Allerdings können Dinge sehr wohl das Handeln von Menschen beeinflussen, ermöglichen oder beschränken. Genau in solchen Konstellationen ist es sinnvoll, die den Dingen zugewiesenen Rollen näher zu untersuchen.

Hans Peter Hahn ist seit 2007 Professor für Ethnologie an der Goethe Universität, Frankfurt/Main. Er habilitierte in Bayreuth über Sachbesitz und materielle Kultur in Burkina Faso. Seine thematischen Forschungsschwerpunkte sind Westafrika, materielle Kultur, Konsum, Migration und Globalisierung. Er ist Herausgeber des Buches *Der Eigensinn der Dinge* (Berlin 2015).

Literatur

Adorno, Theodor W. „Veblens Angriff auf die Kultur." *Prismen*. Hg. Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955: 82-111.

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: U of Chicago P, 1958.

Barthes, Roland. „Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins." *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Hg. Roland Barthes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990: 47-66.

Barthes, Roland. *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

Bogatyrev, Petr. „Costume as a Sign." *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Hg. Ladislav Matejka und Irwin R. Titunik. Cambridge, MA: MIT P, 1976: 11-19.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Edelman, Murray. *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*. Frankfurt am Main: Campus, 1976.

Ellrich, Lutz. „Pomp und Charisma: Zur Poetik der Macht." *Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz*. Hg. Gerhard Fröhlich. Frankfurt am Main: Campus, 1998: 103-122.

„Adorno in Jeans." *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 16 August 2013: 32.

Ferus, Katharina, und Dietmar Rübel, Hg. *Die Tücke des Objekts. Vom Umgang mit Dingen*. Berlin: Reimer, 2009.

Gumbrecht, Hans U. *Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Hahn, Hans P. „Konsumlogik und Eigensinn der Dinge." *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst.* Hg. Heinz Drügh et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011: 92-110.

---. „Vom Eigensinn der Dinge." *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde,* 2013: 13-22.

---. *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen.* Berlin: Neofelis, 2015.

Hodder, Ian. *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Chichester: Blackwell, 2012.

Karpik, Lucien. *Valuing the Unique. The Economics of Singularities*. Princeton: Princeton UP, 2010.

Kertzer, David J. „Ritual, Politik und Macht." *Ritualtheorien*. Hg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998: 365-390.

Kohl, Karl-Heinz. *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: Beck, 2003.

Lemonnier, Pierre. „The Blending Power of Things." *Hau. Journal of Ethnographic Theory* 4.1 (2014): 537-548.

Meltzer, David J., und Michael B. Schiffer. „Ideology and Material Culture." *Modern Material Culture. The Archaeology of Us*. Hg. Richard E. Gould. New York: Academic, 1981: 113-125.

Miller, Daniel und Sophie Woodward. *Blue Jeans: The Art of the Ordinary*. Los Angeles: U of California P, 2012.

Moles, Abraham A. *Théorie des objets*. Paris: Editions Universitaires, 1972.

Münker, Stefan und Alexander Roesler. *Poststrukturalismus*. Stuttgart: Metzler, 2000.

Rheinberger, Hans-Jörg. *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein, 2001.

Rötzer, Florian. „Die Rache der Dinge." *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Hg. Jean Baudrillard. Frankfurt am Main: Campus, 1991: 250-261.

Saramago, José. *Der Stuhl und andere Dinge*. Reinbek: Rowohlt, 1995.

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E. und Anja Eisenbeiß, Hg. *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Art and Culture between Europe and Asia*. Berlin: Dt. Kunstverlag, 2010.

Selle, Gert. „Wie man ein Ding ansieht, so schaut es zurück." *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*. Hg. Stephan Moebius und Sophia Prinz. Bielefeld: transcript, 2012: 131-140.

Simmel, Georg. „Die Mode." *Philosophische Kultur*. Hg. Georg Simmel. Leipzig: Kröner, 1919: 25-57.

---. *Philosophie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Speitkamp, Winfried. *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

Sperber, Dan. *Über Symbolik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Tokarew, Sergej A. „Von einigen Aufgaben der ethnographischen Erforschung der materiellen Kultur." *Ethnologia Europaea* 6 (1972): 163-195.

Turner, Terence. „The Social Skin." *Not Work Alone. A Cross-Cultural View of Activities Superfluous to Survival.* Hg. Jeremy Cherfas. Beverly Hills: Sage, 1980: 112-140.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03

Tobias Schlechtriemen

The Hero and a Thousand Actors

On the Constitution of Heroic Agency[1]

The goal of this text is to develop elements of a theory of the heroic – in other words, a cultural-sociological approach that can be used for the analysis of heroic figures. Using the reversal of the common view of heroes as a basis, I propose an approach that enables us to concentrate on the constitutive dynamics of both heroisation and deheroisation processes.

I will begin by providing an overview of the spectrum of material and socio-cultural processes that result in the creation of a hero, before turning to the main question of how heroic agency is constituted and what role things and objects play within this process. I will rely on several assumptions from Bruno Latour's actor-network theory to analyse Louis Pasteur as an example of a hero of science. My goal is to improve on Latour's own analysis of Pasteur by extending his approach to include the dynamics of heroisation processes. I will first discuss various heroic representations of Pasteur before I use these to demonstrate the analytical reversal of perspective. I thus demonstrate how things and objects influence events and focus on the humanisation of the heroic figure.

Through this approach to heroic agency, we will arrive at an essential insight, which I would like to mention now briefly before elaborating on it more later, which is: If we do not limit our focus to the individual hero, but expand the analysis of the events leading to heroisation to include everyone involved as well as things and objects, then it becomes clear that a high degree of human agency is a specific form of actorship. Only if we concentrate on the non-human actors will we realise that the acting human being is not a natural given, but actually requires some explanation. Heroic agency can thus be understood as an effect of multifarious constitutive processes in which many participants are involved.

The Analysis of Processes of Heroisation

A Heuristics of the Heroic

If we want to avoid an essentialist approach to the existence of heroes and heroines[2] and do not assume that the identity of a hero is fixed, then we need to establish criteria with which we can determine what makes a figure heroic. I am therefore proposing five attributes that characterise a heroic figure. These characteristics serve as a heuristic instrument that allows us to identify heroic figures in a variety of socio-cultural contexts.[3] This approach enables us not only to examine individual cases – because studies tend to focus on individual heroes – it also lets us identify heroic figures who are not explicitly described as "heroes" or as "heroic". It also lets us compare heroic figures with one another and to relate them to other defining cultural figures. This heuristics and its accompanying catalogue of qualities can thus be located somewhere between the actual figures and an abstract definition of "hero".[4]

Regarding a typology of heroes, we can say they are characterised by the following attributes: 1) they are *extraordinary*, 2) they are *autonomous* and *transgressive*, 3) they are *morally* and *affectively charged*, 4) they have an *agonistic character* and 5) a *high degree of agency*. Heroes are not average people; they are exceptional. They follow their own rules and transgress social norms. They affect people, they have a stirring character, they are fighters, and they are ready to risk their lives. And finally, a hero would not be a hero without performing a heroic deed.

These five attributes or qualities represent a typology that enables us to distinguish the hero from other related figures. Bernhard Giesen, on the other hand, works with four types of figures:

the triumphant hero, the tragic hero, the perpetrator and the victim. In this model, the distinguishing characteristics are already ascribed to the figures, even though they ultimately only make sense when distinguished from other qualities and types.[5]

The Hero as Effect: On Constitutive Cultural Processes

In this approach, we therefore shift the focus away from the figure and the figure's characteristics toward the *processes* that produce these qualities in the first place. This enables us to analyse heroes and their specific attributes as the effects of constitutive material and sociocultural processes.

When examining the attribute of *extraordinariness*, it thus becomes clear that this arises out of the process of creating a distinction. A line must be drawn that separates the heroic figure from the masses, who are not perceived as extraordinary. The exceptional individual is juxtaposed with the many, and the homogeneous mass of normal and average people forms the backdrop in front of which the heroic figure can stand out as extraordinary. The homogeneity of the collective mass and the extraordinariness of the single figure mutually constitute one another.

Transgressivity is also based on the process of establishing borders. For a hero to be transgressive, two semantic fields – or two worlds, according to Jurij Lotman – are separated from each other (Lotman 239-244). The world of the normal people – their habits, norms and laws – is limited by boundaries, and the heroic figure is constituted by transgressing these limits. Heroic figures are autonomous and follow their own laws. They break established norms and are able to do things that normal people cannot do. This transgression often brings with it a turning point in which the transgression is sanctioned as different, or is heroised and recognised as a heroic deed.

As they are elevated above the masses, heroes also serve as a surface on which collective values and emotions can be projected. Collective attributes are thus concentrated on a *single* distinct figure, similar to the scapegoat dynamics aptly described by René Girard, but with positive intentions.[6] This single figure becomes *morally and affectively charged*. In this process, not only do heroes and their deeds become associated with essential values, they also affect us. Their actions stir up our emotions. In short, the collective masses use this figure to articulate and discuss their own wishes, values and longings. Because they are charged in this way, heroes acquire both a stirring and provoking character – they animate people to imitate and identify with them, or they inspire them to dissociate themselves and reject them. Either way, they are rarely met with indifference.[7]

The field in which the heroic figure is constituted is also defined by a constellation of dynamics in which polarisation, or an increase in dichotomisation – for example, friend vs. foe, good vs. bad, hero vs. villain – plays a role. This creates the process of differentiation and emotional charge – in other words, it creates the stage on which heroes can prove themselves in a fight, often by putting their life on the line for the good side. This is how their *agonistic quality*, their willingness and readiness to engage in combat, is formed.

The fifth quality, the hero's *high degree of agency*, will be the main focus of the following analysis. Before beginning this discussion, it should first be remembered that the approach used here goes beyond essentialising descriptions. Instead of limiting itself to a typological approach, it also considers the *processes* of heroisation. In addition, as we will see, such dynamics as polarisation, condensation, and especially *boundary work* (in other words, the drawing of boundaries) also play an essential role in the constitution of heroic figures.[8]

A Hero of Science: Louis Pasteur and Different Forms of Heroisation

In the following, I will examine how heroic agency increases using the French scientist, chemist and microbiologist Louis Pasteur (1822–1895) as an example. We begin by asking: is he a hero or a heroic figure, and if yes, in what way? Before answering this question, I will take a brief look at a number of characterisations of Pasteur, beginning with the following statement.

In 1883, Pasteur's contemporary, Henri Bouley, wrote the following:

> Pouilly-le-Fort is as famous today as any other battlefield. Monsieur Pasteur, a new Apollo, was not afraid to deliver oracles, more certain of success than that child of poetry would be. In a program laid out in advance, everything that was to happen was announced with a confidence that simply looked like audacity, for here the oracle was pronounced by science itself, that is to say, it was the expression of a long series of experiments, of which the unvarying constancy of the results proved with absolute certainty the truth of the law discovered. (quoted in Latour, *The Pasteurization* 5)[9]

The farm named Pouilly-le-Fort, located near Paris, is described here as a "famous battlefield" and Pasteur as having agonistic, audacious qualities. He is also called a "new Apollo". This conjuring up and surpassing of an important well-known figure – Pasteur pronounces even more successful "oracles" – is a common feature in heroisations (see von den Hoff et al., *Imitatio heroica*). According to Bouley, Pasteur's achievements lie in being able to predict "everything that was to happen" and in being able to prove the truth of the natural law he had only just discovered with "confidence that simply looked like audacity". Through his discovery, he transgresses the valid notions and laws of chemistry and medicine. Thus, the fame with which heroes of war were honoured by remembering the place of battle is also awarded to him as a scientist.

In this characterisation, Pasteur is thus located in the tradition of "heroes of the mind", the great men, or *grands hommes*, who in the 18th century ranked prominently alongside the martial type of hero. Unlike heroes of war, who earn their distinction through their exceptional deeds in battle and their physical strength and skill, great men use their intellect to accomplish extraordinary things that are also achievements for all of humankind (see Bonnet; Ritter; Gamper).

What achievements can then be attributed to Pasteur? At the time, he had already developed a method to prevent liquid foodstuffs from spoiling by heating them.[10] This procedure was based on his study of the fermentation processes and could be used to prevent wine, vinegar, beer and milk from souring. With the help of a microscope, he noted optical changes in molecular structures during the fermentation process and applied these findings in his experiments. He used a similar approach with diseases, which he first studied in animals.[11] He repeatedly examined the blood of both healthy and sick animals under the microscope, which led him to discover the bacterial pathogen that causes chicken cholera and allowed to develop a vaccine that made the organism immune to the illness by exposing it to a low dose of the pathogen.

At the time, the effect of anthrax on hoofed animals, especially sheep, was devastating. In a neck-to-neck race with Henri Toussaint and despite the scepticism of the medical academy, Pasteur also worked to develop a vaccine against anthrax. In 1881, Pasteur announced his successes, even before he had achieved satisfying results. It was then announced that a public experiment would take place on Hippolyte Rossignol's farm, Pouilly-le-Fort, near Melun, not far from Paris (see Vallery-Radot 312-326; Geison 145-176). The following arrangement was agreed upon: 10 out of the 60 sheep formed a control group.[12] Of the remaining 50 sheep, 25 were vaccinated twice with Pasteur's vaccine – once on 5 May and again on 17 May. The ears of these sheep were marked. All 50 sheep were then injected with the anthrax virus on 31 May. Pasteur predicted that all of the vaccinated sheep would survive and the others would die.

On 2 June, Pasteur and his two assistants, Emile Roux and Charles Chamberland, arrived again at the Pouilly-le-Fort farm. Hundreds of people attended the event – farmers, government officials, the mayor, members of the Academy of Science and the Agricultural Society, veterinarians and journalists, including the Paris correspondent of the London *Times*.[13] The result was clear: all of the animals that had not been vaccinated died apart from two, although these were extremely ill, while all of the vaccinated animals survived.[14] It was a great triumph, and the news spread quickly around the world.

In October 1895, shortly after Pasteur's death, an issue of the *Petit Journal* appeared with a picture of Pasteur on the title page (see **fig. 1**). An angel with wings and a tiara is holding a palm leaf and a thin cloth banner with the

Fig. 1: Title page of the *Petit Journal* by Henri Meyer, 13 October 1895.

inscription “A LOUIS PASTEUR – L’UNIVERS RECONNAISSANT” (“For Louis Pasteur. The thankful universe”). The angel’s foot is resting on a dog that apparently has died from rabies while holding an oval portrait of Pasteur, framed by a black cloth and the French tricolour. In this picture, Pasteur is much larger than all the other figures. In front of Pasteur’s likeness, a woman kneels next to a child holding up a floral arrangement toward the portrait. In the background, we see the dark silhouette of an agitated mass of people.

This graphic form of heroisation refers to another of Pasteur’s heroic deeds. After developing the anthrax vaccine, Pasteur worked on creating a vaccine for rabies. He had just begun experimenting with animals when a nine-year-old boy, Joseph Meister, was brought to him by his mother after having been bit by a rabid dog.[15] Pasteur administered different doses of vaccine every day to the boy for several days. Young Joseph survived, and the story again spread throughout the world. Before the year was out, Pasteur was treating hundreds more patients, some of which travelled from all over the world. After this, he invested the state funding and donations he received into building the *Institut Pasteur* in Paris. The picture above thus very likely refers to the healing of Joseph Meister.

Pasteur has not only been celebrated in writing and pictures; he has also been a figure of the cinema since its early years. The first film about his life was released as early as 1936 and was called *The Story of Louis Pasteur* (directed by William Dieterle). The screenshots shown here are taken from the film trailer (see **figs. 2a-d**). In their paratextual descriptions, Pasteur is characterised as a “great man” and an “immortal man”, while the claim that Pasteur’s real life held more “exciting drama” than the “wildest flights of fiction” also serve the double purpose of emphasising his greatness and authenticating the events in the film.

Figs. 2a-d: Screenshots from the trailer for *The Story of Louis Pasteur*.

The film presents Pasteur as a man who devoted his life to science and who saved lives. Far from thinking of his own health and well-being, he risked prison and the guillotine to accomplish his deeds. Pasteur's many opponents are also shown – not only the members of the Academy of Science and Emperor Napoleon III, but also extremely dangerous microbes, capable of wiping out the population of entire cities.[16]

The poster for the movie relates Pasteur's achievements directly to the viewers (see **fig. 3**). The distinct gesture of pointing, which became famous through the war effort advertisement from 1917 showing a pointing Uncle Sam and the words "I Want You for U.S. Army", is used.[17] On the movie poster, the slogan says "If this Story Didn't Have a Happy Ending YOU and YOU and YOU Might Not Be Alive Today to See It."

Not long after this, Pasteur also appeared as a hero of the comic book *Real Heroes* in the 1940s (**fig. 4**).[18] What is remarkable about this issue of *Real Heroes* from 1942 is that Pasteur is featured together with war heroes, which in comparison, makes the problem of the size of his enemies more apparent. Because they are miniscule and invisible to the naked eye, their dangerousness must always be depicted indirectly. Invisibility is thus one of the aspects that make Pasteur's enemies particularly dangerous. To be able to combat them, the microbes must first be made visible through a microscope, which is now also an icon, along with Pasteur.

Pasteur is also honoured in many monuments, school books and stories about science. Almost every French town has a Louis Pasteur street or square today. In a survey conducted for the French TV show *Le plus grand Français de tous les temps*, which was broadcast on France 2 in 2005, Pasteur was voted the second most important French citizen of all time after Charles de Gaulle.[19] Pasteur is also an important figure outside of France. The verb "to pasteurise" is just as common in many languages as it is a standardised method, and the same is true for vaccinations and fundamental standards of hygiene.

Fig. 3: Movie poster from *Grand Rapids Herald*, 20 March 1936.

Fig. 4: Title page of Real Heroes #7, November 1942.

Fig. 5: Detail of fig. 4.

In these texts and pictures, Pasteur is shown as the protagonist. As can already be seen in the first example, Pasteur predicts events. He has the course of his experiments and of diseases ultimately under control. He makes ground-breaking discoveries that lay the foundations for new fields of research, such as microbiology and immunology. He saves the lives of people and animals and secures entire economic sectors, including the wine industry. His discoveries – from standards of hygiene to methods of pasteurising food – are still applied in many spheres today. In these depictions, Pasteur is a person who *actively* takes decisive steps and takes responsibility for his actions. We can therefore safely say that *a high degree of agency* is attributed to him.

Symmetry and Translation: Actor-Network Theory as an Approach

In this section, we will shift our focus from the heroic figure toward the processes that constitute this figure. How is the quality of a high degree of human agency constituted? In our examination of agency, we will rely on Bruno Latour's actor-network theory as depicted in his works *We Never Have Been Modern* and *Reassembling the Social* as a suitable approach.

We will begin by asking: what is Latour's concept of an "actor" (see also Schüttpelz)? For this notion, Latour borrows the concept of "actant" from semiotics. According to this, not only does the main protagonist in a text act, but *all* structural elements specified in the text contribute to the narrative. This includes not only the different human characters, but also the non-human actors – the individual as well the collective, the figurative and the non-figurative (see Latour, *The Pasteurization* 252; *Reassembling the Social* 46-50).[20] Latour applies the concept of "actors" or "actants" to the situation of the experiment in a scientific laboratory. An experiment consists of a specific arrangement of chemical substances, technical devices, human intentions and the like and has an open-ended result. *All* of the actors are involved in the experiment's outcome. The experiment can fail because a technical device does not work, or because a chemical substance reacts in an unexpected way, or because the scientist overlooks something, and so on. All of the actors involved in such a situation interact with one another, meaning they form an "actor-network".

An actor-network is a "structure of interdependencies" (von den Hoff et al., *Helden* 9). This means that elements that form a network do not act as fixed, predefined actors. Rather, what they represent is also influenced by their interaction with the other actors. Thus, the network is not formed by unalterable elements. However, the unity of a network also does not determine its elements. Instead, there is an intermediary level on which individual actors influence what occurs and where the entire structure also creates effects.[21] Who or what plays a role in the network and how far it can reach is left open. According to Latour, a description of such a situation is better if it is able to include more actors as active participants.

Since this approach has proven successful for describing the complex laboratory procedures, Latour has proposed it as a fundamental alternative to sociological descriptions, which he argues are limited to social actors and thus ignore the role of all other participants. However, his goal is to describe socio-technical networks as a whole, and not to conduct a preselection in which all natural things, technical objects and so forth are excluded.[22] It is therefore essential that the principle of symmetry be applied: everyone and everything should be equally taken into account regarding their participation in the overall events. Latour also argues that actors can serve as mediators in a chain of transmission – something that also plays a role in the following media analysis. Latour adopts Michel Serres' concept of "translation"[23] to describe how mediators not only *transport* information in a chain transmission, they also *transform* it. Actors that serve as mediators are thus not only a means with which to transport; they also *translate*, or change, what they transmit.

Pasteur and "His" Actor-Networks

Bruno Latour wrote his main study on Louis Pasteur, *The Pasteurization*, early in his career, while he was still laying the foundations of his actor-network theory. Interestingly, his explicit goal was originally to counteract heroic portrayals of Pasteur as a "great man": "The great man is alone in his laboratory, alone with his concepts, and he revolutionises the society around him by the power of his mind alone" (14). In Latour's eyes, the idea that Pasteur had worked alone and that he had revolutionised society solely through the power of his mind was wrong. Latour thus challenged this heroic narrative with his concept of a network of many participants, including concrete material things and objects.

In his analysis of Pasteur, we would expect that Latour, who later explored such phenomena as hotel key fobs (see *The Berlin Key*) or speed bumps (*On Technical Mediation* 38-41), to focus on concrete objects, including technical devices, and that he would especially focus on those actors that are overlooked in one-sided, or one-actor, portrayals. However, Latour's key study of Pasteur is actually a discourse analysis. Although he investigates the shift in roles within scientific debates and discusses the inclusion of microbes in the game as new actors, he focuses primarily on scientific positions and their "performances". Most importantly, Latour demonstrates how Pasteur succeeds in presenting the situation of the laboratory experiment as something that represents the conditions of life in general. Experiments allow biological processes such as the progression of a disease to first be simulated and controlled in the laboratory, then influenced further outside the laboratory in the "real world". In a later work on Pasteur, a chapter in his book *Pandora's Hope*, however, Latour does discuss a particular non-human actor in detail: yeast. However, this actor is one that was not hitherto overlooked; rather, it is one that starts out as "Cinderella-the-yeast" (115) and turns into the "hero who triumphs" (122).

In the following examples, I will apply Latour's approach to the distribution of agency and the integration of overlooked concrete things in the events in Pasteur's life more systematically than Latour himself has done. It will soon become obvious that Pasteur was not the only person or thing that was *active*. For example, we must begin by turning to other people within this central figure's immediate circle: his scientific partners like Charles Chamberland and Émile Roux, his wife Marie, his patient Joseph Meister, his competitor Henri Toussaint, the members of the Academy of Medicine and Science, his bitter enemies Gabriel Colin and Henry Charlton Bastian, and the public audiences attending the events in Pouilly-le-Fort.[24] We can thus draw on a great number of (human) participants – of which only a few are named here – in this social network.

In following with the concept of the actor, however, we must also integrate the non-human participants. The question of who or what was involved can only be answered empirically. And as this is a historical subject, we can only resolve this question by conducting an additional reading of the sources. However, this also brings up the question of what facts are passed down through history, for we must keep in mind that the process of heroisation can be seen as a narrative in which more and more weight shifts toward the central figure.

First Example: The Syringe

The reports of the events at Pouilly-le-Fort will again serve as examples in the following analysis, the difference being here that they are investigated from the perspective of the actor-network theory. Bouley describes the farm where the experiment took place as a "battlefield" bearing witness to Pasteur's glory. The movie and many other depictions also present the public experiment at Pouilly-le-Fort as the highpoint of the narrative and as probably Pasteur's most important "heroic deed".

Figure 6 shows a drawing from Pasteur's lifetime that depicts the events at Pouilly-le-Fort. Using this illustration as a basis, I will focus on a particular actor in the actor-network that is represented here, although it is barely visible. I am referring to the syringe used for vaccinating the sheep, which can be seen in a detail of this drawing (see **fig. 7**). The fact that the syringe is only visible close-up demonstrates that it was not one of the main actors in the events at Pouilly-le-Fort. Vallery-Radot also mentions it only once in his written account: "For the injection of the vaccinal liquid, Pravaz's little syringe was used; those who have experienced morphia injections know how easily the needle penetrates the subcutaneous tissues" (317).[25]

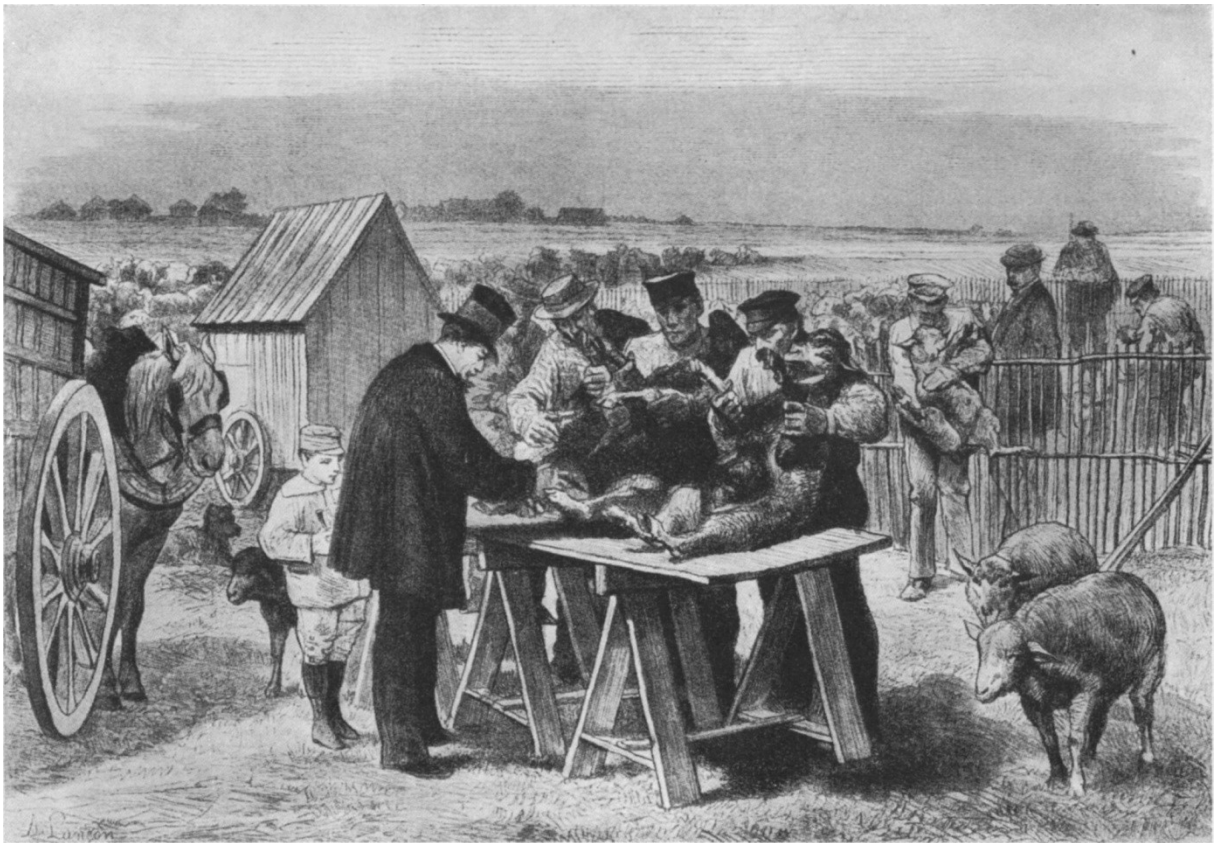

Fig. 6: Vaccination of animals, 1881.

Fig. 7: Detail of fig. 5.

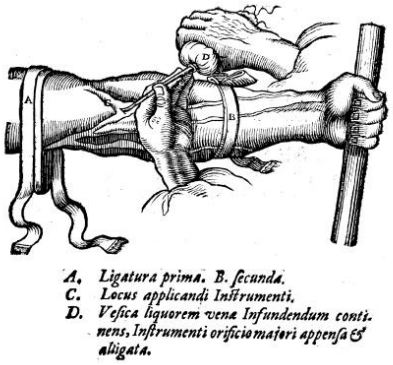

Fig. 8: Woodcut *Chirurgia infusoria* 1667.

In 1853, Charles-Gabriel Pravaz and Alexander Wood each separately developed a metal syringe with a plunger, a screw mechanism and a hollow needle that was thin enough to inject fluid under the skin (see **fig. 9**). Although simple syringes consisting of an animal bladder and a mouthpiece had existed as far back as antiquity, William Harvey's observations of blood circulation in the 17th century gave intravenous injections a more significant purpose. However, syringes at the time were still so large that the vein first had to be exposed and opened with a scalpel (see **fig. 8**). Injections therefore did not take root as a method until the 19th century, when intravenous drugs also became available (see Ruisinger; Feldmann). The basic form of the glass syringe with a metal cone developed by Pravaz became the established technical standard.

This syringe not only allowed practitioners to inject drugs in certain areas; its screw thread also allowed a precise dosage and made it significantly easier to take blood samples. Without the technical functions of the syringe, Pasteur's experiments would have taken a different course, or perhaps not even have been possible.[26] The syringe, although virtually invisible

Fig. 9: A Pravaz syringe made by Charriere Collin & Cie.

in heroic portrayals of Pasteur, thus forms an important link in Pasteur's actor-network: it has its own agency and makes its own independent contribution to the events.

The example of the syringe demonstrates that actors not only act with a certain degree of independence within a network; they are also affected by the network.[27] I am referring here to the fact that syringes initially led to a higher disease rate, which could not be explained for some time. In fact, it was not until Pasteur that it became clear that the syringes themselves were acting as disease carriers because sterilising them had not been thought necessary. After this, syringes were not only sterilised, they were also manufactured out of glass, making sterilisation even more effective. Sterilised syringes thus functioned somewhat differently than their predecessors as a result of their having been changed by a network constellation.

What is demonstrated by the example of the syringe – that it can be seen as an actor within Pasteur's network that makes its own contribution to the events – applies not only to a multitude of technical objects, but also to natural things or animals that were also involved as actors in Pasteur's experiment. We can thus determine an actor-network with many different participants that do not correspond with the boundaries between nature and culture, humans and technology (see **fig. 10**).[28] Latour's heuristics thus levels out all fundamental differences and ensures that all elements "become *horizontal*" (*Pandora's Hope* 138, emphasis in original). In Latour's attempt to subvert such traditional distinctions, the question of a network's limits and of how far it reaches is left out for the most part. Latour does, however, address the issue of different modes of existence in more recent works, including *An Inquiry into Modes of Existence*. Ultimately, he argues that who or what is part of the network is up to the participants themselves.[29] Thus, a way of testing whether an actor is actually part of a network is simply to physically remove it or to imagine it gone. If something changes in the overall constellation, then this proves that it is part of the network.

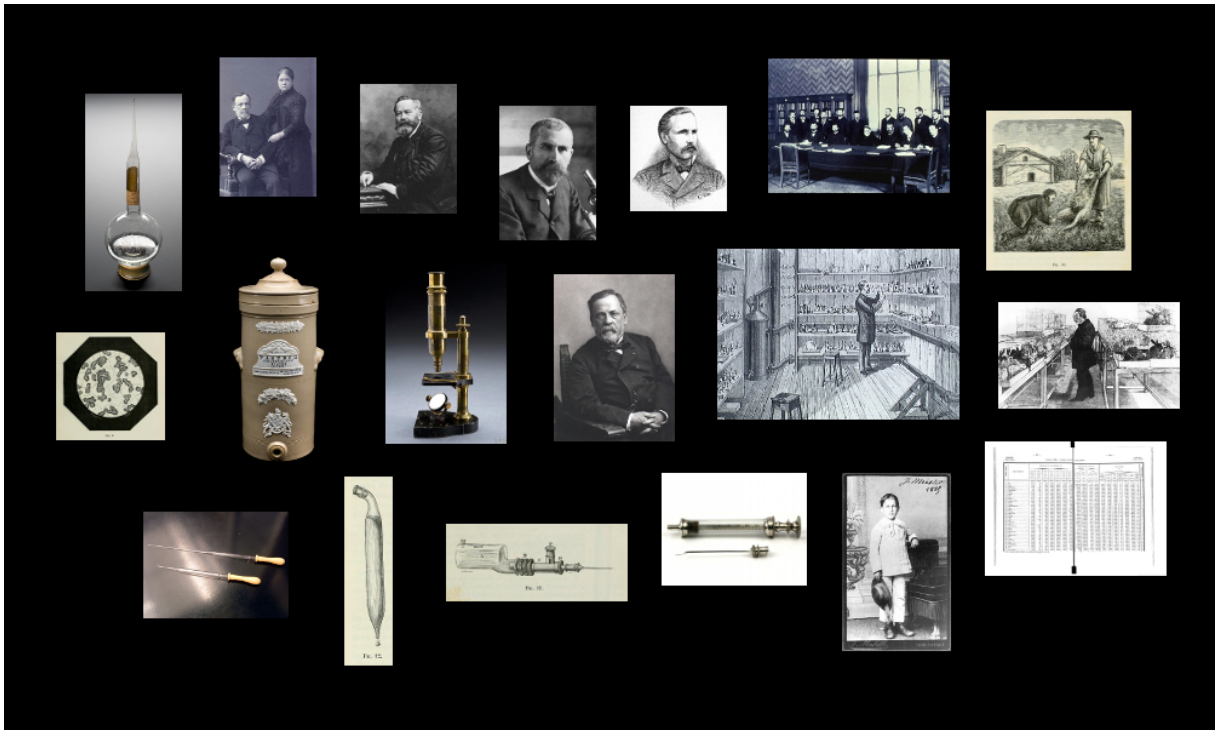

Fig. 10: Pasteur's actor-network.

Second Example: The Statistical Network

The second example in this analysis is not a thing, but an entire network of things, people, technologies and so forth. This network was also involved in Pasteur's experiment at Pouilly-le-Fort – namely, the statistical methods used by the French Ministry of Agriculture. Already before the experiment, hygienists had established a connection between health and economic growth.[30] They argued that it was therefore important and economically relevant to successfully fight disease. They not only regarded this as a more effective way to save human lives than winning battles, they were also concerned about the health of animals, which were a profitable economic sector.

The Ministry of Agriculture collected statistics in all of France in the 19th century and estimated that the mortality rate of livestock was 9% (Latour, *The Pasteurization* 91). The collection of data for such a statistical survey required a network of trained people, standardised questionnaires and compatible spreadsheets (see Bourguet). This entire network is represented here by the statistical spreadsheet in **fig. 10** (lower right).[31] The statistical network made it possible to establish a new, numerical perspective of the agricultural situation and its development, which in turn made it possible to focus on the problem of almost one out of every ten animals dying. Interestingly, the suffering and deaths of the animals on which Pasteur undertook his experiments was regarded as morally justified, as the law of large numbers dictates that few must die so that many can be saved. An additional factor was that morality, in the traditional sense, referred here only to human subjects, while animals were regarded as a means and not as an end in themselves (see Hache/Latour). In any event, this numerical perspective generated a need for action.

In this narrative, the network of statistical methods not only occurs before the experiment at Pouilly-le-Fort, but also after it. This is because statistics also provided numerical proof of the effects of the vaccinations, which were done in all of France *after* Pasteur's successful demonstration.[32]

Thus, reconstructing the actors involved as examples makes it clear that many of the actors and their agency have been ignored in the process of heroisation. The film, for example, also puts Pasteur in the centre of action, while the technical devices only serve his purposes. Neither their agency nor that of the test animals plays a role. Exactly how this blind spot works depends very much on the medium used, however. While a large number of actors can be found in the film, there are fewer in sculptures of Pasteur. The monument in Lille (*L'inoculation et la fermentation* by Alphonse-Amédée Cordonnier) from 1899, for example, shows Pasteur

Fig. 11: Media of representation and transmission.

standing on a tall plinth with a test tube in his hand. Below him, one woman holds out her child to him, while another woman sits facing away from him with a child in her lap (see **fig. 11**, lower right).[33] The constellation of figures is thus reduced in accordance with the medium.

Third Example: Media as Actor

Another aspect of Pasteur's achievements is their documentation. They were made public by the press and have continued to be a subject in various media. Not only were articles published in scientific journals – Pasteur himself wrote works and gave lectures – they were also published in newspapers, such as the *Times* in London. There were graphic depictions, like the drawing shown above, as well as comics. Monuments were erected, films were made, and so forth. These media can also be regarded as actors (see Thielmann/Schüttpelz) because they not only convey the content of Pasteur's achievements, they also "translate" it, as Latour would argue. Each medium has specific qualities and transforms what is represented. A comic book offers different possibilities of portrayal than a classical painting, and a film depicts events differently than a sculpture. Furthermore, we would not know anything about Pasteur today were it not for this chain of transmission through which references to the events at Pouilly-le-Fort continue to circulate. Finally, these media are also concrete objects, and although they may signify something beyond themselves, they still have a material quality.

We can thus reconstruct a large number of actors that were involved in the network and have agency. According to Latour, heroic stories make bad accounts because they ascribe the power to act to the protagonist – here Pasteur – while ignoring the agency of most other participants. Our goal is therefore to expand Latour's approach to include the constitution of heroic agency. In other words, when looking at the process of heroisation, we must explore how the agency shared by many actors is transformed into agency that is concentrated on a *single* human figure.

On the Constitution of Heroic Agency and the Role of Objects

It thus becomes clear that this concentration of agency is part of the process of heroisation.[34] Out of the interaction between many actors, each of which has an impact on events, a heroic narrative emerges with a protagonist who has a significant impact on the course of events. In this narrative, the main figure continually acquires more emphasis, more power to act, and more properties of action. Whether this concentration can be seen as gradual throughout the history of documentation is something that would require further study elsewhere.[35] Here, it will suffice to say that in the heroic representations discussed here the agency of the hero increases, while the agency of the other participants is overlooked.[36]

Another important aspect of the process of heroisation is humanisation. Especially when looking at the agency of very different actors – such as things, technical devices, animals, and so forth – it quickly becomes clear that human actions are a specific form of representation. This is because we associate human actions with the assumption that humans are capable of making decisions and are thus responsible for their own actions. An observer or an audience frame an event as a human action (see Schulz-Schaeffer 13-17). In the process of figuration, the heroic figure also acquires a human face (see Weigel 70-137), a human body, a gender, a biography and so forth.

Regarding the constitution of heroic agency, we can therefore define two main aspects of the process of figuration. First, the representation of Pasteur is clearly gendered.[37] There is thus a sharp gender distinction between the figures involved. In the graphic representations and sculptures, this can be observed in the arrangement of figures and scale – in the monument in Lille, Pasteur is depicted above and in the centre, while in the drawing and on the movie poster he is depicted as being much larger than the other figures, which are female. In all of the representations we have discussed here, science is depicted as "men's work". For example, in the film, Pasteur's wife Marie's intuition inspires an essential idea that only becomes significant when Pasteur applies it in his experiment. Otherwise, his wife and daughter, as well as the mother of Joseph Meister, are mainly worried about their own physical well-being and that of their families. Their realm is the private household. The female figures primarily express emotions, including admiration for and veneration of Pasteur's achievements. They serve as a contrast and a backdrop against which Pasteur is shown as a "man of science" – a man whose decisions and actions are defined by rationality, who pursues higher goals by placing these above his own health and who dedicates his life to the service of humanity, which is an essential quality shared by "great men". While he also displays determination, courage and even emotions, he does this only with regard to the bigger picture. The film even goes so far as to show

a witch whose very irrational method of fighting anthrax is juxtaposed with Pasteur's new scientific methods. In conclusion, the heroic figure is constituted along the dichotomies of masculine vs. feminine, rational vs. irrational and public vs. private action (see Lloyd), highlighting the close connection between masculinity and heroic agency.[38]

The second important aspect of figuration is the unique status of scientific biographies (see Govoni). On the one hand, they are an important genre for representing the history of science, especially within popular science. But on the other, they are also regarded as unserious and are therefore omitted from scholarly studies on the history of science (see Wirtén; Shortland/Yeo). Biographies of Pasteur thus lend themselves well for a metalevel analysis of scientific biographic writing.[39] My analysis thus focuses on the biographical narratives in various media that relate Pasteur's life to his scientific achievements. In these narratives, Pouilly-le-Fort is often described as a decisive and dramatic turning point and as a test of Pasteur's heroism.[40] It represents the culmination of a difficult struggle against established notions, the race against Toussaint, and a crisis. It is the decisive day that marks his breakthrough and ultimately changes everything in Pasteur's favour.

To sum up agency, the process of heroisation thus functions as follows. There is an actor-network in which there are many actors who have agency and are symmetrically aligned. At the end of the process, which in a strict sense is never complete, there is a figure in the centre with a high degree of agency.[41] In between, a process of concentration of the qualities attributed to the heroised figure occurs, while at the same time, most of the other actors are either ignored or depicted as passive in terms of agency. This process of figuration also means that a human figure is constituted out of the symmetrical actors. The advantage of Latour's heuristics, which levels out all differences, is that it allows us easily trace how the emphasis on different actors, characterisations and figurations is established.[42]

Heroic agency is formed through a narrative – by portraying or imagining how a single human being has done something extraordinary or has created something revolutionary for which they are responsible. Within this narrative, things or objects play three different roles. *First*, they are material actors involved in the events, although their agency is ignored due to the narrative focus on the heroic figure's actions – objects like syringes, spreadsheets and so forth. *Second*, they are things heroes carry with them, things that help heroes achieve power and agency and that become iconic with them – for example, Pasteur's microscope. *Third*, they are the media through which the heroic deed becomes known, through which knowledge about the figure is spread and passed down, and through which the narrative is defined in specific ways – in other words, journals, newspapers, monuments and so forth. In conclusion, in terms of agency, objects – whether they be not-represented (because they are made passive or negated), represented (iconic) or representing (media) – are vital to the process of heroisation, and should be regarded as such.

Tobias Schlechtriemen is a researcher in project D 12 (Sociological Diagnoses of the Present between Post-Heroism and New Figures of the Extraordinary) of the SFB 948 at the University of Freiburg and is currently working on figurational sociology.

---

1 I am very grateful to Michelle Miles for the translation of the text.

2 "Hero" refers to people of both sexes (while "heroine" refers exclusively to female heroes), which is why it is used here. For more on the role of gender and heroes, see p. 27-28 of this article.

3 This approach is the basis of the Collaborative Research Centre 948 "Helden – Heroisierungen – Heroismen" (Heroes – Heroizations – Heroisms) of the University of Freiburg as stated in the grant proposal for the first funding period (2012–2016). In the sub-project "Der Held als Störenfried. Zur Soziologie des Exzeptionellen" (The Hero as a Disturbing Element. The Sociology of Exceptionality), a fifth quality – a high degree of agency – was added to the original four. These criteria were developed collectively within the Collaborative Research Centre, and especially in the "Theories" interdisciplinary work group.

4 This also means that the characteristics or qualities must be expanded or changed if required by the empirical facts or sources.

5 For more on the advantages and disadvantages of typologies, see Bröckling 12-13.

6 According to Girard's theory, a group "solves" all interpersonal conflicts by projecting all negative aspects onto the person excluded, onto the scapegoat: "But suddenly the opposition of everyone against everyone else is replaced by the opposition of all against one. Where previously there had been a chaotic ensemble of particular conflicts, there is now the simplicity of a single conflict: the entire community on one side, and on the other, the victim." (Girard 24) We can productively apply this idea here without also adopting Girard's fundamental anthropological beliefs.

7 For more on the different forms of identification, see Jauß.

8 *Boundary-work* is a concept that so far has been mostly used in science studies, see Gieryn. The reason I am using this concept in the entirely different context of heroisation processes is that the processes that are analysed suggest such a formulation because they are about different forms of distinction, transgression and demarcation resulting from cultural actions or performances – in other words, resulting from "work". It is understood here in a more comprehensive sense, similar to Lamont and Molnár 168.

9 Latour also addresses Pasteur in the chapters "From Fabrication to Reality: Pasteur and His Lactic Acid Ferment" and "The Historicity of Things: Where Were the Microbes before Pasteur?" in *Pandora's Hope*, 113-144, 145-173.

10 For a critical analysis of Pasteur's scientific achievements, see Geison.

11 This also is true for the silk worm disease that caused significant problems for the French silk industry.

12 At the last moment, two sheep were swapped for two goats and an additional six out of ten cows were vaccinated. See Geison 147.

13 See the article in *The Times* 5.

14 Except for one that died from complications during pregnancy.

15 According to Pasteur's laboratory notes, he had already treated two people, one of which had died. The fate of the second person is unknown. Contrary to Joseph Meister, these two cases were not made public. See Geison 195.

16 For more on how the term "microbes" was introduced, see Vallery-Radot 266-267.

17 The poster refers to a drawing of Uncle Sam by the graphic designer James Montgomery with the words "I Want You for U. S. Army" (1917). The poster was an advertisement for the military in the First World War. The motif was borrowed from Alfred Leete, who first used it on a poster in 1914 showing Lord Kitchener with the sentence "Britons, [Lord Kitchener] Wants You. Join Your Country's Army!"

18 See Hansen for more on this comic and other Pasteur comic books from the 1940s.

19 Wirtén refers to this survey.

20 See Latour, *The Pasteurization*, where he refers to Greimas and Courtès. For more on the concept of the actor, see Latour, *Reassembling the Social* 43-86.

21 See also the concept of "assemblage" according to DeLanda and based on Deleuze. Latour refers here to an "event" that changes the actors involved. See Latour, *Pandora's Hope* 126.

22 There are three roles for elements within the network: as intermediaries that do no change what they transport; as mediators that translate and transform what they pass on; and as actors, meaning the kind of mediators that acquire a clear form through their figuration.

23 His colleague Michel Callon refers to Serres.

24 For more on the audience in Pouilly-le-Fort, see Vallery-Radot 323. For more on the role of different types of audiences in heroisation processes, see Asch and Butter.

25 In his report from 1881, Pasteur also briefly wrote that "we used a Pravaz syringe to inoculate twenty-four sheep, one goat and six cows each with five drops attenuated anthrax." (Pasteur, *Summary Report* 61)

26 A closer analysis of the materiality of the syringe that goes beyond functionality could lead to "surprising perceptions" (Hahn 12).

27 For more on the continuity of an entity throughout the institutionalisation of its network, see Latour, *Pandora's Hope* 164-168.

28 Any actor could become the main focus. The composition of the network would change accordingly. The fact that Pasteur is the centre here is due to our retrospective perspective. We can only tell in hindsight what stabilisation has been successful because we do not assume a historical teleology.

29 For more on the methodological guidelines for empirical work that can be derived from this, see Schlechtriemen 163-165.

30 See Latour, *The Pasteurization* 19, in a reference to Coleman.

31 Reproduction from the *Annuaire statistique de la France* 330-331. It shows the number of agricultural products in 1893.

32 See Pasteur's summary of this statistical survey in Pasteur, *Une statistique.*

33 On one bronze plaque, there is also a depiction of a vaccination scene.

34 Accordingly, we should assume a decentralisation in the deheroisation dynamics. This could be an additional aspect in an analysis of processes of deheroisation. See Gelz et al.

35 Eva Hemmungs Wirtén refers to such a gradual process regarding the title pages and book cover of Latour's *Les Microbes: Guerre et Paix* (1984), which over time have evolved more and more in the direction of "traditional" notions of a human hero of science. The edition from 2001 is thus titled *Pasteur: Guerre et Paix* and the cover of the English edition presents Pasteur in his laboratory. See Wirtén 5.

36 It is also interesting that the agency of the opponent or enemy also increases to a certain degree.

37 For more on the construction of masculinity, see Edwards. For more on gender and heroicity, see Mommertz and Seedorf. For more on gender and the cult of the genius, see the chapter "Vergeschlechtlichen: Schwangere Philosophen und geistige Kinder" in Köhne.

38 Masculinity is understood here as "a set of values, practices or dispositions" (Edwards 17). Horlacher provides a helpful overview of masculinity studies. See especially 212-217.

39 The question how the person depicted is gendered plays a decisive role. Wirtén demonstrated this using Marie Curie as an example.

40 The episode of the healing of Joseph Meister is another highlight in the storyline.

41 The heroic is always regarded in this approach as the product or result of processes of heroisation. It can also be dissolved again in processes of deheroisation. Seen from another perspective, the heroic can be regarded as an actor in socio-cultural processes.

42 According to Hans Peter Hahn, we should be sceptical about such "shifts of relevance" in science, if only because they often overestimate the significance of everyday objects. "In most cases, it would be more appropriate if casualness, negligence or even ignorance would be the initial result. Generating a sensibility for the meaning of things must be organised in a methodological way that maintains the reduced role of everyday things." (Hahn 15)

Works Cited

Asch, Ronald G. and Michael Butter, Ed. *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg: Ergon Verlag, 2016.

Belliger, Andréa and David J. Krieger, Ed. *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.

Bonnet, Jean-Claude. *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris: Fayard, 1998.

Bourguet, Marie-Noëlle. *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 1988.

Bröckling, Ulrich. “Negationen des Heroischen – Ein typologischer Versuch.” *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 9-13. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2015/01/01.

Coleman, William. *Death Is a Social Disease. Public Health and Political Economy in Early Industrial France*. Madison: U of Wisconsin P, 1982.

DeLanda, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum, 2006.

Edwards, Tim. *Cultures of Masculinity.* London: Routledge, 2006.

Feldmann, Harald. “Die Geschichte der Injektionen.“ *Laryngo-Rhino-Otologie* 79.4 (2000): 239-246.

Gamper, Michael. *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*. Göttingen: Wallstein, 2016.

Geison, Gerald L. *The Private Science of Louis Pasteur*. Princeton: Princton UP, 1995.

Gelz, Andreas et al. “Phänomene der Deheroisierung in der Vormoderne und Moderne”. *helden, heroes, herós. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 135-149. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2015/01/13.

Gieryn,Thomas F. “Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists.” *American Sociological Review* 48.6 (1983): 781-795.

Giesen, Bernhard. *Triumph and Trauma*. London: Paradigm Publishers, 2004.

Girard, René. *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford UP, 1987.

Govoni, Paola. “Crafting Scientific (Auto)Biographies.” *Writing about Lives in Science*. Göttingen: V & R unipress, 2014: 7-30.

Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtès. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana UP, 1983.

Hache, Émilie und Bruno Latour. “Morality or Moralism? An Exercise in Sensitization.” *Common Knowledge* 16.2 (2010): 311-330.

Hahn, Hans Peter. “Der Eigensinn der Dinge – Einleitung.” *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*. Berlin: Neofelis Verlag, 2015: 9-56.

Hansen, Bert. “Medical History for the Masses: How American Comic Books Celebrated Heroes of Medicine in the 1940s.” *Bulletin of the History of Medicine* 78.1 (2014): 165-167.

Horlacher, Stefan. “Überlegungen zur theoretischen Konzeption männlicher Identität aus kulturwissenschaftlicher Perspektive – ein Forschungsüberblick mit exemplarischer Vertiefung.” “Wann ist die Frau eine Frau? ” *„Wann ist der Mann ein Mann?” Konstruktionen von Geschlechtlichkeit von der Antike bis ins 21. Jahrhundert*. Ed. Stefan Horlacher, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010: 195-238.

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1982. 152-188.

Köhne, Julia Barbara. *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. Wien: Böhlau Verlag, 2014: 229-265.

Lamont, Michèle and Virág Molnár. “The Study of Boundaries in the Social Sciences.” *Annual Review of Sociology* 28, 2002: 167-195.

Latour, Bruno. *Les Microbes: Guerre et Paix*. Paris: Métailié, 1984.

---. *The Pasteurization of France*, Cambridge: Harvard UP, 1988.

---. “The Berlin Key or How to Do Things with Words.” *Brown Matter, Materiality and Modern Culture*. Ed. P. M. Graves, London: Routledge, 1991: 10-21.

---. *We Have Never Been Modern.* Cambridge, MA: Harvard UP. 1993.

---. “On Technical Mediation: Philosophy, Sociology, Genealogy.” *Common Knowledge* 3.2 (1994): 29-64.

---. *Pandora’s Hope: Essays on the Reality of Science Studies.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.

---. *Pasteur: Guerre et Paix des microbes.* Paris: La Découverte, 2001.

---. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford: Oxford UP, 2005.

---. *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2013.

Lloyd, Genevieve. *The Man of Reason. ‚Male‘ and ‚Female‘ in Western Philosophy*. London: Methuen, 1984.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan, 1977.

“Louis Pasteur and the Unseen Enemy.” *Real Heroes* 7, November 1942: 20-25.

Ministère du commerce, de l’industrie, des postes et télégraphes. *Annuaire statistique de la France 15.* Paris: Imprimerie Royale, 1837.

Pasteur, Louis. “Une statistique au sujet de la vaccination préventive contre le charbon, portant sur quatre-vingt-cinq mille animaux.” *Oeuvres de Pasteur*. Vol. 6. Ed. René Vallery-Radot, Paris: Libraire de l’académie de medicine, 1933: 414-417.

---. “Summary Report of the Experiments Conducted at Pouilly-le-Fort, Near Melun, on the Anthrax Vaccination.” *Yale Journal of Biology and Medicine* 75.1 (2002): 59-62.

Ritter, Henning. “Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime.” *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*. Ed. Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2004: 1-15.

Ruisinger, Marion M. “Ab in die Blutbahn. Die Injektionsspritze – Medizintechnik, Menschenbild und Marktwirktschaft.” *uni. kurier.magazin* 30.105 (2004): 30-31.

Schlechtriemen, Tobias. “Akteursgewimmel. Hybride, Netzwerke und Existenzweisen bei Bruno Latour.” *Das Andere der Ordnung. Theorien des Exzeptionellen*. Ed. Ulrich Bröckling et al. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2015: 149-167.

Schulz-Schaeffer, Ingo. *Zugeschriebene Handlungen. Ein Beitrag zur Theorie sozialen Handelns*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2007.

Schüttpelz, Erhard. “Elemente einer Akteur-Medien-Theorie. Akteur-Medien-Theorie.” *Akteur–Medien–Theorie*. Ed. Tristan Thielmann and Erhard Schüttpelz, Bielefeld: transcript Verlag, 2013: 9-67.

Serres, Michel. *Hermès III: La traduction*. Paris: Editions de Minuit, 1974.

Shortland, Michael and Richard Yeo, Ed. *Telling Lives in Science. Essays on Scientific Biography*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

The Story of Louis Pasteur. Directed by William Dieterle. Warner Bros. Entertainment, 1936.

Thielmann, Tristan and Erhard Schüttpelz, Ed. *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.

The Times, London, 3. June 1881: 5.

Vallery-Radot, René. *The Life of Pasteur*. New York: Doubleday, Page & Company, 1923.

von den Hoff, Ralf et al. "Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948." *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.

von den Hoff, Ralf et al. Ed. *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg: Ergon Verlag, 2015.

Weigel, Sigrid. *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.

Wirtén, Eva Hemmungs. "The Pasteurization of Marie Curie. A (Meta)biographical Experiment." *Social Studies of Science* 45.4 (2015): 597-610.

List of Figures

Fig. 1: Title page of the *Petit Journal* by Henri Meyer, 13 October 1895.

Fig. 2: Screenshots from the trailer for *The Story of Louis Pasteur:* William Dieterle 1935, © Warner Bros (a: 00:03:04; b: 00:00:19; c: 00:03:09; d: 00:00:25).

Fig. 3: Movie poster from *Grand Rapids Herald*, 20 March 1936.

Fig. 4: Title page of *Real Heroes* 7, November 1942.

Fig. 5: Detail of fig. 4.

Fig. 6: Vaccination of animals, 1881: 25 November 2016 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b3200012r/f23.item.r=Louis%20Pasteur%20Pouilly%20le%20fort>.

Fig. 7: Detail of vaccination of animals, 1881: 25 November 2016 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b3200012r/f23.item.r=Louis%20Pasteur%20Pouilly%20le%20fort>.

Fig. 8: Woodcut: Major, Johann Daniel. *Chirurgia infusoria.* Kiel 1667, 2.

Fig. 9: Pravaz syringe made by Charriere Collin & Cie: © www.phisick.com.

Fig. 10: Haemogram of an animal which died of anthrax: Chamberland, Charles. Le charbon et la vaccination charbonneuse d'après les travaux récents de M. Pasteur. Paris: B. Tignol, 1883, 71.

Test tube: Chamberland 308.

Inoculation of a sheep: Chamberland 304.

Syringe: Chamberland 307.

Reproduction from the *Annuaire statistique de la France* 330-331.

Charles Chamberland: public domain, 25 November 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Chamberland.jpg>.

Henri Toussaint: public domain, 25 November 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JJHToussaint.png>.

Émile Roux: public domain, 25 November 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Paul_%C3%89mile_Roux_2.jpg>.

Joseph Meister: public domain, 25 November 2016 <http://images.google.de/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/Joseph_Meister.jpg/220px-Joseph_Meister.jpg&imgrefurl=https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Meister&h=359&w=220&tbnid=EUL94-TWIEOdNM:&vet=1&tbnh=186&tbnw=113&docid=DMH-533OHG-ShM&itg=1&client=firefox-b&usg=__hIY_bEkdQdnNpyEFw5pw30wWWmY=&sa=X&ved=0ahUKEwjp2dvDpcvQAhUJ3SwKHbr0BjUQ_B0IcDAK>.

Louis Pasteur with his colleagues: 25 November 2016 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b3200012r/f58.item.r=Louis%20Pasteur%20Pouilly%20le%20fort>.

Louis Pasteur in the laboratory: 25 November 2016 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b3200012r/f25.item.r=Louis%20Pasteur%20Pouilly%20le%20fort>.

Louis Pasteur and cages with rabbits: public domain, 25 November 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pasteur_rabbits.jpg>.

Louis Pasteur: public domain, 25 November 2016 <http://images.google.de/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Louis_Pasteur,_foto_av_F%25C3%25A9lix_Nadar_Crisco_edit.jpg&imgrefurl=https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Pasteur&h=3292&w=2388&tbnid=iDfeDyxnNOpPtM:&vet=1&tbnh=112&tbnw=81&docid=kddGu9wFv2q1AM&client=firefox-b&usg=__YMGYukhCuam6FcmJyR_uGl2q1DU=&sa=X&ved=0ahUKEwjDqIPmpcvQAhUDhiwKHWXBCAEQ_h0IgAEwCw>.

Glass pipettes used by Louis Pasteur: public domain, 25 November 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pasteur_Pipets.jpg>.

Pravaz syringe made by Charriere Collin & Cie: © www.phisick.com.

Louis and Marie Pasteur: 25 November 2016 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b3200012r/f53.item.r=Louis%20Pasteur%20Pouilly%20le%20fort>.

Glass flask used by Louis Pasteur: © Science Museum/Science and Society Picture Library. Object Number A55130.

Compound monocular microscope produced by Nachet et fils used by Louis Pasteur: © Science Museum/Science and Society Picture Library. Object Number A55114 Pt1.

Water filter, stoneware, Pasteur-Chamberland design, by J.G. Defries & Sons of London, c. 1900: © Science Museum/Science and Society Picture Library. Object Number A631491.

Fig. 11: Title page of *Real Heroes* 7, November 1942.

Louis Pasteur: Title page of *The Times,* 3 June 1881: 5.

Erection of the Pasteur monument in Lille: Title page of *L'illustré National,* 23 April 1899.

Pasteur Monument Lille: public domain, 25 November 2016 <http://images.google.de/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Lille_monument_Pasteur.JPG&imgrefurl=https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille_monument_Pasteur.JPG&h=1500&w=1999&tbnid=G44SHeJzrZJHcM:&vet=1&tbnh=93&tbnw=124&docid=s-C7d391JDxS3M&client=firefox-b&usg=__UteEwc31tZx5EQf23lr4tAPr65w=&sa=X&ved=0ahUKEwiDlqivmdXQAhXBbhQKHTfsCZ8Q9QEIIjAA>.

Louis Pasteur: Title page of the *Petit Journal* by Henri Meyer, 13 October 1895.

Medal: 25 November 2016 <http://www.biusante.paris-descartes.fr/histoire/images/index.php?refphot=en-va-2006-0-00155>.

Commemorative plaque: public domain, 25 November 2016 <http://images.google.de/imgres?imgurl=-https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2Fthumb%2Ff%2Ff3%2FP1250442_Paris_V_rue_Ulm_plaque_Pasteur_bis_rwk.jpg%2F220px-P1250442_Paris_V_rue_Ulm_plaque_Pasteur_bis_rwk.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FList_of_things_named_after_Louis_Pasteur&h=325&w=220&tbnid=YAlLR4iltT0X-M%3A&vet=1&docid=YjM_ZOyFOTGJ4M&ei=p0NBWPTJG8XXUbvgg_gJ&tbm=isch&client=firefox-b&iact=rc&uact=3&dur=891&page=0&start=0&ndsp=21&ved=0ahUKEwi0ucfUndXQAhXFaxQKHTvwAJ8QMwghKAQwBA&bih=587&biw=1280>.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/04

Barbara Korte

Chums (1892-1932): Heroes and Things in a British Boys' Periodical

What a Difference a Thing Makes

This article investigates the connection between heroics and things in *Chums*, a popular boys' periodical that appeared in Great Britain as a weekly publication from 1892 to 1932.[1] In addition, it was available in monthly and bound annual editions that collected the weekly numbers. That the hero-thing relationship is especially pertinent to this kind of periodical has several reasons, all of which date back to the Victorian period. First, periodicals as a defining medium of Victorian culture were a space where contemporary ideas about the heroic were circulated and continually scrutinised for their moral and social usefulness.[2] Second, in a society obsessed with things, also in the context of a new consumer culture, periodicals were a space where old and new material objects were regularly described and advertised.[3] And last but not least, this culture of particularly "object-oriented humans" (Latour 74) ascribed to things a special significance in childhood. As views of childhood changed,[4] the Victorians not only developed a new attitude towards children's play, but they also began to mass-produce the things with which their children played:

> A certain idea of childhood is invented in the Victorian period: children were no longer simply short adults who worked alongside their elders on the farm or in the forge; they became creatures who needed to develop through play. […] Rocking horses and doll houses – formerly available only to the very affluent – became partly or fully mass-produced; after 1846 the process for producing marbles was partly automated and they in turn also became far less expensive; toy soldiers were made in hollow rather than solid molds, making them cheaper to produce and ship. (Freedgood 235)[5]

Toy soldiers and weapons were things that acquainted Victorian boys playfully with the world of the military and associated ideals of heroic masculinity. This function was also performed by the periodicals which a steadily growing print market produced for boys. While they certainly provided entertainment (fun and thrill) for their young readers, these periodicals were at the same time an instrument for their education and initiation into in the values of their society, including hegemonic ideals of masculinity. Since heroes could provide both thrill *and* models of behaviour, boys' periodicals in the decades around 1900 abounded in fiction and journalism with a heroic theme. And because the heroics in these pieces often involved things, boys' periodicals helped to anchor things in the heroic imaginary which they created for their young readers. Boys were shown how to 'play' the hero, and with what things they could do it.

Chums not only included boys' playthings in its early mastheads (the head title on an issue's front page), but it also had regular advertisement pages where toy guns and air rifles stood next to other playthings like model steam engines and objects for sports such as cricket bats and football boots. This object-mindedness was echoed in *Chums*'s representations of heroic action, which also entailed considerable attention to the equipment with which – or against which – such action could be performed (**fig. 1**). The way in which *Chums* transported ideas about the heroic thus invites discussion within the framework of actor-network theory (ANT).[6] In this framework, as Bruno Latour writes in *Reassembling the Social*, 'social' is understood as "the name of a type of momentary association which is characterized by the way it gathers together into new shapes" (Latour 65), and in such gathering together, "*any thing* that does modify a state of affairs by making a difference is an actor – or, if it has no figuration yet, an actant" (ibid. 71, italics original). Therefore, things not only serve as a "'backdrop for human action,'" but can "authorize, allow, afford, encourage, permit, suggest, influence, block, render possible, forbid, and so on" (ibid. 72).

Fig. 1: *Chums*, vol. 8, no. 372 (25 October 1899): cover.

When *Chums* entered the late-Victorian print market, the question whether things could enable or restrict human action was particularly acute, for this was a time when new things of all kinds, and especially machines, appeared to modify the state of affairs in unprecedented measure. As Asa Briggs notes for the Victorian period in general, such modifications could be troubling, at least temporarily:

> There is a wealth of evidence […] to suggest that, whatever the reason, invention was seldom universally acclaimed in Victorian Britain. For some people the invasion of new things carried with it an element of threat. For more people there was a sense that new things upset old ways. (Briggs 372)

Among the old ways in danger of being upset were traditional constellations – or in ANT terms, assemblages – of the heroic. For instance, when a new type of iron-clad and steam-driven warship began to replace the sailing ships that had proved their mettle in the Napoleonic Wars (and that were therefore heroised alongside the human heroes of these wars), a debate arose as to whether human actors would still be able to act heroically on the new vessels. An article published in an 1861 issue of Charles Dickens's popular family magazine *All the Year Round* stated explicitly that the new mechanised ships required brains rather than courage:

> Our ships are changed things; they are now great machines – no longer the slow things of Nelson's time. They require new fittings, new manoeuvres, new handling. Admirals and captains will no longer be the men they once were. Mere dogged bravery and reckless bull-dog courage will not do now; we shall want science, and more comprehensive schemes of combination. ("The Iron War-Ship". *All the Year Round* (26 October 1861): 106-107)

When *Chums* appeared three decades later, iron-clads and other things new in the mid-Victorian years had ceased to carry with them an element of threat. On the contrary, issues of *Chums* included colour plates of modern war ships as a special treat for their boy readers. However, since the years around 1900 were a time of rapid innovation and new technological inventions proliferated, people had to get used to other things – like submarines and flying machines – that interfered in established conceptions of the heroic. The subsequent pages will argue that *Chums* followed a strategy that enabled its young readers to incorporate modern high-tech things into traditional templates of heroic (manly) behaviour – a behaviour which the periodical actively promoted. If one of Latour's central questions in ANT is whether an agent "make[s] a *difference* in the course of some other agent's action or not" (Latour 71), then *Chums* showed its young readers that new machines did make a certain difference for definitions of the hero and heroic action, but that this difference was not radical and could be accommodated within existing frames of understanding the heroic. It is first necessary, however, to achieve a better understanding of *Chums* itself.

Chums and the Heroic

Chums was an "*Illustrated Paper for Boys*," as its subtitle announced. Its publisher until 1932 was Cassell, who had a long list of children's literature, including many books specifically published for the boy reader. *Chums* targeted boys from the middle classes and reached into the working classes, for whom it was affordable at the modest price of one penny per weekly issue.[7] 'Chums' is a term for close friends, and *Chums*'s first editor's address in 1892 announced that the paper would not only promote chumminess amongst its readers, but also be a good comrade and friend itself:

> May this seed of introduction grow into the tree of ripe comradeship, and may this new paper, whose first number is given to-day, be the bond which shall bind us together in spirit for many years. […] There is no reading public so little catered for as the boy. I don't mean the schoolboy only, but the young man who is just passing from boyhood to manhood. Such a boy, with his younger brother, I intend to write for, and shall ask the able colleagues who will assist me with this paper to write for him also. ("The Editor to His Friends." *Chums* 1.1 (14 September 1892): 15)

Chums fits Kelly Boyd's characterisation of the boys' story paper as "dominated by fiction" that "offered rousing plots and plenty of action", but that was also concerned with "character-building" (Boyd 49). However, especially during its early decades, *Chums* was not restricted to fiction. There were also humorous cartoons, prize competitions and factual journalism on many topics as well as portraits of and interviews with famous men: military leaders and war correspondents (especially during the Second Boer War),[8] sportsmen and entertainers, but also the writers and artists popular with the periodical's readers. An advertisement for the second volume of *Chums* (printed at the end of the last issue of the first volume) even announced "Chats with Heroes" as a special attraction.

All these heroes were male, and it can be claimed generally that *Chums* was somewhat behind the times as far as its gender politics were concerned.[9] 'Boys' were the readership to which *Chums* was exclusively addressed. Depictions of women in word or image are rare, and women who challenged Victorian gender boundaries were sometimes explicitly ridiculed.[10] As a secular publication – in contrast to its main competitor, the *Boy's Own Paper*, which was published by the Religious Tract Society – *Chums* was unrestrained in its heroisation of the military and its involvement in the imperial project.[11] *Chums*'s ideological outlook was undisguisedly patriotic and imperialist, racist and pro-war. As Robert H. MacDonald points out, between 1893 and 1908 the spines of its annual volumes showed

> an illustration of two soldiers, one standing firing a revolver, the other kneeling. The soldiers were holding hands. A source and explanation for this image can be found in *Chums* itself, where in volume 2 (1893-1894), the frontispiece is a more explicit version of the same scene […]. Here the two soldiers, clearly officers, are defending themselves in a fight to the death. The erect figure, his foot braced against a rock, fires at a horde of natives, dimly seen waving spears in the background. His sword is in his right hand. His companion has collapsed, stricken, and leans his head on the other's thigh. The caption of this picture is 'Chums'. (MacDonald 31)

Pictures like the one described here project an ideal of what the Victorians described as 'pluck' – courage and spirit in dangerous situations and even in fights to the death. Apart from soldiers and sailors, whose pluck was regularly depicted in fictional as well as factual pieces,[12] *Chums* promoted heroic deeds in daily life, particularly the bravery of firemen, lifeboat men, and other life-saving actors.[13] *Chums* featured a real-adventure section ("Our Adventure Page"), and it had a special correspondent who explored and reported opportunities for adventure in a boy's daily life. With an eye to its working-class readers, *Chums* also frequently pointed to the heroic disposition required in dangerous workplaces such as foundries and coal mines that were of great importance to a leading industrial and imperial nation. A series of articles about "Heroes of the Coal Mine" claims in its last article that "British pluck as displayed underground to-day is not one whit inferior to the British pluck of the past – the pluck that has shone on land and sea and has made our country both great and glorious." ("Heroes of the Coal Mine." *Chums* 5.203 (29 July 1896): 775)

The fiction in *Chums* let British pluck shine even more brightly than its reports about heroism in real life. This fiction, serialised novels as well as tales completed in a single issue, was often written by the most popular boy's authors of the late-Victorian and Edwardian periods, like G. A. Henty, Percy F. Westerman and Captain Frank Shaw. Most of this was adventure fiction, set in historical times or the present, where boys and men demonstrated their courage and inventiveness at sea and on land, in war and in peace, at home and abroad. *Chums* also printed detective and espionage stories, and another contingent of its fiction consisted in public school stories, indicating how strongly *Chums* identified with the ethos of "muscular Christianity" that had been fostered in such schools since the mid-Victorian years, not least through sports and games.[14] It was expected that *Chums*'s young readers would absorb this ethos with its twinned attention to morals and muscles and reproduce it in adult life – even those boys whose social background would never have enabled them to attend a public school. The first instalment of a series about "heroes from public schools" makes it clear that graduates of public schools could be role models to boys of all classes:

> Without being unduly egotistical we can claim for our soldiers that they begin to fight their battles when they are twelve years old; for, after all, what are games but miniature battles?
> The object of this short series of chats is to put on record the doings of some of the bravest living men which public schools have produced. The annals of our leading educational establishments contain the names of more genuine heroes than are to be found in the school lists of any country in the world, and we do not doubt that those who are now struggling with the irregular verbs and the difficulties of negotiating a supply of bath buns from the 'tuck' shop on a cash basis will appreciate a little information about some of the 'old boys' who preceded them. ("Heroes from Public Schools: And What They Have Achieved." *Chums* 7.311 (24 August 1898): 6)[15]

Many of *Chums*'s factual articles were dedicated to military subjects,[16] sports,[17] outdoor life and physical fitness, in counter-reaction to the dandyism and decadence of the 1890s, and especially in reaction to the Boer War's revelation that not all British men were really fit for service in the imperial army.[18] Athletics were announced as a special interest of *Chums* in the editor's first address to his readers: "[W]e shall make a great feature of athletics in this paper. I don't think there is anyone in life for whom I have so great a regard as the manly athlete schoolboy, the type of muscular uprightness and manliness […]. All forms of sports are encouraged here." ("The Editor to His Friends." *Chums* 1.1 (14 September 1892): 15) In this spirit, *Chums* not only portrayed famous sportsmen as models, but also promoted Baden-Powell's Boy Scouts movement and the British Boys' Naval Brigade. *Chums* was thus fully impregnated with a spirit of healthy, masculine activity, and this is also reflected in its many illustrations, which transported the periodical's ideology as much as its texts.[19] These pictures usually show boys and men in action – in fights, rescue operations, sports and games, and it is a conspicuous visual trope that they show not only the human actors in motion, but also often the things with which they (inter-)act (**fig. 2**).

The producers of *Chums* (like those of other periodicals for children) were aware that their readers would be attracted and fascinated by pictures, perhaps even more than by the content of the letterpress. *Chums* was therefore richly and strikingly illustrated even though it was sold at a very affordable price. The pictures were often large-scale and always well-printed. Many illustrators engaged by the periodical were renowned and signed their work, which was also a mark of quality. Overall, *Chums*'s pictorial content consisted of cartoons, portraits of famous people, and illustrations in the narrow sense that explain or interpret fact and fiction. The semantic relationship between such illustrations and the letterpress is always straightforward.[20] Where pictures accompany adventure narratives, they usually show a decisive moment in the action, whose thrill is additionally verbalised in a short caption. The pictures in *Chums* were meant to give visual pleasure, but, as MacDonald's description of the soldier chums has already shown, they were also central for transporting the periodical's ideological outlook, and namely in a manner that resisted reflection. As MacDonald notes: "Seeing comes before words. The illustrations carried their own rhetoric: fighting was reduced to a code in which reflection was absent, bravery instinctive, suffering rendered as endurance, and death presented only as dignified sacrifice" (MacDonald 43). In *Chums*'s engagements with the heroic, pictures are also always more than illustrations of text passages. They add the affective quality, presence and immediate evidence that marks visual against verbal representation – and which also makes pictures a more congenial medium for capturing the thing-ness of things: their visual and sensual embodiment and their evidential rather than hermeneutic meaning, also in connection with the heroic.

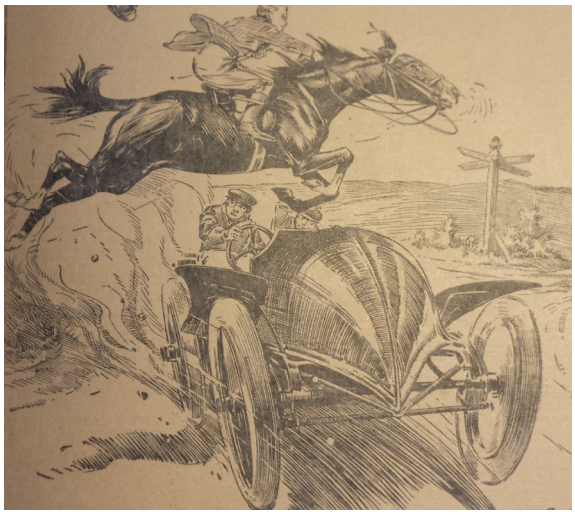

Fig. 2: *Chums*, vol. 16, no. 832 (19 August 1908): cover.

Heroes and Things in *Chums*'s Pictorial Rhetoric

Given that *Chums* was so obviously impregnated with a spirit of healthy masculinity, one might think that the heroics it depicted were understood primarily in terms of the human actor and specifically action of the human body. Such an impression is indeed confirmed by many illustrations, especially in early volumes of *Chums*, which typically show boys and men in dangerous situations where they act primarily with no or only low-tech equipment that is carried on the body. The very first number of *Chums* (14 September 1892) had a front page whose eye-catching picture illustrated a scene from a serialised novel set in the eighteenth century, *For Glory and Renown* by D[avid] H[arry] Parry.[21] The young hero of the novel sits on his horse and has only a dagger to defend himself against a wolf. In historical settings, firearms and guns are usually the most technologically advanced things in the heroic assemblage, and it is significant that this is also still the case in many of *Chums*'s present-day scenarios, where heroics are still performed without or with only a minimum of thing participation. Typically, the adversaries of heroes in such instances are either 'natives' and/or dangerous animals[22] (**fig. 3**). Such continuities between past and present, regarding both the hero's challenge and his equipment, formed a tangible bridge between a traditional heroic imaginary and the readers' contemporary world.

Like other boys' periodicals, *Chums* mixed historical periods in all its issues, and front pages switched easily from nineteenth-century boy heroes to medieval knights (**fig. 4**). Historical and modern scenarios were depicted side by side even in the literal sense: In the bound version of vol. 8 (1899/1900), an illustration on the front page of no. 389 (21 February 1900) for a story from the contemporary war in South Africa faced a colour plate with a war scene from the eighteenth century. Similarly, in the bound version of vol. 9 (1900/1901), the front-page illustration of no. 458 (19 June 1901) with another scene from the South African War stood opposite a colour plate depicting a medieval knight.[23] Such co-presences of old and new heroisms, as well as depictions of present-day situations in which the heroic equipment remained low- or no-tech, kept traditional, 'muscular' templates of the heroic alive – at precisely the time when new machines were invading the late-Victorian and Edwardian world, including its concepts of heroes and the heroic.[24] **Figure 5** is instructive in this respect: the front-page illustration of vol. 9, no. 472 (25 September 1901), shows a contemporary schoolboy caught between a dangerous lion (that had escaped from a circus) and an approaching express train – an old challenge and a new.[25]

Fig. 4: *Chums*, vol. 10, no. 515 (23 July 1902): cover.

Fig. 3: *Chums*, vol. 19, no. 990 (30 August 1911): cover.

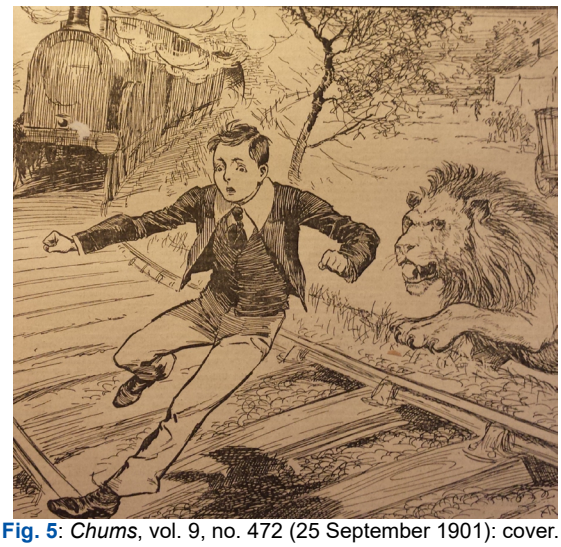

Fig. 5: *Chums*, vol. 9, no. 472 (25 September 1901): cover.

However, while they aimed to keep traditional heroisms alive, the makers of *Chums* also knew well that their boy readers were fascinated with technological invention and especially new mechanical things – as toys and in the reality of the adult world. *Chums*'s first ever front page showed an eighteenth-century horseman, but inside the issue, readers were introduced to 'Ulysses', a young special correspondent who accompanied people in dangerous professions of the industrialised world. In the first issue, Ulysses accompanies a steeple-jack, in a later one the crew of a torpedo boat. The third issue of the first volume presents "A Ride on the Fire-Engine", the sixth reports on "A Ride on a Locomotive", and the ninth a "Descent as a Diver". *Chums*'s readers were thus familiarised with high-technological environments, and they were given heroes who could act in these environments because they were able to master ('play with') the new technologies.[26] As a result, *Chums*'s heroic assemblages were updated, while their underlying patterns were maintained. The heroes were re-equipped, so to speak, but without any *fundamental* change to their values and attitudes, or the structures of the situations in which they had to prove their heroic disposition. The horse, for instance, gave way to more modern and mechanical means of transport – bikes (**fig. 6**),[27] motorbikes and even planes – but the new was grafted upon the older templates. Machines now often (though not always) occupied the role of low-tech equipment in the familiar heroic constellations.

Fig. 6: *Chums*, vol. 8, no. 393 (21 March 1900): cover.

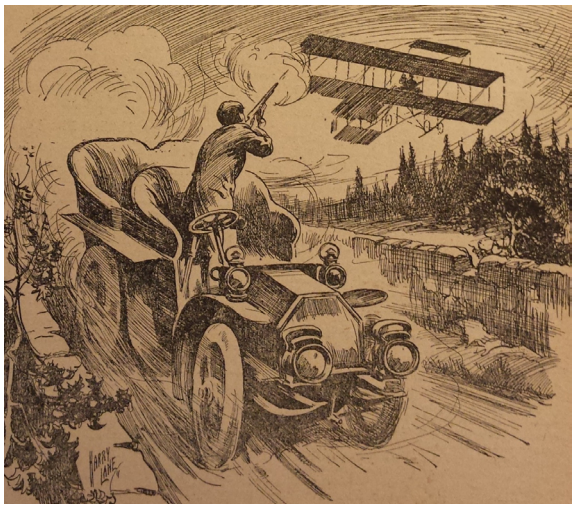

Fig. 7: *Chums*, vol. 19, no. 980 (21 June 1911): 747.

Figure 7 depicts an extreme of this development. It is an illustration from the first part of a detective series, *A Perilous Quest* by Maxwell Scott, and both the hero and the villain use modern technology. The aeroplane used by the hero's opponent even seems to be a non-human villain itself because its pilot is hardly visible. The hero shoots at it from a (moving!) motorcar ("A Perilous Quest" 747). The modern machine-things increase the risk for the hero but also enhance his agency and scope of action. However, this is only a change in degree from the low-tech environments in which the *Chums* heroes fight hippopotamuses from a boat.

Chums created a space where old and the new templates of heroic action could intersect, and where new non-human agents could be accommodated into older frames. In this light, *Chums* never suggested that technology might cause anxiety simply because it was unfamiliar. Technological things in *Chums* are troubling only when they are in the hands of the wrong people. As a publication of the late-Victorian years, and one for boys, *Chums* embraced technological advance and the things in which it manifested itself. This welcoming attitude of *Chums* towards technological innovation raises the final question of how this boys' paper addressed the mechanisation of warfare in the context of the First World War and the way it seemed to make traditional war heroism impossible. After all, many young British volunteers enlisted during the first months of the war because they wanted to be with their chums – the friends with whom they had grown up, played games on the sport grounds, and

Fig. 8: *Chums*, vol. 23, no. 1162 (19 December 1914): cover.

spent the day at the workplace. Kitchener's army of volunteers had entire pals battalions, as they were called, like the 'The Grimsby Chums' from the 10th Battalion Lincolnshire Regiment, most of whom did not return from the war (cf. Winter 31-32).

As a publication steeped in patriotism and in favour of the military, and one that subscribed to a contemporary rhetoric that couched war as an exciting game, *Chums* may have predisposed its readers to war. It certainly accompanied them through the war with a narrative that perpetuated familiar templates of belligerent heroism despite the terrible new things with which this war was fought. *Chums* did not disguise the destructive power of these things, but never did the paper suggest that the degree of mechanisation of the war would erode the traditional ethos of war heroism. On the contrary, *Chums* showed how monstrous machines of the enemy could be defeated, and how machines could *make* heroes, notably in the 'chivalrous' war in the air (**fig. 8**). In this light, it is particularly interesting to see how *Chums* dealt with the new tanks, which were widely perceived as uncanny when they appeared on the battlefields, also because one could not see the human actors who steered them. This uncanniness comes across in a piece of reportage by the famous British correspondent at the Western Front, Philip Gibbs, who described the tanks as prehistoric monsters when he first saw them in September 1916. That he animates them in his description emphasises the unnatural agency which the tanks seemed to possess:

> For they are real and I have seen them, walked around them, got inside their bodies, looked at their mysterious organs and watched their monstrous movements. […] [T]hey are monstrously comical, like toads of vast size emerging from the primeval slime in the twilight of the world's dawn. (Gibbs 1)

It takes Gibbs's report a while to acknowledge that the tanks could be a "comrade" to the soldiers and do "very good work" (ibid. 2). Adult men like Gibbs had to undergo a process of habituation to tanks on the battlefield. The boy readers of *Chums* were habituated to them by their paper's stories and pictures. Here, tanks were treated like other modern things and slipped into the traditional heroic constellations of adventure fiction and even public school novels.[28]

To return to the initial question of whether new things make a difference in the heroic constellation, and whether human agency is reconfigured when a hero (inter-)acts with machines, as a boys' periodical with a conservative ideology, *Chums* suggests a basically negative answer. Its stories and pictures show, above all, that new machines *can* be accommodated within traditional understandings of heroes and heroisms. They may intensify the danger for the hero, and the scope of his heroics, but in *Chums*'s rhetoric, they do not essentially reconfigure the heroic as such. On the pages of this boys' paper, traditional low-tech, or no-tech, and modern high-tech heroics could appear in conjunction, and its readers were gently habituated to the technological shifts that challenged the heroic during the decades leading up to the First World War. Never did *Chums* suggest that new things might restrict heroic agency, appropriate the agency of a human hero, or interfere negatively with the hero's body. *Chums* documents an intensified engagement of the heroic with technological invention, but one that was balanced with tradition and faced with a relaxed and positive attitude. Even after 1914, its young readers were thus told how to play the hero, and how to do so with things old *and* new.

Barbara Korte is Professor of English Literature at the University of Freiburg and a member of SFB 948; recent publications include an edited collection of critical articles on *Heroes and Heroism in British Fiction Since 1800*.

1 After 1932, *Chums* survived only in monthly issues and eventually yearly volumes. Its life ended in 1941, due to paper shortages during the Second World War. Pieces from *Chums* are cited with volume and issue numbers, date and page references. When reference is made to a *bound* edition of an annual volume, which may have included additional colour plates, this is specially noted.

2 See the project conducted by Barbara Korte and Christiane Hadamitzky on Victorian periodicals in the context of SFB 948 Helden – Heroisierungen – Heroismen, www.sfb948.uni-freiburg.de.

3 Asa Briggs mentions Charles Dickens's family magazines *Household Words* and *All the Year Round* as "laced with illuminating articles on specific things from needles to wine bottles" (Briggs 19), and this can be shown for many other periodicals as well.

4 As Claudia Nelson notes, "even while we concede that the Victorians inherited from older generations their interest in childhood, and some of their ideas about it, we may legitimately contend that Victorian conceptions of childrearing, of the state of being a child, and of the emotional importance of children to a society dominated by adults took on such weight as to represent something new in Western society. Never before had childhood become an obsession within the culture at large – yet in this case 'obsession' is not too strong a word. Sociologist Charles Booth concluded from census data in 1886 that in every decade from 1851 to 1881 children under 15 made up slightly over 25 percent of the population of England and Wales, outnumbering both adult males and adult females […]." (Nelson 69)

5 For an elaboration of Freedgood's approach to things in Victorian culture, see her 2006 study *The Ideas in Things*.

6 See also Tobias Schlechtriemen's contribution to this issue.

7 The price of 1d per weekly issue was kept until the final years of the First World War, when it had to be raised by a halfpenny.

8 See, for example, the portrait entitled "'B.P.' – Hero of Mafeking: Col. Baden-Powell's Wonderful Life Story." *Chums* 8.402 (23 May 1900): 631. It was illustrated with a photograph of the famous man.

9 Contemporary periodicals for girls already projected a more active womanhood in which even physical activity had a place. *Chums* carried advertisements for such magazines, like *The Girl's Realm* (see vol. 16, no. 807 (26 February 1908): 581). And even *Chums* occasionally granted that girls could be brave. Vol. 14 (June 1906) introduced a new "'Chums' Roll of Heroes" for which brave young people could be nominated and, if they won the competition, be awarded with a watch. No. 704 (7 March 1906): 587 reports that a girl was one of two winners. She saved a boy from drowning, and it is specially noted that "The fact that the rescuer was fully dressed at the time and went to the assistance of the unfortunate lad without the slightest hesitation, makes the act all the more noteworthy […]." The other winner was a boy who also saved a boy from drowning, without his dress being mentioned.

10 See the malevolent caricature that accompanies the article "Women Sailors: Some Who Fought in Many Battles." *Chums* 1.33 (26 April 1893): 515.

11 For a discussion of the promotion of imperialism in juvenile literature, see also Richards.

12 See, for example, the series about "Stories Told by Heroes' Statues: Sailors and Soldiers Whom the Empire Has Honoured." *Chums* 9.415 (22 August 1900): 12.

13 See, for example, the 14-part series "True Fire Brigade Yarns: Thrilling Stories of Heroism and Daring", which began in vol. 5, no. 207 (26 August 1896), or the article "True Yarns of Britain's Coast". *Chums* 9.444 (13 March 1901). For a discussion of the Victorian appreciation for everyday heroes, see also Price.

14 On the connection between "muscular Christianity" and militarism see Mangan.

15 See also the article on "Heroes' Memorials at Public Schools: Worthy Records of Gallant Deeds." *Chums* 10.512 (2 July 1902): 780-781.

16 For example the series "Our Famous Regiments", begun in vol. 1, no. 16 (28 December 1892).

17 An "Athletic Page" in the early years of *Chums* introduced different kinds of sports and games such as cricket and rugby. The article "Muscle-Making without Apparatus: A Few Hints for Physical Development." *Chums* 7.355 (28 June 1899): 711, gave instructions for exercises.

18 How the performance of British soldiers in the Second Boer War (1899-1902) created anxieties about physical fitness and led to a promotion of sport in *Strand* magazine is discussed by Cranfield. According to Cranfield, the emphasis on sporting in *Strand* negotiated an emerging tension between chivalric and mechanistic conceptions of warfare.

19 It is unsurprising, therefore, that in his discussion of *Chums*'s imperialism, Robert Macdonald focuses on the periodical's pictures. MacDonald shows how the pictures, and the continual repetition of their content, were used to support militarism, imperialism and imperial manhood. "Each hero stood by metonymy for the manhood of the nation; each young reader was asked to thrill to the heroic action." (MacDonald 40)

20 In periodicals for adults, the semantic relations between words and pictures were often more complex and varied, as Leighton and Surridge have demonstrated. For more information on the styles and functions of illustration in Victorian and Edwardian books and periodicals, see also Sillars, Thomas, Brake and Demoor, and Goldman and Cooke, as well as the short survey by Maidment and Jones.

21 That the novel was very popular with its readers can be inferred from the fact that it was republished as a book by Cassell in 1895. The reviewer of the book version in *The Spectator* (7 December 1895: 13) was full of praise: "There is plenty of action and vigour in Mr. Parry's tale of the adventures of Harry Paget in the wars of the last century. [...] A lively story this, told with spirit, and with some good, healthy characters in it, and enough history to make it instructive as well as interesting to boys." Quoted from the Spectator Archive. http://archive.spectator.co.uk.

22 As MacDonald points out, the fight with a wild beast was a typical element of the adventure story and hence a "frequent subject of illustrations in all the boys' magazines" (MacDonald 49).

23 In humorous form, the blending of old and new things was taken up in a cartoon that showed a medieval knight before and after his armour was improved with a modern heating system (vol. 7, no. 333, 25 January 1899: 367). As the caption pointed out, "Sir Brian Beave used to feel the cold very much when he went to the tournament on a winter morning – Until he had a hot-water pipe arrangement fitted on."

24 One may speculate that the frequency with which *Chums* continued to publish fiction and pictures referring to the past (the Middle Ages, the Elizabethan period as the age of great discoveries, and the long eighteenth century) was a programmatic reaction to this invasion of new things.

25 In the bound edition of vol. 9, this picture faces the colour plate with a depiction of "Where Nelson Died".

26 That such mastery was not necessarily the rule in real life was suggested in some of *Chums*'s comic cartoons that showed how new things and inventions might also resist the human actors. The title illustration for vol. 8, no. 374 (8 November 1899), for instance, which belongs to a school story, shows comically how a careless boy receives an electric shock during an experiment.

27 It is not surprising for a boys' paper that the "machine" which seems to dominate the illustrations in *Chums* during its first years was the bicycle, which was often referred to as a "machine" in everyday speech. Bikes were also a thing frequently given as first prize in *Chums*'s competitions.

28 Vol. 25 of *Chums* (for 1916-17) printed several tank narratives, including the series "Ted of the Tanks." A school story about a tank, "A Morning Spin." *Chums* 27.1 (28 September 1918): 359, was published in 1918.

Works Cited

Boyd, Kelly. *Manliness and the Boys' Story Paper in Britain: A Cultural History, 1855-1940*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Brake, Laurel, and Marysa Demoor (eds.). *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009: 1-13.

Briggs, Asa. *Victorian Things*. Harmondsworth: Penguin, 1990 [first published 1988].

Bryson, Norman. "Intertextuality and Visual Poetics." *Style* 22.2 (1988): 183-193.

Cranfield, J. L. "Chivalric Machines: The Boer War, the Male Body, and the Grand Narrative in the Strand Magazine." *Victorian Literature and Culture*, 40 (2012): 549-573.

Freedgood, Elaine. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago: U of Chicago P, 2006.

Freedgood, Elaine. "Cultures of Commodities, Cultures of Things." *The Victorian World*, ed. Martin Hewitt. London: Routledge, 2012: 225-240.

Gibbs, Philip. "Amazing Deeds of British 'Willies'; One Climbs Redoubt, Kills Men in It." Special Cable to the New York Times. The London Daily Chronicle Dispatches. *New York Times*, 18 September 1916: 1-2.

Goldman, Paul, and Simon Cooke (eds.). *Reading Victorian Illustration, 1855-1875: Spoils of the Lumber Room*. Farnham: Ashgate, 2012.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: OUP, 2005.

Leighton, Mary Elizabeth, and Lisa Surridge. "The Plot Thickens: Toward a Narratological Analysis of Illustrated Serial Fiction in the 1860s." *Victorian Studies* 51 (2008): 65-101.

MacDonald, Robert H. "Signs from the Imperial Quarter: Illustrations in *Chums*, 1892-1914." *Children's Literature* 16 (1988): 31-55.

Maidment, Brian, and Led Jones. "Illustration." *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism*, ed. Laurel Brake and Marysa Demoor. Gent: Academia Press, 2009: 304-306.

Mangan, J. A. "'Muscular, Militaristic and Manly': The British Middle-Class Hero as Moral Messenger." *International Journal of the History of Sport*, 13.1 (1996): 28-47.

Nelson, Claudia. "Growing Up: Childhood." *A Companion to Victorian Literature and Culture,* ed. Herbert F. Tucker. Malden, MA: Blackwell, 1999: 69-81.

Price, John. *Everyday Heroism: Victorian Constructions of the Heroic Civilian*. London: Bloomsbury Academic, 2014.

Richards, Jeffrey. "Popular Imperialism and the Image of the Army in Juvenile Literature." *Popular Imperialism and the Military 1850–1950*, ed. J. M. MacKenzie. Manchester: Manchester UP, 1992: 80-108.

Scott, Maxwell. "A Perilous Quest." *Chums* 19.980 (21 June 1911): 747.

Sillars, Stuart. *Visualisation in Popular Fiction, 1860-1960: Graphic Narratives, Fictional Images*. London: Routledge, 1995.

Thomas, Julia. *Pictorial Victorians: The Inscription of Values in Word and Image*. Athens: Ohio UP, 2004.

Winter, Jay. *The Great War and the British People*. London: Macmillan, 1986.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/05

Romana Kaske

Objekte des Heros – heroische Objekte?

Das Wirkungspotential militärischer Artefakte im *Rolandslied*

Die Welt des *Rolandslieds* des Pfaffen Konrad, verfasst um 1170, scheint auf den ersten Blick einfach zu sein: Die zur Hölle verdammten, dem Irdischen verhafteten Heiden auf der einen Seite stehen den Gott befohlenen, das himmlische Paradies erstrebenden Kreuzrittern gegenüber. Kaiser Karl ist der Leitstern der Christen, den die Heiden in seinem Glanz kaum anblicken können.[1] Im Hinblick auf die Kreuzzugsideologie wurde die dualistische Struktur der Erzählung bereits vielfach betont.[2] Besonders exponiert wird der christliche Ritter Roland, dessen entscheidende Rolle als Heerführer in der Schlacht auf Runzeval wiederholt evident wird. Er weigert sich, Karl zu Hilfe zu rufen, woraufhin das christliche Heer besiegt und getötet wird. Auch Roland stirbt. Auf seinen Tod folgen Naturereignisse und Himmelszeichen. Das maßlos blutige Gemetzel dieser ersten Schlacht, auf die der Rachefeldzug Karls folgt, zeigt Roland wiederholt als furchteinflößenden Krieger. Seine Figur wurde als heroisch-christlicher Märtyrer, der von Gott und Kaiser Karl gleichermaßen gewürdigt wird, wiederholt in den Mittelpunkt der Forschung gerückt.[3] Roland erscheint als christlicher Heros bzw. heroischer Christ – eine Verbindung, die im 12. Jahrhundert grundsätzlich keinen Widerspruch darstellte.[4] Jedoch kann man sie auch als Möglichkeit begreifen, im Aufeinandertreffen der potentiell divergierenden Ordnungen Brüche in der Erzählung zu erzeugen. Besonders die Todesszene Rolands ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Der gleichermaßen als Heros wie als Kreuzritter inszenierte Held wird im Tode zum Heiligen stilisiert.[5] Die Perspektive vom Tod her kann die Ambivalenz einer Figur sichtbar machen, die zugleich christlicher Krieger und jähzorniger, nach unterstellten Eigeninteressen handelnder Heros ist. Die Erhebung zum Märtyrer muss als Überbau verstanden werden, welcher der Figur durch den Tod eine Deutungsrichtung vorgibt. Roland wirkt wie ein „vollkommener, christusähnlicher Märtyrer“ (Oswald, 298). Dabei gerät aus dem Blick, dass der Erzähler mit Roland bis zur Todesszene allmählich eine Figur konstruiert, die durch Figurenkommentare als prekärer Held inszeniert wird. Gleichzeitig wird Roland durch seine militärischen Artefakte beschrieben, die letztlich die Todesszene bestimmen. Durch eine genaue Betrachtung der verschiedenen Darstellungsformen kann gezeigt werden, dass die erzählerische Erhebung Rolands eine problematische Figurenkonzeption abschließt und überdeckt.[6]

Vor allem Rolands militärische Artefakte[7] sind dabei von tragender Bedeutung. Ihre Gestaltung, Funktion und Herkunft prägen die Figur, ihr Handeln und die Szene des Todes. Schwert, Horn und Rüstung Rolands sind mehr als funktionale Requisiten: Sie sind Impulsgeber für das Sprechen über Vergangenheit und Zukunft und erschaffen alternative Möglichkeiten der Figurencharakterisierung und Innenschau. Nicht nur als Attribute Rolands, sondern auch als Erzählimpulse und -mittel, die Figuren- und Handlungswertungen zu ergänzen vermögen, müssen sie in der Todesszene und in der Gesamthandlung wahrgenommen werden. Dadurch werden Knotenpunkte objektabhängigen Figurenhandelns in ihrer Relevanz für Handlungs- und Erzählebene sichtbar. Rolands Tod stellt sich als Endpunkt einer Ausfaltung dar, welche die ihm zugeschriebenen Objekte sukzessive unter Verwendung verschiedener Erzählperspektiven, Redeszenen und Darstellungsweisen ausbreitet. Daher muss die Todesszene als Kulminationspunkt einer den Objekten von Beginn an inhärenten Ambivalenz wahrgenommen werden. Von der Figur zu sprechen involviert in diesem Fall also konstant das Sprechen von Objekten. Im Folgenden sollen die Strategien, Roland als schwierigen Helden darzustellen, zunächst kurz ohne dezidierten Bezug zu Objekten nachgezeichnet werden, bevor Schwert, Rüstung und Horn in ihrem Weg durch die Handlung und ihrer Rolle in der Todesszene analysiert werden.

Roland als schwieriger Held

Es wäre zu kurz gedacht, die Figurenkonstruktion allein auf die Roland beigegebenen Objekte abzuwälzen. Daher sollen die Punkte skizziert werden, an denen sich auch ohne expliziten Objektbezug ein Figurenentwurf zeigt, der vorrangig auf Unklarheiten und Widersprüchlichkeiten beruht.

Vor der Schlacht auf Runzeval wird Roland als Lehnsmann Kaiser Karls und als Gott verpflichteter Kreuzritter gezeigt. Seine Darstellung als höfischer Gefolgsmann und Heerführer ist durchzogen von problematischen Elementen. Genelun macht ihm schon früh sein ungezügeltes Verhalten zum Vorwurf, indem er Roland als blutgierig charakterisiert.[8] Auch Karl selbst weigert sich, Roland mit der Aufgabe zu betrauen, die Verhandlungen mit den Heiden zu führen, da er zu oft „mit zornlîchen worten“ (*Rolandslied* V. 1328) spreche. Er und sein Kampfgeselle Olivier „stoerent grôze êre“ (*Rolandslied* V. 1330). Die Figurenreden beschreiben Roland als maßlosen, schwierigen Helden, dessen Position zwischen immanenten und transzendenten Bindungen prekär wird.[9] Indes finden sich auch andere Worte Karls, der nach dem Beschluss der Fürsten, Roland als Führer der Nachhut zurückzulassen, den Tod seines Neffen ahnt, ihn betrauert und als „vil lieber neve“ (*Rolandslied* V. 3145) anspricht. Beim endgültigen Abschied bleibt Karl weinend zurück und wünscht sich, Roland wiederzusehen.[10] Die Roland charakterisierenden Figurenreden zeichnen ein widersprüchliches Bild. Auch die Bestimmung seines Status ist schwierig: Eine besondere Auszeichnung innerhalb des Heeres stellt die Erwählung zu einem der zwölf ‚pairs‘ dar, „die die wîsesten wâren, / die sînes [Karls] heres phlegeten“ (*Rolandslied* V. 68-69). Diese Kämpfer heben sich nicht nur durch Keuschheit und Hingabe zum christlichen Glauben hervor, sondern auch durch ihre Tugendhaftigkeit und den Status als erste Kämpfer im Heer. Sie stellen das Idealbild des *miles christianus* dar und erscheinen gleichzeitig als Helden und Heilige.[11] Die Annahme, Roland sei als Heerführer und von Karl ausgezeichneter Ritter konsequenterweise einer der ‚pairs‘, ist vorschnell. Der Erzähler bezeichnet Roland nicht als einen der ‚pairs‘ und lässt auch die sonstigen Mitglieder ungenannt. Es gibt Textstellen, an denen diese Möglichkeit aufscheint, aber auch gegenläufige Aussagen.[12] Die ungenauen Verortungen im sozialen Gefüge und Figurenaussagen verunklaren das Bild Rolands.

Diese Tendenz zur Uneindeutigkeit zieht sich bis in die Szene seines Todes. Nachdem alle christlichen Kreuzritter von den Heiden getötet worden sind, verlässt Roland unverletzt das Schlachtfeld und beschließt zu sterben. Fern von den anderen setzt er sich zwischen Marmorsteine und wird von einem Heiden angegriffen, den er mit seinem Horn erschlagen kann. Er beklagt den dabei geborstenen Olifant und beschließt, auch sein Schwert Durndart zu zerbrechen. Obwohl er es kraftvoll gegen einen Felsen schlägt, kann er es nicht zerstören. Daraufhin spricht er zu Durndart, bis er schließlich stirbt. Der Handschuh, den Kaiser Karl ihm als Lehenszeichen gab, nimmt ein Engel aus seiner Hand. Donner und Ungewitter folgen schließlich auf Rolands Tod.[13] Als Karl den Toten findet, betrauert er ihn maßlos und gibt Schwert und Horn an zwei christliche Ritter weiter.

Roland hat als Heerführer letztlich die Niederlage gegen die Heiden zu verantworten. Seine Fallhöhe steigert die Bedeutung des Todes: Er ist nicht nur vorderster Kämpfer der Christen, sondern auch Vertrauter, Stellvertreter und Verwandter Karls, ein von den Christen bewunderter und von den Heiden gefürchteter Krieger. Trotz alledem stirbt Roland als Verlierer, dem sich die Erhebung zum Märtyrer öffnet, was die Forschung immer wieder festgestellt hat.[14] Bislang bestimmte diese Überformung die Forschungsperspektive auf Roland und die Erzählung. Die Erhöhung zum Märtyrer überstrahlt die erwähnten Brüche der so heterogen von Erzähler und Figuren bewerteten Figur. Die Forschung konzentriert sich auf den unmittelbaren Todesmoment, während der gesamte Vorspann deutlich weniger gewichtet wird. Dabei gerät aus dem Blick, dass Roland sich seinen Tod selbst wünscht, der ohne eigenes Blutvergießen für den christlichen Glauben geschildert wird.[15] Zudem führt seine Weigerung, während der Schlacht das Horn zu blasen und Karls Heer zu Hilfe zu rufen, die Niederlage und seinen Tod herbei.[16]

Durndart

Die skizzierte Todesszene wird vom Umgang mit Objekten getragen. Präsent sind vor allem das Schwert Durndart und das Horn Olifant, deren Wege durch die Handlung und Rolle in der Todesszene im Folgenden nachgezeichnet werden sollen. Sie sind zusammen mit Rolands Rüstung die entscheidenden Elemente in der erzählerischen Gestaltung der Figur.

Dass Schwerter eine herausgehobene Position in feudal-mittelalterlichen Erzählungen haben, lässt sich nicht nur am *Rolandslied* nachvollziehen: Oft tragen diese dem Ritter besonders verbundenen Objekte Namen oder werden durch ihre Provenienz und durch kostbare Materialien hervorgehoben. Speziell Durndart wurde als Signum für das feudale Beziehungsgeflecht einer Gemeinschaft[17] und Mittler zwischen Immanenz und Transzendenz[18] neben seinem Status als historisch rezipiertem Objekt[19] diskutiert. Grundlegend für diese Schlussfolgerungen sind Rolands Rollen als Märtyrer und Gefolgsmann Karls, dem Durndart als kennzeichnendes Requisit zugewiesen wird. In Folge dessen ist der Konnex von Artefakt und Träger darauf reduziert, das Objekt als Hilfskonstruktion für den Status des Trägers wahrzunehmen oder seinen Sinngehalt von der Figur ausgehend zu denken. Durch die Nachzeichnung des Weges durch die Handlung kann Durndart hingegen in der heterogenen Darstellung und komplexen narrativen Konstruktion berücksichtigt werden.

Das Schwert wird zum ersten Mal im Kontext der Einnahme von Toulouse erwähnt, als Roland die Heiden mit dem „guoten Durindarte“ (*Rolandslied* V. 884) besiegt. Erst knapp 3000 Verse später wird es als Teil von Rolands Rüstung wieder genannt und genauer beschrieben.

> sîn swert hiez Durendart,
> wan unter dem himele nie gesmidet wart
> nicht, des im gelîch waere.
> sîne site wâren seltsaene.
> in swelh ende man ez bôt,
> dâ was geraite der tôt.
> alle die ie smiden begunden,
> die ne wessen noch ne kunden,
> wie daz swert gehertet was.
> (*Rolandslied* V. 3301-3309)

Im Fokus steht die harte, einzigartige Schneide, deren Herstellungsprozess unerklärt und unerklärlich bleibt. Nicht nur Bein und Horn, sondern selbst Stahl und harten Stein kann Durndart zertrümmern.[20] Seine Zerstörungskraft bestimmt auch die den Namen des Schwertes betreffenden Interpretationsversuche:[21] Mir erscheint die Deutung nach lateinisch ‚durus‘ (‚hart‘, ‚stark‘) sinnvoll. An der rätselhaften technischen Beschaffenheit, die im Namen anklingt, macht sich auch die Singularität des Objekts fest. Weder äußeres Erscheinungsbild noch ästhetische Wirkung machen Durndart zu einem besonderen Artefakt, vielmehr ist es in seiner materiellen Eigenschaft und daraus resultierenden Funktionalität als Waffe exponiert. Durndarts Beschaffenheit wird dann signifikant, wenn man Technik als symbolisch und kulturell durchdrungenes, Kultur prägendes Phänomen denkt.[22] Die Verschiebung von Durndarts technischer Herstellung und Herkunft ins Enigmatische lassen es furchteinflößend und fremdartig erscheinen. Innerhalb der Objektbiographie entsteht durch die Negierung einer technisch-kulturellen Einordnung eine Leerstelle, die vom Rezipienten mit Bedeutung gefüllt werden kann. Durndarts Wirkung zeigt diese furchteinflößende Komponente: Alle, „die wider im wâren“ (*Rolandslied* V. 3311), sowie selbst die, „die ez ouch nie gesâhen“ (*Rolandslied* V. 3312), fürchten es. Durndarts Reputation vermag unabhängig von einem bestimmten Träger Schrecken hervorzurufen. Auch Roland selbst kennt die Wirkmächtigkeit des Schwertes, da ihm im Verlaufe der Schlacht immer wieder Autorität durch Durndart verliehen wird. In Zuge dessen wird die vermeintliche Einheit von Ritter und Waffe nicht nur aufgebrochen, sondern die Abhängigkeit neu bestimmt: Das Schwert braucht allem Anschein nach keinen Träger, sondern der Kämpfer braucht die Waffe und deren Mitwirken. Er könne die Heiden nur dann töten, wenn „mir ne geswîche der guote Durendart“ (*Rolandslied* V. 3391), beteuert Roland vor der Schlacht. In der Figurenrede wird eine aktive Teilnahme an den Kampfhandlungen durch das Artefakt inszeniert, welches freilich nur durch Roland wirken kann. Die Aussage schreibt dem Schwert eine außerhalb menschlicher Einwirkung liegende Handlungskraft zu. Im Verlauf der Schlacht betont Roland diese enigmatische Wirkmächtigkeit: Wie Gott „siniu wunter hie erzaigen“ (*Rolandslied* V. 3897) werde, so ließe „der guote Durndart sîne tugent erscainen“ (*Rolandslied* V. 3898). Der Konnex von transzendentem Wirken und immanenten Fähigkeiten wirft die Frage auf, ob es überhaupt kausal gedachte Ursachen gibt. Gottes Handeln ist so unerklärlich wie Durndarts Agieren und Beschaffenheit – die göttlichen „wunter“ werden der weltlichen „tugent“ gleichgesetzt. Zudem spricht Roland von dem Potential der Waffe, für ihn zu agieren und die ihm zugeschriebene Handlungsmacht umzusetzen. Als selbstständiger Akteur könne Durndart für ihn im Kampf gegen den Heiden Adalrot verhandeln: „Durndart muoz mir hiute dingen“ (*Rolandslied* V. 4046). Durch Figurenreden mit oder über Durndart werden diesem vor allem von Roland menschliche Eigenschaften zugeschrieben. Das Schwert wird dadurch allerdings nicht anthropomorphisiert, vielmehr entfaltet sich eine Zirkulation von Eigenschaften zwischen Objekt und Träger. Die in den Figurenreden auf Durndart übertragenen menschlichen Eigenschaften wie Handlungsmacht, Tugendhaftigkeit oder Stärke verleihen auch Roland objektvermittelte Macht. Dabei fällt auf, dass nur durch die Figuren Durndart mit menschlichen Eigenschaften versehen wird, während der Erzähler sich auf die Darstellung der todbringenden Wirkung des Schwertes beschränkt.[23] Schwert und Ritter

werden so als Kampfgefährten innerhalb des ritterlichen Gefüges inszeniert. Damit wird die identitätsstiftende Relevanz dieser Konstellation etabliert, die sich auch in Figurenreden kristallisiert. So ermahnt Roland Olivier, der einen Heiden mit dem Spieß tötet, das Schwert Altêclere zu benutzen, da „daz swert ist ain rîterlîch gewant“ (*Rolandslied* V. 5577). Daraufhin schlägt Olivier den nächsten Heiden mit dem Schwert in zwei Stücke und wird von Roland gelobt, „den slac scolte got selbe haben gesehen“ (*Rolandslied* V. 5588). Blutige Aktionen machen den Ritter scheinbar erst zu einem solchen, wenn sie vom Objekt Schwert legitimiert werden. Nicht mit dem Spieß, sondern nur mit dem Schwert kann Olivier sich Ehre erwerben. Die grausame Wirksamkeit des Schwertes wird zum Maßstab einer gottgefälligen Existenz.

Bis zum Ende der Schlacht wird Durndart durch seine Qualität als Waffe hervorgehoben. Seine Signifikanz ist immer an seine Funktion rückgebunden. Kurz vor Rolands Tod wird Durndart schließlich als Waffe abgelöst. Nach dem akustischen Signal, das vom Herannahen des kaiserlichen Heeres kündet, will Roland nicht mehr leben. Er entfernt sich vom Kampfplatz und wird dort von einem Heiden angegriffen. Obwohl Roland „in ainer sîner hant […] daz horn Olivant, / in der anderen Durndarten“ (*Rolandslied* V. 6775-6777) trägt, erschlägt er den Heiden mit dem Horn. Durndart wird seiner Funktion enthoben und als Waffe obsolet. Damit werden dem Schwert neue Deutungsmöglichkeiten eröffnet, die jenseits der bislang stark gemachten militärischen Funktion liegen. Nachdem Roland das Zerbrechen Olifants beklagt hat, spricht er Durndart an. Es wird eine Gesprächssituation möglich, in der ein Objekt als Gegenüber Rede bedingt. Durndart lässt Roland zentrale Fragen reflektieren, die das Verhältnis von Träger und Objekt betreffen.

> ‚nu ich dîn nicht scol tragen,
> dune wirst niemer mennisken ze scaden.‘
> […]
> er sprach: ‚laegestu in des meres grunt,
> daz du dehainem christen man
> niemer mêre würdest ze ban.
> scol dich dehain haiden tragen,
> daz wil ich iemer gote clagen.‘
> (*Rolandslied* V. 6807-6820)

Die zerstörerische Wirkung Durndarts wird in Rolands Rede nun als negativ verhandelt, anders noch als in der Schlacht. Das Schwert solle nach seinem Tod keinem Menschen mehr schaden. Roland inszeniert sich als Kontrollinstanz für die Auswirkungen des Artefakts, das ohne ihn keinen christlichen Rahmen mehr hätte. Allerdings gelingt es Roland nicht, Durndart zu zerbrechen: Durndart wird zu einem Widersacher des Helden und von Roland losgelöst.[24] Maßgeblich ist die Feststellung, dass sich nicht das Objekt – weiterhin eine ideale Waffe – ändert, sondern das Verhältnis zum Träger neu bestimmt wird. Die Herauslösung aus dem Kontext der Schlacht beginnt eine Ablösungsbewegung Durndarts, die Roland zuerst sprachlich imaginiert („nu ich dîn nicht scol tragen“ *Rolandslied* V. 6807). In der verhinderten Zerstörung und Rolands Tod wird die aufgelöste Einheit von Schwert und Träger schließlich verwirklicht. Das Schwert wird im Kontext der Todesszene zu einem Artefakt, das sich aufgrund seiner technischen Qualität menschlicher Intention verweigert. Diese Qualität Durndarts droht nach Rolands Tod offenbar gefährlich zu werden. Roland sorgt sich, das Schwert könne den Heiden in die Hände fallen und damit den Christen zum Verhängnis werden. Durndart wird vom genuin christlichen Schwert zu einem für jeden gleichermaßen funktionierenden Objekt. Rolands darauffolgende Erinnerung an Länder, die er für Kaiser Karl eingenommen hat, lässt das Artefakt demnach nicht als christliches Siegesschwert auftreten, das göttlichen und kaiserlichen Machtanspruch darstellt.[25] Vielmehr spricht Roland die Möglichkeit an, Durndart könne gerade als unbelebtes, den einzelnen Träger überdauerndes Objekt für jeden, ob Christ oder Heide, dienstbar werden. Durndarts Einschreibung in eine religiöse Ordnung wird negiert, stattdessen fluktuiert es zwischen festen Verortungen. Die Provenienz Durndarts, die Roland anspricht, führt diese Beobachtung weiter:

> ‚jâne wart dîn gelîche
> nie gesmidet ûf dirre erde […]
> ze Moriana in dem tal
> der engel dich mînem hêrren brâchte.
> gnaediclîchen er mîn gedâchte,
> benamen er mich nante.
> er hiez mir, Ruolante,
> Karln, den kaiser,
> ze beschirmen witewen unt waisen,
> dich, Durndarten, umbe binten.‘
> (*Rolandslied* V. 6858-6865)

Ein Engel brachte das Schwert Kaiser Karl, der es an Roland weitergab. In den Knauf ließ Karl Reliquien einbetten. Durndart wird in einen göttlichen Einflussbereich verschoben. Als bearbeitetes Artefakt kann das Schwert nicht im Himmel gefertigt worden sein, eine Herstellung in der Welt wird durch die Aussage, es sei nie etwas Vergleichbares auf Erden geschmiedet worden, gleichfalls fraglich. Zusammen mit den Reliquien wird Durndart zu einem zwischen Immanenz und Transzendenz oszillierenden Objekt.[26] Nur ein Spezifikum des Schwertes scheint eindeutig

zu sein und wird von Roland als letztes angesprochen: Explizit für Roland geschaffen, ist es mit dem Auftrag versehen, Witwen und Waisen zu beschützen.[27] Darauf bezogen spricht Roland seine Reue aus, dem nicht nachgekommen zu sein.

> ‚daz ich iesâ erblinde!
> daz riuwet mich vil sêre –
> nu vergip du mir, himelischer hêrre –,
> daz ich ez ungezogenlîchen sluoc.‘
> (*Rolandslied* V. 6870-6873)[28]

Der an das Objekt gekoppelte göttliche Auftrag veranlasst Roland zur Einsicht in eine Schuld. Er bezichtigt sich selbst, Gottes Wille nicht nachgekommen zu sein oder diesem sogar zuwider gehandelt zu haben. Der an das Führen des Schwertes geknüpfte Gedanke, „Gott wirk[e] über Roland durch Durndart“ (Jaek 64),[29] wird abrupt zerschlagen. Vor dem Hintergrund der gesamten Handlung ist die Platzierung der Aussage auffallend. Die letzten Worte, die Roland direkt an sein Schwert richtet und kurz vor seinem Tod spricht, thematisieren ein Zuwiderhandeln gegen göttlichen Willen. Sein Status als Held und Heiliger wird durch sein Schuldeingeständnis und den Zweifeln fragwürdig, die er gegenüber Durndart äußert. Rolands Inszenierung als Kontrollinstanz für Durndart gerät in Kontrast zu seiner eigenen Fehlerhaftigkeit. Diese Brüche ziehen sich in die Erhebung zum Märtyrer hinein: Inwiefern Roland überhaupt ein Märtyrer sein kann, wenn er sich doch selber aus unerklärten Gründen entschließt, nicht mehr leben zu wollen, ist die Frage, die besonders durch eine Figurenaussage aufscheint. „[N]une mac ich an dem lîbe mêre niet“ (*Rolandslied* V. 6658) sagt Roland selbst, kurz bevor er sich vom Schlachtfeld zurückzieht. Nicht nur, dass er aufgrund körperlicher Erschöpfung den Kampf aufgibt, auch die letzte Möglichkeit, von einem Heiden getötet oder verwundet zu werden, wird abgewiesen. Der Heide, der Roland an seinem Ruheplatz erstechen will, wird noch mit dem Olifant erschlagen. Immer wieder werden Situationen gezeigt, in denen das Blutvergießen für den Glauben nahe scheint und letztlich doch unterbleibt.

Rolands Rüstung

In Rolands Monolog wird das verdichtet, was den Objekten bereits zu Anfang der Erzählung inhärent ist. An dieser Stelle scheint es nötig, Rolands Rüstung nochmals in Augenschein zu nehmen, um die Bilder, die ihn vor dem Beginn der Schlacht umspielen, deutlich zu machen und die Todesszene als Teil einer von Beginn an präsenten Ambivalenz hervorzuheben. Vor der ersten Schlacht besteigt der Kreuzritter einen Hügel, um das herannahende Heidenheer in Augenschein zu nehmen. Davor wird Roland über seine Rüstung und Ausstattung zum ersten Mal genauer beschrieben. Er rüstet sich „mit ainem liechten roc vesten, […] / von sînen brüsten vorne scain / ain trache von golde []“ (*Rolandslied* V. 3281-3285). Seine Beinschienen sind „[…] gantraitet / von golde unt von berlen.“ (*Rolandslied* V. 3320-3321). Die Fahne seines Speeres ist verziert mit „tiere unt vogele“ (*Rolandslied* V. 3327) und mit Goldfäden bestickt. Zudem heftet er vier Kreuze an seine Kleidung, auf die Brust, „ze rücke unt ze sîten“ (*Rolandslied* V. 3333), sodass er von allen Seiten als Kreuzritter erkennbar ist.[30]

Auf den militärischen Artefakten sind Tiere abgebildet, deren Auslegungsmöglichkeiten eher semantische Überkreuzungen als eine uniforme Außenwirkung Rolands ausstellen. Der Drache auf dem Brustharnisch dient weniger als heraldisches Erkennungszeichen, sondern hat vor allem eine ästhetische Wirkung. Nicht als Wappen, sondern primär als repräsentativer Schmuck wird er von Roland geführt. Der zweite für diese Funktion prädestinierte Ort, der Schild, ist mit einem goldenen Löwen versehen.[31] Die Wappentiere erschaffen mit ihren verschiedenen Zeichenfunktionen spannungsgeladenen Bezug auf christliche Bildhorizonte.[32] Roland bekommt mit der Rüstung durch Löwe und Drache eine ambivalente Rolle zwischen *miles christianus* und Heros zugewiesen: „der Löwe als Symbol der Macht und als Zeichen des *miles Christi*, der negativ stigmatisierte Drache als Zeichen des christlichen Heros“ (Friedrich 208). Der Drache findet sich nicht zuletzt auch auf der Fahne des heidnischen Königs Paligan und zeigt eine weitere prekäre Verknüpfung auf.[33] Die heterogenen Zeichen auf Rolands Ausrüstung bestärken ihre Zeichenhaftigkeit, indem sie mithin an die Stelle seiner selbst treten: Nicht auf Roland, sondern „ûf den lewen“ (*Rolandslied* V. 5057) schlägt der Heide Zernubiles; nicht Roland sehen die Teilnehmer der Schlacht unter sich, sondern einen Löwen.[34] Der Held verschmilzt mit dem Tier, das er anstelle des Wappens führt.

Roland erscheint dem Betrachter nicht zuletzt als ‚goldener Ritter‘: Überall finden sich goldene Beschläge, Stickwerk oder Einlagen. Durch die Kostbarkeit und ästhetische Wirkung wird er von anderen Rittern abgehoben. Auch der Faktor der Fremdartigkeit, welcher in der mit „manc wunter“ (*Rolandslied* V. 3329) versehenen Fahne anklingt, separiert Roland innerhalb des Kreuzzugheeres, dessen Ausstattung durchgehend schlichter ausfällt. Die *descriptio* des Harnischs akzentuiert die Fülle des ornamentalen

Reichtums. Damit lässt sich das Artefakt in Verbindung zu Geneluns Ausstattung setzen. Einzig Roland und Genelun werden neben Karl durch ihre kostbare vestimentäre Ausstattung narrativ exponiert.[35] Geneluns Gewand ist mit Gold durchwirkt und mit Vögeln bestickt – Rolands goldene Rüstung und seine mit Vögeln verzierte Fahne kommen in den Sinn.[36] Nicht zuletzt wird Geneluns Schwert beschrieben und trägt wie Durndart einen Namen:

> Mulagir, daz beste sachs,
> sô über al Franken en was
> sîn tiurer nehein.
> vonem houbte dô schein
> ein edel karvunkel.
> (*Rolandslied* V. 1584-1588)

Die Attribute Durndarts und Mulagirs überschneiden sich dadurch, dass beide Träger sie von Kaiser Karl erhalten. Jedoch fehlt bei Geneluns Schwert die Verbindung zur Transzendenz. Die Reliquien, die in der *Chanson de Roland* in seinem Knauf eingeschlossen sind, wurden im *Rolandslied* durch den Karfunkelstein ersetzt. Dort wird es von Herzog Naimes an Karl gegeben, während Durndart von einem Engel kommt. Während Mulagir urkundlich auf einen Schmied[37] zurückverfolgt werden kann, bleibt Durndarts Herstellungsort unklar; während Roland sich vor der Weitergabe Durndarts an die Heiden fürchtet, so tritt diese bei Mulagir konkret ein. Nicht zuletzt gehört das eine Schwert dem christlichen Verräter seiner Glaubensgenossen, während das andere im Besitz eines Kreuzritters ist und mit einem göttlichen Auftrag verbunden ist. Die Verknüpfung der Schwertbeschreibungen schafft gemeinsam mit den anderen Objekten ein Geflecht an Ähnlichkeiten, das die Figuren einander annähert. Dass diese Zusammenführung problematisch ist, erklärt sich von selbst. Die vielen verdammenden Worte, die der Erzähler für Genelun findet, sollen hier nur beispielhaft erwähnt werden: „diu helle sî ime iemer gare, / daz er ungetriuwelîche / verriet zwei rîche“ (*Rolandslied* V. 2400-2402).

Olifant

Mit der ersten Beschreibung Rolands, die letztlich nur seine umhüllende Rüstung darstellt, beginnt eine Darstellungstechnik, welche durch Objekteigenschaften und -handhabungen Ambivalenzen in die Figurenkonstruktion und mithin in die Erzählung einspeist. Rolands Horn Olifant rückt hinsichtlich dieser These eine weitere Dimension ins Blickfeld: das Verhältnis von literarischen Objekten und kulturhistorischen Realia. Literarische Artefakte werden auf vielfältige Art und Weise von Objekten der existierenden Welt zu Objekten einer imaginären Welt transformiert. Dabei kann im einzelnen Objekt eine eigene, unterschiedlich starke und mit anderen Mitteln realisierte Verbindung zur kulturhistorischen Folie geschaffen werden. Daher ist es unabdingbar, von einem Spektrum zu sprechen, das die einzelnen Repräsentationen der Realia aufmachen.

Der Olifant der *Chanson* und des *Rolandslieds* beruft sich auf den kulturhistorischen Hintergrund der zeitgenössischen Produktion von Elfenbeinhörnern. Im Zeitraum des Entstehens der *Chanson*, des älteren Texts, war diese Objektgattung in Europa seit nicht allzu langer Zeit verbreitet.[38] Die Hörner könnten in Trink-, Jagd- und zeremoniellen Kontexte ebenso verwendet worden sein wie auch eine Produktion als Memorial- und Schauobjekte möglich ist.[39] Die meisten der heute noch erhaltenen 75 Olifanten (‚cornua eburnea’) stammen aus dem 11. bis 13. Jahrhundert und wurden kurz nach ihrer Fertigung in Kirchenschätze übergeben. Sie stellen frühe Zeugnisse mittelalterlicher Exotica dar, die aus dem Orient kamen und erst in Europa verziert und bearbeitet wurden.[40] Das exzeptionelle und kulturell fremde Material ermöglichte diverse Konnotationen. Elfenbein steht in der Bibel in Zusammenhang mit menschlicher Schönheit und wurde im mittelalterlichen Kunsthandwerk oft in christliche Kontexte gebracht. Dennoch bleibt die dem Material inhärente Exotik und Fremdheit bestehen. Ein Großteil der Schnitzverzierungen auf den Hörnern zeigt fabelhafte Tiere wie Greife oder Einhörner, während nur ein sehr kleiner Teil mit christlicher Ikonographie verziert wurde.[41] Die orientalischen bzw. orientalisierenden Bilderwelten lassen die Objekte als Orte einer inszenierten Berührung mit dem Fremden erscheinen.

Der Status von Rolands Olifant zwischen östlicher und westlicher Kultur wird weder im altfranzösischen noch im mittelhochdeutschen Text exponiert. Olifant fügt sich als kulturell nicht markiertes Artefakt in die Erzählungen ein. Dennoch wird vor dem Hintergrund der kulturhistorischen Realia eine objektzentrierte Zirkulation zwischen westlicher und östlicher Kultur erkennbar, welche die scharfe Trennung der beiden Kulturen untergräbt. Der Olifant der *Chanson* wird letztlich in einen christlichen Rahmen überführt, indem Karl das Horn nach Rolands Tod an die Kirche St. Severin in Bordeaux übergibt. Es ließe sich darüber spekulieren, ob er in diesen Kontext eingebunden werden muss, um die christliche Bedeutung zu sichern. Der Erzähler betont, das Horn könne von Pilgern noch heute gesehen werden und stößt damit eine kulturhistorische Rezeption an: Die Kirche wurde zur tatsächlichen Pilgerstätte.[42] Dieser Transferprozess – literarische Objekte werden kulturhistorisch rezipiert ebenso

wie Realia in der Literatur aufgenommen werden – lässt sich auch an den erhaltenen Olifanten erkennen. Die *Chanson de Roland* bzw. Rolands Horn ist Bezugspunkt vieler entstandener oder bereits bestehender Hörner im 11. Jahrhundert. Zum einen wurden neue Hörner gefertigt, die sich explizit auf die Erzählung bezogen, zum anderen wurden noch bis ins 14. Jahrhundert andere, in Kirchenschätzen vorhandene Olifanten kurzerhand als ‚cornu Rotlandi' deklariert.[43]

Wie wird das Horn nun in den Erzählungen verhandelt? Im altfranzösischen Text wird Olifant in seiner Funktion als Signalgeber betont: Roland weigert sich zweimal, das Horn zu blasen, um Karl und dessen Armee zu Hilfe zu rufen, und besiegelt den Untergang des christlichen Heeres. Das Motiv findet sich auch im mittelhochdeutschen Text.[44] Olifant ist Anzeiger einer Selbstdarstellung Rolands, die fatale Auswirkungen auf den Ausgang der Schlacht hat. Roland will seine Kreuzzugsidee ohne Einschränkung umsetzen und bereut sein unterlassenes Handeln letztendlich.[45] Das heroische Handeln des Einzelnen ist für die kriegerische Gesellschaft vernichtend.

In der Todesszene Rolands wandelt sich die Funktion des Hornes, wie auch die Durndarts: Zeigte das Artefakt zunächst Roland in seiner feudalen Anbindung an Karl sowie seine Rolle als Heerführer innerhalb des ritterlichen Verbundes,[46] so wird es kurz vor Rolands Tod zur Waffe und zerbricht.[47] Rolands Herausbrechen aus allen weltlich-feudalen Einbindungen zeigt sich letztlich daran, dass Olifant als deren akustischer Anzeiger nicht mehr funktioniert und Roland auch handlungslogisch isoliert wird. Die Re-Semantisierung des Horns als Reliquie wird abgelehnt: Anders als in der *Chanson* wird Olifant im *Rolandslied* nicht zu einem kirchlichen Memorialobjekt. Karl gibt nach Rolands Tod Durndart und Olifant an zwei Ritter weiter, die im Weiteren nicht mehr erwähnt werden.[48] Durndart und Olifant werden voneinander getrennt und aus der Verbindung zu Roland herausgelöst. Nicht nur ihre Exzeptionalität ist ihnen damit genommen, Olifant wird sogar wieder benutzbar. Das Zerbrechen des Hornes wird zurückgenommen, es wird wie Durndart problemlos wieder in den feudal-ritterlichen Kontext eingebunden. Die den Objekten angelagerten heroischen und lehensmännischen Relationen sind mit Roland verschwunden; sie funktionieren wieder als Requisiten. Sogar die Möglichkeit, als Memorialobjekte zu dienen, ist ihnen genommen. Nur Karls Worte erinnern noch an Roland. Als schwieriger Held, dessen Konstruktion ihn als Figur jenseits eindeutiger Zuordnungen erkennbar macht, verschwindet Roland letztendlich ebenso spurlos wie auch seine Objekte.

Die Wahrnehmung von Objekten von identifizierenden Requisiten bis zu semantisch komplex gestalteten und narrativ sinnstiftenden Artefakten, sowie ihrer kulturhistorischen Anbindung kann für das *Rolandslied* neue Sichtweisen ermöglichen. Die oszillierenden, sich eindeutigen Sinnzuschreibungen entziehenden Objekte lassen einen Zerfall einfacher Wertungen und Zuordnungen erkennbar werden. Der Erzähler bietet keine Interpretationssicherheit mehr an, sondern umgibt den christlichen Helden mit Objekten, die seinen Status fragwürdig werden lassen: In Rolands Artefakten werden seine Rollen des Heros und christlichen Kämpfers gegeneinander ausgespielt. Auslotbar werden die Brüche einer Erzählung, die in der Todesszene Ambivalenzen der Figur erst enthüllt und dann überdeckt.

Romana Kaske hat Germanistik und Italianistik in München studiert. Seit 2014 ist sie Doktorandin in der Nachwuchsforschergruppe „Vormoderne Objekte. Eine Archäologie der Erfahrung" des Elitenetzwerks Bayern am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie arbeitet aus literaturwissenschaftlicher Perspektive unter anderem zu Dingen der mittelalterlichen Literatur und promoviert zu dem Thema „Waffen und Rüstungen in mittelalterlichen Heldenepen".

1 Vgl. *Rolandslied* V. 684-687: „die boten harte gezam, / daz si in muosen schouwen. / jâ lûchten sîn ougen / sam der morgensterne". Siehe zu dem Konnex von repräsentativer Herrschaftsdarstellung und biblischer Tradition in der Lichtsymbolik der Szene Knappe 236-244, Geppert 368 und Schulz 52-63 sowie zur allgemeinen Bildsymbolik der Hoflagerszene Wenzel 394-400. – Im Folgenden wird das Werk zitiert nach: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Hg., übers. und komm. von Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam, 2011.

2 Es seien nur einige Darstellungen stellvertretend erwähnt: Klein (42) spricht von der „Kreuzzugsidee als bestimmende[r] Perspektive"; Haug (80) stellt eine „religiös-propagandistische[] Durchschlagskraft" fest, die das *Rolandslied* mithin zu einem „Märtyrerdrama in Schwarzweißmanier" werden lassen; Nellmann (Sp. 125) bezeichnet das Werk als „die geschlossenste mittelhochdeutsche Darstellung der Kreuzzugsideologie im 12. Jahrhundert"; Geppert (349): „Das deutsche *Rolandslied* feiert den Opfertod der christlichen Helden, die im Tal von Ronceval ihr Leben im Kampf mit den Heiden hingeben und damit als heilige Märtyrer das ewige Leben erlangen". Klein (43) fasst den Forschungsstand dementsprechend zusammen: Es gebe eine „Tendenz zur Vereindeutigung des erzählten Geschehens im Hinblick auf ein eindeutig positiv bzw. negativ bewertetes Bild der Christen und der Heiden sowie die Bearbeitungsweise einer Vergeistlichung des Stoffes und seiner narrativen Darstellung […]".

3 Vgl. symptomatisch Jaek 64: „So wie Roland sein Schwert Durndart führt und dieses sich in die Erinnerung einprägt, so führt Gott seinen christlichen Helden, der im Falle der altfranzösischen Version als Verteidiger Frankreichs, in der mittelhochdeutschen Fassung mit schärferer Akzentuierung als Gottesstreiter das Martyrium erleidet".

4 Siehe dazu v. a. Bastert, dessen Titelwahl *Helden als Heilige* bereits andeutet, dass die Begriffe als Koordinaten eines Zuordnungsfeldes gelten können, in dem diverse narrative Umsetzungen und Gewichtungen möglich sind.

5 Vgl. dazu Bertau 468: „Roland als himmlischer Lehnsmann, Roland als irdischer Lehnsmann, Roland als vorbildlicher Gotteskrieger und Märtyrer, das ist, von seiner Abschnittsstruktur her gelesen, der Inhalt der Szene von Rolands Tod. Der Held selber verwandelt sich im Verlauf der letzten drei Reimpaarlaissen vom sterbenden Haudegen, der den letzten Heiden mit dem Olifant erledigt, zum heiligen Märtyrer, der sein Schwert von Gott zu Lehen hat durch Karl, seinen irdischen Lehnsherrn […]“. Auch Oswald stellt fest: „Mit dem von Wundern begleiteten Tod Rolands zeigt sich, dass Gott Rolands Opfer als Sterben in der imitatio christi angenommen hat. Mit dieser Inszenierung lässt das *Rolandslied* den blutgierigen, defizitären Heros endgültig im vollkommenen, christusähnlichen Märtyrer aufgehen“ (298).

6 Bereits Schlechtweg-Jahn hat darauf hingewiesen, dass die Todesszene und andere Stellen der Erzählung Räume aufmachen, „in denen Klarheit und Einfachheit einer binären Codierung [eines dichotomischen Grundmodells] permanent scheitern“ (208), ohne sich jedoch mit den Objekten zu befassen.

7 Als ‚Artefakte‘ fasse ich Objekte, die grundsätzlich im Wortsinne Requisiten sind, dennoch durch narrative Mittel hervorgehoben werden, sowie sich durch eine (möglicherweise erzählerisch aufgegriffene) kunstfertige, intentionale Schaffung auszeichnen. Die Schwelle, die Objekte von handlungslogischen und funktionalen Requisiten hin zu semantisch bedeutsamen Artefakten überschreiten können, ist nicht als Setzung, sondern als Beobachtung zu verstehen. An einzelnen literarischen Objekt-Repräsentationen muss immer wieder neu die Schwelle veranschaulicht werden, ab der objektgebundene Semantik interpretatorisch fassbar gemacht werden kann.

8 *Rolandslied* V. 1129: „mennisken bluotes en wart er nie sat“.

9 Roland spricht davon, Heeresdienst und Gottesdienst zu vereinen – „ich enphâhe hiute den van / in den drî namen, / da wir an gelouben“ (*Rolandslied* V. 3119-3121) – und für seinen Glauben zu sterben: „ich bin gerecht unz an den tôt / der sêle ze gelaite, / daz der lîp gearbeite, / daz ich an der jungesten wîle / unter den rechten belîbe“ (*Rolandslied* V. 3123-3132). Auch der Erzähler stellt den auf Märtyrerschaft ausgerichteten Kampf heraus: „durch got wolten si [Roland und seine Kämpfer] gemarteret werden“ (*Rolandslied* V. 3254).

10 Vgl. *Rolandslied* V. 3216-3224.

11 Siehe dazu Seidl 51: “Als symmetrische Gegenbegriffe sind die Konzeptionen des ‚Helden‘ wie des ‚Heiligen‘ somit überblendbar, in der Figur des miles Christi, der heroisch für Gott kämpft, vereinbar, wenngleich das Ausmaß solcher Überblendungsleistungen doch für jeden Einzelfall neu zu beschreiben bleibt […]“.

12 So die Aussage Geneluns, die Roland und Olivier zu den ‚pairs‘ zählen lässt: „Olivier unt Ruolant / habent mir sô herzelaide getân, / komet der zwelve dehainer dan, / sône gescach mir nie sô laide“ (*Rolandslied* V. 3586-3589). Roland trägt kurz vor seinem Tod die Zwölf beisammen und kann demnach nicht als einer von ihnen gelten. Olivier wird jedoch hier als Mitglied dargestellt: „Ruolant urloubes bat, / Turpîn im daz gap, / daz er die zwelve zusamene trüege […] / dô gie der helt Ruolant, / alle zwelve er di vant. […] / er sprach zuo Oliviere […]“ (*Rolandslied* V. 6731-6739). Weitere Belege der Widersprüchlichkeit finden sich bei Geppert 357-360.

13 Vgl. *Rolandslied* V. 6924-6928: „Dô Ruolant von der werlt verschiet, / von himel wart ain michel liecht. / sâ nâch der wîle / kom ain michel ertbîbe, / doner unt himelzaichen“. Der Erzähler bietet jedoch keine Auslegung der Geschehnisse an.

14 Vgl. Fußnote 5. S. auch Klein (77): Das Gold der Rüstung Rolands scheint „[…] im Dienste der Heroisierung eines spezifisch christlichen Helden zu stehen“; s. Seidl (47): „Im Mittelpunkt beider Texte stehen mit Roland und seinen Kampfgenossen Figuren, die die gegensätzlichen Pole dieser Skala – der Gewalt ausübende kriegerische Heros hier, der passiv duldende Märtyrer dort – im Idealbild des miles Christi vereinen“.

15 Vgl. zu der Definition des Mäyrtertodes seit dem frühen Christentum Reudenbach 70, der betont „dass im Märtyrertod der Tod zu einem Bekenntnis für etwas wird. Das Erleiden physischer Gewalt und eines gewaltsamen Todes wird durch Sinnstiftung aufgeladen und überhöht“. Durch die „Erfüllung christlicher Verhaltensnormen und Tugenden“ (77-78) wird die Blutzeugenschaft möglich, die aber, wie ich meine, durch die Viel- bis Überzahl der blutgeschwängerten Bilder im *Rolandslied* zumindest schwierig nachvollziehbar gemacht wird. – Eine Zusammenfassung der Genese der Märtyrerschaft im frühen Christentum findet sich bei Baumeister.

16 Bereits für die *Chanson de Roland* wurde hinsichtlich des unterlassenen Hilferufes auf die „Logik der Vereinsamung“ (Mühlherr 262) hingewiesen, die mehr als „fundamental tale of the pursuit and the construction of purely individual identity which forever separates Roland from the Franks“ (Cowell 106) begreifbar wird, denn als Tat eines in die Gemeinschaft eingebundenen Kreuzritters.

17 Vgl. Ott-Meimberg 230.

18 Vgl. Knappe 121; Bertau 344-345; Oswald 269.

19 Vgl. Jaek 57-78.

20 Vgl. *Rolandslied* V. 3314-3317: „der stâl ne hêt dâ wider nehaine craft, / ne weder bain noh horn, / ez was allez verlorn, / joch die herten vlinsstaine.“

21 Durendart als Ableitung von Durendal, dem Schwertnamen der *Chanson de Roland* (Ende des 11. bzw. Anfang des 12. Jahrhunderts), die als Vorlage der deutschen Erzählung gilt, ist die Grundlage der Diskussion um die Etymologie des Schwertnamens. Im Einzelnen gehen die Aussagen zwar auseinander, jedoch verstehen alle Interpreten das -dur als hart. Rohlfs (57-64) setzt die Variante des -dart als älter und damit hierarchisch höher als -dal an und leitet den Namen von durum inde arte über das altfranzösische ardre (brennen) her: ‚hart brennt es daraus‘ bzw. ‚eine böse Flamme brennt draus‘. Spitzer kritisiert Rohlfs mit dem Hinweis auf die weit hergeholte, unzulänglich belegbare Etymologie (48-50) und schließt sich später der Meinung Dauzats an, der Durendal über durante mit der Idee von Beständigkeit kurzschließt (Spitzer 213; Dauzat 375). Als Weiterführung dieser Debatte spricht Place 1949 die Möglichkeit eines nicht-französischen Ursprungs des Namens Durendal an. Dabei bezieht er sich auf die Interpretation, die der *Pseudo-Turpin* beinhaltet, eine Sammlung von Legenden aus dem 12. Jahrhundert, die den Spanienfeldzug Kaiser Karls betreffen. Dort wird der Name mit der Härte, Schärfe und dem Glanz des Schwertes erklärt. Davon ausgehend schlägt Place die Herleitung vom bretonischen diren dall vor: „‚blade (diren) dulls cutting edge‘ (i.e., of another weapon), or ‚blade blinds‘ (because of its great brilliance)“ (163). Bellamy greift die umstrittene Etymologie im Rahmen der Bestimmungsmöglichkeiten arabischer Namen in der *Chanson de Roland* auf. Hergeleitet vom Arabischen ergibt sich die Wortbedeutung ‚Meister des Steins‘ (273). Mir erscheint es wichtig, das *Rolandslied* zwar in Verbindung zur *Chanson de Roland* zu sehen, Konrad aber auch als eigenständigen, des Lateinischen mächtigen Bearbeiters des Stoffes zu berücksichtigen. Die Abwandlung von dal zu -dart scheint mir daher noch nicht ausreichend als unabhängige Änderung einkalkuliert.

22 Vgl. Cordez, *Werkzeuge* 1-19, besonders 8.

23 Siehe im ersten Zweikampf der Schlacht zwischen Roland und Adalrot: „er [Roland] tailte ros unt satelbogen, / deiz tôt ze der erde bekom. / daz swert warf er umbe in der hant“

(*Rolandslied* V. 4063-4065). Direkt danach „versnait er [Roland] in harte, / daz er sich begunde naigen“ (*Rolandslied* V. 4098-4100). Der Erzähler stellt immer wieder Durndarts Schärfe hervor: „mit dem guoten Durndarte / gefrumte er manigen tôten man. / des swertes site was sô getân, / swâ erz hin sluoc, / daz ez durch den stâl wuot, / sam er waere lintîn“ (*Rolandslied* V. 4139-4145).

24 Mühlherr 264 bezeichnet Durendal, dessen versuchte Zerstörung in der *Chanson de Roland* analog zum *Rolandslied* geschildert wird, als „Gegenspieler des Helden“. Jaek 66 beschreibt die Szene folgendermaßen: „Nun versagt Roland deshalb, weil dieses Schwert eben niemals versagen kann; wo die Kraft des Menschen erlahmt, besteht Durndart auch die härtesten Prüfungen.“ Dies entspricht auch Mühlherrs Lesart der Szene (274).

25 Vgl. Jaek 65. Ott-Meimberg 229 stellt fest, Durndart werde in dieser Erinnerung zum „Symbol für die Heilsmuster und Verflechtungskonstellationen des Staates der *Karlinge*, aber auch für die Möglichkeiten der Selbstdefinition, zum Heilsgewinn für die einzelne adelige Existenz in dessen Kontext“.

26 Schwierig die Aussage von Jaek 66: „Die Heiligen werden zu Garanten des Sieges, da sie durch ihre Reliquien [in Durndart] gegenwärtig sind und aktiv auf das Schlachtgeschehen einwirken können“. Nicht nur verlieren die Christen die Schlacht, sondern ein wie auch immer geartetes Einwirken bestimmter Heiliger im Kampf wird nicht erzählt.

27 Unter anderem Bertau 344-345 betont die doppelte Lehnsbindung: „Durch seinen irdischen Lehnsherrn wird Roland zum Werkzeug des klassischen Kaiserauftrags, Witwen und Waisen zu beschützen. Aber der irdische Lehnsherr ist nur der Mittler des himmlischen, der Roland namentlich dazu beruft“.

28 Zu den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten von „ungezogenlîchen“ s. Ott-Meimberg 231-232.

29 Jaek konstatiert: „Die religiöse Dimension und das Einschwören auf die Tugenden des miles christianus werden aber noch verstärkt. Der sterbende Held plagt sich mit Selbstvorwürfen, wie er mit Durndart umgegangen ist […]“ (65). Die Selbstanklage Rolands wäre ohne ihren Kontext zu berücksichtigen jedoch stark verkürzt und würde vielen die Erzählung in den Objekten durchziehenden Strängen nicht Rechnung tragen.

30 Das Beheften der Kleidung mit dem Kreuzzeichen von allen Seiten ist auch in Chroniken belegt, siehe Michalak 56.

31 Vgl. *Rolandslied* V. 3985-3987: „Ruolant, der milte, / ain lewen fuort an sînem schilte / ûzer golde ergraben“.

32 Siehe v. a. Friedrich 197-198, 208. Vgl. zum symbolischen Wert des Drachen im Mittelalter Tuczay 183-186, 188.

33 Vgl. *Rolandslied* V. 8123-8127: „Do hiez der künc Paligân / ûf richten sînen van. / ain trache dar ane stuont, / der was gezieret gnuoc / von golde unt von gestaine.“

34 Vgl. *Rolandslied* V. 4121: „si warten alle des lewen“. Auch Friedrich (197-198) konstatiert an dieser Szene, über den Kampf nähere sich der Heros dem Tier an.

35 Vgl. Klein 61: „So detailliert und ausführlich wie Genelun und sein Gefolge werden weder die Heiden noch die Christen (mit Ausnahme von Roland) im Text beschrieben“. Als „Merkmal der großen Menge, des Übermaßes [führt die Darstellung der Gewänder] zu einer latent negativen Bewertung Geneluns (und seines Gefolges)“ (Klein 66). Sie diene ebenso als Merkmal zur Abwertung der Heiden (Klein 66). Seidl 57 weist auf die negative Konnotation der *superbia* der goldglänzenden heidnischen Rüstungen hin, die nicht als schön wahrgenommen werden sollen. Klein 77 erkennt die Ähnlichkeiten zwischen Roland und Genelun, nimmt jedoch eine Separierung vor: Durch die Einbettung in den Kontext des *miles christianus* (u. a. durch die Anheftung der Kreuze) sei der goldenen Rüstung Rolands eine positiv christliche Deutungsrichtung vorgegeben. Dies erscheint mir in Anbetracht der Vielzahl an Übereinstimmungen und Symmetrien zwischen Geneluns und Rolands Ausstattungsgegenständen zu einfach gedacht. Die Kreuze erscheinen eher als eine Schicht von mehreren, die Rolands Körper ummanteln. Plausibler ist die Auffassung Fuchs-Jolies, der ausgestellte *splendor* müsse immer als zwiespältiger wahrgenommen werden (191-192).

36 Geneluns „roc [ist] […] vone guotem cyclâde, / mit golde vile waehe / gesmelzet dar under / diu tier al besunder. / dâ woneten liechte vogele / unden unde obene, / si schinen sam der liechte tac“ (*Rolandslied* V. 1569-1576). Roland wird mit „aime liechten roc vesten“ (*Rolandslied* V. 3281) beschrieben, seine Fahne hat „tiere unt vogele / mit golde underzogene“ (*Rolandslied* V. 3327-3328) eingestickt. Rolands Helm Venerant, der mit goldenen Spangen versehen ist (*Rolandslied* V. 3291-3296), lässt sich auch mit Geneluns Helm verbinden („diu lîste was rôt guldîn“, *Rolandslied* V. 2545).

37 Vgl. *Rolandslied* 1597-1599: „Naimes, der wîgant, / vuorte ez vone Beieren. / daz urkunde wil ich iu zeigen“.

38 Vgl. zu den Olifanten und deren kultureller Einordnung, Nutzung sowie Verzierung Warren 278-282.

39 Vgl. Shalem 115-124.

40 Vgl. Shalem 46-51.

41 Vgl. Shalem 124-127 zum Material Elfenbein sowie 131-143 zur Bedeutung des Dekors.

42 Vgl. Shalem 154.

43 Vgl. dazu Cordez, *Objets, images* 123-129 sowie Shalem 154-155.

44 Vgl. *Rolandslied* V. 3889-3890: „zuo dîsen fûlen âsen / ne wil ich niemer nicht geblâsen. / si wânten, daz wir uns vörchten / oder helve zuo in bedörften“. Schließlich bereut Roland, nicht geblasen zu haben: „‚wie gerne bliese ich mîn horn, / ob uns helve mächte noch komen. / daz liut ist in grôzen fraisen“ (*Rolandslied* V. 5997-5999).

45 Vgl. auch Ott-Meimberg 222: „Seine Weigerung, das Horn zu blasen, ist Zeichen der versäumten Rückbindung des Einzelschicksals und des Einzelheils in die Gemeinschaft, Zeichen aber auch für die verhinderte Heilschance aller Franken.“

46 Vgl. zu dieser Rolle des Olifants in der *Chanson* Warren 291-296. Shalem 195-196 betont die Stellung des Olifants der *Chanson* als prestigeträchtiges Objekt, das seinen Träger auszeichnet. Zudem kann Roland durch Olifant einen Kampf um Klangraum führen – Wagner zeichnet Olifant im *Rolandslied* in seiner Rolle als Erschaffer von (christlichen) Klangräumen nach, die in Kontrast und Konflikt zu heidnischen Klangräumen stehen (111-131). Damit wird ein „Raum militärischer Überlegenheit gegen einen normalen Raum [gestellt], der sich zunehmends mit christlichen Leichen füllt“ (127).

47 Vgl. *Rolandslied* V. 6804: „‚Olivanten ist zecloben‘“.

48 Vgl. *Rolandslied* V. 7765-7772: „der kaiser vorderôte Winemannen, / Rapoto hiez der ander. / er sprach: ‚weset in Ruolantes stat […] / nim dû Durndarten. / dû bist ein helt ze dînen hanten. / blâs dû Olivanten‘“.

Literatur

Bastert, Bernd. *Helden als Heilige: Chanson-de-geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum*. Tübingen: Francke, 2010.

Baumeister, Theofried. *Die Anfänge der Theologie des Martyriums*. Münster: Aschendorff, 1980.

Beckmann, Gustav Adolf. „Schwierigkeiten und Triumph einer Überhöhung: Zur Erzählkunst im Rolandslied." *Romanistisches Jahrbuch* 59 (2009): 128-156.

Bellamy, James A. „Arabic Names in the ‚Chanson de Roland': Saracen Gods, Frankish Swords, Roland's Horse, and the Olifant." *Journal of the American Oriental Society* 107. 2 (1987): 267-277.

Bertau, Karl. *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. Band I*. München: C. H. Beck, 1973.

Cordez, Philippe. „Objets, images et trésors d'églises [Le cor d'ivoire dit « de Roland » à l'abbaye de Saint-Denis]." *Les images dans l'Occident médiéval*. Hg. Jérôme Baschet et al. Turnhout: Brepols, 2015: 121-130.

---. „Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie." *Werkzeuge und Instrumente*. Hg. Philippe Cordez et al. Berlin: Akademie Verlag, 2012: 1-19.

Cowell, Andrew. *The medieval warrior aristocracy: gifts, violence, performance and the sacred*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2007.

Dauzat, Albert. [Notiz ohne Titel zum Schwertnamen Durendal] *Le francais moderne* 7 (1939): 375.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*. Bd. 1. Tübingen: Guter Narr, 2003.

Friedrich, Udo. *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

Fuchs-Jolie, Stephan. „Roland und die Rituale: Repräsentation und Narration in der frühhöfischen Epik." *Deutsche Königspfalzen: Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung. Bd. 7: Zentren herrschaftlicher Repräsentation im Hochmittelalter: Geschichte, Architektur und Zeremoniell*. Hg. Caspar Ehlers et al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007: 171-196.

Geppert, Waltraut Ingeborg. „Christus und Kaiser Karl im deutschen Rolandslied." *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 78.3 (1956): 349-373.

Haug, Walter. *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter: von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Jaek, Sönke. „‚Ich gelêre si Durndarten'. Schwerter in der höfischen Erinnerung." *Adelige und bürgerliche Erinnerungskulturen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Werner Rösener. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000: 57-78.

Klein, Mareike. *Die Farben der Herrschaft: Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin: de Gruyter, 2014.

Knappe, Karl-Bernhard. *Repräsentation und Herrschaftszeichen. Zur Herrscherdarstellung in der vorhöfischen Epik*. München: Arbeo-Gesellschaft, 1974.

Korff, Gottfried. „Dingbedeutsamkeit des Besens." *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg: Verlag des germanischen Nationalmuseum, 1995: 33-44.

---. „Notizen zur Dingbedeutsamkeit." *13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung*. Hg. Gottfried Korff. Stuttgart: Landesmuseum Württemberg, 1992: 8-17.

Kramer, Karl-Sigismund. „Dingbedeutsamkeit. Zur Geschichte des Begriffes und seines Inhaltes." *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg: Verlag des germanischen Nationalmuseum, 1995: 22-32.

---. „Zum Verhältnis von Mensch und Ding." *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58 (1962): 91-101.

Michalak, Arkadiusz. „‚From Every Side Armed with a Cross Sign'. A Crusader's (?) Sword from the Collection of the Hungarian National Museum in Budapest." *Romania* 8 (2011): 53-71.

Mühlherr, Anna. „Helden und Schwerter: Durchschlagkraft und ‚agency' in heldenepischem Zusammenhang." *Narration and Hero. Recounting the deeds of heroes in literature and art of the early medieval period.* Hg. Victor Millet. Berlin: de Gruyter, 2014: 259-275.

Nellmann, Eberhard. „Pfaffe Konrad." *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*. 5. Auflage. 1985.

Oswald, Marion. *Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Ott-Meimberg, Marianne. *Kreuzzugs-Epos oder Staatsroman?: Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen ‚Rolandslied'*. München: Artemis, 1980.

Pensom, Roger. *Literary Technique in the Song of Roland*. Genf: Droz, 1982.

Place, Edwin B. „Once more, Durendal." *Modern Language Notes* 64.3 (1949): 161-164.

Reudenbach, Bruno. „Märytertode ohne Blut. Mittelalterliche Darstellungen von Martyrien frühchristlicher Heiliger." *Helden und Heilige: kulturelle und literarische Integrationsfiguren des europäischen Mittelalters*. Hg. Jan-Dirk Müller et al. Heidelberg: Winter, 2010: 69-82.

Rohlfs, Gerhard. „Woher kommt der Schwertname ‚Durendal'?" *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 169 (1936): 57-64.

Schlechtweg-Jahn, Ralf. „Zwischen Todesangst und Gottvertrauen. Angst als ‚dritter Raum' im Rolandslied." *Gott und Tod: Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters*. Hg. Susanne Knaeble et al. Berlin: LIT, 2011: 193-211.

Schulz, Armin. *Schwieriges Erkennen: Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik*. Tübingen: Niemeyer, 2008.

Seidl, Stephanie. „Narrative Ungleichheiten: Heiden und Christen, Helden und Heilige in der ‚Chanson de Roland' und im ‚Rolandslied des Pfaffen Konrad'." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 39.156 (2009): 46-64.

Shalem, Avinoam und Maria Glaser, Hg. *Die mittelalterlichen Olifante*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2014.

Spitzer, Leo. „Durendal once more." *Language* 15.3 (1940): 213-214.

---. „The name of Roland's sword." *Language* 15.1 (1939): 48-50.

Tuczay, Christa Agnes. „Drache und Greif – Symbole der Ambivalenz." *Mediävistik* 19 (2006): 169-211.

Warren, Michelle R. „The Noise of ‚Roland'." *Examplaria* 16.2 (2004): 277-304.

Wenzel, Horst. *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München: C. H. Beck, 1995.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/06

Christoph Schanze

Der göttliche Harnisch und sein Gehalt

Zur Ausrüstung des Eneas und ihrer heroischen Agency im *Roman d'Eneas* und bei Heinrich von Veldeke

Waffen und Helden

Zwei strahlende, makellose, gleich starke und gleich tapfere Helden stehen sich in einem erbitterten Zweikampf gegenüber. Es geht um alles: um das Land, um die Herrschaft und nicht zuletzt um die Hand der Königstochter. Der eine, ein land- und heimatloser Flüchtling, der mit einer kleinen Gruppe von Getreuen nach einer neuen Heimstatt sucht, hat die Vorsehung und das Schicksal auf seiner Seite – der andere, ein mächtiger, wenngleich jähzorniger einheimischer Fürst dagegen das Recht, das auf einem vertraglich zugesicherten Anspruch beruht. Der Zweikampf soll den schon lange währenden blutigen Krieg beenden und die Herrschaftsfrage endgültig klären. Nachdem sie die Lanzen geworfen haben, dringen die beiden Helden so lange mit Schwertern aufeinander ein, bis eines der Schwerter zerbricht. Der entwaffnete Kämpfer flieht, doch durch das Eingreifen höherer Mächte wird er mit einem neuen Schwert versehen. Sein Gegner erhält die bereits verstoßene Lanze zurück, so dass der Kampf fortgesetzt werden kann. Doch erneut greift eine außenstehende höhere Macht ein und entscheidet den Zweikampf zugunsten des Herausforderers.

Diese knappe Handlungsskizze fasst das Finale von Vergils *Aeneis* zusammen. Die beiden Kämpfer sind der landlose Troja-Flüchtling Aeneas und der schließlich unterlegene einheimische Rutulerfürst Turnus. Bei den eingreifenden höheren Mächten handelt es sich um die Nymphe Iuturna, die im Auftrag der Göttin Juno ihrem Bruder Turnus hilft, die Göttin Venus, die ihrem Sohn Aeneas beisteht, und schließlich Jupiter, den Herrscher des Olymps und Göttervater, der gegenüber den verfeindeten Göttinnen darauf drängt, dem *fatum* seinen Lauf zu lassen. Er schickt eine Furie in Gestalt eines Vogels aufs Schlachtfeld, und dieses Zeichen wird von den Kämpfenden erkannt: Turnus ist entmutigt, Aeneas kann den Gegner überwinden. Innerhalb der narrativ entworfenen Welt steht der Sieg des Aeneas aber spätestens in dem Moment fest, in dem das Schwert, mit dem Turnus kämpft, zerbricht.

Nimmt man die besondere Rolle der Ausrüstungsgegenstände der beiden Kämpfer in Bezug auf den Handlungsverlauf in den Blick, ist genau diese Szene von besonderem Interesse, denn der Erzähler schreibt dem zerbrechenden Schwert eine zwar mit dem *fatum* in Einklang stehende Agency zu, die aber quer zum eigentlichen ‚Handlungsprogramm' des Turnus steht. In der Terminologie Bruno Latours, die zur Beschreibung der hier erwähnten Vorgänge fruchtbar gemacht werden kann, auch wenn sie sich eigentlich nicht auf literarische Zusammenhänge bezieht, hat die Szene eine ‚Verschiebung' bzw. ‚Übersetzung' zur Folge, also eine Abänderung des ursprünglichen Handlungsprogramms eines Aktanten durch die Konfrontation mit einem anderen Aktanten (Latour 217-218). Im Text der *Aeneis* heißt es: [...] *at perfidus ensis* / *frangitur in medioque ardentem deserit ictu,* / *ni fuga subsidio subeat*[1] (*Aeneis* XII, 731-733). Das Schwert entzieht Turnus also „unvermittelt die Unterstützung" (Christ 120). Zudem haftet dem zerbrechenden Schwert eine eigene kleine Geschichte an: Turnus hatte nämlich in der Eile vor dem Kampf nicht sein eigenes Schwert ergriffen, sondern das seines Wagenlenkers Metiscus (XII, 735-741; dazu Christ 120-123) – eine „fatale[…] Verwechslung" (Christ 121).

Dass Waffen in der *Aeneis* eine herausgehobene Rolle spielen, zeigt bereits der erste Vers bzw. sogar das erste Wort des gesamten Epos: *Arma virumque cano* [...][2] (*Aeneis* I, 1). Allerdings wird im Folgenden nicht Vergils *Aeneis* im Zentrum stehen, sondern die volkssprachige mittelalterliche Rezeption des römischen Gründungsmythos um den *pater pius* Aeneas:[3] Um 1160 hat ein Anonymus eine altfranzösische Fassung von Vergils Epos erstellt. Es handelt sich dabei um eine tiefgreifende Bearbeitung der Vorlage, die den Stoff durchgehend mediaevalisiert, d. h. an die mittelalterlichen Verhältnisse anpasst. Die antiken Krieger werden zu höfischen Rittern (dazu z. B. Lienert, *Deutsche Antikenromane* 9-13, 17, 72-76, 78). Im Hintergrund dieser Überarbeitung steht das ausgeprägte Interesse, das in der höfischen Kultur des 12. Jahrhunderts antiken Themen und Stoffen entgegengebracht

wurde. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch im deutschsprachigen Raum – der französischen Mode folgend – kurze Zeit später ein Eneas-Roman entstand: Zwischen 1170 und 1190 fertigte Heinrich von Veldeke eine Übersetzung des altfranzösischen *Roman d'Eneas* an. Er folgte dabei weitgehend dem Handlungsbogen seiner Vorlage, nahm aber zahlreiche Änderungen im Detail vor. Sein *Eneas* begründete den höfischen Roman im Mittelhochdeutschen.

Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt auf den beiden mittelalterlichen Fassungen der Eneas-Geschichte, da deren Autoren ein auffallend großes Interesse an den Ausrüstungsgegenständen der Helden, den Geschichten dieser Dinge, ihrer besonderen Wirkung und damit ihrem ‚Eigenwert' haben. Das hat zum einen mit der generellen Faszination der mittelalterlichen Literatur durch die materiale Seite der erzählten Welten zu tun,[4] zum anderen mit einer grundlegenden Problematik, der sich der altfranzösische Anonymus und Heinrich von Veldeke gegenübersahen: Die Geschichte des Aeneas, wie sie Vergil erzählt, ist untrennbar mit dem Walten zahlreicher antiker Gottheiten verbunden. Diese motivationale Struktur kann aber mit dem monotheistisch-christlichen Weltbild des hohen Mittelalters kaum in Einklang gebracht werden. Damit hängt als weiteres Problem die finale Motivation zusammen, die dem Stoff der *Aeneis* inhärent ist: Der Ausgang der Geschichte steht durch das *fatum* von Anfang an fest. Sedimente dieser Motivationsstruktur finden sich in den mittelalterlichen Fassungen allenthalben, wie überhaupt final motiviertes Erzählen eine typische Eigenheit auch des mittelalterlichen Erzählens ist (Schulz 327-332). Dennoch begegnen in den mittelalterlichen Eneas-Romanen auch Momente, in denen die finale Motivation unterlaufen wird und andere, kausale Motivationsmuster in den Vordergrund treten (Gerok-Reiter 149). Dabei spielen immer wieder verschiedene Gegenstände eine wichtige Rolle, und zwar konkret die Ausrüstung der Helden: Rüstungsbestandteile wie Harnisch und Helm sowie Angriffs- und Verteidigungswaffen. Das heroische Handlungsvermögen der Protagonisten ist unmittelbar an diese Objekte gebunden, denen aber oftmals ein Status zugeschrieben wird, der über den eines bloßen Requisits hinausreicht. Sie werden zu Aktanten, die mit den anthropomorphen Figuren als Agenten verschmelzen und durch diesen Amalgamierungsprozess zu hybridisierten Ding-Mensch-Akteuren werden, deren Handeln nicht mehr allein von den Figuren bestimmt wird, sondern auch von den Ausrüstungsgegenständen.[5] Durch das narrative ‚Spiel' mit diesen Dingen ergeben sich Möglichkeiten zur spezifischen Ausgestaltung der Figuren, die v. a. die mittelalterlichen Bearbeiter zur Konzeption ihres Heldenbildes nutzen. Der Hybrid-Akteur ‚Rüstungs-Figur' und seine Aktionsmöglichkeiten sind nicht nur von der Disposition der Heldenfigur bestimmt, sondern ganz wesentlich auch von seinem „dreidimensionale[n] Gehäuse" (Wandhoff, *Ekphrasis* 60) aus Schild und Rüstung. Die den Helden umgebenden Ausrüstungsgegenstände beeinflussen das Figurenhandeln und können damit – in der Terminologie von Greimas – für die eine Figur zum ‚Adjuvanten', für die andere zum ‚Opponenten' werden (Christ 21-22). Sie erhalten den Status eines aktiven Mit- bzw. Gegenspielers und können dabei auch ihre ganz eigene Agency haben, die quer zur Intention der Figuren steht – wie es etwa im einleitenden Beispiel von Turnus' zerbrechendem Schwert der Fall ist. Diesen Konnex von Helden und Waffen bzw. Ausrüstungsgegenständen, von heroischer Figurengestaltung und personalisierten ‚Dingen' will ich im Folgenden näher untersuchen.

Eneas und Turnus im Zweikampf, oder: Die unüberwindbare Hülle des ‚richtigen' Heros

Ich kehre nochmals zum Anfang meines Beitrags zurück und beginne wiederum am Ende der Aeneas-/Eneas-Geschichte: beim finalen Zweikampf. Im Zentrum meiner Analyse steht die Ausgestaltung der Schlussszene durch Heinrich von Veldeke, der im Vergleich zur *Aeneis* und zum *Roman d'Eneas* am ausführlichsten und komplexesten vom Entscheidungskampf zwischen Eneas und Turnus berichtet.[6] Veldeke folgt dem Handlungsverlauf des *Roman d'Eneas* zwar in den Grundzügen, erzählt aber wesentlich detaillierter und ändert Einzelheiten ab. Auch hier geht es im Zweikampf um alles, wie der Erzähler während der Schilderung des Kampfes eigens betont:

> *Si ensolten niemen scheiden,*
> *wan in was ernst baiden*
> *vnd uachten grimmichlichen*
> *vmb daz chunichreiche*
> *vnd umb die ere vnd vmb daz weip*
> *vnd ir ietweder vmb den leip.*[7]
> (*Eneas*, V. 12403-12408)

Vor Beginn des Kampfes wird die prinzipielle Gleichwertigkeit der Kämpfenden unterstrichen: Beide sind *reiche, / manhaft vnd hochgemůt*[8] (*Eneas*, V. 12310-12311), und auch später hebt der Erzähler bei jeder sich bietenden Gelegenheit den unzweifelhaften Heldenstatus von Turnus hervor (z. B. *Eneas*, V. 12382, 12409-12410, 12506-12508, 12607-12634; dazu McDonald

85-88, Gerok-Reiter 147-148.). Die Heldenhaftigkeit des Eneas steht von Anfang an außer Frage. Auch die Ausrüstung der beiden Kämpfer ist gleichwertig:

> *do waren si baide,*
> *Turnus vnd Eneas,*
> *gewafent, als in not was,*
> *wol vnd ritterleiche.*[9]
> (*Eneas*, V. 12306-12309)

Zudem betont der Erzähler: *ir baider wafen waren gůt*[10] (*Eneas*, V. 12312). Damit ist klar, dass hier zwei gleich starke und gleichwertige Helden gegeneinander antreten, der Ausgang müsste also eigentlich offen sein.

Der Zweikampf zwischen Eneas und Turnus wird wie ein Duell zweier höfischer Ritter geschildert. Zunächst werden in der Tjost zu Pferde die Lanzen verstochen (*Eneas*, V. 12321-12352), anschließend folgt ein Schwertkampf (*Eneas*, V. 12353-12480). Schon in der Tjost wird deutlich, dass Eneas einen entscheidenden Vorteil hat. Beim ersten Aufeinandertreffen durchschlägt er nämlich mit seiner Lanze den Schild des Gegners, die Lanze des Turnus zersplittert jedoch beim Aufprall. Der Erzähler begründet das folgendermaßen:

> *do fůrt aber Eneas*
> *einen schilt, der so ueste was,*
> *daz in nieman moht enginnen.*
> *er was mit solchen sinnen*
> *behůtet vnd gebunden,*
> *in mochte nicht verwunden.*[11]
> (*Eneas*, V. 12339-12344)

Eneas verfügt also über einen aufgrund seiner herausragenden Machart undurchdringlichen Schild. Dennoch bleibt der Kampf zunächst unentschieden. Nach der Momentaufnahme des ersten Zusammenpralls wird der weitere Verlauf der Tjost im Zeitraffer beschrieben. Am Ende stechen sich die beiden Gegner dann gegenseitig vom Pferd, so dass der Kampf zu Fuß fortgesetzt werden muss – so, wie es sich als Topos der hochhöfischen Literatur für einen richtigen ritterlichen Kampf zwischen gleichwertigen Gegnern gehört.[12]

In der direkten Konfrontation der beiden Lanzen als Angriffswaffen und der beiden Schilde als Abwehrwaffen zeigt sich, dass Eneas über die bessere Ausrüstung verfügt. Diese Information wäre an dieser Stelle nicht unbedingt notwendig, weil das Lanzenstechen noch nicht kampfentscheidend ist. Der Erzähler unterstreicht damit aber bereits hier die Bedeutsamkeit dieses Vorteils und die Besonderheit der Bewaffnung des Eneas.

Dass dieser Umstand wichtig ist, zeigt sich auch im weiteren Verlauf, betont der Erzähler doch zu Beginn des Schwertkampfs, dass das Schwert des Eneas sehr gut ist (*Eneas*, V. 12360). Aber auch hier stehen sich zwei gleichwertige Kämpfer gegenüber. Entsprechend hart und unerbittlich ist der Schwertkampf: Wie von zwei starken Schmieden geführte Ambossschläge klingen die Schwerthiebe auf den gleich widerstandsfähigen Helmen und Schilden (*Eneas*, V. 12368-12375). Der Schwertkampf, der im Zeitraffer dargestellt ist, dauert den ganzen Tag. Zwar betont der Erzähler in einem kurzen Exkurs die Tapferkeit des Turnus (*Eneas*, V. 12382: *Turnus genendichleiche uaht*[13]), er macht aber zugleich klar, dass Turnus keine Chance gegen Eneas hat. Das gründet, so der Erzähler, in der Qualität von Eneas' Ausrüstung:

> *Do het aber Eneas*
> *ein gewafen, daz so gut was,*
> *helme, halsperge vnde swert,*
> *daz waz im do tausint march wert,*
> *isenhosen vnd schilt,*
> *wan es im den leip behilt*
> *vor Turno ze den stunden.*
> *er enmochte sein niht verwunden,*
> *er noch dehein man,*
> *der ie den leip gewan,*
> *inmochtes nicht zebrechen,*
> *durchslahen noch durchstechen.*
> *des verlos Turnus sein leben.*[14]
> (*Eneas*, V. 12383-12395)

Hier werden die entscheidenden Faktoren benannt: Die Ausrüstung rettet Eneas das Leben, weil weder Turnus noch sonst jemand diese zwar nicht explizit als ‚magisch' wirkend beschriebene, aber doch wundertätige Rüstung durchdringen kann. Dank ihrer ist Eneas unverwundbar, und das ist auch der Grund dafür, dass Turnus schließlich sein Leben lassen muss, wie der Erzähler mittels einer Prolepse erklärt. Hier zeigt sich deutlich die dem Stoff inhärente finale Motivation:[15] Es ist nicht entscheidend, wer siegt bzw. ob Eneas siegt, weil das von vornherein feststeht. Entscheidend ist nur das Wie. In der eben zitierten Passage ist nun aber erkennbar, dass die finale Motivation nicht oder nicht mehr ausreicht. Eneas' Überlegenheit wird ausführlich mit seiner unüberwindbaren Hülle – Helm, Halsberg, Beinschienen, Schild – begründet und damit rationalisiert, wenn auch nur gewissermaßen ‚strukturell', denn weshalb die Rüstung unüberwindbar ist, wird zunächst nicht gesagt. Der Erzähler lässt allerdings umgehend eine Erklärung folgen. Lapidar heißt es:

> *daz gewafen het im gegeben*
> *der smide got Wlcan*
> *vnd ein swert so gitan,*
> *daz nicht solches enwas.*
> *da mit uacht Eneas,*
> *der des leibes was ein degen*
> *vnd ein maister ze grozen slegen.*[16]
> (*Eneas*, V. 12396-12402)

Die Rüstung und das Schwert verdanken ihre außergewöhnliche Wirkung ihrer besonderen Herkunft: Der Schmiedegott Volcanus hat sie geschaffen. Zudem bekommt man den Eindruck, dass Eneas' Kampfkraft unmittelbar an das Schwert und seine besondere Aufladung rückgebunden wird.

Auf die Herkunft der Rüstung und der Waffen wird zurückzukommen sein, denn die Entstehungsgeschichte der Ausrüstungsgegenstände ist ebenfalls Bestandteil der *Aeneis* und ihrer mittelalterlichen Bearbeitungen. Zunächst ist allerdings festzuhalten, dass mit dem an dieser Stelle gebotenen Begründungsmuster die Tendenz der mittelalterlichen Eneas-Romane zur Rationalisierung gewissermaßen wieder unterlaufen wird, wenn der Erzähler die Qualität der Rüstung auf ihre wunderbare pagane Herkunft zurückführt. Auf dieses paradoxe Nebeneinander von Potenzierung und Depotenzierung der Wirkmacht der antiken Götterwelt wird ebenfalls zurückzukommen sein.

Nach dem kurzen Exkurs zur Herkunft der Ausrüstung des Eneas fährt der Erzähler mit der Schilderung des Schwertkampfes fort. Es folgt nun – nach der anfänglichen Darstellung im Zeitraffer – eine Momentaufnahme der zentralen Szene. Turnus kämpft verbissen weiter: *er was uon zorne worden warm*[17] (*Eneas*, V. 12411). Er versetzt Eneas einen so heftigen Schlag auf den Helm, dass die Funken sprühen, kann aber nichts ausrichten, was angesichts der Qualität des Helms nicht weiter verwunderlich ist, wie der Erzähler nochmals betont:

> *do was der helm so herte,*
> *daz er sich niene gebouch.*
> *daz fivr öch dar auz flouch,*
> *daz groz vnd liecht was.*[18]
> (*Eneas*, V. 12420-12423).

Eneas gerät über diese Attacke in Wut (*Eneas*, V. 12424-12427), sein *furor* wird zusätzlich durch den Anblick Lavinias gesteigert, der Königstochter, für die und um deren Liebe er kämpft (*Eneas*, V. 12428-12433).[19] Er schlägt nun ebenfalls auf den Helm des Gegners ein, doch mit gänzlich anderen Folgen:

> *ern uermiste sein niet,*
> *dez helmes er im abschriet*
> *vil nach einer hende lanch.* [...]
> *er uerschriet im öch die ringe*
> *bei dem houbet ein tail.*
> *do nahite im ein vnhail,*
> *daz man wol sagen mach.*
> *von dem houbet gie der slach*
> *Turno in seines schildes rant,*
> *den slůch im der weigant*
> *Eneas halben hin dane.*[20]
> (*Eneas*, V. 12437-12449)

Der Kontrast zwischen der Wirkung, die die Waffe des Eneas auf Turnus' Schutzausrüstung hat, und dem Effekt des unmittelbar davor geschilderten Schwerthiebs, den Turnus gegen den Helm des Eneas geführt hatte, könnte größer nicht sein. Doch Turnus lässt sich davon nicht entmutigen. Er dringt erneut mit heftigen Schlägen auf Eneas ein, aber der Erzähler macht unmissverständlich klar, dass das keinen Erfolg bringen wird:

> *er hete es gerne errochen,*
> *wan daz ez was versprochen,*
> *daz ez niht solde wesen sô.*[21]
> (*Eneas*, V. 12463-12465).

Gegen das *fatum* und die ihm inhärente Finalität ist nicht anzukommen. Zwar gerät Eneas aufgrund des erneuten Angriffs von Turnus in Bedrängnis – er geht in die Knie und wird beinahe ohnmächtig –, aber der Helm bewahrt ihn erneut vor dem Tod:

> *er wære öch des slages tot,*
> *wan daz in ernerte*
> *der ueste helm vnd der herte,*
> *der im auf dem höbet lach*[.][22]
> (*Eneas*, V. 12474-12477)

Und nicht nur das: Der Helm zerbricht auch das Schwert des Turnus und fällt damit die Vorentscheidung im Zweikampf (*Eneas*, V. 12478-12479). Turnus erkennt, dass er nun keine Chance mehr hat (*Eneas*, V. 12480-12481). Er versucht zwar noch, zu fliehen und sich mit einem Lanzenstumpf und einem Steinbrocken zu verteidigen – der Wurf bringt Eneas sogar noch einmal ins Wanken –, aber alle Gegenwehr ist zwecklos: Eneas durchtrennt mit einem Schwerthieb den Schenkel des Turnus, der Kampf ist beendet. Turnus bittet um sein Leben, Eneas hat zunächst Mitleid, erschlägt ihn dann aber doch.

Den Wendepunkt im Zweikampf stellt, wie bereits erwähnt, der Moment dar, in dem das Schwert des Turnus zerbricht. In der Darstellung Heinrichs von Veldeke ist die verräterische Widerständigkeit des Schwertes, die bei Vergil expliziert wird, zurückgenommen. In der *Aeneis* ist Turnus' falsches Schwert ein „Kollaborateur Juppiters und damit [...] Turnus' ‚Opponent'" (Christ 123, Hervorhebung im Original), bei Veldeke ist es der Helm des Eneas, dem vom Erzähler die kampfentscheidende Wirkmacht zugesprochen wird. Er ist die Ursache dafür, dass das Schwert des Turnus zerbricht; der Helm ist der ‚Opponent' des Turnus und ein ‚Kollaborateur' – aber nicht mehr Jupiters, sondern des Eneas. Durch die Tilgung des zentralen göttlichen Einflusses im Zuge der Mediaevalisierung entsteht in den mittelalterlichen Fassungen ein „motivationales Vakuum" (Christ 123), das von den Dingen

und ihrer hier als Handlungsfunktion realisierten Agency gefüllt wird. Das Agieren der Götter wird dadurch allerdings nicht völlig depotenziert. In der wunderwirkenden Ausrüstung des Eneas bleibt ihre dem Stoff und dem Plot inhärente Macht präsent, auch wenn sie nur noch mittelbar kampfentscheidend ist.

Die Abänderung der Motivationsstruktur ist nicht primär auf Heinrich von Veldeke zurückzuführen. Er folgt darin seiner altfranzösischen Vorlage, verstärkt aber – so, wie er es oft auch an anderen Stellen tut (dazu z. B. Schanze, *Kampfzorn*) – deren Tendenzen, indem er mehr ins Detail geht oder einzelne Szenen leicht variiert. So berichtet etwa der altfranzösische Anonymus bei der Tjost nichts von der unterschiedlichen Schutzkapazität der beiden Schilde (*Roman d'Eneas*, V. 9701-9708); beim Schwertkampf wird diese zwar ähnlich wie bei Heinrich von Veldeke thematisiert, aber wesentlich kürzer und weniger auf einen Kausalzusammenhang hin ausgerichtet (*Roman d'Eneas*, V. 9712-9721). Dafür ist im *Roman d'Eneas* der Konnex zwischen der Unzerstörbarkeit des Eneas-Helms und dem Zerbrechen der Klinge von Turnus' Schwert deutlicher ausgeführt (*Roman d'Eneas*, V. 9731-9735).[23] Aber auch hier ist diese Eigenschaft und damit auch die Agency des Helms nach Art eines mythischen Analogons (Clemens Lugowski) mehr ‚gesetzt' als narrativ begründet. Veldeke versucht eher, kausale und damit rational nachvollziehbare Begründungsmuster hervorzuheben, und er wertet Turnus als Gegner des Eneas insgesamt deutlich auf. Beide mittelalterlichen Fassungen haben jedoch im Vergleich zur *Aeneis* gemein, dass die dort als zentraler Beweggrund angeführte göttliche Lenkung auf die besondere Wirkkraft der Rüstung des Eneas übertragen wird. Als motivationaler und steuernder Faktor spielen die Götter im Entscheidungskampf keine Rolle mehr. Im *Roman d'Eneas* korrespondiert das auf den ersten Blick mit der unantastbaren Stellung des Helden. Bei Heinrich von Veldeke wird dagegen genau dieser Umstand problematisch. Das alles hat zur Folge, dass die Figur Eneas und ihre Rüstung, die sein Handeln maximal bedingt, bei Heinrich in eine Art motivationales Konkurrenzverhältnis eintreten. Es ist nicht immer ganz klar, wem bei diesem Mensch-Ding-Ensemble als Hybrid-Akteur die Handlungen und Ereignisse zuzuschreiben sind: den dinghaften Ausrüstungsgegenständen oder der Helden-Figur?[24] Aus Sicht der Latour'schen Akteur-Netzwerk-Theorie ist diese Frage wohl falsch gestellt. Beide Faktoren, die dinghaften Aktanten und der anthropomorphfigurhafte Agent, beeinflussen das Handeln des Hybrid-Akteurs, der zudem als ‚Blackbox' (Latour 222-226) mehr enthält als die Summe seiner einzelnen Elemente.[25] Heinrich von Veldeke hat in seiner Bearbeitung diese Zusammenhänge und damit das Eigengewicht der Ausrüstungsgegenstände und ihre Bedeutung für die Konzeption der Figur des Eneas deutlich geschärft. Die Rüstung ist wesentlich mehr als ein Attribut des Helden und ein bloßes Requisit: „Turnus scheitert nicht an der Gewalt des Gegners, sondern an dessen göttlicher Rüstung [...]. Im *Eneasroman* kämpft kein Held in Rüstung, sondern Eneas ‚und' die Rüstung" (Christ 126, Hervorhebung im Original). Letztere nur als Symbol seines Status als exzeptionellen Kriegers zu sehen, wie es die Forschung bisher vorwiegend getan hat (vgl. Christ 107, 130), greift deutlich zu kurz und wird dem narrativ evozierten Eigen-Sinn der Ausrüstung nicht gerecht.

Rüstungsgeschichten

Warum die Ausrüstung des Eneas – seine Schutz- und Angriffswaffen sowie die einzelnen Bestandteile der Rüstung – über ihre im Text augenfällig vorgeführten besonderen und ‚wunderbaren' Eigenschaften verfügt, erfährt man bei Heinrich von Veldeke in der Schilderung des finalen Zweikampfes durch die Nennung des Schmiedegottes Volcanus eher nebenbei (*Eneas*, V. 12396-12397). Auch im *Roman d'Eneas* wird die Herkunft der Ausrüstung zweimal in aller Kürze als Begründung angeführt: während des Schwertkampfes (*Roman d'Eneas*, V. 9713-9714) und bei der Enthauptung des Turnus (*Roman d'Eneas*, V. 9813-9814). Der entscheidende Faktor im finalen Zweikampf ist also die göttliche Wirkkraft von Eneas' Rüstung und der übrigen Bewaffnung. Bei Vergil fehlt dieser Hinweis, dafür greifen die Götter in der *Aeneis*, wie einleitend skizziert, mehrfach unmittelbar in den Kampf ein. In den mittelalterlichen Fassungen ist die göttliche Einflussnahme mithin durch die Präsenz der göttlich gewirkten Waffen des Eneas substituiert. Dass der Verfasser des *Roman d'Eneas* und Heinrich von Veldeke nur kurz auf den göttlichen Ursprung der Ausrüstungsgegenstände verweisen, liegt darin begründet, dass die Geschichte dieser Dinge bereits vorher erzählt worden war, d. h. sie kann sowohl in der erzählten Welt als auch bei den Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden. Die knappen Hinweise während der Kampfdarstellung dienen daher lediglich der Erinnerung.

Die Vorgeschichte der Ausrüstung des Eneas ist – anders, als Marion Oswald meint – alles andere als „schnell erzählt" (Oswald 226), vielmehr nimmt sie in allen drei Darstellungen breiten Raum ein (dazu auch Christ 108-113) und

schenkt den Ausrüstungsgegenständen auffällig viel Beachtung. Bei Vergil ist Venus vor Beginn der Kampfhandlungen angesichts des gegnerischen Truppenaufmarschs in großer Sorge um ihren Sohn Aeneas. Sie bittet ihren Gatten Volcanus um Waffen für Aeneas und lockt ihn mit ihrer Liebe, so dass Volcanus schnell bereit ist, ihren Wunsch zu erfüllen. Die Herstellung der Waffen und der Rüstung in den göttlichen Schmiedewerkstätten in den tiefen Höhlen des Ätna wird ausführlich geschildert (*Aeneis* VIII, 407-453). Nach Vollendung der Rüstung sendet Venus ein göttliches Zeichen – es blitzt und donnert, Trompeten erklingen, am Himmel erscheinen goldglänzende Waffen –, das Aeneas richtig deutet (*Aeneis* VIII, 524-540). Er schöpft neuen Mut. Wenig später überreicht Venus ihm die Waffen, die man als Rezipient aus der Perspektive des Aeneas wahrnimmt: Er betrachtet den Helm, das Schwert, den Harnisch, die Beinschienen, den Speer und den Schild (*Aeneis* VIII, 617-625). Näher beschrieben wird lediglich der Schild. Dabei handelt es sich um eine der zentralen Ekphrasen der *Aeneis*, denn auf dem Schild ist bildlich die römische Geschichte bis in die augusteische Gegenwart dargestellt (*Aeneis* VIII, 626-728).[26]

In den mittelalterlichen Fassungen ist ebenfalls die Sorge der Venus um ihren Sohn der Auslöser für die Anfertigung der Ausrüstung. Sie erzählen dann aber eine deutlich andere Geschichte. Zwar bietet Venus auch hier ihrem Gatten Volcanus ihre Liebe als Lohn für die Herstellung der Waffen und der Rüstungsbestandteile an, aber die Hintergründe dieses Angebots werden ausführlich erläutert. Der Verfasser des *Roman d'Eneas* fügt nämlich eine in der Forschung als ‚Götterburleske' bezeichnete Passage ein (Fromm 834, Kommentar zu 157, 30-158, 39; Kottmann 76):[27] Es ist die auf Ovid zurückgehende Geschichte vom Ehebruch der Venus. Veldeke folgt – gegen Vergil – seiner altfranzösischen Vorlage und erzählt ebenfalls die Götterepisode, die erläutert, warum der Liebeslohn als Gegenleistung für die Anfertigung der Rüstung über die unzweifelhafte Attraktivität der Venus hinaus für Volcanus so verlockend war. Seine Gattin hatte ihm nämlich sieben Jahre lang aus Zorn ihre Liebe versagt. Warum, berichten der altfranzösische Anonymus und Heinrich von Veldeke in einer kleinen Binnengeschichte, die von beiden Erzählern ausdrücklich als solche markiert wird.[28] Sie erzählt davon, dass Volcanus Venus beim Ehebruch mit dem Kriegsgott Mars in flagranti erwischt und den Ehebruch anschließend öffentlich macht.

Zusätzlich zur Einfügung dieser Binnengeschichte fallen in den mittelalterlichen Fassungen weitere Veränderungen auf: Der Herstellungsprozess der Waffen, der bei Vergil breit dargelegt wird, ist im *Roman d'Eneas* deutlich verkürzt; bei Heinrich von Veldeke fällt er ganz weg.[29] Dafür werden die Ausrüstungsgegenstände in den mittelalterlichen Fassungen viel detaillierter geschildert, und das in objektivierter Form, da die Beschreibung nicht mehr aus der Sicht des Helden erfolgt wie in der *Aeneis*, sondern durch den Erzähler. Zudem wird, anders als bei Vergil, nicht nur die Pracht der Waffen und Rüstungsteile hervorgehoben, sondern auch ihre besondere Wirkkraft im Kampf.

Die beiden mittelalterlichen Ekphrasen sind folgendermaßen gestaltet: Im *Roman d'Eneas* (V. 4415-4542) werden nach und nach die einzelnen Bestandteile der Ausrüstung angeführt, wobei das Material und die daraus resultierenden besonderen Eigenschaften der Gegenstände benannt werden. Der Kettenpanzer und die Knieschienen bestehen aus Gold und Silber, sie sind völlig undurchdringlich, aber dabei *merveilles legiers*, also wunderbar leicht (*Roman d'Eneas*, V. 4417). Der Helm ist aus den Rippen eines Meerfischs und weiteren kostbaren Materialien gefertigt (der Wert wird mit hundertvierzig Goldmünzen angegeben) und ebenfalls nicht zu zerstören. Der Erzähler weist in einer Art Prolepse darauf hin, dass kein Schwerthieb dem Helm etwas anhaben kann; eher werde das Schwert schartig. Der Schild besteht ebenfalls aus der Rippe eines großen Meerungetüms[30] und ist mit Gold und Edelsteinen gefasst. Ausführlich beschreibt der Erzähler das Glänzen der Verteidigungswaffe, die selbst die Nacht zum Leuchten bringe, aber im Vergleich zu Vergil ist die Schild-*descriptio* deutlich reduziert. Auffällig ist v. a., dass der altfranzösische Anonymus das Vergil'sche Bildprogramm ersatzlos streicht. Nach der Verteidigungswaffe ist die Angriffswaffe an der Reihe: Das Schwert nebst der Scheide und dem Gehänge ist von herausragender Schönheit. Es besteht aus Gold, Elfenbein sowie einem Smaragd und kann alle Materialien durchdringen, selbst Eisen, Stahl und Marmor. Es trägt die Signatur seines Schöpfers Volcanus, der es nach dem Schmieden an seinem Amboss testete und diesen mit dem Schwert mühelos entzweihieb (*Roman d'Eneas*, V. 4491-5506). Schließlich wird die ebenfalls schöne und alles durchdringende Lanze erwähnt, an der als Feldzeichen eine Fahne befestigt ist. Auch sie weist eine eigene kleine Geschichte auf.[31]

Heinrich von Veldeke orientiert sich grundsätzlich am *Roman d'Eneas*, setzt aber wiederum eigene Akzente. Auch seine Darstellung der Ausrüstung (*Eneas*, V. 5671-5824) beginnt mit dem Harnisch, der seinen Träger vor jeglicher Verwundung schützt. Er ist, genau wie die anschließend genannten Beinschienen, fest und schön, gut verarbeitet und überaus leicht. In einer Prolepse, die vielleicht von derjenigen

angeregt sein könnte, die im *Roman d'Eneas* bei der Beschreibung des Helms eingefügt ist, wird der Rüstung ihr Zweck gewissermaßen narrativ eingeschrieben:

> *vil wol daz Turnus bevant,*
> *do der herre Eneas*
> *da mite giwafinet was,*
> *do er ime sinen lip nam.*[32]
> (*Eneas*, V. 5682-5685).

Wie im *Roman d'Eneas* folgt auf die Beschreibung der Rüstung diejenige des Helms. Bei Heinrich von Veldeke ist er ebenfalls ausgesprochen schön: *er was lieht unde wolgitan, / brun, lûter als ein glas*[33] (*Eneas*, V. 5704-5705), als Helmzier dient eine goldene Blume mit einem roten Rubin, auch die Leiste und das Nasenband sind golden und mit Edelsteinen besetzt. Die Unzerstörbarkeit des Helms wird zwar erwähnt, ist aber weit weniger prominent platziert als im *Roman d'Eneas*. Heinrich von Veldeke stellt vielmehr die Auswirkungen des Helms auf Eneas in den Vordergrund: Er macht seinen Träger nämlich unverwundbar und unbesiegbar. Auch hier wird also dem Helm als Gegenstand seine Wirkung narrativ eingeschrieben, die explizite Prolepse der altfranzösischen Vorlage übernimmt Heinrich von Veldeke aber nur indirekt.

Von der Vorlage abweichend, ist nach dem Helm das Schwert an der Reihe, dessen Beschreibung ebenfalls umgestaltet ist. Der Bericht vom Test des Schwertes durch Volcanus an seinem Amboss fehlt, dafür illustriert Heinrich von Veldeke die herausragende Qualität von Eneas' Schwert durch einen Vergleich: Das Schwert sei schärfer und besser als die Schwerter aus der Heldensage.[34] Genannt werden Eckesachs (Eckes Schwert, das später Dietrich von Bern trägt), Miminc (von Wieland geschmiedet, im Besitz von Witege und Waltharius), Nagelrinc (von dem Zwerg Alfrigg geschmiedet und von Heime geführt) sowie Haltecleir und Durendart (die Schwerter von Olivier und Roland aus der französischen *Chanson de geste*, die auch im frühmittelhochdeutschen *Rolandslied* diese Namen tragen; Lienert, *Das Schwert des Vulcanus* 71). Auf den Überbietungstopos folgt der Hinweis, dass dem Schwert kein Helm, kein Schild und auch sonst kein Gegenstand aus Eisen oder Metall hätte standhalten können. Erst am Ende der *descriptio* werden die silbern und golden gefassten Edelsteinverzierungen des Schwertes und seiner Scheide erwähnt. Durch den Vergleich mit Schwertern aus der Heldensage, der „dem Preis des Schwerts – und damit, metonymisch, dem Heldenpreis" (ebd. 70) – dient, wird das Schwert des Eneas und damit auch sein Träger in die Tradition berühmter Heldenfiguren wie Dietrich von Bern oder Roland eingebunden (ebd. 71-76). Es erhält aber keinen Namen und somit auch keine eigene „Identität als Mitspieler des Helden" (Christ 112) – wohl aber dank seiner Herkunft aus der Schmiede des Volcanus eine eigene Geschichte.

Der *descriptio* des Schwertes folgt diejenige des Schildes, dessen prächtige Materialität ausführlich beschrieben wird, wodurch seine Unzerstörbarkeit und seine Schönheit besonders hervorgehoben werden (zu den Detailveränderungen Wandhoff, *Ekphrasis* 61-64). Venus sorgt zudem dafür, dass der Schild ausgesprochen bequem zu handhaben ist. Dieser von Christ so bezeichnete „Wohlfühlfaktor" (Christ 108, 164, v. a. 111-112) ist aber nicht seine entscheidende Eigenschaft. Wichtiger ist, dass der Erzähler dem Schild die Fähigkeit beimisst, denjenigen, der ihn führt, zu einem Helden zu machen. Zugleich wird diese attributive Funktion gewissermaßen personalisiert:

> *swer so in solte tragen,*
> *der solte von rehte ein helt wesen.*
> *daz sagent, die daz hant gilesen,*
> *daz ware der herre Eneas.*[35]
> (*Eneas*, V. 5762-5765)

Dem Schild wird also eine aktive Rolle zugeschrieben: Er unterstützt die heroische Bestimmung und Veranlagung des Eneas. Auffällig ist, dass dessen Heldenhaftigkeit hier auf eine primär defensiv ausgerichtete Waffe zurückgeführt wird und nicht an eine Angriffswaffe wie das Schwert gebunden ist (Christ 111). Indem Heinrich von Veldeke innerhalb der *descriptio* die Reihenfolge von Schwert und Schild vertauscht und letzteren – ebenfalls entgegen der Vorlage, die das Schwert ins Zentrum stellt – wesentlich ausführlicher beschreibt, wertet er den Schild und damit die Verteidigungswaffe mit Blick auf die Vergil'sche Vorlage im Vergleich zum *Roman d'Eneas* wieder auf (Wandhoff, *Ekphrasis* 60; Christ 111). An Details wie diesen lässt sich beobachten, wie Heinrich von Veldeke das Heldenbild, das der *Roman d'Eneas* entwirft, punktuell umgestaltet. Eine weitere Detailverschiebung nimmt Heinrich innerhalb der Rüstungsbeschreibung vor, indem er ergänzend zu seiner Vorlage dreimal betont, dass die außergewöhnliche Ausrüstung, die Eneas erhält, dem exorbitanten Heros gemäß ist (Lienert, *Das Schwert des Vulcanus* 69): beim Helm (*Eneas*, V. 5724-5725) und zweimal beim Schwert (*Eneas*, V. 5750-5751, 5762-5763).[36]

Am Ende der Ausrüstungs-Beschreibung steht auch bei Heinrich von Veldeke die Fahne, die Venus ihrem Sohn Eneas schickt. Wie im *Roman d'Eneas*, allerdings ohne Erwähnung der Lanze (Christ 115), wird auch hier die Binnengeschichte vom Wettstreit zwischen Pallas und

Arachne erzählt (dazu Kistler 81-87). Die mythologische Anekdote stellt, wenn man so will, eine zweite ‚Götterburleske' dar.

Ganz zum Schluss, nachdem Volcanus seine Arbeit beendet hat, betont der Erzähler nochmals zusammenfassend, dass die gesamte Ausrüstung sehr kunstvoll angefertigt wurde (*Eneas*, V. 5825-5827). Durch diese Hinzufügung erzielt Heinrich von Veldeke eine gewisse ‚Rationalisierung' der ‚wunderbaren' Wirkungsweise, die die Rüstung und die Waffen beim finalen Zweikampf zwischen Eneas und Turnus im Zusammenspiel mit ihrem heroisch disponierten Träger zeigen. Ihre besondere Kraft und Wirkmacht beruht nicht nur auf ihrer göttlichen Herkunft, sondern auf der ganz ‚realen' und arbeitsintensiven Schmiedekunst des Volcanus.

Die direkte Verbindung zwischen Götterhimmel und Menschenwelt, wie sie in der *Aeneis* anlässlich der Übergabe der Waffen an Aeneas beschrieben wird, besteht in den mittelalterlichen Werken allerdings nicht mehr. Venus überreicht die Ausrüstungsgegenstände hier nicht selbst, sie schickt sie mittels eines zuverlässigen Boten an Eneas (Dittrich 237-245).[37] Dieser nimmt seine Ausrüstung erfreut entgegen und schöpft neuen Mut. Anschließend präsentiert er sie sowohl im *Roman d'Eneas* (V. 4555-4561) als auch bei Heinrich von Veldeke (V. 5873-5885) seinem Gefolge. Die Rüstung und die Waffen werden für gut befunden, darüber hinaus wird ihre ‚wunderbare' Herkunft allerdings nicht weiter thematisiert.

Göttliche Wirkmacht und dinghafte Agency

Es bleibt abschließend zu fragen, warum in den beiden mittelalterlichen Versionen der Eneas-Geschichte trotz der durchgängig zu beobachtenden Reduktion der Rolle des Götterhimmels im Zuge der Mediaevalisierung gegen die Vergil'sche Vorlage die ‚Götterburleske' der Ehebruchsgeschichte eingefügt wurde. Die Götter sind sowohl im *Roman d'Eneas* als auch bei Heinrich von Veldeke als Figuren ‚normale' Elemente der erzählten Welt. Sie sind vor der Folie eines monotheistisch-christlichen Weltbildes insofern unproblematisch, als sie als depotenziert erscheinen, haben sie doch ihren Status als hinter den Kulissen tätige Strippenzieher verloren und nehmen nur noch so Einfluss auf die erzählten Zeitläufte, wie es andere im weitesten Sinne ‚wunderbare' Figuren im hochmittelalterlichen Erzählen ebenfalls tun (zu denken wäre etwa an Magier oder andere mythomorphe Gestalten wie Riesen, Zwerge oder Meerwunder). In ihrer Wirkmacht sind die Götter andererseits aber auch wieder nicht depotenziert. Ihre Einflussnahme, die in der antiken Vorlage omnipräsent und vollständig auf die finale Motivation der Erzählung ausgerichtet ist, wird in den mittelalterlichen Werken auf die gottgewirkten Ausrüstungsgegenstände übertragen, deren übernatürlich-wundersame Eigenheiten ausführlich beschrieben und auf den besonderen Fertigungsprozess zurückgeführt werden. Dass diese Dinge ihren Zweck erfüllen, zeigt sich im finalen Zweikampf zwischen Eneas und Turnus. Das Walten der Götter wird damit zwar rationalisiert und auf diese Weise – wie später im Handlungsverlauf deutlich wird – in Ansätzen in kausal bestimmte Motivationszusammenhänge überführt, aber die göttliche Unterstützung wird nicht völlig getilgt. Sie bleibt präsent, und zwar materialisiert in den Ausrüstungsgegenständen. Damit ergibt sich die paradoxe Situation, dass die mittelalterlichen Autoren – ihrem ‚Weltbild' und den Erwartungen ihres Publikums gemäß – den Einfluss der Götter radikal beschränken und die in der *Aeneis* zentrale Rolle des Götterhimmels fast vollständig eliminieren (man könnte sogar so weit gehen und die Restpräsenz der Götter als ‚antikes Kolorit' einstufen), während sie zugleich gegen die Vorlage und unter Rückgriff auf Ovid mit der Ehebruchsgeschichte und dem kurzen Bericht vom Wettstreit zwischen Pallas und Arachne zwei Anekdoten einfügen, in denen das Handeln der Götter in den Vordergrund rückt (dazu Fromm 834-835, Kommentar zu 157,30-158,39). Diese beiden Episoden bleiben aber an die Ausrüstungsgegenstände des Helden gebunden. Sie verselbständigen sich nicht, die pagan-mythischen Elemente sind und bleiben gebannt.

Die ‚Götterburleske' der Ehebruchsgeschichte wurde in der Forschung insofern als zentrales Element der Depotenzierung der Götterwelt aufgefasst, als die „pikante Kuriosität" (Dittrich 238) zusammen mit ähnlich gelagerten Episoden[38] dazu diene, die antike Götterwelt zu profanisieren. Dies geschehe, indem die „Situation aus ihrem genuin mythologischen Kontext herausgehoben" (Kottman 76) und damit „der Lächerlichkeit preisgegeben" (Lienert, *Deutsche Antikenromane* 86) werde. Somit relativiere die „ironisch distanzierte Schilderung der Ehebruchs-Episode" (Lienert, *Das Schwert des Vulcanus* 68) auch die göttliche Unterstützung, die Eneas erhält. Ich kann dem nicht uneingeschränkt zustimmen, weil die Episode meines Erachtens primär eine gänzlich andere Funktion hat: Sie dient einerseits der Annäherung der Götter-Figuren an die übrigen Figuren der erzählten Welt, indem die Götter vermenschlicht dargestellt werden (Kottmann 76-77; Lienert,

Deutsche Antikenromane 86; diese Tendenz ist aber bereits den antiken Stoffen inhärent), andererseits der Legitimierung und Plausibilisierung der extraordinären Kräfte, die den für Eneas gefertigten Ausrüstungsgegenständen zugeschrieben werden. Sie werden dadurch zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen, und diese ist – anders, als wenn man die Episode unter der Prämisse einer intentionalen Komisierung auffasst – eine uneingeschränkt positive. So lassen sich die antiken Götter weitgehend unproblematisch in die mittelalterlichen Textwelten mit ihrem monotheistisch-christlichen Horizont einfügen.

Die pagan-göttliche Einflussnahme wird, wie bereits angemerkt, in die Ausrüstungsgegenstände ausgelagert. Sie sind es, die Eneas im finalen Zweikampf mit Turnus zum Sieger werden lassen. Die Unterstützung, die Aeneas bei Vergil durchweg und unmittelbar von den Göttern erfährt, ist damit in den mittelalterlichen Bearbeitungen nur noch indirekt präsent: material und gewissermaßen medial (Gerok-Reiter 148) in der von Volcanus gefertigten Ausstattung des Helden, deren (Vor-)Geschichte in einer Binnenerzählung ausführlich präsentiert wurde. Es ist in erster Linie ihre außergewöhnliche Wirkung, die Eneas den Sieg sichert und seine heroische Potenz hervorhebt. Turnus verliert sein Leben, weil die Rüstung als Kunstwerk, als ‚Artefakt', dem eine eigene Kraft gewissermaßen narrativ implementiert wurde, ihren Träger unverwundbar macht. Sie transformiert die göttliche Vorhersehung in den ‚realen' Geschichtsverlauf, indem sie Eneas außerordentlich effizient vor Verwundung und Tod im Kampf gegen Turnus schützt und es ihm so erst ermöglicht, den Kampf zu gewinnen.[39] Für Turnus als Gegenspieler wird die göttliche Rüstung, die Eneas umschließt, zu dem Faktor, der Eneas im finalen Zweikampf unüberwindbar macht. Sie beschränkt – ohne aktives Handeln des Eneas – die heroische Agency von Turnus. Obwohl besonders Heinrich von Veldeke die prinzipielle Gleichwertigkeit von Eneas und Turnus betont, ist Eneas – der aus der Rüstung und ihrem ‚Gehalt' bestehende Hybrid-Akteur, der erst in eben dieser Hybridität sein heroisches Potential voll entfalten kann –, seinem Gegenüber ohne jegliche Zweifel überlegen.

Christoph Schanze ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für deutsche Literaturgeschichte mit Schwerpunkt Mittelalter/Frühe Neuzeit der Justus-Liebig-Universität Gießen. Im Juli 2015 wurde er mit einer Studie über den Welschen Gast Thomasins von Zerklaere, eine hochmittelalterliche Tugendlehre, promoviert. Arbeitsschwerpunkte liegen – neben der didaktischen Literatur des Mittelalters – im Bereich der Lyrik (v. a. Minnesang) und des höfischen Romans. Besonderes Interesse gilt dabei dem Verhältnis von Dingen und Literatur sowie poetologischen Fragen (das Habilitationsprojekt befasst sich mit Licht und Dunkelheit als Kategorien der narrativen Analyse).

---

1 „Doch das verräterische Schwert zerbricht und lässt den feurig Kämpfenden [Turnus] mitten im Hieb im Stich. Nichts außer Flucht kann ihm helfen". – Alle Übersetzungen dieses Beitrags stammen hier und im Folgenden vom Verfasser, wie auch die Einfügung in der Übersetzung.

2 „Von Waffen singe ich und von einem Mann".

3 Dass es in der Spätantike und im Mittelalter auch eine gänzlich andere Tradition gibt, die Aeneas wegen seiner Flucht aus dem brennenden Troja als Verräter auffasst und folglich ein konträres Heldenbild entwirft, soll hier nicht weiter von Interesse sein; dazu z. B. Fromm, *Eneas der Verräter*.

4 In der mediävistischen Literaturwissenschaft wird der Art und Weise, wie mittelalterliche Texte von Dingen erzählen, in letzter Zeit vermehrt Aufmerksamkeit gewidmet; dazu zusammenfassend Schanze, *Dinge erzählen im Mittelalter* (mit weiterführender Literatur).

5 Zum Analyseansatz vgl. Schanze, *Dinge erzählen im Mittelalter*; Schanze, *Jorams Gürtel als ‚Ding'* 535-545; zu den Begrifflichkeiten Latour passim.

6 Vergil: 255 Verse (*Aeneis* XII, 697-952), von denen allerdings 51 Verse (*Aeneis* XII, 791-842) auf den Dialog zwischen Jupiter und Juno entfallen, in dem über den Ausgang des Zweikampfes verhandelt wird; *Roman d'Eneas*: 131 Verse (V. 9683-9814); Heinrich von Veldeke: 331 Verse (V. 12303-12634). – Einen detaillierten Vergleich der drei Fassungen bietet auch Dittrich 391-409.

7 „Keiner hätte sie trennen können, denn ihnen beiden war es ernst, und sie kämpften erbittert um das Königreich und um die Ehre und um die Frau, und jeder von beiden kämpfte um das Leben." – Wenn nicht anders angegeben, zitiere ich Heinrichs von Veldeke *Eneas* nach der Ausgabe von Fromm.

8 „mächtig, tapfer und hochgesinnt".

9 „Beide, Turnus und Eneas, waren gut und ritterlich gewappnet, wie es nötig war."

10 „Beider Waffen waren vorzüglich." – Etwas später weist der Erzähler auch darauf hin, dass Turnus und Eneas gleich gute Pferde reiten (*Eneas*, V. 12313-12320).

11 „Eneas aber führte einen Schild, der so stabil war, dass niemand ihn spalten konnte. Er war mit solcher Kunstfertigkeit überzogen und gebunden, dass ihn nichts beschädigen konnte."

12 Aus meiner Sicht ist der Umstand, dass sich Turnus und Eneas trotz der Undurchdringlichkeit von Eneas' Schild gegenseitig vom Pferd stechen, keine Relativierung von dessen zuvor narrativ festgelegter Unverwundbarkeit (so Christ 124).

13 „Turnus focht mit großem Mut".

14 „Eneas hatte aber eine Ausrüstung – Helm, Halsberg und Schwert, dazu Beinschienen und ein Schild –, die so vorzüglich war, dass sie ihm tausend Mark wert war, weil sie ihm diesmal gegenüber Turnus das Leben rettete. Turnus konnte ihn nicht verwunden, weder er noch sonst irgendjemand konnte sie zerstören, durchschlagen oder durchstoßen. Deshalb verlor Turnus sein Leben."

15 Heinrich von Veldeke sieht sich „stofflichen Zwängen gegenüber: Eneas ‚muss' siegen" (Christ 125, Hervorhebung im Original).

16 „Die Rüstung hatte ihm der Schmiedegott Volcanus gemacht sowie ein Schwert, das seinesgleichen suchte. Mit diesem kämpfte Eneas, der an Körperkraft ein Held war und ein Meister gewaltiger Schwerthiebe."

17 „Der Zorn hatte ihn erhitzt."

18 „Der Helm war so stabil, dass er sich nirgendwo einbeulte. Große und helle Funken stoben daraus hervor."

19 Mit dem Anblick der geliebten *vrouwe*, der dem Kämpfer zusätzliche Kraft verleiht, etabliert Heinrich von Veldeke ein Motiv, das in den folgenden höfischen Romanen, v. a. im Artusroman, zum Standardrepertoire von Kampfschilderungen zählt.

20 „Er verfehlte ihn nicht und schlug ihm vom Helm fast eine Handbreit ab. [...] Er zerschlug ihm auch einen Teil der Panzerringe am Kopf. Da ereilte ihn das Verderben – das kann man wahrlich so sagen. Vom Haupt ging der Schwerthieb Turnus in den Rand seines Schildes, den ihm der Held Eneas halb abschlug."

21 „Er hätte gerne Rache dafür genommen, wenn es nicht vorherbestimmt gewesen wäre, dass es nicht so kommen sollte." – Zitiert nach der *Eneas*-Ausgabe von Kartschoke, weil der Text der Handschrift, der die Fromm'sche Ausgabe folgt, hier sinnentstellend verändert ist (vgl. Fromm 893, Kommentar zu 328, 34-35).

22 „Auch hätte ihn der Schlag getötet, wenn ihn nicht der feste und stabile Helm, den er auf dem Haupt trug, gerettet hätte."

23 Eine Reduktion des „mythische[n] ‚Eigensinn[s]' des Dings" (Christ 124) sehe ich hierin allerdings nicht.

24 Vgl. dazu die Bemerkung bei Mühlherr 259: „Sieg oder Niederlage entscheiden sich in manchen heldenepischen Nahaufnahmen allein daran, wie sich Dingliches ‚verhält'."

25 Vgl. auch Latours Erläuterung des Begriffs ‚blackboxing' im Glossar zu *Die Hoffnung der Pandora* (373): „Mit diesem Ausdruck aus der Wissenschaftssoziologie ist das Unsichtbarmachen wissenschaftlicher und technischer Arbeit durch ihren eigenen Erfolg gemeint. Wenn eine Maschine reibungslos läuft, wenn eine Tatsache feststeht, braucht nur noch auf Input und Output geachtet zu werden, nicht mehr auf ihre interne Komplexität. Daher das Paradox: Je erfolgreicher Wissenschaft und Technik sind, desto undurchsichtiger und dunkler werden sie."

26 Mit der Vergil'schen Schild-Ekphrasis befassen sich (aus germanistisch-mediävistischer Sicht) z. B. Wandhoff, *Gemalte Erinnerung*; Wandhoff, *Ekphrasis* 50-53; Oswald 225-228. – In den mittelalterlichen Fassungen fällt die ausführliche Schildbeschreibung und damit auch die mit ihr einhergehende Aktualisierung weg. Heinrich von Veldeke setzt dafür die beiden sogenannten ‚Staufer-Passagen' ein, um die Anbindung an seine Gegenwart herzustellen (*Eneas*, V. 8374-8408: Auffindung des Pallas-Grabs durch Friedrich I.; V. 13221-13252: Vergleich des Hochzeitsfests von Eneas und Lavinia mit dem Mainzer Hoffest).

27 Die Bezeichnung findet sich auch schon in Bezug auf die Ovid'sche Vorlage für die Episode (Kistler 78).

28 Im *Roman d'Eneas* heißt es: *L'accheison de cel maltalent* / *voil demostrer asez briement* (V. 4353-4354: „Den Anlass jenes Streits will ich sehr kurz erzählen"; Übersetzung Monica Schöler-Beinhauer). Heinrich von Veldeke leitet seine Binnenerzählung folgendermaßen ein: *siv was ime erbolgen* / *siben iar da bevorn* / *vmbe einen wenigen zorn,* / *den ich iv wol sagen chan* (V. 5620-5623: „[Venus] war vor sieben Jahren sehr zornig über [Volcanus] aufgrund einer geringen Kränkung, von der ich euch genau berichten kann").

29 Im *Roman d'Eneas* bleibt der Blick in die göttliche Schmiedewerkstatt erhalten (*Roman d'Eneas*, V. 4394-4409): Volcanus fertigt die Rüstung zusammen mit seinen Helfern innerhalb von zwei Monaten selbst. Bei Heinrich von Veldeke gibt er lediglich den Auftrag, die Rüstung anzufertigen: *do schůf er, daz man worhte,* / *der got von deme fivre,* / *eine halsperge so tivre,* / *daz e noch sint nehein man* / *deheine bezire giwan* (*Eneas*, V. 5666-5670: „Da veranlasste der Gott des Feuers, dass man einen so kostbaren Halsberg herstellte, dass weder zuvor noch danach jemals ein Mann einen besseren bekam").

30 *De la coste d'un grant peisson,* / *ki est en mer, cetus a nom,* / *de cele ot fait Volcans l'escu,* / *de puis ne ainz si buens ne fu* (*Roman d'Eneas*, V. 4445-4448: „Aus der Rippe eines großen Meerungetüms, namens *cetus*, hatte Volkan den Schild gemacht, weder später noch früher gab es je einen so guten").

31 Der Verweis auf die von Pallas im Wettstreit mit Arachne gewirkte Fahne als Liebesgabe des Mars an Venus – eine ‚Erfindung' des Autors des *Roman d'Eneas* – ist ein blindes Motiv, dazu Christ 109 mit Anm. 253.

32 „Das bekam Turnus deutlich zu spüren, als Eneas mit ihr gerüstet war und ihm das Leben nahm."

33 „Er war glänzend und schön, dunkel schimmernd wie Glas."

34 Der Vergleich mit den Schwertern der Heldensage ist in Heinrichs von Veldeke Vorlage nicht angelegt, ist „als Typus aber schon in den altfranzösischen Antikenromanen ebenso wie in frühhöfischen deutschen Romanen belegt" (Lienert, *Das Schwert des Vulcanus* 70).

35 „Wer auch immer ihn tragen sollte, der würde wahrhaftig ein Held sein. Dass das Eneas war, das bestätigen die, die davon gelesen haben."

36 Dass Eneas in der Darstellung Heinrichs von Veldeke weniger als Heros denn als „schutzbedürftiger Sohn" erscheine, weil die bequeme Handhabung des Schildes besonders betont wird (*Eneas*, V. 5776-5783) – so Christ 112-113 –, erscheint insgesamt wenig plausibel. Die Einfügung dürfte eher funktionelle Gründe haben (ein gut zu führender Schild steigert die Kampfkraft) und der größeren Detailgenauigkeit der mittelhochdeutschen Fassung geschuldet sein.

37 Nur am Rande sei erwähnt, dass in den beiden mittelalterlichen Fassungen die in der Rüstung und den Waffen materialisierte göttliche Unterstützung des Eneas durch Venus ergänzt wird durch den Hinweis auf einen wichtigen Bundesgenossen, den Venus ihrem Sohn zusammen mit den Waffen vermittelt.

38 Ein weiteres Beispiel ist die überstürzte Flucht des Königs Latinus aus dem Kampfgetümmel nach dem ersten Zweikampf zwischen Eneas und Turnus, der nicht zustande kommt (*Roman d'Eneas*, V. 9439–9448; *Eneas*, V. 11838-11850). Latinus flieht mit seinen Penaten (*Roman d'Eneas*) bzw. mit seinem „Lieblingsgott" (*Eneas*, V. 11844: *er nam seinen liebsten got*), deren Wirkungslosigkeit er erkennen muss. Es ist allerdings fraglich, ob damit eine komisierende Abqualifizierung der antiken Götterwelt intendiert ist (dazu zusammenfassend und mit weiteren Literaturhinweisen Kartschoke 814-815, Kommentar zu 312, 12). Ich vermute mit Fromm, dass die Episode eher der Charakterisierung des Latinus dienen soll: „Die Szene wirft ein Schlaglicht auf Veldekes Verständnis der Latinus-Rolle" (Fromm 888, Kommentar zu 312, 28-40).

39 Diese Funktion der Ausrüstung ist auf den zentralen Schlusskampf hin ausgerichtet: „Die Waffen sind [...] für den Entscheidungskampf mit Turnus bestimmt" (Dittrich 242). Obwohl Eneas über eine göttliche Ausrüstung verfügt, ist er nicht immer vor der Gefahr einer Verwundung gefeit. Das zeigt sich im Vorfeld des Zweikampfes, wo Eneas im allgemeinen Kampfgetümmel von einem vergifteten Pfeil getroffen und dadurch ernsthaft verletzt wird (dazu Christ 118-120). Nur durch die Heilkünste seiner Ärzte kann er gerettet werden. Allerdings weist das nicht auf einen Mangel der göttlichen Rüstung hin, denn Eneas hatte in der Eile den Harnisch gar nicht angelegt; der Volcanus-Schild, den Eneas führt, konnte den Pfeilschuss nicht auffangen, weil Eneas den Schützen nicht bemerkt hatte und daher nicht reagieren konnte. – Zum ersten Kampfeinsatz der Volcanus-Rüstung vgl. den Überblick bei Christ 113-118.

Literatur

Textausgaben

Le Roman d'Eneas. Übers. und eingel. von Monica Schöler-Beinhauer. München: Wilhelm Fink, 1972.

Heinrich von Veldeke. *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 1997. Stuttgart: Reclam, 2004.

Heinrich von Veldeke. *Eneasroman*. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hg. Hans Fromm. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

Vergil. *Aeneis*. Lateinisch-deutsch. In Zusammenarbeit mit Maria Götte hg. und übers. von Johannes Götte. Mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler. München: Artemis & Winkler, ^{8}1994.

Forschungsliteratur

Christ, Valentin. *Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der ‚Eneasroman' Heinrichs von Veldeke, der ‚Roman d'Eneas' und Vergils ‚Aeneis' im Vergleich*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

Dittrich, Marie Luise. *Die ‚Eneide' Heinrichs von Veldeke. 1. Teil: Quellenkritischer Vergleich mit dem ‚Roman d'Eneas' und Vergils ‚Aeneis'*. Wiesbaden: Steiner, 1966.

Fromm, Hans. „Eneas der Verräter". *Festschrift für Walter Haug und Burghart Wachinger 1*. Hg. Johannes Janota et al. Tübingen: Niemeyer, 1992: 139-163.

Gerok-Reiter, Annette. „Die Figur denkt – der Erzähler lenkt? Sedimente von Kontingenz in Veldekes *Eneasroman*". *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Cornelia Herberichs et al. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010: 131-153.

Kistler, Renate. *Heinrich von Veldeke und Ovid*. Tübingen: Niemeyer, 1993.

Kottmann, Carsten. „Gott und die Götter. Antike Tradition und mittelalterliche Gegenwart im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke". *Studia Neophilologica* 73 (2001): 71-85.

Latour, Bruno. *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Lienert, Elisabeth. *Deutsche Antikenromane des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

---. „Das Schwert des Vulcanus und die *êre* des Eneas. Zur Heldenkonzeption bei Heinrich von Veldeke". *‚Vorschen, denken, wizzen'. Vom Wert des Genauen in den ‚ungenauen Wissenschaften'. FS Uwe Meves*. Hg. Cord Meyer. Stuttgart: Hirzel, 2009: 67-76.

McDonald, William C. „Turnus inVeldeke's *Eneide*: The Effects of Violence". *Violence in Medieval Courtly Literature. A Casebook*. Hg. Albrecht Classen. New York/London: Routledge, 2004: 83-95.

Mühlherr, Anna. „Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und *agency* in heldenepischem Zusammenhang". *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Hg. Victor Millet et al. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014: 259-275.

Oswald, Marion. *Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Schanze, Christoph. „Jorams Gürtel als ‚Ding'. Zur Polysemie eines narrativen Requisits". *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 135 (2013): 535-581.

---. „Kampfzorn, Gewalteskalation und Gemeinschaftshandeln im *Eneas* Heinrichs von Veldeke". *Gewaltgenuss, Zorn und Gelächter. Die emotionale Seite der Gewalt in Literatur und Historiographie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hg. Claudia Ansorge et al. Göttingen: V&R unipress, 2015: 45-87.

---. „Dinge erzählen im Mittelalter. Zur narratologischen Analyse von Objekten in der höfischen Epik". *KulturPoetik* 16 (2016): 153-172.

Schulz, Armin. *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Hg. Manuel Braun et al. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012.

Wandhoff, Haiko. „Gemalte Erinnerung. Vergils *Aeneis* und die Troja-Bilddenkmäler in der deutschen Artusepik".*Poetica* 28 (1996): 66-96.

Wandhoff, Haiko. *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York: De Gruyter, 2003.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/07

Joanna Nowotny

The Human Shell: The Iron Man Armour as an Agent of Heroism

The figure of the superhero represents a form of hypertrophic modern heroism. It originated in US-American comics in the late 1930s or the so-called Golden Age of Comic Books, which gave birth to famous characters like Superman, Batman, Wonder Woman or Captain America, each owned by their respective publishing companies and written and drawn by a wide variety of creators over the decades. The growing readership of the comics today is based on the success the superheroes have had in another medium: the two biggest publishers, DC and Marvel, operate under the auspices of hugely successful global enterprises (Disney in the case of Marvel, Time Warner in the case of DC) that own the licenses to the characters, turning them into cash machines in film, TV, and related advertising and merchandise. The *Iron Man* movies (2008, 2010, 2013) with Robert Downey Jr. in the titular role are the foundation on which Marvel built its movie- and TV-empire.

As a comic character, Tony Stark aka Iron Man first appeared in March 1963 (cover date of *Tales of Suspense* 39), in the middle of the cold war.[1] His first origin story links his heroism to that context; it is one in a long line of American narratives dealing with men returning from war zones as cripples unable to readjust to society. Tony Stark, brilliant engineer, weapon manufacturer and head of Stark Industries, gets grievously injured and abducted by enemy guerillas during a weapon test in Vietnam. Their leader Wong-Chu orders Stark to work for them. Pretending to do Wong-Chu's bidding, Stark and his fellow prisoner of "the reds" (*Tales of Suspense* 39, 1963), Ho Yinsen, a world-renowned physicist, in secret build a suit of armour.[2] Its centerpiece is a magnetic chest plate intended to stop the shrapnel Stark was hit with during the attack from moving towards his heart. With the help of the machine, Stark manages to escape; however, during the escape attempt, Yinsen sacrifices his life to save Stark's by distracting the enemy while the suit is charging. After taking revence on Wong-Chu and his helpers, Stark returns to the US, where he finds himself not fitting into society anymore. That allows him to take on the identity of a superhero working outside ordinary law enforcement. Forced to wear the magnetic chest plate at all times, Stark decides to become the superhero Iron Man, fighting to protect the weak.

Stark's particular brand of heroism is fundamentally related to the suit of armour he wears. In that sense, the 'superheroism' of this "modern knight in shining armor"[3] is comparable to other forms of heroism where the hero is mainly defined through the use of certain armaments, such as medieval knight-heroes' swords or lances, shields and suits of armour. Stark is not the only superhero who fits into that category: the relationship between the hero and his weapon(s) is central in both superhero comics and movies in general. Captain America, now one of the most famous superheroes worldwide due to his inclusion in the so-called Marvel Cinematic Universe, is for example unimaginable without his shield, at first vaguely 'medieval' in shape – the weapon is passed on when the heroic identity gets taken up by a successor.[4] Some superheroes are even named after their weapons, for example DC comics' Green Arrow that became known recently because of the eponymous TV show *Arrow* (2012). Some heroes' weapons are their bodies themselves, bodies that are shown to be superior to those of 'normal' human beings in a multitude of ways, be it because they are of extraterrestrial origin (with Superman as the archetype of this type of superhero), because of genetic mutations (like Marvel's X-Men) or technical manipulations (for example DC's Cyborg).

In the case of Iron Man, those three possible relationships of the superhero to his weapon seem folded into one − his heroism is inseparable from his weapon; he is named after said weapon; said weapon is an essential part of his own body. This paper examines different aspects of Iron Man's heroism and its relation to the 'heroic object'. The first step is an analysis of the materiality of the suit as it is described in comics and movies, which is followed by an explication of the geopolitical context(s) in which Iron Man is active, contexts that shape the character down

to his name. Thirdly, the discourse of identity as mask and related questions of social responsibility and individual freedom are taken up; lastly, the erosion or endangering of masculinity in narratives revolving around the "living high-tech weapon"[5] Stark will be discussed.

Iron, Titanium or Plastic? The Materiality of the Suit

As Stark becomes a hero the very moment he encloses himself in his suit of armour, his heroism is linked to technology − he is a kind of 'technological hero' as opposed to one possessing innate superpowers.[6] The suit is a medium of heroic agency; it is the quintessential object that renders Stark's heroic action possible in the first place. His armour as the sublime object or agent of his heroism at the same time fulfills the function of a prosthesis, as the magnet at its core is crucial to Stark's health in the old comics. If Stark loses his chest plate or cannot recharge it (which, amusingly enough, he had to do by plugging himself into wall sockets in the earliest Iron Man comics),[7] not only his heroism, but also his life is at stake.

Material studies have honed the literary critic's eye for the way objects figure in texts and other media. Of course, as opposed to other fields of research such as archeology or ethnology, literary studies and comics studies specifically do not necessarily deal with 'actual' objects and materials and the functions those serve(d) in actual societies, even though certain interesting points about those could of course be made in the case of comic books as well. Instead, the focus usually lies on 'fictional' objects whose materiality has been constructed within a narrative. This means that at least two levels of analysis are discernible: on the one hand the concrete way materiality is described in comic books, for example when objects get explicit material attributes; on the other hand, the way objects and their materiality become an integral part of a narrative, which is related to the question of why a certain materiality is even made explicit. The second level of analysis is mainly concerned with the metaphorical connotations that are 'attached' to certain materials and objects, with the relationship of the 'subjects' in a given narrative to those objects and with the status accorded to certain object within narratives and bigger discourses.

Iron Man proudly carries the name of a metal in his moniker. This links Stark to DC's Superman, who was given the nickname 'man of steel' in 1938/1939[8] (the exact *nom de guerre* Joseph Djugashvili adopted, albeit in Russian: Stalin).[9] The superheroic model of manliness, to be elaborated on later, seems especially concerned with turning the human flesh into non-human metal, as Weltzien has noted.[10] However, the actual materiality of the suit remains unclear in the comics; one would in fact be hard put to find a material that fulfills all the criteria, for example enduring a huge amount of strain while being light enough to allow the wearer to maintain his flexibility. Earlier comics are unconcerned with those problems: when they address the material the suit is made out of at all, they cite conflicting or nonsensical options, such as, in Stark's first origin story, "iron" (which would of course be way too heavy) fitted with a "self-lubrication system" (*Tales of Suspense* 39, 1963). A few issues later, Stark changes his armour when confronted with an enemy who can melt iron – the new version is made out of "tough extruded *aluminum*" (*Tales of Suspense* 47, 1963; emphasis in original). A first elaborate 'technical' explanation of a new model of the suit, again made out of "iron", but "all light-weight and far more flexible than" the former model, happens in issue 48 of *Tales of Suspense*, the first issue where Stark dons his trademark red-and-gold look. The replacement of the suit is prompted by the strain the "heavy" iron frame exerts on Stark's heart (*Tales of Suspense* 48, 1963); the materiality of the suit therefore endangers the hero and prompts him to modify his weapon.

The material tends to be a topic[11] in newer comics at least whenever Stark creates a new iteration of the Iron Man armour; typically, elements from a popular scientific discourse are taken up. The movies are also tapping into a pseudo-scientific discourse[12] when addressing the materiality of the suit, with Stark explaining to his A.I. that it should be made out of "the gold titanium alloy from the seraphim tactical satellite" in order to preserve the "power-to-weight ratio" while ensuring "a fuselage integrity" (*Iron Man*, 1:06:22-28).

From the 1990s onwards, nanotechnology is particularly favoured when describing Stark's technology in comics. The *Extremis*-storyline (2005/2006) for example finds Stark faced with a problem: he cannot get the evolved Iron Man technology back to a "collapsible model",[13] because it got "overcomplicated" the more he "added", a comparatively 'realistic' take on the making of the suited hero. His newest model is "made out of memory metals" (*The Invincible Iron Man*, vol. 4, issue 4, 2006):

> An electric charge makes it snap into shape, and the molecular structure collimates into super-hard planes. Most of the interior elements compress to about

> 90% of their working volume. […] But I couldn't miniaturize the control systems. I still needed the undersheath, the hard upper torso and the helmet systems. We can reconfigure Extremis to do all those jobs. (ibid.)

Extremis is a 'nanotechnology serum' that directly interfaces with the brain; Stark reprograms it for his own purposes, in the next few years more or less carrying his Iron Man technology in his head and his bones. With Extremis, Stark finally becomes a superhero in the more conventional sense that he does not solely rely on objects exterior to him. The nanovirus gives him superhuman healing abilities, direct access to all information networks, the ability to control the suit "by thought" and so on (*The Invincible Iron Man*, vol. 4, issue 5, 2006). This storyline is still one of the prime examples of Stark becoming one with his technology,[14] of a fusion of the suit and the man that will be discussed further down.[15] This fusion lends the visual depiction of the 'metal' the suit is made of a strangely fluid and anthropomorphic quality that is even more heightened in the next model Stark wears, the so-called *Bleeding Edge* armour (**figs. 1-2**).

Fig. 2: Bleeding Edge (*The Invincible Iron Man*, vol. 5, issue 25, 2010)

Fig. 1: Metal or Skin? Extremis (*Iron Man*, vol. 4, issue 5, 2006)

Some foes pose a particular challenge to Stark's object-related heroism. Magneto, a mutant able to control all metals, wonders if Stark would really try and attack him "in a simple suit of *iron*", only to realise that his opponent is in fact wearing a suit made of "carbon nanotubes",[16] a term popularized in the 1990s. In another encounter with Magneto, the question of the materiality of the suit is treated in a more humorous manner. Stark again specifically changes armor to confront Magneto, reminiscent of *Tales of Suspense* no. 47, only to have the mutant make fun of him and his inaccurate name: "*The Invincible Rubber Man* doesn't have quite the same ring to it" (*Magneto – Not A Hero* 1, 2011/2012). In another playful story, Stark is wearing a "nano-cotton polymer[]" suit that looks like a checkered shirt – the invention unfortunately literally does not hold water, though, and the suit unravels almost as soon as Stark activates it, leaving him half-naked in the street.[17]

Iron Curtain Man: Iron Man Comics and Politics

Of course, Iron Man is not really called Iron Man because of the actual materiality of the fictional suit; the inconsistent portrayal of that very materiality makes that quite clear.[18] Instead, at least two other dimensions of meaning seem to be relevant. Firstly, the metaphorical associations that the metal bears are central to the myth of Tony Stark (the armour "is all my metaphors", Stark says in one issue);[19] secondly, the character's name references other narratives from literature and popular culture that are somehow connected to his story.

Iron Man is a Cold War hero, engaged in "America's Cold War struggle against the communist menace" (*Tales of Suspense* 40, 1963). The metal played a central role in the discourse surrounding the clash between the United States of America and the Soviet Union. The term Iron Curtain was already employed with its political meaning in one of the first comics in which Iron Man appeared (*Tales of Suspense* 42, 1963).[20] Iron Man and Tony Stark stay linked to the Cold War-discourse for many years. After first taking down "gangsters" and "madm[e]n of science who seek[] to rule mankind" in the classical pulp tradition, as well as encountering a bizarre "Neanderthal man" that is revealed to be a robot (*Tales of Suspense* 40, 1963), Iron Man quickly finds his footing mostly fighting threats to Stark Industries, such as industrial espionage. In that context, Stark keeps on being confronted with communist enemies or "communist spies" (*Tales of Suspense* 41, 1963), for example the Soviet spy Black Widow (or "Madame Natasha", as she is called in the first issue she appears in; *Tales of Suspense* 52, 1964), later to become an esteemed Avenger, the Crimson Dynamo[21] or the Titanium Man, both supervillains based on technical enhancements. The communist backdrop also applies to his archenemy, the Mandarin and the "Yin" to Stark's "Yang",[22] "the most feared Oriental of all time" or the quintessential "oriental menace".[23] His 'oriental' nature is emphasised in earlier comics, both on the verbal level, with commentaries about him coming from "the orient", from "seething, smoldering, secretive red China" (*Tales of Suspense* 50, 1964), as well as on the pictorial level, through stereotypically 'Asian' features, clothing and the ornamental throne he sits on.[24] As son of a wealthy Chinese this "Karate master" (ibid.) is connected to Communist or "red China", even if his relationship with that nation is a rather ambivalent one.[25]

Early Iron Man comics exemplify the strength of the American military-industrial complex in Stark's tireless fight to equip the US army with better weapons and engage communist foes in his superhero identity.[26] Those comic books highlight the contribution to the war that American inventors and tycoons are capable of (or would be capable of, were they genius superheroes).[27] Such an utterly naïve outlook on politics with its dichotomy of good and evil gets put into question quite soon, however. At the latest in the 1970s, when the protests against the Vietnam War were at a height in the US, Stark ceases to simply be the figurehead for the American military-industrial complex, instead "*questioning* just *whose* democracy" he is "serving" "or just *what* those you served intended to *do* with the world once you'd *saved it* for them": "*Vietnam* raised *all* those questions, didn't it, Tony?" (*Iron Man* 78, 1975; emphasis in original). This portrayal of a "soul-searching" (ibid.) Stark haunted by feelings of guilt for his own involvement in America's military pursuits soon became the standard that was also drawn upon for the movies.

When Iron Man's origin story got actualized in the 1990s and in 2005/2006, first in the context of the Gulf War, then the 'War on Terror' in Afghanistan, its basic structure was preserved: Stark gets abducted by "America's enemies" (*Tales of Suspense* 41, 1963) and becomes their vanquisher, leading to the adoption of his superhero identity. The movies adopt this premise, but add an interesting twist: Behind the machinations of the 'foreigners', the stereotypical 'other' such as the clichéd terrorists of the Ten Rings in the first Iron Man movie or the Russian Whiplash in *Iron Man 2*, there is an inner-American enemy that pulls the strings and for example uses fears of terrorism for his own goals.

The to-date last movie of the franchise, *Iron Man 3* (2013), expounds the problems inherent in constructing a non-American, foreign antagonist on a meta-level, referencing the history of the comics. The Mandarin, portrayed by Ben Kingsley, is a mix between a clichéd 'terrorist' (his voice, looks and propaganda videos are clearly reminiscent of Osama Bin Laden) and the 'Asian threat' from the comics, dressed in 'exotic', richly ornamented robes and posing in front of reliefs of dragons and what looks like vaguely Asian characters. The whole PR campaign for the movie conveys exactly that image, for example featuring ominous voice-overs by the Mandarin threatening the US in trailers. The movie itself, however, radically breaks with the tropes the PR campaign established.

The protagonists spend time searching for terror cells of the Ten Rings, the organisation the Mandarin is supposed to lead, in unspecified, but clearly Muslim areas of the world (*Iron Man 3*, 1:09:30-1:10:03), only to be cut short by disbelievingly discovering that the threat leads back to Miami, of all places. It is revealed that the Mandarin is in fact Trevor Slattery, a washed-up British actor addicted to drugs and hired under false pretences to impersonate the 'Mandarin' in the PR videos.[28] The Mandarin is "just a role", and Slattery goes on to dismantle the image of the enemy the PR campaign and the movie hitherto established by quoting what the think tank that created the Mandarin had intended to do, directly following it up by a phrase from one of the propaganda videos:

> The pathology of a serial killer… The manipulation of Wester iconography… Ready for… another lesson? Bla bla bla! Of course, it was my performance that brought the Mandarin to life. […] Honestly, I wasn't on location for half of this stuff. When I was, it was movie magic, love.[29]

The real super-terrorist is Aldrich Killian, head of the American 'think tank' called Advanced Idea Mechanics[30] who created the Mandarin to mask failed scientific experiments with the movie-iteration of the Extremis virus as terrorist attacks. He plans to eventually control the US by abducting and killing its president, which would cause the vice president to take over, a man under Killian's wing. In that sense, the PR campaign used for the movie cleverly mirrors its plot and exposes the tendency of the viewers to thoughtlessly buy into the very tropes the 'real' villain of the narrative employs to manipulate the US-American public.[31]

While modernising and obviously changing key elements from the comics, the story of *Iron Man 3* still employs some key motifs used again and again in Tony Stark's multimedia narratives and their iconography. Killian's apparent demise is followed by a scene in which Stark stares at a burning Iron Man helmet. After a moment of tension reinforced by the background music, the helmet pops open, the mask falling down to reveal the emptiness inside.[32] This both references the 'Mandarin' who turns out to be nothing but a mask or persona, and Stark's own struggle with his identity, with who he is beneath his mask, a key topic of *Iron Man 3*. That struggle with the emptiness inside the mask or the question of what is left of Stark once the armour is removed is a central topic in the comics. In a storyline from 1984 revolving around Stark's depression and alcoholism, he for example reflects on having created only "a human shell" he has lost himself in (*Iron Man* 182, 1984). In another story from 1992, he builds the armour to protect himself from being "hurt", only to realise that "a *shell* of *iron* − is *hollow*" (*Iron Man* 286; emphasis in original). In *Iron Man 3*, Killian reappears after that moment of apparent calm, and admonishes Stark: "No more false faces",[33] a statement again both applicable to himself, revealed as the Mandarin, and Stark, who in the very last voice-over of the movie states that his armour was a "cocoon" he now has to shed.[34]

Behind the Mask

The mask is a key element in superhero comics;[35] it represents the ability of the hero to act in ways not permitted to 'civilians' and not mediated by the law. In general terms, the ability to put on a mask designates the possibility of consciously or subconsciously creating various images of oneself.[36] To put it differently: the mask stands for a person's awareness of being different from what any observer might perceive them as, which allows them to create diverse roles for themselves. Iron Man's mask is again and again used to connote the problem of roles and authenticity, as Iron Man is the sublime role Stark fabricates for himself. Stark not only wears a mask that also protects his identity in the older comics (in the eyes of the public, Iron Man is at first Stark's bodyguard) – the 'material' mask in the narrative simultaneously represents the mask that successful inventor and businessman Stark has to wear in his public life, as exemplified in a scene written in the Eighties, where Stark takes off his armour only to put on "a *different* kind of armor – a two hundred dollar, custom-tailored suit…" (*Iron Man* 168, 1983).

The man behind the iron mask in many ways does not measure up to his public persona. His vulnerability, associated with his injured heart, is a big topic which will be treated more thoroughly further down. Another point especially made in newer comics is Stark's tendency to publically make decisions he considers necessary, but cannot live with behind closed doors. Stark is a 'science hero', to use Alan Moore's famous term, but narrow its meaning down to heroes who are explicitly scientists and mainly use scientific achievements in their exploits. Like many other science heroes in the Marvel universe, for example the Fantastic Four's Reed Richards, Stark's moral outlook is that of a consequentialist, more precisely a utilitarian. He is both shown to choose 'the greater good for the greater number'[37] and follow a 'the end justifies the means' logic, for example when faced with the potential theft of his technology.[38]

While other science heroes are almost by definition coded as cool intellectuals willing to make hard choices without batting an eyelid and basing their decision-making solely on math and quantifiable data, Stark is shown as perpetually struggling. In *Civil War*,[39] the 7-issue comic event Marvel put out in 2006/2007 implicitly dealing with the political situation in the US post 9/11 and specifically with the *PATRIOT Act*,[40] Stark decides to support a 'superhero registration act', obliging the costumed heroes to expose their identities to the government.[41] The act gets pushed through congress after a catastrophe caused by a young superhero claims the life of many innocents, mainly children, which aggravates an already volatile situation of distrust towards the community of superheroes. In tie-ins to the main series[42] it is revealed that Stark was aware of alternative plans for the superhero community which involve locking its members up to experiment on their augmented biology (*Civil War: Casualties of War*). Stark's decision to support the act and try and 'come clean' pits him against Captain America, who deontologically insists on the freedom of the individual and criticizes the infringement of privacy.[43]

For a big part of the main story, Stark is wearing his armour, whose mask gives him a hard, decisive look (**fig. 3**). However, Captain America apparently dies as an indirect consequence of Stark's actions,[44] and a one-shot called *The Confession* deals with the fallout. On the verbal and the visual level, *The Confession* tells the story of an unmasking. Stark pulls off his helmet as he sits down next to the slab on which the body of Steve Rogers, Captain America, is placed. For a series of panels, the reader only sees the mask and a faint reflection of Stark's face. While the two sets of lines are more or less in harmony at the beginning, Stark's face neutral, the image becomes disharmonious as the face of the man behind the mask begins to twist in emotional agony (**fig. 4**). In the written narrative, Stark's apparently harsh and more or less remorseless attitude is dismantled as nothing but a show.[45] The intent of *The Confession* clearly is to establish Stark as a tragic hero who is willing to sacrifice everything for what he considers to be the right thing. Ultimately though, confronted with the shambles of his life and the death of one of his closest friends, Stark has to conclude that "it wasn't worth it": "Even though I said I was willing to go *all the way* with it… I *wasn't*" (*Civil War: The Confession*; emphasis in original).

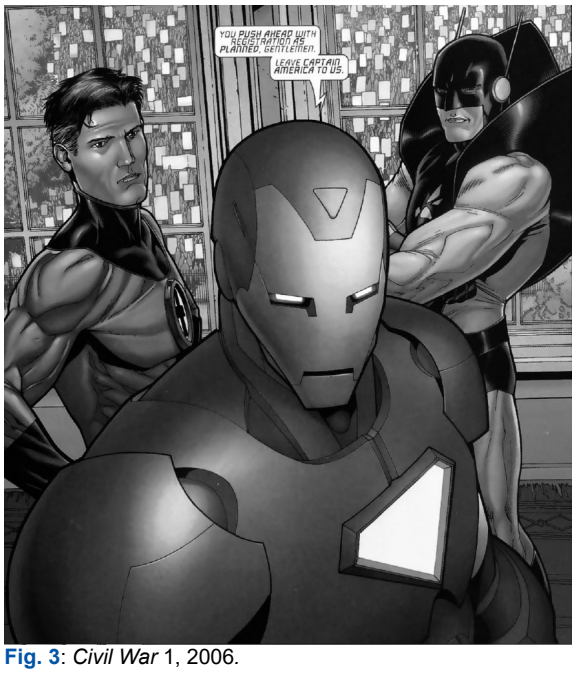

Fig. 3: *Civil War* 1, 2006.

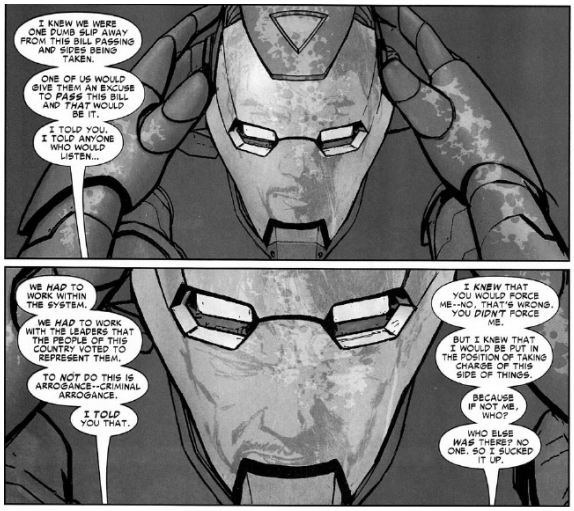

Fig. 4: *Civil War: The Confession*, 2007.

Fig. 4: *Civil War: The Confession*, 2007.

The mask as part of the armour is a first object whose metaphorical dimensions are central to Stark's problematic or tragic brand of heroism. Certain other metaphorical aspects of the 'iron' suit as a whole are quite obvious and have again and again been taken up over the years. On the manifest level of the comic narrative, Stark wears his suit because his heart is badly damaged and in constant danger of giving out. Depending on the iteration, Stark in fact trades the mostly external chest plate for an internal artificial heart, for example in the form of the arc reactor from the movies or the RT in the comics.[46] "I have a piece of metal rubbing against my heart", Stark states in his new origin story from the Extremis-storyline, alluding to the name he will choose as a superhero (*The Invincible Iron Man*, vol. 4, issue 5, 2006). In that sense, the iron he is named after represents both Stark's greatest strength and weakness, both the hero, Iron Man, and the man with the piece of iron endangering his heart.

The damaged heart is at times linked to the younger Stark 'not having had a heart' in his remorseless dealing with weapons before he became Iron Man, who gave him an artificial heart as a replacement. In that sense, becoming a man of iron paradoxically heightened Stark's humanity. A new example of this idea can be found in the *Iron Man Annual* (2014), where Stark has nightmare-like visions of Yinsen putting the reactor (visually clearly inspired by the depiction of the reactor in the movies) in his chest, all the while musing "Tony Stark: smartest man alive. If only you had a heart."[47] This story puts Stark in a potential intertextual relationship with the Tin Man from *The Wizard of Oz*, a relationship that is at times made explicit in the comics ("You were always an Iron Man. Far harder than a tin one, but with all its deficits"; *Iron Man Annual*, 2014 [vol. 5, issue 1]). With its silvery finish, Stark's first suit furthermore resembles popular depictions of the Tin Man such as the one in the movie from 1939 (**fig. 5**).

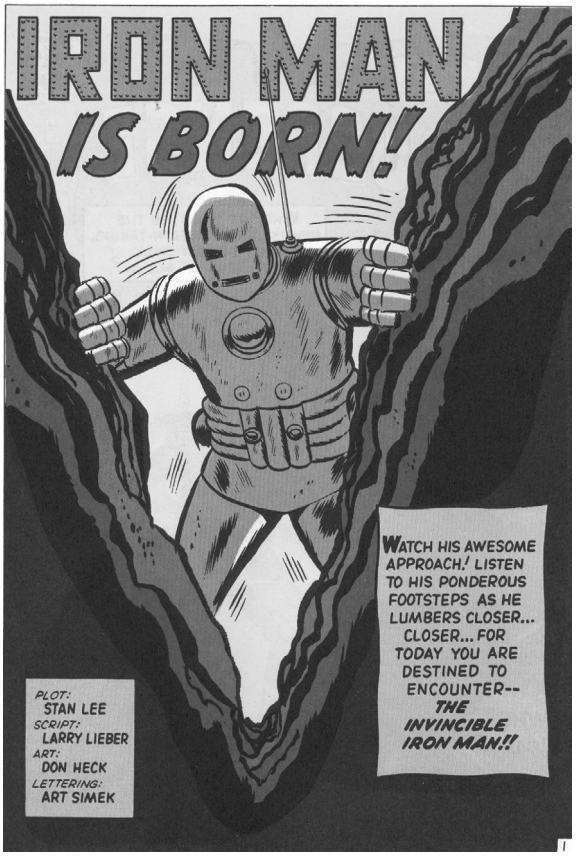

Fig. 5: Marvel's Tin Man (*Tales of Suspense* 39, 1963).

Stark's suit not only resembles the Tin Man; as mentioned before, it above all references the armours of medieval knights, worn both to physically protect them and to scare their antagonists by becoming less human. Ironically, that function of the armour is one Stark seeks to eliminate in the second issue he appears in; when bystanders exclaim how "*dreadful looking*" Iron Man is, like "a creature in one of those science fiction films", Stark realizes that his "appearance terrifies women and children as if" he were "a *monster*": "I must remember to alter my costume so I *don't* look like a walking nightmare!" (*Tales of Suspense* 40, 1963; emphasis in original).[48] Stark asks one of his female companions how he should redesign his costume; as he "battles menaces like a hero in olden times", a "modern knight in shining armor",[49] she suggest he wear "golden metal", which he does until issue 48 of *Tales of Suspense*.

As a modern knight in armour, Stark can be read as a new King Arthur. Stan Lee emphasized that when he created Iron Man, he "wasn't thinking robot at all; I was thinking armor, a man wearing twentieth century armor that would give him great power", referencing "the days of King Arthur", but an Arthur with an armor making him "as strong as any Super Hero" (quoted in Mangels, 4). The references to the myth of Arthur in subsequent comic books are seldom subtle. One famous story arch for example shows Stark and the supervillain Doctor Doom, another wearer of armour, end up accidentally travelling through time and meeting King Arthur and the Knights of the Round Table.[50] Another story depicts Stark as a kid discovering Malory and his *Morte D'Arthur*,[51] which opens up a whole new world of "armored heroes" to him.[52]

Fig. 6: The grotesque cyborg: Tony Stark's 'intimate enemy' (*Iron Man* 232, 1988).

Masculinity as Mask

The knight-motif posits Iron Man's armour as an outer means of protection, clearly distinguishing between the technology and the man instead of hinting at a robotic or transhuman existence. An opposite reading exists as well, according to which Iron Man and Stark become increasingly intertwined, raising the question of where the man ends and where the suit begins.

The blurring of the boundaries between man and machine is both undertaken on a verbal and a visual level. As a kind of pacemaker the chest plate of the suit is of course a vital part of Stark's physiology from the very beginning. Over the years, the first, clunky models of the armour get replaced by increasingly anthropomorphous ones; as already mentioned, the Extremis armour and above all the Bleeding Edge armour that follows it are an integral part of Stark's own body, with him carrying the latter entirely in the hollows of his bones.[53]

The technological body in Iron Man comics carries in it the potential to become grotesque. Stark harbours a constant fear of transforming into a grotesque cyborg[54] that does not seem to conserve any of the positive, liberating connotations Donna Haraway famously developed in the *Cyborg Manifesto* (1985).[55] In this context the comics feature some visually striking images of a Stark enslaved by a machine (**fig. 6**) or of dystopian futures in which "the machine" enslaves humanity.[56]

The fact that Stark's heroism relies so heavily on technology can become problematic. Conventionally, Stark spends a lot of his time battling villains that try to or have managed to appropriate his technology and use it for nefarious purposes.[57] Furthermore, the suit reveals itself to simultaneously be Stark's biggest strength and weakness when various antagonists manage to hack into his systems,[58] for example forcing him to kill innocents,[59] fully invading his body and mind[60] or leaving the whole world, at that point in comics canon heavily depending on Stark technology, vulnerable to an alien attack.[61] Another recurring problem resulting from the marriage of the organic and the technological is the suit (or the A.I. of the suit) gaining independence and overpowering Stark.[62] The principle of equal agency of human and non-human actors from the actor-network theory seems to be taken literally in certain stories, so to speak; the non-human actor, the armour, gains agency, while the humanity of the human actor is put into question ("if only you had a heart"). The humanization of the machine can be read as a narrative revolving around the doubling of the self, as the Iron Man armour is shown to be an aspect of Stark's personality through a multitude of intertextual clues, for example by referencing the story of Frankenstein.[63] Depending on the context, this second self can be read as a doppelganger, an Ego ideal or manifestation of the repressed parts of Stark's mind.

The deconstruction of set boundaries between human and non-human actors in the Iron Man comics goes hand in hand with an unsettledness with regards to gender roles. Weltzien remarks that in the cases of Spider-Man and Superman, the contrast between the civilian and the superhero identity is maximised; Clark Kent is a clumsy journalist, Peter Parker a high school nerd. Batman however represents a different kind of superheroic manliness that is not built on a mechanism of compensation because his alter Ego, Bruce Wayne, can be seen as manly too: he is a successful, brilliant, good-looking billionaire and womaniser.[64] In the case of Iron Man, those two opposing logics seem folded into one. At first glance, Tony Stark is almost the Marvel-equivalent of Bruce Wayne, a charming womanising billionaire scientist without innate superpowers. Some analysis however reveals that Stark's apparent virility is constantly endangered.[65] Stark's story is essentially that of a wounded man unable to "adjust to postwar society", a man with a "wound to his masculinity, symbolized by his castrated condition" that he is unable to reconcile with (Genter 968).[66]

With regards to notion of gender, Iron Man is Stark's Ego ideal from the very beginning. Like many superheroes, Stark – who is orphaned when the reader first meets him – suffered from a problematic relationship with his father, Howard Stark, the co-founder of *Stark Industries*. Tony is shown to be a sensitive child failing to live up to his father's rigid standards of masculinity: "I was *seven* when my father decided I was a *disappointment* to him" (*Iron Man* 287; emphasis in original). This leads to verbal and in all probability physical abuse.[67] In one story, a very young Tony hurts his hand while tinkering with electronics and starts to cry, which prompts Howard to warn him: "it's just a *scratch*, boy. […] You don't want to be a sissy, now do you? Stark men are made of *iron*!" (*Iron Man* 286; emphasis in original).

Clearly, the battle armour functions as compensation for a deficient masculinity, as little Tony Stark even builds a miniature version of what is to become his armour in the issue in question, representing "the things I *wanted* to be, but *couldn't* – […] Powerful. Emotionless. Indestructible" (ibid.).[68] Another story arc shows that at its core, the 'Iron Man' Stark fabricated for himself is nothing more than an accumulation of his father's toxic views of masculinity young Tony internalized and repressed (*Iron Man* 300, 1994). Tony Stark is precisely not a man made of iron,[69] a failure his father reproached him for already at a young age ("be a *man*!"; *Iron Man* 300; emphasis in original[70]): "Sometimes I wonder which is the real me… This splendid metal skin I've created – or the frail thing of flesh that wears it" (*Iron Man* 164, 1982). From his early appearances in comics, the very vincible[71] Stark again and again appears on panel crying. In the late Seventies, Stark's alcoholism – either caused by or coinciding with depression[72] – adds to that aura of vulnerability. The addiction is often imagined as a contrast between the strong superhero, *The Invincible Iron Man*, and the weak man Stark (**fig. 7**).

Fig. 7: Tony Stark, the alcoholic (*Iron Man*, vol. 3, issue 27, 2000).

Stark's masculinity is also deficient in a directly sexual sense, when erectile dysfunction (*Iron Man* 301) or other problems in bed (*Guardians of the Galaxy* 4, 2014) are treated in the comics (**fig. 8**).

Fig. 8: Questionable virility (*Iron Man* 301, 1994).

Fig. 9: *Invincible Iron Man* 503, 2008.

Furthermore, Stark again and again gets targeted by gendered slurs or has villains and other characters belittle his masculinity,[73] be it his father's "sissy", some other boys' "pansy" (*Iron Man* 287) or villains threatening "a guy like" Stark with castration (*Avengers*, vol. 4, issue 12, 2011) or, in one particularly graphic case, having Stark kneel before them, "beg" and call them "master" while Stark has to kiss one of the villain's artificial, tentacle-like limbs (**fig. 9**).[74]

Fig. 9: *Invincible Iron Man* 503, 2008.

It is quite typical for superhero comics that the protagonists lack an actual sex life. Masculinity is defined by a deficiency: the superhero cannot live a normal life; his superhero identity often comes at the price of love and a family life.[75] In the case of old Iron Man comics this basic structure is heightened by the fact that it is the superheroic identity that infringes upon Stark's attempts at intimacy in a corporeal manner. From the beginning of his publishing history, Stark is described as a charming "playboy" (*Tales of Suspense* 39, 1963). Because of his double identity, however, he is never able to more than flirt with beautiful women, as that would expose his chest plate, a fact Genter seems to be unaware of when he sees Stark's "sexuality" as "unregulated" and claims that in creating Tony Stark, Stan Lee rethought the "contours of male identity" according to the model of masculinity developed on the pages of the *Playboy* magazine.[76] The first such incident already happens the second time Stark appears in comics (*Tales of Suspense* 40, 1963). In this instance, the sexual significance of the scene is still implicit, as Stark only declares he cannot go "swimming" with some "beautiful women" because "can never appear anywhere bare-chested".[77] In the form of the chest plate, the hyper manly Iron Man disrupts Stark's love life.

If the suit is an Ego ideal or compensatory device surpassing Stark in manliness, it is just as much an evil doppelganger of Stark reminiscent of Doctor Jekyll and Mr. Hyde; lastly, it is both an object and a subject of desire and a fetish. A storyline published in 2000 under the title *The Mask in the Iron Man* blends all those elements (*Iron Man*, vol. 3, issue 26-30). In an accident, the newest iteration of Stark's suit gains sentience, only to immediately fall in love with its creator. This love is unrequited, creating a tension in the relationship between the creator, the subject, and his object. The suit, whose gendering is ambivalent, locks Stark into his own house, drives away his girlfriend and asks Stark to love it back. When Stark tries to escape in an older model of the suit, the sentient armour discovers him. A brutal fight takes place, during which the sentient armour utterly dominates Stark and part by part pulls the older suit off him while roaring in jealousy: "how *dare* you?! You betrayed *me*! […] You and *that* thing!" (*Iron Man*, vol. 3, issue 29, 2000; emphasis in original), all the while demanding that Stark get inside it. The sexual symbolism of the scene is more than obvious and places Stark in a position that is hardly typical for a hyper manly superhero (**fig. 10**).

Fig. 10: Machine and Man (*Iron Man*, vol. 3, issue 30, 2000).

After the fight, the suit takes an unconscious Stark to an island, where he wakes up practically naked and tied to a wooden cross. The suit continues to terrorise and torture Stark, demanding that he love it and get inside of it. After further complications, Stark almost dies of a heart attack, which prompts the suit to remove its own mechanical heart and implant it into Stark's chest.

Conclusion

The narrative is a perfect example of the different layers of meaning the suit has. On the one hand, it frames the suit as an evil alter Ego or doppelganger; Stark himself reflects on the behaviour of the suit mirroring his own in his worst moments (*Iron Man*, vol. 3, issue 27-28). In the face of the obvious sexual symbolism, it is not far-fetched to employ psychoanalytic literary criticism and arrive at a slightly different reading: the suit simultaneously represents the wish of becoming one with oneself, the narcissistic fantasy in which the subject and the object of desire become one (the suit speaks of the "perfect union" Stark and it could achieve; *Iron Man*, vol. 3, issue 28). Such an entanglement is also alluded to when Stark is unhappy about the 'death' of the suit, after all it has done to him, and begs it to not sacrifice itself for him by taking out its 'heart': "No, wait, *hang on*. Let me get inside you. We can save each other… *I can fix this*!" (*Iron Man*, vol. 3, issue 30; emphasis in original). (If one tried to interpret this strange twist in more or less realistic psychological terms, that kind of emotional reaction could only be understood as some kind of Stockholm Syndrome.) Ultimately, Stark cannot save the suit; the machine has to die for the man to live and get back to what is ironically called his "good life" throughout the arc.[78]

Iron Man's heroism is a fragile thing – between the weak man Stark and the potentially hostile machine, it is in constant danger of turning against itself. While the political context the character was created in could make the reader expect a clear-cut vision of the strength of the American military-industrial complex, this analysis has revealed that both comics and movies have spun multifaceted, at times contradictory narratives. Iron Man is an exemplary soldier for America, yet he questions American values and images of the enemy; he represents a form of hyper-masculinity that turns an apparent weakness into a strength, yet many narratives radically erode his masculinity. This ambiguous nature

of Stark's superheroism is intimately related to the fact that it relies on an object that is both a means of protection and attack, both a symbol of vulnerability and aggression, an object that simultaneously represents the desire to love and be loved in personal union: an Iron Man.

Joanna Nowotny holds an M.A. in German Studies from the University of Bern and is currently a PhD student at ETH Zurich (project funded by Swiss National Science Foundation, SNF). She studied German Language and Literature, Art History and Philosophy in Bern and Vienna. Her academic fields of interest include comics studies, German-Jewish literature and culture, contemporary German literature and gender studies.

---

1 He was created by Stan Lee, Larry Lieber and the artists Don Heck and Jack Kirby.

2 In the story from 1963, Yinsen is not given much agency; he mostly executes Stark's plans for both a chest plate and the suit of armour and is reduced to a role akin to that of a 'noble savage' sacrificing himself so Stark can live. The first Iron Man movie gave Yinsen a much more active role and has him construct the first chest plate by himself.

3 A phrase also used again and again on the covers or opening sequences of old comics, for example, the first page of *Tales of Suspense* 42.
The numbering of Marvel comics is more than confusing, as the counting of issues regularly gets restarted and even the distinction between volumes is not clear. The author has chosen to designate comics as clearly as possible. In the simple cases, this only requires indicating a title or a volume, an issue number and a year; in the more complex cases, the writers and artists of the comics referred to are also mentioned. As pages are usually not numbered in comics, the indication of the issues in question has to suffice.

4 See *Fallen Son: The Death of Captain America. Issue 3: Bargaining*, in which the ability to throw the shield seems to be the main quality a potential successor to the mantle of Captain America needs.

5 As his blurb throughout the second half of volume 3 of the *Iron Man*-series states.

6 Stroud uses the term of the 'technological hero' in a slightly different context and connects the 'technological hero-quest' to Campbell's "monomyth" as developed in *The Hero with a Thousand Faces*.

7 "Just as other men plug in their electric shavers for their morning or evening shave, I must constantly charge up this plate which gives continued life to my heart!" (*Tales of Suspense* 40, 1963).

8 The name is first shown as part of newspaper headlines in 1938's *Action Comics* 6; by 1939's *Action Comics* 11, the term was being used by DC itself to promote Superman.

9 Weltzien also mentions the ‚Kruppstahl'-manliness promoted in National Socialism; Weltzien 231.

10 Ibid.

11 Regarding strategies that turn the superhero's costume into a more 'believable' object, e.g. by detailing its materiality, see Brownie and Graydon 41-44.

12 In the same vein, several books like the *Iron Man Manual* have been produced, in which diverse visions of Stark's technology are laid out in detail (Wallace). See also Brownie and Graydon 147-148 for a view of Stark's technology as "futuristic yet feasible".

13 The second comic issue Stark ever appeared in already showed him with a "collapsible" model in a suitcase; *Tales of Suspense* 40, 1963.

14 Another good example of the fusion of man and machine can be found in the 1990s; *Iron Man* 290, 1993.

15 In Stark's own words, his quest is about "adapting machine to man and making us great." (*The Invincible Iron Man*, vol. 4, issue 5, 2006).

16 *Avengers vs. X-Men* 1 (2012, written by Kathryn Immonen, art by Stuart Immonen).

17 *Longshot Saves the Marvel Universe* 1, 2013/2014.

18 Stan Lee himself had this to say about the naming of the superhero: "If he's going to wear a type of metal armor, that could be it. The word 'metal' was a step in the right direction. How about *Metal Man*? Not bad, but somehow it didn't seem strong enough. Some metals are weak – some can bend and break. I felt it would be better to get a specific metal. Perhaps steel would do the trick. But it didn't quite work in combination with other words, as in *Steel Man* – the rhythm was wrong. So, I kept thinking and running down a list of metals until I came to – iron!" (Lee, 189; emphasis in original).

19 *The Invincible Iron Man*, vol. 2, issue 1, 2015 (written by Brian Michael Bendis, art by David Marquez).

20 A paper just appeared with the pun 'Iron Curtain Man' in the title, discussing the *Civil War*-event and the ideological backdrop of Iron Man and Captain America; cf. McClancy.

21 First appearance in *Tales of Suspense* 46, 1963.

22 The dichotomies between Stark and the Mandarin are made explicit when the Mandarin exclaims, "We are *Yin* and *Yang*, *East* and *West*, *Black Science* and *Mystic purity*." (*Iron Man* 311, 1994; emphasis in original).

23 His tagline on the cover of *Tales of Suspense* 50, 1964.

24 See the cover to ibid.

25 See for example, *Tales of Suspense* 50, 1964.

26 For a general account of Marvel Comics during the Cold War see Genter, with the part about Iron Man and the weapons industry on pp. 965-969.

27 See e.g. the „integrator ray" Stark presents to representatives of the US military in issue 42 of *Tales of Suspense*, a ray that "could wipe out a fleet of enemy battleships or even a great metropolis."

28 The second remark the viewer hears Slattery utter already alludes to his 'fake' character and the US-American appropriation of seemingly 'Asian' things, unable to discern between what is Chinese and what is Japanese, a fact many early comics bear testimony to: "Did you know that fortune cookies aren't even Chinese? They're made by Americans, based on… based on a Japanese recipe" (*Iron Man 3*, 1:15:25).

29 *Iron Man 3*, 1:17:45-1:18-14.

30 A reference to A.I.M., the evil scientific organisation from the comics.

31 Of course, the systematic establishment of white Americans as the real threats within the *Iron Man* movies can also be read more cynically: the non-white antagonists serve as no more than either jokes or ultimately impotent henchmen to the people who actually wield the power, thereby being declined agency within the plot. The dominant position in the narratives remains clearly white and American − in that sense, the exclusion of people of colour from power is perpetuated while being criticised.

32 *Iron Man 3*, 1:52:20-28.

33 *Iron Man 3*, 1:52:47.

34 *Iron Man 3*, 1:59:10.

35 For the motif of the mask and its central role in superhero comics see Brownie and Graydon.

36 Weihe 14-15.

37 E.g. in Jonathan Hickman's *New Avengers* (2012-2015), where Stark is faced with a dilemmatic situation and chooses the path he believes would save the most people; see the betrayal of his friend Captain America in issue 3.

38 See, for example, the storyline *Stark Wars*, now known as *Armor Wars*, running from *Iron Man* 225-231, 1887/1988.

39 A whole volume dealing with the event from a critical perspective has just been published (Scott).

40 For a reading employing discourse analysis to dismantle the ideological thrust of the comic in the debate around the PATRIOT Act, see Veloso and Bateman.

41 The precise content of the act is very unclear and portrayed inconsistently in the main series and the tie-ins; see Davidson.

42 *Civil War* follows the typical structure of Marvel event-books, which consists of a main series written by one writer, tie-ins into other series of the Marvel verse and some one-shots or mini-series only being published as part of the event. All in all, it consists of more than 100 comics in which the positions of the heroes are also shown in contradictory ways; some books quite clearly show the pro-registration heroes as villains (e.g. the Spider-Man tie-ins, *Amazing Spider-Man* 529-538, 2006/2007), while others do not, like *Civil War: The Confession* or *Civil War: Casualties of War* (both 2007).

43 For an interpretation of the moral issues at stake in *Civil War* – Deontology vs. Utilitarianism − see White.

44 Only to be reborn a few years later in the subtly titled story arc *Captain America: Reborn*.

45 The contrast between the suit and the man in it is played up in most stories revolving around Stark after *Civil War*. The *Iron Man: Director of S.H.I.E.L.D.* series e.g. finds him not taking his suit off anymore, which leads to most people presuming he is okay underneath; once he is forced to take it off, though, the extent of his mental breakdown is revealed (*Iron Man*, vol. 4, issue 23 [Director of S.H.I.E.L.D], 2007, written by Daniel and Charles Knauf, art by Butch Guice).

46 Stark first implants the RT in Fraction's volume 5 of *The Invincible Iron Man* (2008-2012). Before that, there's a phase when Stark covers a version of the chest plate with "pseudo-skin" to make it look like part of his body (*Iron Man* 269, 1991).

47 Almost the exact same line is used by Stark, describing himself in *(The Invincible) Iron Man*, vol. 3, issue 50, 2002.

48 In issue 48, Stark finds a new way of "instilling fear in the hearts of" his "enemies": he designs a new mask for his suit which "enables" his "expression to show". It is not quite clear whether this alludes to the fact that quite a big part of Stark's face is visible under the mask, or to the metal actually mimicking his facial features. In subsequent issues, the metal mask does in fact take on a strangely organic or anthropomorphic quality that has Iron Man show fear and pain. This expressiveness of the iron mask might have been prompted by concerns of readers not identifying strongly enough with a character whose emotions aren't reflected on his face.

49 A phrase also used again and again on the covers or opening sequences of old comics, e.g. the first page of *Tales of Suspense* 42.

50 In the story collected under the title *Doomquest* (*Iron Man* 149-150, 1981); a rather strange sequel has the title *Recurring Knightmare* (*Iron Man* 249-250, 1989) and features a future version of Camelot in the year 2089 A.D. and a reborn version of Arthur.

51 Or *Le Morte d'Arthur*, the correct historical spelling.

52 *Iron Man* 287.

53 For this bit of dubious comic book science, see *The Invincible Iron Man*, vol. 5, issue 26.

54 See e.g. the nightmare in *Iron Man* 232, entitled *Intimate Enemies*, where Stark is chased by a grotesque cyborg-version of himself, "draining" him like "a lover" (1988); Fig. 6.

55 For a reading of Stark as a cyborg, see also Brownie and Graydon 145.

56 See *Iron Man* 281, 1992; *Iron Man*, vol. 3, issue 58. The whole story arc is entitled *Sympathy for the Devil*. The fantasy that the arc's villain draws Tony into is at the same time a nightmare of Stark.

57 See e.g. the famous *Armor Wars*-storyline from 1987/1988 (*Iron Man* 225-231).

58 Alternatively, Stark has to discard his armour because it would leave him vulnerable to such attacks; see e.g. *Avengers*, vol 4, issue 4/5, 2010 (Brian Michael Bendis, John Romita Jr.).

59 See, for example, *Execute Program* (*The Invincible Iron Man*, vol. 4, 7-12).

60 In *Mighty Avengers: The Ultron Initiative*, the evil artificial intelligence of the same name takes Stark over and transforms his body into that of a beautiful woman, a narrative again playing into the 'feminization' of Stark (*The Mighty Avengers*, 1-6, 2007).

61 As seen in *Secret Invasion*, the big Marvel event from the year 2008, during which Stark served as head of global security. The failure of his technology leads to his downfall as Director of S.H.I.E.L.D.

62 *Iron Man* 307-309, 1994.

63 Cf., for example, the Frankenstein-quotes in *Iron Man*, vol. 3, issue 55 and 56, 2002.

64 Weltzien 232.

65 This fact has, for example, been disregarded by Brownie and Graydon 149, who claim that Stark's "virility" is in no way compromised, thereby ignoring the more subversive elements of the narrative(s).

66 For Iron Man as a symptom of a crisis of masculinity see also Sanderson 112.

67 Physical abuse gets hinted at in several issues, for example *Iron Man* 287, 1992.

68 Genter quickly touches upon the crisis of masculinity that seems to be at stake in Iron Man comics; Genter 968-969.

69 See e.g. the visual depiction of Stark wearing an invisible helmet, "pretending" it does not hurt anymore when trying to cope with his grief over the death of a friend in *Iron Man* 217, 1987.

70 Howard Stark is again seen calling Tony a "sissy" and telling him to be "tough", "strong", "a man" in *Iron Man* 313, 1995. In that context, Howard forces Tony to drink Whiskey to "put hair" on his "chest".

71 See e.g. his reflections in *Iron Man* 261; Stark sees himself "proven so much *less* than invincible" (emphasis in original).

72 In certain meta-texts like the Marvel Psych Ward series, Stark explicitly gets diagnosed with depression which "led to the alcoholism, not vice versa" (Tim Stevens, Psych Ward: Iron Man, http://marvel.com/news/comics/5074/psych_ward_iron_man, January 21, 2016).

73 One could argue that there are certain other narrative elements that code Stark as 'queer', such as *The Confession* being structured like a belated confession of love to Steve Rogers, Captain America, or rather to his dead body. A less known example would be a storyline in which Stark allegedly died, published in 1992 at the height of the AIDS hysteria, in which "widely cirulated" rumors "that Stark had tested positive for the *HIV virus*" are mentioned (*Iron Man* 284; emphasis in original). At the time, the virus was still mostly attributed to homosexuals.

74 *Invincible Iron Man* 503 (Iron Man, vol. 5). The villain in question is Otto Octavius, Doctor Octopus, a known villain primarily of Spider-Man.

75 Cf. Weltzien 232.

76 Genter 969.

77 Ironically, the woman Stark was flirting with thinks he leaves her because he "has a midnight date with some other gal! Darn her lucky hide!"

78 Every issue of the arc begins with a page where the text, a monologue by Stark himself, highlights his "good life" and how "lucky" he has been, a claim that gets increasingly absurd as his life, shown in a regular grid of six panels, falls to bits; the last issue, 30, closes with the same monologue, this time laid over panels of Stark burying the sentient armour.

Works Cited

Brownie, Barbara and Graydon, Danny, Ed. *The Superhero Costume: Identity and Disguise in Fact and Fiction*. Bloomsbury: London et al., 2015.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: University Press, 1968.

Davidson, Ryan M. "The Superhuman Registration Act, the Constitution, and the Patient Protection and Affordable Care Act". *Marvel Comics' Civil War and the Age of Terror: Critical Essays on the Comic Saga*. Ed. by Scott, Kevin Michael. Jefferson: McFarland, 2015: 11-25.

Feuerlicht, Ignace. "A New Look at the Iron Curtain". *American Speech* 30.3 (1955): 186-189.

Genter, Robert. "'With Great Power Comes Great Responsibility'": Cold War Culture and the Birth of Marvel Comics". *The Journal of Popular Culture* 40.6 (2007): 953-978.

Lee, Stan. "When the Golden Avenger was Gray". *Marvel Masterworks. The Invincible Iron Man (by Stan Lee, Don Heck, Jack Kirby, Steve Ditko)*: 188-189.

Mangels, Andy. *Iron Man: Beneath the Armor*. New York: Del Rey, 2008.

McClancy, Kathleen. "Iron Curtain Man versus Captain American Exceptionalism: World War II and Cold War Nostalgia in the Age of Terror". *Marvel Comics' Civil War and the Age of Terror: Critical Essays on the Comic Saga*. Ed. by Scott, Kevin Michael. Jefferson: McFarland, 2015: 108-120.

Rieder, Travis N. "The Literal Making of a Superhero". *Iron Man and Philosophy. Facing the Stark Reality*. Eds. E. White, Mark D. Hoboken. The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, New Jersey: John Wiley & Sons, 2010: 38-49.

Sanderson, Peter. *The Marvel Universe*. New York: Harry Abrams, 1996.

Scott, Kevin Michael, Ed. *Marvel Comics' Civil War and the Age of Terror. Critical Essays on the Comic Saga*. Jefferson: McFarland, 2015.

Stroud, Scott. "Technology and Mythic Narrative: The Matrix as Technological Hero-quest". *Western Journal of Communication*. 65.4 (2001): 416-441.

Veloso, Francisco, and Bateman, John. "The Multimodal Construction of Acceptability: Marvel's Civil War Comic Books and the PATRIOT Act". *Critical Discourse Studies* 10.4 (2013): 427-443.

Wallace, Daniel. *Iron Man Manual*. San Rafael: Insight Editions, 2013.

Weihe, Richard. *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. Munich: Fink, 2004.

Weltzien, Friedrich. "Masque-ulinities: Changing Dress as a Display of Masculinity in the Superhero Genre". *Fashion Theory*. 9.2 (2005): 229-250.

White, Mark D. "Teaching Ethics when Hero Battles Hero". *Marvel Comics' Civil War and the Age of Terror: Critical Essays on the Comic Saga*. Ed. Scott, Kevin Michael. Jefferson: McFarland, 2015: 189-199.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/08

Christina Posselt-Kuhli

Die Hülle des Helden – Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit

Mit Blick auf die Rüstung als ‚Ding' der Frühen Neuzeit beschäftigt sich der folgende Beitrag mit einem Artefakt, das an der Schnittstelle zwischen Mensch und Ding steht. Dabei interessiert, welche Ausprägungen dieses Verhältnis an der Rüstung selbst abzulesen sind (etwa an ihrem ikonographischen Programm), welche Rollen dem Träger dabei zugewiesen werden können und wie die Rüstung als Objekt in unterschiedlichen räumlichen wie historischen Überlieferungszusammenhängen (speziell in den Rüstkammern) ihren Eigensinn entfalten kann.

Die Rüstung als Objekt steht in einem ganz besonderen Verhältnis zum Menschen, da sie zwar materiell, aufgrund ihrer Körpernähe jedoch speziell auf den Kontext seines Handelns bezogen ist. Denkt man an die Art der Rüstung, wie wir sie beispielsweise von mittelalterlichen Rittern kennen, lässt sich zeigen, was die von der Material Culture-Forschung ausgemachte Bedeutung von Dingen als Bezugsrahmen subjektiver und kollektiver Erfahrung und als Mittel zur Herstellung von Identität meint: „[E]rst in der Interaktion, einem zeichengestützten Kommunikationsprozess zwischen Mensch und Ding" (Hauser 25) kann diese entstehen.

Die Körperlichkeit der Rüstung, die sich in ihrer Form und ihrer Verwendung am bzw. um den Körper manifestiert, transportiert zugleich die potenziell heroische Handlungsmacht ihres Trägers – so lässt sich die Rüstung gleich auf den ersten Blick als Heldenobjekt ausmachen. Die ‚äußere' Körperlichkeit des Helden und sein Handeln werden hier erst in ihrer materiellen Dimension erfahrbar. Der äußerliche Anschein der Rüstung in der Gestalt eines Menschen führt aufs Engste das komplexe Interagieren von Held und Ding vor Augen.[1] Zumindest im Moment der Heldentat verschmelzen beide sogar metamorphotisch,[2] wobei der Gegner nur die Hülle des Helden wahrnehmen und zugleich seine Handlungsmacht spüren kann. Als physisches Relikt dieser Heldentaten haben die Rüstungen ihren Träger ehemals umhüllt, berührt, geschützt und somit sein Potential gesteigert. Ähnlich einer Reliquie kann ihnen somit ein besonderer Wirklichkeitsbezug als ‚Realitätsbehälter' zugeschrieben werden, als Manifestation der Heldentat im Objekt.

Diese semiotische Beziehung setzt sich durch die Jahrhunderte auch nach der Zeit der mittelalterlichen Ritterheere fort, in denen die Rüstung allerdings andere Handlungsfelder als die des Kampfes auf dem Schlachtfeld oder im Schauturnier besetzt. Der Einsatzbereich der Rüstung ändert sich im 16. und 17. Jahrhundert auch insofern, als ihr Konnex zu einem Träger neu bestimmt wird oder durch andere Kontexte sogar überlagert werden dann. Zudem können die Praktiken der Nutzungs- und Aneignungsformen transzendiert werden, kann die Rüstung auch ohne ihren Träger elementare Verweisformen von Kommunikation, Ästhetik und „Bedeutungsgebung" (Mentges 17) beibehalten.[3] Vergleichbar der Kleidung dient sie der Kommunikation, Medialität und Verbildlichung sozialer und kultureller Hierarchien.[4] Dadurch eröffnet sich die Sicht auf die besondere kulturelle Variabilität sowie Affekthaftigkeit der Rüstung, deren heroische Aufladung in ihrem Wandel adaptiert werden kann.

Sicherlich war nicht jede Rüstung so zeichenhaft und mit so viel Eigensinn aufgeladen wie die Beispiele, um die es im Folgenden gehen wird. Und doch lassen sich genügend Hinweise auf Ikonographie und Medialität finden, um der Rüstung eine (potenzielle) heroische Agency gerade aus Sicht der frühneuzeitlichen Zeitgenossen zuzusprechen. Dabei erlaubt die Rüstung der Körperlichkeit „ihre kulturelle Ausdrucksfähigkeit" (Mentges 18), die als heroische symbolisch kommuniziert und ästhetisch gestaltet ist. Bedeutsam ist hierbei, blickt man auf die Entwicklung in der Frühen Neuzeit, wie sich das Verhältnis von Mensch und Ding verändert. Dies betrifft zunächst die funktionale Veränderung der Rüstung.

Die Rüstung als Kampf- und Kulturgut

Die Rüstung verweist auf ihren Träger zumeist als einen Herrscher oder Fürsten, der in der Frühen Neuzeit vorherrschend, wenn auch nicht exklusiv, als kriegerischer Held auftrat. Allerdings wandelte sich die Rüstung wie allgemein bekannt vom militärischen Schutz auf dem Schlachtfeld im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts immer mehr zum Kunstwerk, das zwar noch im Rückgriff auf ritterliche Ideale und Tugenden als Repräsentations- und Prunkharnisch getragen wurde,[5] vor allem aber Sammlungsgut war.[6] Dabei findet eine Amalgamierung des Kriegshelden mit anderen als heroisch inszenierten Qualitäten statt, die man bereits im 16. Jahrhundert beobachten kann (die Stilisierung zum Friedensbringer, zum weisen und gerechten Wohltäter oder zum Musenfürsten etwa sind hier zu nennen). Schon in der Antike galten Waffen und Rüstungen nicht zuletzt aufgrund ihrer kunstvollen Materialität als besondere Trophäen. Homer beschreibt in seiner *Ilias* die für Achill geschmiedeten Waffen nicht nur als Kriegswerkzeug, sondern insbesondere als wunderschönes Geschenk der Götter.[7] Aus Feuer und Flamme entstanden, steht diese elementare Kraft in der Beschreibung Homers auch für die Wut und den Kampfgeist des Trägers der Ausrüstung.[8] In synästhetischer Aufzählung wird das Oxymoron des schrecklich Schönen erläutert. Der Schild wird als laut und gleißend hell wahrgenommen, besonders der Glanz wird betont, und der Schild leuchtet bis in die Ferne, wie die Scheibe des Mondes (Ilias XIX, 374).[9] Ikonographisch zeigt er Szenen des Krieges, in dem sich der Held als solcher beweisen kann, aber auch – und erstaunlicherweise in erheblich größerem Ausmaß – des friedvollen Lebens (Lecoq 353). Den Schild des Achill bzw. dessen Ekphrasis bei Homer hat Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert als Dokument der Kunstgeschichte eingeführt, indem er die Beschreibung als erste von weiteren Ekphrasen in seinen Viten anführt.[10] Besonders die technischen und künstlerischen Fertigkeiten, die Homer hervorhebt, machen seine Schilderung zu einer Inkunabel der Bildbeschreibung, denn der Dichter schafft es – laut Vasari –, uns den Schild „mit aller Kunstfertigkeit eher plastisch gebildet und gemalt als mit Worten beschrieben vor Augen zu führen“ (Vasari 49).

Was in der (Kunst)Literatur reflektiert wurde, hatte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts auch praktisch durchgesetzt: Die Rüstung war zum Status- und Kunstobjekt geworden, dem jedoch immer noch auf den Träger bezogene Machtaussagen eingeschrieben waren. Vermittelt wurde diese über heroische Taten, die als mythologisches Programm der Rüstung das Potenzial heroischer Agency ihres Trägers artikulierten. Diese gleichsam imaginierten Eigenschaften, die der Rüstung eingeschrieben und damit dem Träger zugeschrieben wurden, dominierten immer mehr über eine praktische Verweisfunktion. Um diesen Status der Rüstung zu rekonstruieren, sei zunächst an einem konkreten Beispiel die diskursive und semantische Grundlegung erörtert.

Die Goldene Rüstung des Eliseus Libaerts

Ein besonders schöner und ‚langlebiger‘ Harnisch ist uns mit der Goldenen Rüstung für Ross und Reiter, dem sogenannten Herkulesharnisch, des Antwerpener Goldschmieds Eliseus Libaerts überliefert, der jüngst von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowohl materiell als auch ikonographisch aufgearbeitet wurde (**Abb. 1**). Das Ensemble wurde 1562 vom schwedischen König Erik XIV. bestellt, um in dieser zunächst um die Hand der englischen Königin Elisabeth I. und später Christines von Hessen anzuhalten. Beide Ehepläne scheiterten allerdings nach mehrmaligen, durch den Krieg mit Dänemark nicht unbehelligten, Versuchen.[11]

Abb. 1: Goldene Rüstung (Herkules-Harnisch), Eliseus-Libaerts.

Der sogenannte Mannesharnisch besteht aus Burgunderhelm, Halskragen, Brust- und Rückenteil, Ober- und Unterarmzeug mit Handschuhen, Beinzeug mit Diechlingen (die dem Schutz der Oberschenkel dienten) sowie Kniebuckeln, Beinröhren und Schuhen. Der Rossharnisch setzt sich aus den Elementen der Rossstirn, dem Fürbug zum Schutz der Brust, dem Kanz (für Genick und Mähnenkamm), den Flankenblechen und dem Gelieger (Krupper) für die Hinterpartie des Pferdes zusammen.

Das spezielle Selbstbild, das sich Erik mit dieser Rüstung geben wollte, vermitteln vor allem die acht Medaillons am Mannesharnisch und die vierzehn Medaillons am Rossharnisch. Obwohl die Rüstung des Reiters ihren antiken Motivschatz aus der Troja- und Argonautensage bezieht und dem Pferd die Heldentaten der Herkulessage zugeordnet sind, hat das Ensemble die Bezeichnung ‚Herkulesharnisch' erhalten. Auch ihr ursprünglicher bzw. intendierter Träger verband insbesondere mit Herkules seinen Herrschaftsanspruch und Anspielungen auf seine konkrete Situation. Die Rüstung sollte damit die heroische Qualität Eriks anzeigen und auf seine Person verweisen bzw. diese materiell verkörpern. Dies funktionierte zunächst als ikonographisches Programm. Um dieses zu entschlüsseln, seien summarisch einige der Darstellungen vorgestellt.

Die symmetrisch auf dem Rossharnisch verteilten querovalen Medaillons sind nicht durchweg chronologisch angeordnet, sondern verweisen in einigen Fällen wohl auf die Dichotomie der zwölf Taten des Herkules, die er teilweise durch Kraft, teilweise aber auch durch List bewältigte (Schuckelt und Wilde 113). Während sich beispielsweise die Anordnung der Bändigung der Rosse des Diomedes auf der Oberseite des Geliegers neben dem Raub der Rinder des Geryoneus in die Abfolge der zwölf Taten des Herkules einordnen lässt, funktioniert dies am Anfang seiner Taten nicht (**Abb. 2**). Diese beginnen auf dem linken Flankenblech mit Herkules als Wickelkind, wie er die Schlangen der Hera erwürgt. Die zweite Tat, Herkules' Kampf gegen den Löwen von Nemea, ist hingegen auf der rechten Seite des Fürbugs angebracht, steht also in keiner direkten Lesefolge.

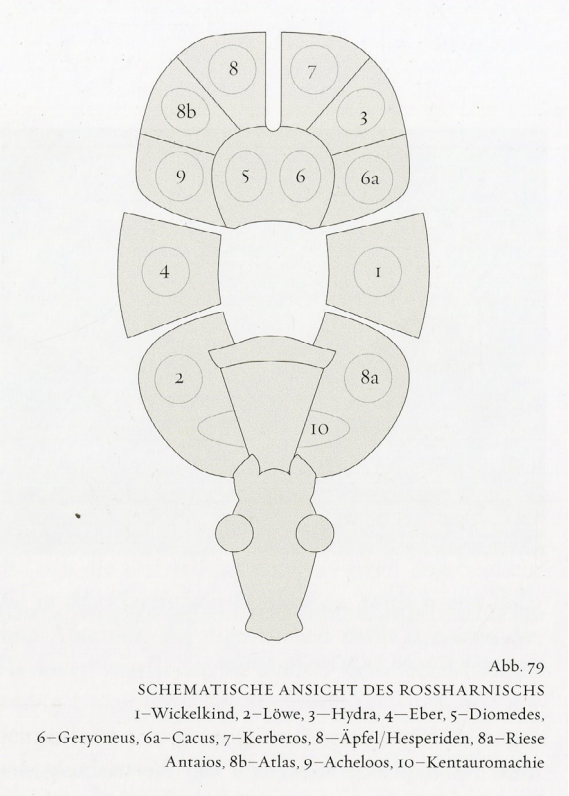

Abb. 79
SCHEMATISCHE ANSICHT DES ROSSHARNISCHS
1–Wickelkind, 2–Löwe, 3—Hydra, 4—Eber, 5–Diomedes, 6–Geryoneus, 6a–Cacus, 7–Kerberos, 8—Äpfel/Hesperiden, 8a–Riese Antaios, 8b–Atlas, 9–Acheloos, 10–Kentauromachie

Abb. 2: Schema Medaillons Rossharnisch.

Neben der direkten Verweisfunktion auf die Taten des Herkules und damit auf ein bekanntes heroisches Vorbild, wurde auch die konkrete Situation Eriks in das mythologische Verweissystem einbezogen. Das zentrale Medaillon am Fürbug des Rossharnischs zeigt die Vertreibung der Kentauren – eine Thematik, die wohl aufgrund der Rahmenhandlung, der Hochzeit von Peirithoos, dem König der Lapithen, gewählt wurde, denn eigentlich zählt sie nicht zu den kanonischen Taten des Herkules (Schuckelt und Wilde 110). Ähnlich verweiskräftig verfuhr Libaerts durch die Anpassung der Aussage einiger Kompositionen, die er mehrheitlich nach einem Graphik-Zyklus von Cornelis Cort anfertigte, den dieser 1563 nach Gemälden von Frans Floris geschaffen hatte (ebd. 92-93).

Im Medaillon mit Herkules und Atlas etwa könnte durch die Abwandlung des nackten Atlas in einen gewandeten und Krone tragenden Mann eine Identifizierung mit Erik beabsichtigt gewesen sein (**Abb. 3-4**). Nach der Deutung von Schuckelt und Wilde würde der schwedische König damit seinen eigenen Stern in das Himmelsgewölbe schlagen, was wiederum auf dessen Krönung 1561 anspielen mag. Da dies im Sternbild des Löwen geschieht, kann jedoch auch der Bezug zum nemeischen, von Herkules bezwungenen Löwen, mitgelesen werden, womit die Ikonographie auch der Identifizierung mit Herkules treu bleibt.[12]

Ähnlich mehrschichtig dürfte auch Mars auf dem Medaillon des vorderen rechten Schulterstücks des Mannesharnischs zu verstehen sein. Mars dient ebenfalls der mythologischen Einkleidung mit Eigenschaften wie militärischer Stärke, Taktik, Mut und List und war zudem in die schwedischen Abstammungstheorien eingebunden – sowohl in Bezug auf die Goten, die als Nachfahren der Amazonen galten, als auch mit Blick auf die Trojaner, für die Mars im Trojanischen Krieg kämpfte. Die Verbindung der Trojasage mit Herkules, wie sie Ross- und Reiterharnisch vorführen, war durch mittelalterliche Romane und ihre Nachfolger in der Renaissance literarisch vorgeprägt (Quondam 43-45; Schuckelt und Wilde 117).

Wie bisher gezeigt, wurden militärische, dynastische und heroische Qualitäten durch die Darstellungen der Rüstung ihrem Träger auf den Leib geschrieben und suggerierten damit das Abbild seiner inneren Fähigkeiten. Zu diesen tritt auch die Brautwerbung.[13] Die Hochzeit

Abb. 3: Cornelis Cort, *Herkules und Atlas*, Zyklus 1563 .

Abb. 4: Goldene Rüstung (Herkules-Harnisch), Medaillon *Herkules und Atlas*.

des Königs der Lapithen wurde bereits erwähnt und auch das Parisurteil sowie die Jason-Sage enthalten mythologische Vergleiche mit der intendierten Braut Eriks. Ihre körperliche Abwesenheit wird dabei durch ihren als zukünftigen Ehemann inszenierten König, den Träger der Rüstung, aufgefangen. Dieser Blick auf ein intendiertes Gegenüber verleiht der Rüstung eine Art Spiegelfunktion, die durch eine weitere Motivik auch auf Erik anwendbar ist. Es sind zusätzlich negative Königsfiguren aufgenommen, etwa der wortbrüchige Laomedon, oder Szenen, die vor Hochmut und Stolz eines Herrschers warnen sollen (der Kampf um Troja mit dem Trojanischen Pferd etwa). Dies verweist auf die Logik von Fürstenspiegeln, in denen ein Ideal auch mit negativen Beispielen konturiert wird, um bestimmte Tugenden und Qualitäten des idealen Herrschers hervorzuheben und diesem als Anleitung an die Hand gegeben zu werden. Zudem lassen die genannten Szenen den Gegner erkennen, wie negative Handlungen durch den Träger der Rüstung sanktioniert werden.

Pegasus auf der linken Visierseite des Burgunderhelms (**Abb. 5**) macht hingegen noch auf ganz andere Qualitäten Eriks aufmerksam: Als Kind von Poseidon und der Medusa ist das Musenpferd als göttliche Hilfe und Unterstützung zu deuten sowie als Symbol für ewigen Ruhm, der durch Klugheit, Verstand, Herz und Mut erlangt wird (Alciati 226-227).[14] Pegasus galt aber auch als Symbol der Dichtkunst und damit auch der Wortgewandtheit des Herrschers[15] – die Platzierung auf dem Visier vor der Mundpartie macht diese Aussageintention besonders sinnfällig.

Abb. 5: Goldene Rüstung (Herkules-Harnisch), Visier Burgunderhelm (Pegasus).

Betrachtet man dieses ikonographische Programm, so wird erkennbar, dass die Rüstung in ihrer intendierten Verwendung in das höfische Spiel der dissimulatio, des Vermischens von Identität und Rolle, eingebunden werden sollte. Jedoch wurde dabei nie ein vollständiger Identitätswechsel wie etwa bei späteren Superhelden in ihrem Kostüm angestrebt.[16] Die Rüstung bleibt eine Hülle des Körpers, auch wenn sie ihn heroisiert. Ebenso funktionierte die Verweiskraft mythologischer Helden in der Dekoration der Oberfläche zwar als Analogiebildung, doch auch hier konnte die Heroisierung nicht bis zur Verschmelzung von Herrscher und Held vollzogen werden. Dies war schon durch die Multiplizierung von dargestellten Helden unmöglich. Zudem wurde die Persona des Herrschers auch durch andere bildliche und literarische Medien konturiert.

Erik erhielt seinen bestellten Harnisch allerdings nie, da der Goldschmied Libaerts auf der Reise nach Schweden 1565 auf Befehl des dänischen Königs Frederik II. gefangen genommen wurde. Er blieb nach seiner Freilassung als Hofmedailleur bis nachweislich 1572 in Dänemark.[17] Der Harnisch befand sich auch danach weiterhin in Kopenhagen, bis ihn Christian II. von Sachsen im Jahr 1606 für 8800 Gulden von einem Mittelsmann kaufte, dem aus Münster stammenden Goldschmied Heinrich Knoep.[18] In Sachsen wurde die Harnischgarnitur bis zum Tod des Kurfürsten und darüber hinaus wertgeschätzt und in der Pallien-Kammer im Stallgebäude aufbewahrt. Ob hier eher die künstlerische Qualität und der Prestigewert solcher Stücke für den Eifer von Sammlern oder die potenzielle heroische Agency für den Wettiner ausschlaggebend war, sei dahingestellt. Offensichtlich ist jedoch, dass die eigentlich sehr spezifische und individuell abgestimmte Ikonographie der Rüstung ihre Attraktivität bewahren und weiter funktionieren konnte. Als sogenannter Freudenkürass wurde der Herkulesharnisch bei Christians Leichenbegängnis 1611 in Freiberg mitgeführt. Dies überliefert eine Darstellung von Daniel Bretschneider, die die Figur des sog. Freudenritters mit dem Herkulesharnisch zeigt (**Abb. 6**). Die Rüstung erhielt damit eine ähnliche Funktion wie die Effigie – sie vertrat die Gestalt des Verstorbenen.[19] Somit fällt auch bei der Rüstung die Abwesenheit des Körpers und die Präsenz seiner Stellvertretung zusammen, wie es auch für das Bild des (verstorbenen) Herrschers lange Zeit gültig war.[20] Die Referenz ist in beiden Fällen der Körper, der zwar individuell bestimmt ist, aber abwesend oder unsichtbar sein kann. Dadurch lässt sich der Rüstung ein Eigenleben zuschreiben, das sich zudem dem ursprünglichen Träger und seinen Intentionen entzieht und veränderbar ist.

Abb. 6: Daniel Bretschneider, *Leichenzug des Kurfürsten Christian II. von Sachsen*, 1615, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kriegsverlust).

Die Armeria der Uffizien oder die Apotropäik der Rüstung

Dieses Eigenleben, das sich funktional auf den Stellvertreter-Wert der Rüstung gründet, lässt sich in einer Inszenierung der Armeria del Corridore in den Uffizien in Florenz nachvollziehen. Ehemals befand sich die aus vier Räumen bestehende Armeria im zweiten Obergeschoss, wo sich heute die musealen Sammlungsräume befinden. Diese waren teilweise bereits im 16. Jahrhundert vorhanden, wie etwa die unter Ferdinando de' Medici eingerichtete Tribuna, doch waren sie durch Räumlichkeiten für die Wissenschaften, Laboratorien und eben die Waffenkammern flankiert. Im ersten Raum der Rüstkammer waren Rüstungen, Kanonen und Handwaffen aufbewahrt. Die Hauptattraktion bestand aus zwei Reitern auf Pferdefigurinen am Eingang des Raumes, die *alla turchesca* mit Turban und Krummsäbel gekleidet waren.[21] Die orientalischen Rüstungen in der Armeria waren 1601 als Geschenk des persischen Schahs Abbas I. nach Florenz gelangt, um Handelsbeziehungen aufzubauen und an den gemeinsamen Kampf gegen die Türken zu erinnern. Auch ein Schild war den Reitern beigegeben. Allerdings hielt nur der eine Reiter einen echten Schild, wie uns das Inventar von 1631 aufklärt – der andere Krieger hielt in der Inszenierung der Armeria den berühmten Tondo mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa von Caravaggio in seiner Hand[22] (**Abb. 7**). Dieser wiederum war bereits 1598 als Geschenk des Kardinals del Monte, dem Repräsentanten der Toskana beim Heiligen Stuhl und größten Gönner Caravaggios, nach Florenz gelangt.[23] Bedenkt man die Aufstellung der Reiter an der Tür, so lässt sich die überraschende Wahrnehmung türkisch gerüsteter Krieger zusammen mit dem furchteinflößenden Medusenhaupt zumindest als kleiner Schrecken vorstellen. Durch die nicht ganz frontale Ansicht der Medusa wird zudem eine konkave Wölbung des fingierten Schildes suggeriert, was den erschreckten Betrachter zusätzlich täuschen sollte.[24] Es überrascht zunächst, dass ausgerechnet dem türkischen Gegner eine solche Schreckensinszenierung gewährt wurde. Zwar war die Medusa seit der Antike ein beliebtes Motiv für Waffendekor,[25] doch steigert sich hier ihre Schrecken erzeugende Wirkung, weil sie nicht in die üblichen mythologischen Kontexte – etwa auf dem Schild einer Athena oder in der Hand eines Perseus – eingeordnet und damit zugleich sublimiert werden kann. Der Kontext war also entscheidend für den zeitgenössischen Betrachter, um ein Medusenhaupt entweder ikonographisch gezähmt oder in ihrer horrifizierenden Agency wahrzunehmen. Die Krieger *alla turchesca* wurden in der beschriebenen Inszenierung in ihrem ganzen Schrecken vorgeführt und stimmten den Betrachter für den Raumdurchgang ein. Denn der Bedrohungssituation am Eingang antwortete in der Kammer eine Überzahl an westlichen Rüstungen, die den siegreichen Kampf für das Abendland alludieren sollten. Auch diese Rüstungen wurden dadurch in der Florentiner Inszenierung ‚aktiviert', von leeren Hüllen zu Protagonisten kriegerischer Heldentaten. Hierbei ging es nicht mehr um die Verbindung einer konkreten Rüstung zu einem bestimmten Träger. Vielmehr konnten politische und kulturelle Diskurse verhandelt werden. Die grundsätzliche militärische Verweisfunktion der Rüstung blieb dabei im Vordergrund, doch spielte auch hier das Element der Kunst eine entscheidende Rolle. Caravaggios Medusenhaupt wurde bewusst zur Steigerung einer Wirkungsästhetik eingesetzt, die das Spiel von Arte et Marte im Objekt erfahrbar machte – ein Spiel, das durch weitere exotische und kuriose Rüstungen in der Armeria noch weitergetrieben wurde. Der Medusenhaupt-Schild wird in diesem Spiel wandelbar, verliert die von ihm ausgehende Gefahr des versteinernden Anblicks und wird zur Trophäe einer bezwungenen Gorgo.[26] Es ist nicht zuletzt diese aktivierende Blickbeziehung, die Kunst und Kampf in eine enge Beziehung zueinander bringt – eine Beziehung, die in zahlreichen Künstlermythen eine poetische Ausgestaltung findet. Besonders ausführlich schildert dies etwa Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie, in der der Bildhauer sowohl das Gussverfahren als solches als auch einzelne seiner herausragenden Werke als physische wie intellektuelle Leistung belobigt.

Abb. 7: Caravaggio, *Schild der Medusa*, um 1596, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Berühmt und zugleich sehr unterhaltsam ist die Passage zur Herstellung des Perseus, dessen Guss sehr anspruchsvoll war, weil es sich um eine große Figur in einer schwierigen Körperhaltung handelt (**Abb. 8**). Um diesen Schwierigkeiten beim Guss zu begegnen, hatte er viel geistige Mühe in die Konzeption und Vorbereitung gesteckt. Diese Anstrengungen waren so enorm, dass Cellini davon krank wurde und den Guss seinen Mitarbeitern überlassen musste. Da diese die auftretenden Schwierigkeiten jedoch nicht meistern konnten, musste er trotz seines schlechten Zustandes eingreifen und alles durch sein beherztes wie besonnenes Handeln retten – was Cellini in seiner Autobiographie als existenziell bedrohliche Tat beschreibt: „[…] daß ich nicht mehr wahrnahm, ob ich noch Fieber oder Angst vor dem Tod hatte“ (Cellini 595).

Abb. 8: Benvenuto Cellini, P*erseus mit dem Haupt der Medusa*, Bronze, 1549, Florenz, Loggia dei Lanzi.

Das Material der Bronze, doch auch andere Metalle, die für Waffen wie für Kunstwerke verwendet werden, stellen nicht nur den Herrscher mit Qualitäten wie Standhaftigkeit, Härte und Ewigkeit, Macht und Gewalt in Beziehung, auch das künstlerische Herstellungsverfahren ordnet sich in diese Konstellation von heroischer Potentialität ein.[27] Die sich im und am Material manifestierende Agency des Künstlers verwandelt einen „Gewaltakt“ (als solchen beschreibt ihn Cellini deutlich) in eine dauerhafte, sichtbare künstlerische Gestaltung. Erschaffung und Ikonographie der Rüstung sowie das ihr zugrundeliegende Herrschaftsverständnis rufen das berühmte frühneuzeitliche Diktum von Arte et Marte auf.[28]

Blicken wir nach diesem kurzen Exkurs zurück zur Armeria, stellte sich dort ein ähnlicher Eindruck ein, der das Verhältnis von Krieg und Kunst in das Display eines Museumsraumes holt. Während der Kustode Giuseppe Bianchi 1768 noch davon sprach, der Zustand der Armeria erinnere ihn mehr an eine Festung als an eine Galerie,[29] beschreibt Luigi Lanzi 1782 eine Koexistenz: „il domicilio delle Muse era diviso per così dire con Marte“ (Lanzi 6).[30]

Die Ambraser Rüstkammer – Kontinuität von Helden durch ihre Rüstung

Die Interdependenz von militärischen und künstlerischen Aspekten der Rüstung führt dazu, dass sie in Erinnerung an bestimmte Heldentaten oder sogar losgelöst von einer konkreten individuellen Handlung den Moment heroischer Leistungen überdauern und in ewiges Andenken überführen kann, wie es die Aufstellungen in Rüstkammern zum Ziel haben. Die Einordnung der Rüstung in einen Sammlungskontext und damit in das Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos, in welchem sich der Fürst als oberster Beherrscher inszeniert, macht ihre doppelte Konnotation als Kunstwerk und heroisches Attribut besonders sinnfällig. Prestigeträchtiger als andere kostbare Naturalia und Artificialia definierten Rüstkammern in einer bestimmten Epoche das Selbstbild des Fürsten.

Die Rüstkammern in Schloss Ambras etwa, die gemeinsam mit der sich räumlich anschließenden Kunstkammer, der Bibliothek und dem Antiquarium in dem 1570-1586 erbauten Unterschloss untergebracht waren,[31] diente zu Ehren und Gedächtnis der Tugenden und Taten der Tiroler Habsburger.[32] Sie glorifizierte das Andenken vornehmlich kriegerischer und tapferer Heldenideale, verkörpert durch die Dynastie der Habsburger (Seipel 37). In der vierten, sog. Heldenrüstkammer, wurden die Objekte durch Porträts der ursprünglichen Träger ergänzt (Scheicher 45; **Abb. 9**). Die Schaukästen, in denen die Rüstungen untergebracht waren, sind zum Teil erhalten und vermitteln diesen Konnex zwischen Rüstung und Träger recht begreiflich. Die Rüstungen wurden zudem seit 1582 in einem Sammlungskatalog, dem 1601 und 1603 publizierten *Armamentarium heroicum*, dokumentiert und die Aufgabe des Inventars sehr anschaulich mit Kupferstich-Abbildungen samt Kurzbiographien ihrer ehemaligen Besitzer ergänzt. Auch genealogische Werke der Habsburger wie die *Imagines Gentis Austriacae* (1558-1573) schrieben die Bedeutung einzelner Rüstungen weiter, indem sie über die Taten ihrer Träger berichten. Dabei überlagerten sich ikonographische Traditionen – etwa der Bezug zu Herkules, den Erzherzog Ferdinand durch seine Rüstung ganz offensiv pflegte[33] – mit medialen Hybridisierungen (Rüstung und Porträt, graphische Darstellung und Biographie). Auch wenn die Funktion der Rüstung für das Individuum nicht mehr der einer (durch das Tragen) direkten Schausituation entsprach, bleibt sie durch das museale Setting, das Einhegen in einen (Re)Präsentationskontext weiterhin nutzbar für die dynastische Selbstdeutung und wirkt gerade in ihrer Reihung stabilisierend für die mit ihr in Zusammenhang stehende Gruppe. Zugleich offenbart sich in dieser wechselvollen Nutzung, Bezugnahme und Präsentation das tendenzielle Reservoir am Eigensinn des Dinges Rüstung.

Fazit: Die heroische Agency der Rüstung

Rüstungen erweitern und potenzieren den heroischen Charakter, da sie ihre martialische Potenzialität in Dauer überführen und in immer neuen Kontexten abrufbar machen. Sie substituieren den Heldenkörper als haptisch greifbaren Träger heroischer Agency, jedoch nicht ohne auf ihren ursprünglichen Träger zu verweisen. Die ‚Einverleibung' eines mythischen Heroen wie Herkules etwa geschieht, so ließe sich in Ergänzung zur ikonographischen Analyse der gezeigten Beispiele noch anführen, symbolhaft durch

Abb. 9: Innsbruck, Schloss Ambras, Rüstkammer, Schaukästen.

einen als Löwen gestalteten Helm oder durch Schulterstücke in Form von Löwenköpfen, aus deren offenen Mäulern die Arme des gerüsteten Helden zu kommen scheinen (**Abb. 10**). Auch die Medusa und narrative Szenen auf Schild und Panzer dienen (wie dargelegt) der mythologischen Aufladung. Drachenähnliche Monster oder grotesk grinsende Masken als Helme sollen eine vergleichbare apotropäische Wirkung entfalten und verweisen damit ebenso auf die *terribilità* ihres Trägers wie auf die entsprechende künstlerische Qualität. Als Superlativ für die Werke und den Charakter Michelangelos hat Vasari diesen Begriff für den kreativen Furor eines über die Regeln hinausgehenden Künstlers geprägt.[34]

Die Rüstung als heroisches Objekt ist auf Mehrdeutigkeit angelegt. Die Geschichte der Rüstung eröffnet die multiplen Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung. Aufstellungskontexte ohne direkten, aber inszenierten Handlungsbezug zeigen die für diesen Prozess sichtbaren Veränderungen deutlich. Wechselnde Funktionen und Bedeutungen werden durch die Dokumentation der Repräsentation stabilisiert, die Rüstung dabei auf jeweils bestimmte Potentiale festgelegt. In Sammlungen und Darstellungsmedien wird die Rüstung ikonisch, bleibt aber in ihrer Hybridität als Objekt und in ihrer repräsentativen Nutzung durch einen Träger noch auf die potenziellen Handlungen eines Helden bezogen. Dieser latente Konnex wird durch die mythologischen Darstellungen noch verstärkt, wird doch dadurch die stillgestellte Rolle als Held (wie etwa Herkules) in der Lebendigkeit der szenischen Treibarbeiten aufgeführt. Oder anders formuliert: Die Darstellungen auf der Rüstung führen die Heldenhaftigkeit eines intendierten Trägers auf. Der Mensch als Akteur bleibt hier bestimmend, doch entwickelt sich gleichzeitig mit seinem Handeln im Laufe ihrer Objektbiographie ein Eigensinn der Dinge (obstinacy) (Hahn 47).

Die offensichtliche Kunstfertigkeit in der Materialbehandlung vieler Rüstungen, die ihren besonderen Wert ausmachen,[35] verweist wiederum nicht nur auf ihren intendierten Träger, sondern auch auf ihren Urheber, den Künstler. Inszenierungen von der Erschaffung (durch autobiographische Schilderungen oder bildlich referenziert mit mythologischer Aufladung, etwa der Schmiede des Vulkan)[36] stellen diesen Bezug deutlich her und laden die Rüstung mit einer weiteren Wahrnehmungsweise auf. Der Kunstdiskurs dominierte damit immer stärker den traditionellen militärischen Diskurs, den die schweren Prunkrüstungen aber ohnehin nicht aufrechterhalten konnten. Ähnlich dem Schwert Durendart war somit die kunstvolle Erscheinungsweise bestimmend, die mehr und mehr unabhängig von

Abb. 10: Schulterstücke Löwenköpfe.

der Wirkweise des Herrschers wurde, an seine potenzielle Heldenhaftigkeit aber weiter gekoppelt blieb. Doch war diese Verbindung nicht an ein konkretes Individuum gebunden, ihre symbolische Aufladung konnte übertragen werden. Die tendenzielle Vagheit in der Bedeutungsgebung tradierter Heldenfiguren wie Herkules oder Alexander dem Großen, die zugleich eine selektive Wahrnehmung von bestimmten, d. h. positiv konnotierten, Episoden aus dem Leben dieser Vorbilder war, gereichte hier zum Vorteil. Deshalb und aufgrund der ‚aufgeführten' Heldenhaftigkeit durch die Rüstung blieb das heroische Potential, als bildlich-diskursiver Anspruch, der Rüstung erhalten. Auch in anderen Wahrnehmungskontexten als dem ursprünglich vorgesehenen konnte dieses Potential überdauern. Die Polysemie der Zuschreibung einer Handlungsmacht der Rüstung blieb in diesem einen Punkt in der Wahrnehmung der Frühen Neuzeit eindeutig.

Christina Posselt-Kuhli studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte in Frankfurt am Main. Dissertation *Das Porträt in den Viten Vasaris – Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte* (2013), wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Neu-Edition und Kommentierung von Joachim von Sandrarts Teutscher Academie „sandrart.net" 2006–2012, wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) im SFB „Helden – Heroisierungen – Heroismen" der

Universität Freiburg im Breisgau (Teilprojekt „Der Kunstheld“) 2012–2016, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Kunstgeschichte der Universität Hamburg seit 2016 (Projekt „Die Kunstschätze der Universität Hamburg“); Forschungsschwerpunkte: Kunsttheorie und Quellenkunde 15.–17. Jh., die Gattung Porträt in der Frühen Neuzeit, Barockmalerei und Herrscherpanegyrik in Deutschland, Sammlungsgeschichte, Strategien der Herrscherheroisierung mit und durch Kunst.

1 Dazu Beyer 51-64 und Springer.

2 „Meta morphé (in greco), trans formare (in latino): da una forma originaria, di partenza, a una nuova forma, di arrivo, che conserva però il rapporto genetico con la forma originaria“ (Quondam 101).

3 Zur Bedeutung des Objekts, die über die materielle Beschaffenheit hinausgeht, vgl. Mentges 15-42.

4 Zum Aspekt der Kleidung als „kulturelle[r] Basis für die Herausbildung sozialer Hierarchien“, s. Lévi-Strauss 397.

5 Bis in die 1680er Jahre werden noch eigens Harnische zur Repräsentation der Herrscher angefertigt, später ist es hingegen der gemalte Harnisch, der frühere Prunkrüstungen bewusst rekonstruiert; vgl. Beaufort-Spontin 181-182.

6 Diese bedeutungsvolle Umwertung ist für die im Folgenden angeführten Beispiele bereits gegeben und soll deshalb auch nicht weiter reflektiert werden. Es sei nur angemerkt, dass das eigenständige Weiterleben der Rüstung erst dadurch ermöglicht wurde.

7 Zum göttlichen Gehalt von Eneas’ Ausrüstung vergleiche den Beitrag von Christoph Schanze in diesem Heft.

8 Bei Vincenzo Cartari lässt sich die Paarung von Minerva und Vulkan als die beiden Vermögen des Künstlers (neben der intellektuellen Fähigkeit des disegno) – nämlich Invention und Ausführung – finden: „[I]n tutte le arti due cose faccino di bisogno. L’una è l’industria, & l’inventione, l’altra il porre in opera, & far quello, che l’ingegno ha disegnato. Quella s’intende per Minerva, & questo per Volcano, cioè pel foco.“ (Cartari 203)

9 Statius nutzt die Beschreibung der Waffen des Capaneus in seiner *Thebais*, um den Helden zu charakterisieren sowie Waffen und Person in einen „akzidentiellen Zusammenhang“ zu stellen. Die Beschreibung des Schildes wiederum zielt auf das Schicksalsmotiv im Epos. Die Helmzier wiederum, eine Gigantenfigur, ruft Assoziationen an die Jupiter-Gegner, die Giganten, auf. Vgl. dazu Klinnert 27-28.

10 Zu diesem letzten Aspekt Lecoq 2011; Vasari 124, Anm. 82. Die Beschreibung von Waffen diente auch der Literatur, um Informationen in die Narration einzufügen, ohne den Erzählfluss zu unterbrechen: „On peut faire connoître quelque accident particulier de la vie d’un Capitaine, en rapportant ce qu’un excellent Ouvrier aura gravé sur les armes.“ (Lamy 141).

11 Ausführlich zu Eriks Brautwerbungen, den historischen Umständen und den Schwierigkeiten der Auslieferung durch Libaerts, der von den Dänen auf seiner Reise nach Schweden gefangen genommen wurde und schließlich als Hofmedailleur in Dänemark blieb, vgl. Schuckelt und Wilde 26-63. Zur Ikonographie der Herkulesdarstellungen Quondam 115-208; zur Beschreibung auch Schöbel 33-39.

12 Ptolemäus schreibt den hellsten Stern im Herzen des Löwen zudem Mars und Jupiter zu (Tetrabiblos I, 9), vgl. Schuckelt und Wilde 109-110. Möglicherweise wurde das Sternbild auch als memoriales Ruhmzeichen mit Verweis auf astrale Jenseitsvorstellungen gewählt. So erklärte Macrobius den Weg der Seele zum Zeitpunkt der Geburt durch das Band der Tierkreiszeichen von der Pforte beim Zeichen des Krebses bis zum Verlassen des Bereichs der Götter beim Sternbild des Löwen (Macr. somn. 1, 12, 4), vgl. Bechtold 53.

13 Ironie der Geschichte: August der Starke ließ 1719 den Harnisch bei den Hochzeitsfeierlichkeiten für Kurprinz Friedrich August (II.) von Sachsen und Maria Josepha und dem dafür veranstalteten Turnier zum Einsatz kommen (Schuckelt und Wilde 164-165).

14 Vgl. Schuckelt und Wilde 129.

15 Vgl. Battafarano 143.

16 Zudem sollte der Herrscher ja gerade auch in seiner Rüstung bzw. durch sie erkannt werden. Zum Identitätswechsel der Superhelden vgl. den Beitrag von Joanna Nowotny in diesem Band.

17 Die durch seine Familie, die Statthalterin der Niederlande, Margarete von Parma, und Wilhelm von Oranien erwirkt werden konnte (Quondam 65; Schuckelt und Wilde 174-175).

18 Dessen Vater hatte David Libaerts am dänischen Hof gekannt; Quondam 65; Schuckelt und Wilde 160.

19 So dokumentiert durch das Inventar des Turniersaals (I. Galerie) 1836 (Quandt 101); vgl. Schuckelt und Wilde 20 und 163-164.

20 Vgl. dazu Kretzschmar; Marek; Belting 134; Ricci; Brückner.

21 Im Folgenden beziehe ich mich unter anderem auf unveröffentlichte Studien von Wolfgang Liebenwein, die mir dieser freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Ihm sei an dieser Stelle herzlich dafür gedankt.

22 Zu Caravaggios Werk und seinem Kontext vgl. Caneva; Probst 29-33 sowie Berra 55-83; Bertelà 42-43.

23 Vgl. Heikamp 62-76; Kimura 2; Conti 250; Barocchi und Bertelà 359-360.

24 Der andere Reiter hatte laut Inventar von 1631 ebenfalls einen Schild mit einem skulptierten Medusenhaupt. Deshalb kann auch eine Paragone-Beziehung angenommen werden, was die Komponenten von Arte et Marte in der Florentiner Galerie zusätzlich aufrufen würde; vgl. Kimura 4.

25 Und lässt sich bis zu Hesiods Beschreibung von Achills Schild mit einem horrifizierenden Drachen in der Mitte zurückverfolgen.

26 Ulrich Heinen hat auf die rhetorische Funktion von Caravaggios Werk innerhalb der mediceischen Sammlung hingewiesen. Der besitzende Fürst als imaginierter Träger des Medusenhaupt-Schildes wird somit als kluger reflektierender Regent trotz seiner Abwesenheit vorgeführt und es liegt genau in der Affektwirkung des Bildes, „den Betrachter im Sinne des Fürstenlobes von der Gerechtigkeit, Klugheit und Durchsetzungsfähigkeit des Herzogs zu überzeugen“ (Heinen 123). Der Rezeptionsvorgang bzw. seine Stufen vom Erschrecken bis zur Erkenntnis des Kunstcharakters wird in der Allegorie der Medusa selbst zum Thema und verortet hierin auch die apotropäische Wirkung: „Die reflektierte Betrachtung des gemalten Medusenhauptes wird zum besten Gegenmittel gegen den versteinernden Blick der Medusa.“ (Heinen 139) Die Verbindung von Schild und Medusenhaupt ruft zudem synekdochisch die mythologische Erzählung auf. Indem Perseus die Medusa nur durch den Schild der Athena erblickte, konnte er ihrem versteinernden Blick entgehen.

27 Grundlegend dazu Bandmann 75-100.

28 Dazu grundlegend Buck sowie Brink.

29 „[…] il rimanente è roba più da Fortezza che Gallerie“ (Bianchi 121).

30 Zum Aspekt „di dipinto e di arma“, der bereits zwischen Del Monte und Caravaggio zu differenzieren ist, Rossi 47-53.

31 Dieses Raumensemble existiert nicht mehr, Teile wurden 1882 abgerissen.

32 Die Begriffe Ehre, Gedächtnis und Tugenden sind bereits im ersten Katalog der Rüstkammer, dem *Armamentarium heroicum* des Schrenck von Notzing (1601 lateinisch, 1603 deutsch), aufeinander bezogen. Die von Domenicus Custos gestochenen Rüstungen werden in diesem Werk von Kurzbiographien ihrer ursprünglichen Träger begleitet, in denen deren heroische wie tugendhafte Taten erzählt werden.

33 Vgl. dazu Auer 3-4.

34 Zum Begriff der *terribilità*, vor allem in Kontext von Vasari und Michelangelo, vgl. Białostocki 222-225 und Summers 234-241.

35 Dies hatte auch in der Literatur Tradition, etwa in der Beschreibung der Waffen im Rolandslied oder im Eneasroman des Heinrich von Veldeke, vgl. hierzu die Beiträge von Romana Kaske und Christoph Schanze in diesem Band.

36 Mit dem Bildthema der Schmiede des Vulkan können auch kunsttheoretische Positionen verhandelt werden, insbesondere das Verhältnis von Handwerk (personifiziert durch den Schmiedegott) und Intellekt (häufig durch Minerva ins Bild gesetzt); vgl. dazu Reitz 27-45. Zum poetologischen Gehalt der Szene bei Vergil vgl. Egelhaaf-Gaiser.

Literatur

Alciati, Andrea. *Emblematum libellus*. Paris: Wechel, 1542, Reprint Darmstadt: WBG, 1980.

Auer, Alfred. *Vorbild – Abbild. Zur Selbstdarstellung des Renaissancefürsten*. Ausstellungskatalog Sammlungen Schloss Ambras. Innsbruck: Kunsthistorisches Museum, 1988.

Bandmann, Günter. „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials.“ *Städel-Jahrbuch 2 N. F.* (1969): 75-100.

Barocchi, Paola und Giovanna Gaeta Bertelà, Hg. *Collezionismo Mediceo e storia artistica*. 1 Da Cosimo I a Cosimo II 1540-1621. Florenz: S.P.E.S., 2002.

Battafarano, Italo Michele. „Der barocke Pegasus. Über Grimmelshausens literarisches Selbstverständnis.“ *Simpliciana* 9 (1987): 139-147.

Beaufort-Spontin, Christian. „Der höfische Prunkharnisch im Zeitalter des Absolutismus.“ *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77. N.F. XLI (1981): 163-188.

Bechtold, Christian. *Gott und Gestirn als Präsenzformen des toten Kaisers. Apotheose und Katasterismos in der politischen Kommunikation der römischen Kaiserzeit und ihre Anknüpfungspunkte im Hellenismus*. Schriften zur politischen Kommunikation, 9. Göttingen: V & R unipress, 2011.

Belting, Hans. *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: Beck, 2005.

Berra, Giacomo. „La ‚Medusa tutta serpegiata‘ del Caravaggio. Fonti mitologico-letterarie e figurative.“ *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Ausstellungskatalog Mailand, Museo Bagatti Valsecchi, 26. März bis 23. Mai 2004. Hg. Dario Cimorelli. Mailand: Silvana, 2004: 55-83.

Bertelà, Gaetà. „La rotella di Caravaggio nell’Armeria ‚Nova‘di Galleria.“ *La Medusa del Caravaggio restaurata*. Hg. Caterina Caneva. Rom: Retablo, 2002: 42-43.

Beyer, Andreas. „Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper.“ *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. Symposium Quadriennale 06. Hg. Beat Wyss et al. Paderborn u. a.: Fink, 2008: 51-64.

Białostocki, Jan. “Terribilità.” *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* 3 Theorien und Probleme. Berlin: Mann, 1967: 222-225.

Bianchi, Giuseppe. *Catalogo Dimostrativo della Reale Galleria Austro Medicea di Firenze come era nell’aprile de l’anno MDCCLXVIII*. Florenz: Stamperia imperiale, 1768.

Brink, Claudia, Hg. *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Kunstwissenschaftliche Studien* 91. München u. a.: Deutscher Kunstverlag, 2000.

Brückner, Wolfgang. *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin: Schmidt, 1966.

Buck, August. *Arma et litterae – Waffen und Bildung: Zur Geschichte eines Topos*. Stuttgart: Steiner Franz Verlag, 1992.

Caneva, Caterina, Hg. *La Medusa del Caravaggio restaurata*. Rom: Retablo, 2002.

Cartari, Vincenzo. I*magini delli Dei de gl’antichi*. Venedig: Tomasini, 1647.

Cellini, Benvenuto. *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*. Übers. und Nachwort von Jacques Laager. Zürich: Manesse, 2000.

Conti, Alessandro. „Alle origini della Galleria.“ *Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei 1537-1610*. Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Vecchio. Hg. Paola Barocchi. Florenz: Electa, 1980: 245-250.

Egelhaaf-Gaiser, Ulrike. “Werkstattbesuch bei Vulcanus: Triumphale Geschichtsbilder aus Vergils intertextueller Waffenschmiede (Aen. 8,407-453).“ *Triplici invectus triumpho: Der römische Triumph in augusteischer Zeit*. Hg. Helmut Krasser. Potsdamer altertumswissenschaftlicher Beiträge 25. Stuttgart: Steiner, 2008: 209-237.

Hahn, Hans Peter. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 2014.

Hauser, Andrea. *Dinge des Alltags: Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes*. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes 82. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1994.

Heikamp, Detlef. „La Medusa del Caravaggio e l’armatura dello Scià Abbâs di Persia.“ *Paragone* 17, 199 N. S. 19 (1966): 62-76.

Heinen, Ulrich. „Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen.“ *Bildrhetorik*. Hg. Joachim Knape. Saecvla spiritalia 45. Baden-Baden: Valentin Koerner, 2007: 113-158.

Kimura, Taro. „Un’ipotesi iconografia sulla Testa di Medusa del Caravaggio.“ *Predella* 35 (2014). 19.01.2016 <http://www.predella.it/index.php/component/content/article.html?id=51:32-19-ipotesi-iconografica-sulla-testa-di-medusa-del-caravaggio&catid=2:non-categorizzato>.

Klinnert, Thomas C. *Capaneus – Hippomedon. Interpretationen zur Heldendarstellung in der Thebais des P. Papinius Statius*. Diss. Phil. Univ. Heidelberg, 1970.

Kretzschmar, Marthe. *Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Reimer, 2014.

Lamy, Bernard. *Nouvelles réflexions sur l’art poëtique*. Paris: André Pralard, 1668.

Lanzi, Luigi. *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*. Giornale de' letterati XLVII. Pisa: Iacopo Grazioli, 1782.

Lecoq, Anne-Marie. „Vasari et le bouclier d'Achille." *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*. Hg. Luisa Capodieci und Philip Ford. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome 13. Rom/Paris: Somogy Éd. d'Art, 2011: 345-359.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythologica* 4 Der nackte Mensch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 31990.

Marek, Kristin. *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München: Fink, 2009.

Mentges, Gabriele. „Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung." *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern 2007. Hg. André Holenstein et al. Bern u. a.: Haupt, 2010.

Probst, Susanne E.L. „La rotella del Caravaggio e la Galleria degli Uffizi." *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Ausstellungskatalog Mailand, Museo Bagatti Valsecchi, 26. März bis 23. Mai 2004. Hg. Dario Cimorelli. Mailand: Silvana, 2004: 29-33.

Quandt, Johann Gottlob von. *Andeutungen für Beschauer des historischen Museums*. Dresden: Walther, 1834.

Quondam, Amedeo. *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Rom: Donzelli Editore, 2003.

Reitz, Evelyn. „Die Schmiede des Vulkan als Spiegel des Selbst. Amalgamierung eines antiken Bildthemas durch Adriaen de Vries in Prag." D*er Künstler in der Fremde: Migration – Reise – Exil*. Hg. Uwe Fleckner. Berlin u. a.: De Gruyter, 2015: 27-45.

Ricci, Giovanni. *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*. Intersezioni 182. Bologna: Il Mulino, 1998.

Rossi, Francesco. „La Medusa del Caravaggio: ipotesi iconografiche." *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Ausstellungskatalog Mailand, Museo Bagatti Valsecchi, 26. März bis 23. Mai 2004. Hg. Dario Cimorelli. Mailand: Silvana, 2004: 47-53.

Scheicher, Elisabeth. „Zur Entstehung des Museums im 16. Jahrhundert. Ordnungsprinzipien und Erschließung der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II." *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum"*. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien u. a.: Böhlau, 1986: 43-52.

Schöbel, Johannes. *Ein Prunkharnisch. Der Herakles-Harnisch aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Die Schatzkammer 19. Leipzig: Prisma-Verlag, 1966.

Schuckelt, Holger und Wilde, Sabine. *Triumph und Begehr. Prunkharnische des flämischen Goldschmieds Eliseus Libaerts im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung*. Köln: König, 2014.

Seipel, Wilfried. Hg. *Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595)*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, 30. Juni bis 31. Oktober 2001. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2001.

Springer, Carolyn. *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto u. a.: U of Toronto P, 2010.

Summers, David. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Vasari, Giorgio. *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*. Neu übers. von Victoria Lorini. Hg., eingel. und komm. von Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin: Wagenbach, 2004.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Schuckelt und Wilde Abb. 38.

Abb. 2: Schuckelt und Wilde Abb. 79.

Abb. 3: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abbildung aus der Deutschen Fotothek.

Abb. 4: Schuckelt und Wilde Abb. 73.

Abb. 5: Schuckelt und Wilde Abb. 46.

Abb. 6: Schuckelt und Wilde Abb. 129.

Abb. 7: Harten, Martin: Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Ostfildern 2006, 107.

Abb. 8: gemeinfrei, 22. Februar 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Perseus_by_Benvenuto_Cellini?uselang=de#/media/File:Benvenuto_Cellini%27s_Perseus.jpg>.

Abb. 9: gemeinfrei, 22. Februar 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innsbruck_2_254.jpg>.

Abb. 10: © KHM-Museumsverband.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/09

Isabelle Schürch

Tierische Conquistadoren

Wenn Helden Pferde brauchen und Pferde zu Helden werden

> E aquel dia ningun peligro hubo en los de nuestro real, excepto que al tiempo que salimos de la celada se encontraron unos de caballo, y cayó uno de una yegua, y ella fuése derecha á los enemigos, los cuales la flecharon, y bien herida, como vió la mala obra que recibia, se volvió hácia nosotros, y aquella noche se murió; y aunque nos pesó mucho, porque los caballos y yeguas nos daban la vida, no fué tanto el pesar como si muriera en poder de los enemigos, como pensamos que de hecho pasara, porque si así fuera, ellos hubieran mas placer que no pesar por los que les matábamos.[1]
> Hernán Cortés an Karl V, *Dritte Carta-Relación*, Cuyoacán 15. Mai 1522

Einleitung

1522 beschreibt Hernán Cortés aus Cuyoacán in seinem dritten Brief an Karl V, wie ein reiterloses Pferd im Kampfgeschehen blindlings in die feindlichen Reihen galoppiert sei. Dort sei die Stute jedoch so feindselig empfangen worden, dass sie schwer verletzt im feindlichen Pfeilhagel umdrehte und ins spanische Lager zurückgaloppierte. Dort, in vertrauter Umgebung, verstarb sie in der folgenden Nacht. Solche Geschichten um Pferde und ihre Reiter finden sich in Cortés' Schreiben zu zahlreich und prominent, als dass man sie ignorieren könnte. Weshalb jedoch werden Anekdoten wie die um die sterbende Stute im 16. Jahrhundert überhaupt dem Kaiser berichtet? Hernán Cortés gibt eine ebenso einfache, wie aufschlussreiche Antwort darauf: „weil die Hengste und Stuten uns das Leben gaben".[2] Das Leben der Conquistadoren war also nicht zuletzt mit der Einsatzbereitschaft ihrer Pferde verknüpft. Pferden, so kommt man nicht umhin zu konstatieren, werden nicht nur bei Hernán Cortés,[3] sondern auch in anderen zeitgenössischen Darstellungen der Eroberung der Neuen Welt Mitwirkungsformen oder sogar Agency[4] bei einzelnen Ereignissen zugeschrieben. Es soll deshalb dieser historisch spezifischen, engen Beziehung zwischen dem reitenden Conquistador und seinem Reitpferd nachgegangen werden. Diese Beziehung hat sich aus dem historischen Kontext heraus zu einer verdinglichten Figur der Moderne zusammengefügt, wie wir ihr heute in Gestalt des Reiterstandbildes begegnen. In dieser Entwicklung lässt sich gleichsam eine Verdinglichung des Heroischen im Reiterstandbild konstatieren. Im Folgenden wird das Beziehungsensemble von Conquistador und Reitpferd als Conquistadorenreitpaar bezeichnet, um die soziale Paarung der Konstellation zu fassen und die Beziehungseinheit von ihren Elementen (Reiter/Reitpferd) zu unterscheiden.[5]

Die Paar-Konstruktion Reiter/Reitpferd im historischen Setting der Conquista scheint sich aus mehreren Gründen besonders gut zu eignen, um über das Verhältnis von Held und Ding, die Funktion von Heroisierung und die Bedingungen von Agency nachzudenken. Im Gegensatz zu den menschlichen Heroen gestaltet sich der Status des Reitpferdes aus moderner Perspektive ungleich schwieriger und scheint auf den ersten Blick dem Dinghaften als dem Accessoirefundus des menschlichen Heroen verhaftet zu bleiben. In der Untersuchung des Verhältnisses seiner Einzelelemente als Held-Ding-Ensemble lässt sich verdeutlichen, dass es nicht um eine einfache Wesensbestimmung des Conquistadors als Held und dem Pferd als Ding geht, sondern um das Vorhaben, das Conquistadorenreitpaar als historisches Phänomen, als narratives Moment, aber auch als symbolische Figur zu diskutieren. Heldentum und Dinghaftigkeit können in diesem Ensemble nicht mehr als einfache und statische Bestimmungen unterschieden werden. Im

Folgenden soll genau diese Perspektivierung, allerdings in historischer Schichtenarbeit, im Fokus stehen. Hans Peter Hahn hat dafür plädiert,[6] nicht nur nach Gebrauch und Umgang mit Dingen zu fragen und dabei die Fragerichtung auf Bedeutungen auszurichten, sondern die Aufmerksamkeit auf „die Entfaltung des Sinnhorizonts in der Interaktion zwischen Menschen und Dingen" zu richten (Hahn 14). In diesem Sinne geht es mir nicht um das Conquistadorenreitpaar als Akteur-Netzwerk im Latour'schen Sinne, sondern um eine Blickrichtung auf den Eigensinn der Dinge, die sich mit und um das Conquistadorenreitpaar bilden und dieses mitprägen. Denn gerade bei der Mensch-Tier-Beziehung spielt das Dingliche eine nicht zu unterschätzende Rolle. Beim Versuch, die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier kulturwissenschaftlich als Konstrukt zu dekonstruieren, wird oft vergessen, wie stark diese Beziehung durch Dinge und Dinglichkeit geprägt und vermittelt ist. Nicht die Beziehung von Mensch und Pferd steht hier zur Diskussion, sondern eine historische spezifische Beziehung zwischen Conquistador und Reitpferd, die ihrerseits vermittelnder Objekte bedarf: Sattel, Zaumzeug und Ausrüstungsgegenstände, Verschiffungseinrichtungen und Ausbildungsställe.

Der Blick auf das Reitpferd eröffnet mehr Eigensinn des Dinglichen, der sich eines einfachen Zugriffs und einer grundsätzlichen Verfügbarkeit entzieht (Hahn 21-22). In schriftlichen wie visuellen Darstellungen des Conquistadorenreitpaares lassen sich demnach gerade Strategien auffinden, in denen Formen von Verfügbarkeit des Heldischen und des Dinglichen inszeniert werden konnten. Die zentrale Frage stellt sich dabei nach der Beziehung zwischen den menschlichen Heroen und ihren tierischen Gefährten und deren medialer Vermittlung.

Der folgende Text geht dazu in vier Schritten vor. Den Einstieg bilden die heutigen Diskussionen über den Status des Conquistadors als Helden anhand der modernen und visuell aufgeladenen Darstellungsform des Conquistadoren-Reiterstandbildes. Hier lässt sich die Dinghaftigkeit des Heroischen anschaulich demonstrieren. Unserem heutigen Bild vom reitenden Conquistadors wird in einem zweiten Schritt die historische Etablierung der Conquistadorenfigur um 1500 gegenübergestellt, die nicht zuletzt durch die schriftlichen Selbststilisierungen der Conquistadoren-Autoren wie Hernán Cortés selbst mitgeprägt wurde und sich zentral um die Charakteristika des perfekten militärischen Anführers, idealen Gouverneurs eroberter Gebiete und frommen Gefolgsmann des Königs gruppierte (vgl. Aracil Varón, *Hernán Cortés y sus cronistas* 67).[7] In einem dritten Schritt soll die Fragerichtung umgedreht und geprüft werden, unter welchen Bedingungen die Eigenständigkeit des Pferdes als Heroisiertes möglich ist. In einem abschließenden vierten Schritt wird versucht, die Beobachtungen zusammenzuführen und im Anschluss an die von Hans Peter Hahn vorgeschlagene Frage nach dem Eigensinn der Dinge zu perspektivieren, hier vor allem in Hinblick auf die medial vermittelte Beziehung des Conquistadorenreitpaares.

Reiterstandbilder: Verdinglichung *par excellence*

Die Verbindung der historisch belegten Person Hernán Cortés mit der archetypischen Figur des Conquistadors folgt einer historischen Entwicklungslinie.[8] Dabei sind unsere heutigen Bilder und Vorstellungen vom Conquistadorenhelden mitgeprägt von öffentlich wirksamen Denkmälern, welche die Figur des militärisch-unternehmerischen Eroberungshelden in der Einheit des Conquistadorenreitpaares in einen machtvollen Ausdruck formen und die das Conquistadorenreitpaar gleichsam als in Bronze gegossene Einheit festsetzen (**Abb. 1-2**).

Ein kursorischer Blick über die Conquistadoren-Statuen auf der Iberischen Halbinsel und in *Las Américas* zeigt, dass die Darstellungsmotivation für Conquistadorenfiguren in den letzten beiden Jahrhunderten nicht nur besonders groß war, sondern dass die Wahl, den Conquistador zu Pferd abzubilden, auch ein besonders beliebtes Motiv war (Gutiérrez Viñuales 444). Diese Vorliebe für den reitenden Conquistadoren vor allem im frühen 20. Jahrhundert führt zu einer aufschlussreichen Beobachtung in Hinblick auf Darstellbarkeit und Dinglichkeit des Heroischen: Die Einheit – und eben nicht die Trennung – von Conquistador und Pferd, von Mensch und Ding scheint in der Reiterstatue gleichsam fixiert. Aus kunstgeschichtlicher Sicht erstaunt die symbolisch stark aufgeladene Figuration des siegreichen Herrschers oder Fürsten in der Reiterplastik wenig. Die Reiterstandbilderforschung hat sich jedoch vor allem auf die drei Hochphasen und deren Rezeptionsphasen konzentriert: auf das antike Reiterstandbild, die italienischen

Abb. 1: Die Pizarro-Statue von Charles Rumsey in Trujillo, Spanien (eingeweiht 1929) (gemeinfrei, 20. Januar 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estatua_ecuestre_de_Pizarro_(Trujillo,_Espa%C3%B1a)_01.jpg>).

Renaissance-Bronzereiter und schließlich auf die nationalstaatlichen Gründer- und Siegerstatuen zu Pferd im 19. Jahrhundert.[9] Konsens scheint im frühen 20. Jahrhundert in der Bewertung der Semantik von Reiterstatuen geherrscht zu haben – abgesehen von ihrem jeweiligen künstlerischen Wert. So charakterisierte der britische Architekt und Städteplaner S. D. Adshead noch 1913 die Reiterstatue folgendermaßen: „It suggests leadership, nerve, action, and the subordination of animal strength and physical beauty to the higher intelligence of man“ (Adshead 3). Zeitlich fast parallel zu dieser Einschätzung schuf Charles Rumsey in den 1910er Jahren die hier vorgestellten Conquistadoren-Reiterstandbilder. Dargestellt ist nicht Hernán Cortés, sondern ein anderer, ebenso berühmter Conquistador, nämlich Francisco Pizarro. Wie Cortés, mit dem er entfernt verwandt war, stammt Pizarro aus der Extremadura.[10] Die Reiterstatue in Trujillo, die wir heute als Pizarro-Denkmal kennen, hat jedoch mit der historischen Person Francisco Pizarro denkbar wenig zu tun. Dennoch verrät sie uns viel über die Rezeption einer in Ungnade gefallenen Heldenfigur, handelt es sich doch bei Rumseys Zwillingsstatue von Francisco Pizarro in Lima (**Abb. 2**) heute um das bekannteste und kontroverseste Monument Perus (Varón Gabai 217).

Abb. 2: Die Pizarro-Statue von Charles Rumsey in Lima, Peru (eingeweiht 1935) (gemeinfrei, 20. Januar 2016 <https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Pizarro#/media/File:Lima_Pizarro_08231501.JPG>).

Die stark mediävalisierend gestaltete Conquistadorenreitpaar-Figuration in Lima sollte, so die Idee des amerikanischen Bildhauers Charles Rumsey, zuerst einfach eine gerüstete Reiterfigur darstellen: einen Conquistadoren. Neben der dynamischen Vorwärtsbewegung des Reitpaares fallen Ausrüstungsdetails auf: Vor allem die starke Parallelisierung des Helms und des Rossstirns scheinen als typisch für die Conquistadorenfigur zu fungieren. Dieses typische Conquistadorenreitpaar wurde jedoch zunächst als Statue mit dem Titel *Hernán Cortés* zum Verkauf beworben. Die Ambiguität der Identität der Figur wird zudem durch den Umstand verstärkt, dass sich Charles Rumsey als Schüler der Pariser Werkstatt des damaligen Spezialisten für Pferdestatuen, Emmanuel Fremiet, deutlich an dessen Stil anlehnte. Ein weiterer Schüler Fremiets, Charles Niehaus, konzipierte zeitgleich ein Reiterstandbild von Hernán Cortés, das zweifellos Ähnlichkeiten aufzeigt (vgl. Varón Gabai 226). Einen *Hernán Cortés* wollten nun freilich weder die Einwohner in Cortés' Geburtsland noch die Bewohner in seinem Hauptwirkungskreis, dem amerikanischen Festland, kaufen. Erst als Geschenk und mit der Figurensignatur „Francisco Pizarro" fand die Statue, die Rumsey im Übrigen mehrmals angefertigt hatte, an drei Orten ihren Platz: im spanischen Trujillo (**Abb. 1**), im peruanischen Lima (**Abb. 2**) und im US-amerikanischen Wisconsin. Im Gegensatz zu ihren Schwesterplastiken erhielt die Statue in Lima immer wieder mediale Aufmerksamkeit. Bereits bei ihrer Einweihung am 18. Januar 1935 zum 400-jährigen Jubiläum der Stadtgründung durch Pizarro verkündete der damalige Bürgermeister von Lima und späterer Premierminister Luis Gallo Porras, dass hier nun „die bedeutende Figur des Helden und des Zivilisators"[11] stehe. War also der Conquistador als Reiter-Reitpferd-Figur noch bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts für das Bild des siegreichen und zivilisatorisch wirksamen Helden prägend, formte sich erst gegen Ende des Jahrhunderts Widerstand. Vor knapp zwanzig Jahren entstand eine öffentliche Debatte zur Beseitigung des Reiterpaares von der Plaza Mayor in Lima: Dem Sinnbild des dominierenden Conquistadors als Eroberer, Ausbeuter und Kolonialherr sollte nicht mehr länger ein zentraler Platz in der städtischen Architektur eingeräumt werden. So folgte 2002 die Verschiebung der Statue an eine weniger zentrale Stelle der Plaza und 2004, nach weiteren Protesten, der Abtransport auf einen Parkplatz an der Peripherie.[12] Das noch 70 Jahre zuvor als heroisch gefeierte Conquistadorenreitpaar war gleichsam auf einem Abstellplatz der Geschichte gelandet.

Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufkommende Kritik an der kolonialen Herrschaft des spanischen Reiches fand selbstverständlich mehrere Ausdrucksformen, jedoch zeigt gerade die öffentliche Debatte um das Conquistadorenreitpaar in Lima, wie gut sich die in Bronze verdichtete Figur eignete, um geschichtspolitische Diskurse an einem konkreten ‚Ding' nicht nur festzumachen, sondern auch an diesem auszuüben. Diese Wirkungskraft verdeutlicht, wie stark die Figuration des Conquistadorenreitpaars Heroisierungsnarrative mitprägt. Das Aktivierungs- und Mobilisierungspotential dieser Narrative wiederum scheint durch die konkrete Fokussierung auf ein dinghaftes Objekt auf Realisierungsmöglichkeiten zu treffen. Das Bild des reitenden Conquistadoren, also die Einheit von Kriegerreiter und Schachtross, ist zu einem Monument und Denkmal stabilisiert worden, an dem Narrative und deren Kritik eine Verdichtung und ein konkretes Ziel erfahren können.[13] Es handelt sich um eine Verdinglichung des Heroischen im Denkmal, die besonders deutlich in der öffentlichen Wahrnehmung der als Affront und Diskriminierung empfundenen Heroisierung der Figur des Conquistadors wird.[14] Wie der Reiterstandbildzyklus von Charles Rumsey zeigt, hatte sich bis in die Neuzeit ein selbstständiges und

von konkreten historischen Akteuren losgelöstes Bild vom heldenhaften Conquistador etabliert, das in besonderem Maße auf das Conquistatorenreitpaar abhob. Der Conquistador auf seinem Schlachtross wurde zunächst zum Sinnbild für die nationalstaatliche Verortung des jeweiligen Gründungs- und Herkunftsnarrativs in der siegreichen Heldentat, gegen Ende des 20. Jahrhunderts aber dann zur sinnbildlichen Figur der kolonialherrschaftlichen Dominanz und Ausbeutung.

Wenn Helden Pferde brauchen: Der Conquistador zu Pferd

Woher kommt nun allerdings diese enge (visuelle) Verbindung von Conquistador und Pferd? Welche zeitgenössischen Darstellungen existieren und welche Vorläufer? Welche Verbindungen werden gemacht oder aktiviert, und kann man diese im Modus der Heroisierung fassen? Ausgehend von den eben gemachten Beobachtungen zum fixierten Bild des Conquistadorenreitpaares als heroische Figur,[15] interessiert nun im Folgenden der historische Kontext der Conquista und die Frage nach den historisch-zeitgenössischen Darstellungsformen des 16. Jahrhunderts. Selbstverständlich gibt es zahlreiche Darstellungen von Conquistadoren ohne Pferd und es würde zu weit gehen, das Pferd als fixes Attribut des Conquistadors zu bezeichnen. Die Verbindung von Conquistador und Pferd, die heute in Gemälden und Reiterstatuen als Bild so bekannt ist, scheint jedoch einer bestimmten Rezeptionsgeschichte zu folgen, die im folgenden Schritt nachgezeichnet wird.

Reiterstandbilder sucht man vergebens im historischen Setting der frühen Conquista, womit im Folgenden das letzte Jahrzehnt des 15. und die erste Hälfte des 16. Jahrhundert bezeichnet wird. Dass Pferde aber durchaus oft in Berichten, Chroniken und Korrespondenzen erwähnt und in bildlichen Darstellungen abgebildet werden, hängt nicht zuletzt mit einer besonderen historischen Bedingung zusammen: 1493 kehren Pferde zum ersten Mal seit ihrem Aussterben 10.000 Jahre zuvor auf den amerikanischen Kontinent zurück.[16] Auf seiner zweiten Fahrt nach Hispaniola brachte Christoph Kolumbus rund zwanzig Hengste und fünf Stuten mit in die *indias occidentales* (Denhardt 145). Mit der Einführung des Pferdes in die Neue Welt wurde auch eine Herrschaftstechnik und Transportpraxis exportiert, die Dominanz und Superiorität buchstäblich vor Augen führte (Johnson 588-589). Conquistadoren wie Martín de Salazar und Diego de Velásquez nutzten das strategisch wichtige Gestüt in Santo Domingo für ihre Eroberungszüge und mit Hernán Cortés erreichten 1518 auch mehr als ein Dutzend Pferde in Mexiko das Festland. Pferde standen spätestens ab diesem Zeitpunkt in Schilderungen und Darstellungen der Conquista für die Dominanz der spanischen Eroberer, was sich nicht nur in narrativen Quellen widerspiegelt, sondern auch in Bildern und Chronikminiaturen. Dabei wurde das Pferd zum gleichsam natürlichen Medium der Überhöhung, denn bildlich lässt sich der reitende Conquistador als dominierende Figur analog zu Herrschereinritten und Reiterporträts von Fürsten inszenieren, die in Europa eine eigenen Tradition besitzen – ohne dass diese hier im Detail diskutiert werden kann.[17] Cortés' Einritt in Tlaxcala etwa etablierte sich schnell als ikonographische Szene, um Superiorität darzustellen.

Abb. 3: Miniatur aus Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, (1615/1616), 406 (København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°), (online zugänglich, 20. Januar 2016 <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/406/es/text/?open=id3087886>).

In chronikalischen Darstellungen der Eroberung, so auch in der *Nueva Corónica* des auf dem Gebiet des heutigen Perus geborenen Felipe Guaman Poma de Ayala, wird das indianische ‚Fußvolk' dem spanischen Reiter gegenübergestellt und im wahrsten Sinne des Wortes niedergetrampelt (**Abb. 3**). Solche Darstellungen der Dominanz und Superiorität spanischer Eroberer fügten sich relativ nahtlos in das Narrativ der reitenden ‚weißen Götter' ein und prägten dieses mit.[18] Pferde, so die These an dieser Stelle, eigneten sich besonders gut zur Darstellbarkeit des Heroischen und verknüpften die konkrete historische Praxis des reitenden Conquistadors mit einer europäischen Herrscherbildtradition. Obwohl sich aus der Antike lediglich das Reiterstandbild Marcus Aurelius' erhalten hatte, das jedoch bis ins 15. Jahrhundert hinein als Monument Kaiser Konstantins bezeichnet wurde, lässt sich das Italien der Renaissance als „Heimat des modernen Reitermonuments" (Hunecke 23) ausmachen. Dem Zeitgeist entsprechend stilisierten sich die Potentaten der italienischen Stadtstaaten als politisch-militärische Figuren, in denen das Heldenhafte als Hybrid von Herrscher und Krieger verschmolz, um „den Ruhm des Feldherren zu verkünden" (Hunecke 24). Diese Verknüpfung von militärischem Ruhm und politisch-gouvernementaler Legitimität in der heroischen Figur des Reitpaares konnte im Kontext der Conquista direkt aufgenommen und adaptiert werden.[19]

Das Bild des siegreichen Conquistadors war geprägt von der Einheit des Reiterkriegers mit seinem Schlachtross. Eine Verstärkung dieses Bildes bot der Kontext der Neuen Welt, indem hier in der Wahrnehmung der indigenen Zeitgenossen das Pferd zum ersten Mal in Erscheinung trat. Dieser Kulturkontakt wurde von den Spaniern reflektiert und entscheidend mitgeprägt: Zwar handelte es sich aus indigener Sicht durchaus um ein neues, fremdes Tier, zu dessen Bezeichnung es bislang in der jeweiligen Sprache keine Bezeichnung gab, aber aus Sicht iberischer Autoren auf den Moment des Kulturkontaktes musste es sich gleichsam um eine Göttlichkeitserfahrung der indigenen Bevölkerung handeln (Restall 142-144). Die heutige Forschung hat die iberischen Zuschreibungen als Darstellungsstrategien und gezielt gestreute Gerüchte erkannt: So etwa Berichte, die indigene Bevölkerung glaube, Pferd und Reiter seien ein einziges Wesen, also eine Art Kentaur, oder Pferde würden Menschen fressen.[20] Diese Vorstellungen wurden offenbar auch gezielt visuell nahegelegt: Die durch Trensengebisse zugefügten Wunden führten bei den Pferden zu blutig schäumenden Mäulern. Daher lag die von den Spaniern und ihren verbündeten indigenen Gruppen propagierte Deutung, die Pferde hätten Menschen gefressen, nicht allzu fern.[21]

Als besonders ertragreiche Quellenbasis zur Beurteilung dieser Zusammenhänge erweisen sich die sogenannten *Relaciónes de servicios y méritos*.[22] Diese Berichte der eigenen Verdienste als Empfehlungen für Privilegien und Titel an die Adresse des Hofes können als Quellen im Hinblick auf Heroisierungsstrategien gelesen werden, geht es doch darum, den Autoren als Protagonisten seiner Meritengeschichte zu beschreiben (vgl. Aracil Varón, *Hernán Cortés en sus cartas* 747-748). Wie bereits im eingangs zitierten Auszug aus Hernán Cortés' *Relación* in Briefform wird auffällig oft auf die Leistung und Wirkung von Pferden verwiesen: Pferde und ihre Besitzer werden beim Namen genannt, Charakteristika der Pferde hervorgehoben und die furchteinflößende Wirkungsmacht der heranreitenden Conquistadorenreitpaare auf die indigenen Truppen betont.

Die Verbindung von Conquistador und Pferd hat jedoch noch eine andere, sozialgeschichtliche Seite: Die Conquistadoren verstanden sich als Ritter, die ihren sozialen Status mit dem Reiten unterstrichen. Die hierarchische Positionierung wurde markiert und ermöglichte die soziale Zuordnung durch Waffentragen und Pferdebesitz. Reiten war nicht nur auf der Iberischen Halbinsel Performanz von sozialem Status: Der Ritter definierte sich entscheidend über seinen Reiterstatus und adlige Gruppen haben sich immer wieder über die Privilegien des Pferdebesitzes, der Reitkunst, aber auch der Jagd abgesetzt (Keen 7-9). Auf der Iberischen Halbinsel zeigt sich im Verlauf des Spätmittelalters eine besonders starke Verbindung von Verdienstadel und Reitkultur. Doch Reiten ist nicht gleich Reiten, da im 16. Jahrhundert über zwei unterschiedliche Reitweisen debattiert wurde: Auf der einen Seite die als alt deklarierte Reitweise *a la gineta*, auf der anderen Seite die moderne Reitkunst *a la brida*.[23] Die Reitweise *a la gineta* beruft sich dabei auf Reittechniken, die sich während des heute als Reconquista bekannten Zeitraumes (8.-15. Jahrhundert) etablierte und sich explizit auf die berberische Reitkultur bezog.[24] In Reiterspielen, wie den sogenannten *juegos de cañas*, demonstrierte der alte Adel ganz ostentativ seine Herkunft, welche er auf die Verdienste während der Zeit der Reconquista zurückführte (Ruiz 199-201). Das Bild des reitenden Adligen und die sich in den *juegos de cañas* manifestierende Einheit von Reiter und Pferd als adliges Ritterpaar wurde als Tradition etabliert. Die neue Reitkunst hingegen, die Reitweise *a la brida*, ermöglichte eine Manègedressurkunst, die dem neuen Adel eine spezifisch höfische Kulturtechnik bot. Beide Reitweisen wurden ebenfalls in der Neuen Welt verwendet. Spanische Conquistadoren zeigten Dressurkünste und vollführten mit ihren Pferden

Paraden vor indigenen Eliten (Restall, *Latin America* 95). Zugleich erlebte die alte Reitweise *a la gineta* in den Eroberungszügen eine Art Revival, und Reittraktat-Autoren wie Bernardo de Vargas Machuca verbanden die neue Frontier-Situation in den Amerikas mit den Grenzkämpfen zur Zeit der Reconquista: In der Neuen Welt konnte sich der alte Adel, verstanden als Ritter/Reiteradel, endlich wieder beweisen: als Conquistadorenreitpaar.[25] Die Performanz von Reitkunst wird explizit als Praxis von Adel verstanden (Flores Hernández 662). Damit lassen sich anhand von Reitmanualen Aussagen zu Adelskonzeptionen und sozialen Differenzierungsleistungen treffen, die allerdings in einer spezifischen Praxis, nämlich dem Reiten, verortet werden (Tucker 1057). Der florierende Markt an hippologischer Literatur im 16. Jahrhundert reflektiert die Beschäftigung mit dem Reiten als sozialem Distinktionsmarker (Huth 4-14). Der Pferdebesitz wurde zwar immer wieder reglementiert, jedoch wurde nun die Reitkunst zur Auszeichnungspraxis von Adel und im Kontext der Neuen Welt einmal mehr besonders des Verdienstadels. Hier wurden soziale Unterscheidungen anhand des Reitens neu diskutiert: Wer darf reiten? Wer besitzt ein Pferd? Bernal Díaz de Castillo erwähnt in seiner *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* aus dem 16. Jahrhundert beispielsweise Kaziken, die *a la gineta* mit Pferden durch die Stadt ritten (Díaz de Castillo 30). Ein historisch-spezifischer Reitstil wird so zum Beispiel einer Verflechtungsgeschichte: Indigene Eliten übernahmen von spanischen Conquistadoren eine Reitpraxis, die diese wiederum auf maurische Reitkünste zurückführten.

Entscheidend dabei ist, dass die Einheit von Reiter und Pferd als soziale Distinktionsfigur wahrgenommen wurde und in unterschiedlichen (narrativen) Kontexten wirkte. Die postulierte heroische Figur des Conquistadorenreitpaares konnte also im historischen Setting der frühen Conquista erstens direkt an ältere Reitkunsttraditionen anknüpfen. Diese ließen sich zudem auf die Grenzkämpfe der Reconquista rückbeziehen und mit einer spezifischen Vorstellung von Adel verbinden. Und zweitens ließ sich mit der Figur des Reitpaares auf eine sich seit dem 15. Jahrhundert von Italien her verbreitende und diversifizierende Figur des Reitpaares als Sinnbild des erfolgreichen Kriegers und guten Herrschers rekurrieren, die sich adaptiert als Conquistadorenreitpaar besonders gut als Superioritäts- und Dominanznarrativ einsetzen ließ. Dass das Pferd selbst ein kulturelles Distinktionszeichen war, fügt dem Dominanznarrativ eine weitere Ebene hinzu.

Pferde als Helden

Damit lässt sich fragen, ob auch den Pferden selbst ein heroischer Charakter zugeschrieben wurde. Wenn das Pferd – wie eben als These formuliert – nicht einfach nur Träger des Heroen ist, sondern das Heroische der militärischen Ruhmestat in königlichem Dienste mitbestimmt, sollte sich die Frage anknüpfen lassen, ob sich die Einheit von Reiter und Pferd auflösen ließ und ob das Pferd selbst als Heroisches fungieren kann. Anhand von zwei unterschiedlichen Darstellungen ‚equiner' Wirkungsmacht soll nun abschließend das Potential zur Verselbständigung des heroischen Pferdes thematisiert werden.

1. Als Hernán Cortés 1523 mit spanischen und mayanischen Truppen Richtung Honduras vorstieß, trafen sie auf die Maya-Gruppe der Itza. Ihr auf einer Insel im Petén-Itzâ-See gelegene Stadtstaat Tayasal ließ sich zwar nicht einnehmen, jedoch musste Cortés hier sein lahmendes Pferd auf der Insel zurücklassen. So zumindest berichten es zwei Missionare, Bartolomé de Fuensalida und Juan de Orbita, die 1618 versuchten die Itza zu bekehren. Die Itza hätten das Pferd Cortés' aufgenommen, ihm jedoch aus Verehrung vor allem Fleisch und Blumen als Nahrungsgaben gereicht, worauf Cortés' Pferd verständlicherweise verstarb. Daraufhin hätten die Itza aus Furcht vor einer göttlichen Rache ein großes Götzenbild dieses Pferdes errichtet, das sie fortan als „Tzimin Chac" (Donnertapir) verehrten (Morley 586). Es mag wenig erstaunen, dass die Missionare diesen heidnischen Götzen bei ihrem Besuch fast hundert Jahre später zerschlugen. Die Zerstörung des ‚Dings' verdeutlicht – so zeigt es auch dieses Beispiel –, wie Vorstellungswelten an einem konkreten Objekt fixiert und operationalisiert werden konnten. Die beiden Franziskaner vermitteln uns mit dieser Geschichte eine solche Vorstellung und zeigen, dass dem Pferd einerseits als Gabe, aber auch als Wunderwesen eine besondere Wirkmacht zugeschrieben wurde und dass die gottlosen Heiden diesem Pferd über seinen Tod hinaus eine Form von Agency beigemessen und schließlich das Pferd zu einem Idol erhoben hätten. Das Pferd wurde in dieser Geschichte also gleichsam zu einem Ding, das göttlich wirkte.[26] Ob als Götzenbild oder als Gedenkstein, in beiden Fällen fanden Zuschreibungen in einem Objekt einen Ort, an dem die Wirkungsmacht des Pferdes auch ohne die Präsenz des Reiters verständlich wurde.

2. In seiner *Relación de méritos y servicios*, geschrieben in den 1540er Jahren, erzählt Bernardino Vázquez de Tapia seine Sicht der Eroberung des Aztekenreiches unter Cortés' Führung. Berichte über die Wirkungsweise von Pferden auf die indigene Bevölkerung durch ihr bloßes Erscheinungsbild finden sich auch hier und gerade im Schlachtenkontext wurden Pferde zu wirkmächtigen Agenten. So berichtet Vázquez de Tapia von der Schlacht von Tabasco, bei der die Spanier in äußerste Not geraten waren (Vázquez de Tapia 28). Das Schlachtenglück in der Hafenstadt Tabasco wendete sich erst dank der auf den Schiffen mitgebrachten Pferde und vor allem dank eines Schimmels: Das mirakulöse Auftauchen dieses weißen Pferdes habe die Feinde in die Flucht geschlagen. Spannend ist an dieser Stelle, dass dem Pferd eine derartige Wirkungsmacht zugeschrieben wird, dass sie auch hier ins Religiöse gerückt wird: Vázquez de Tapia spricht von „un gran milagro", einem großen Wunder (Vázquez de Tapia 28). Aus anderen Erzählzusammenhängen ist die Bedeutung von Santiago Matamoros bekannt, der in den spanischen Kämpfen nicht nur zum Schlachtruf eingesetzt wurde, sondern dessen Erscheinen als ‚Maurentöter' auf einem Schimmel ein Topos der Schlachtenglückserzählung war (Restall, *Latin America* 25). Dieses Wunder wirkt in der Erzählung Vázquez de Tapias umso mehr, als dass hier der Reiter in der narrativen Struktur der Erzählung zu einem bloßen „uno" zusammenschrumpft (Vázquez de Tapia 28).[27] Es ist allein der Schimmel, der in diesem Bericht eine wirkmächtige Agency zugeschrieben bekommt.

Beide Fallbeispiele stellen das Pferd ins Zentrum der Erzählung. Der menschliche Heros ist in ersterem Falle von der Bühne verschwunden und weitergezogen, in letzterem zu einem anonymen „uno" verkommen. Diese Erzählungen scheinen jedoch gerade vor dem Hintergrund der Einheit von Reiter und Reitpferd als Heroenpaar zu funktionieren. So scheint das Pferd als Heroisches ohne den Reiter nicht möglich. Die Bedeutung des Reiters lässt sich jedoch variieren: Ein Präsenzeffekt des Reiters verbleibt, auch wenn das Pferd ohne ihn in Erscheinung tritt. Der Unterschied zwischen Pferd und Reitpferd wird dabei besonders deutlich, haben wir es doch in den geschilderten Fällen gerade nicht mit wilden Pferden zu tun, sondern mit Reitpferden. Die heroisch aufgeladene Figur des Conquistadorenpaares wirkt auch in ihren einzelnen konstitutiven Teilen nach und verleiht dem Reitpferd eine über die Natur des Pferdes hinausgehende heroische Wirkung.

Ergebnisse

Die Praxis der Reitkunst und die Repräsentationsform des Reiterdenkmals gingen eine Referenzverbindung ein, die sich als besonders nachhaltig erwies. Die Verbindung von Conquistador und Reitpferd zur Heldenfiguration Conquistadorenreitpaar, die uns heute in unterschiedlichen Kontexten – vom Reiterstandbild bis zum Comic-Cover – begegnet, nimmt ihren Ausgangspunkt in einer historisch spezifischen Ausgangssituation. Die Adelung durch Verdienst, die im 15. und 16. Jahrhundert nicht nur, aber besonders im iberischen Kontext durch Pferdebesitz und Reitkunstformen sichtbar gemacht wurde, erfuhr im Kontext der Neuen Welt eine neue Dynamik und als wichtige soziale Distinktionsfunktion erhielt die Bedeutung des Reitpferdes und des Reitens weiteren Auftrieb. Zugleich fand das Conquistadorenreitpaar in den Reiterdenkmälern der Renaissance eine entsprechende Anschlussfigur, die sich zudem in eine visuelle Traditionslinie zu antiken Vorbilder einreihen ließ. Das Heroische des Podestà-Reiterstandbildes der Renaissance war durch die heroische Tat des Feldherren charakterisiert, was in den Selbststilisierungsbemühungen und Legitimierungserfolgen einzelner Conquistadorenfiguren, exemplarisch vor allem bei Hernán Cortés, wiederum zentral wurde.

Gerade die Berichte und Briefe über die eigenen Verdienste wirkten an der Konfigurierung des Conquistadorenreitpaares entscheidend mit. Nicht die realen Menschen und Pferde können so zum produktiven Forschungsgegenstand erhoben werden, sondern deren verdinglichte Dokumentation als Protagonisten in einer *relación*, als Bilder in einer Chronik, als Götzenbild, als Grabstein, als Reiterstatue. Diese verdinglichte Figuration des Conquistadorenreitpaares schließt jedoch auch andere aus: So wurde die Bedeutung von afrikanischen und indigenen Conquistadoren erst in den letzten Jahren erkannt.[28]

Während die Einheit des typischen Conquistadorenpaares zu einer Selbstverständlichkeit wird, geraten die zahlreichen Über- und Vermittlungsmomente dieser Beziehung aus dem Fokus. Die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reitmanuale und Reittraktate geben uns einen Eindruck davon, wie diese Verbindung von Reiter und Reitpferd erlernt, trainiert, aber in jedem Fall immer vermittelt werden musste. Die an dieser Schnittstelle erkennbar bedeutsame Materialität ist beeindruckend: In einem Druck von Bernardo de Vargas Machucas *Teorica y exercicios de la gineta* aus dem Jahr 1619 sind

beispielsweise dem zweiten Kapitel zahlreiche Abbildungen zu unterschiedlichen Gebissstücken („frenos“) vorangestellt (de Vargas Machuca, *Teorica* 4-9). Die Diskussionen um die richtige Reitweise führten nicht nur zu einem Boom der hippologischen Literatur im 16. Jahrhundert, sondern auch zu konkret physischen Konsequenzen: Man setzte nun Zuchtvorstellungen um, die den Körperbau der Pferde massiv veränderten. Gleichzeitig berichten uns die Chronisten der Conquista von zahlreichen Pferden, deren individuelle Besonderheiten in erster Linie über Fellfarben und Charaktereigenschaften herausgestellt werden (Díaz de Castillo 110). Diese Eigenschaften der Pferde, die den schreibenden Zeitgenossen durchaus bedeutsam erschienen, fallen in der Figur des Conquistadorenreitpaares weg, und eine Art Eigensinn, der die Diversität und die konkrete Materialität der Reiterpaare ausmacht, verflacht in dem sich bis in die Neuzeit hinübergeretteten und etablierten Conquistadorenstandbild. Das Verhältnis von Held und Ding wird in dieser Perspektivierung zu einem dichten Geflecht, das sich nicht in ein einfaches Schema auflösen lässt. Heroische und dingliche Formen von Agency lassen sich oft als Zuschreibungsweisen von Handlungs- und Wirkungsmacht fassen. Im hier vorgestellten Fall lassen sie sich von der engen Verbindung des kentaurischen Reiterpaares her verstehen. Die Einheit von Pferd und Mensch in der Figuration des Conquistadorenreitpaares wird im Modus der Heroisierung zu einer stabilen, zeitlich überdauernden Assemblage, die als Ausdruck von Dominanz und Superiorität bis heute zu mobilisieren vermag.

Isabelle Schürch ist seit 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) im Reinhart-Koselleck-Projekt „Vergesellschaftung unter Anwesenden“ von Prof. Dr. Rudolf Schlögl. Von 2010 bis 2013 war sie Promovendin im NCCR Mediality in Zürich und 2014 Stipendiatin der Universität Zürich mit dem Postdoc-Projekt „Tierische Conquistadoren – Neue Ansätze zum Pferd in der Neuen Welt“.

---

1 Cortés 245.

2 Im Original: „porque los caballos y yeguas nos daban la vida“ (Cortés 245).

3 Vgl. etwa auch das eigenwillige, aber als Zusammenschau zu den Pferden der Conquista bislang immer noch einzige Buch von Cunninghame.

4 Gerade in der mittlerweile breiten und differenzierten Forschungslandschaft der Animal Studies wird das Konzept der Agency zurzeit aufgenommen und breit diskutiert. Einerseits zeigt sich die Diskussion stark geprägt durch Donna Haraways Arbeiten. Andererseits wird deren mangelnde Rezeption in der ANT in Latour’scher Prägung angeführt, die ebenfalls oft zur Diskussion tierliche Akteurschaft hinzugezogen wird. Im Gegensatz zur ANT nimmt Haraways Ansatz Hierarchisierungs- und Machteffekte konzeptionell auf. Vgl. hierzu Roscher.

5 Vgl. Shaw 146.

6 Es sei auf den Beitrag von Hahn in diesem Band verwiesen.

7 Zu Cortés’ Briefen als erste literarische Modelle, die das Bild des heroischen spanischen Eroberers formten und nachhaltig prägten vgl. Aracil Varón, *Cortés y sus cronistas*.

8 Vgl. etwa Aracil Varón, *Cortés y sus cronistas* sowie Mira Caballos.

9 Vgl. beispielsweise für die antiken Reiterstandbilder Poeschke, für die Renaissance Beuing und für die Monumentalplastiken des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Arbeiten von Rausch und Pohlsander. Für einen ersten Überblick über die *longue durée* der Reiterstandbilder vgl. Hunecke. Eine erste literaturwissenschaftliche Untersuchung zur Bedeutung eines Conquistadorenstandbilds liegt mit der Dissertation zu Juan de Oñate und dessen Bedeutung für die Memorialkultur des amerikanischen Südwestens von Juliane Schwarz-Bierschenk vor.

10 Vgl. hierzu insbesondere Boruchoff.

11 Im Spanischen: „figura preclara del héroe y del civilizador“, vgl. La Prensa, Lima, 19. Januar 1935: 1 und 10, zitiert nach Varón Gabai 228.

12 Vgl. Varón Gabai.

13 An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Reinhart Koselleck sich intensiv mit Reiterstandbildern und ihrer Bedeutung im Kontext politischer Ikonographie beschäftigt hat. Leider ist sein umfangreiches Material unpubliziert geblieben. Seine Fotosammlung der Reiterstatuen wird heute im Bildarchiv Foto Marburg archiviert und aufbereitet, vgl. die Pressemitteilung des Bildarchiv Foto Marburg vom 16. September 2008. 20. Januar 2016 <http://www.fotomarburg.de/aktuelles/pressemitteilungen/koselleck>.

14 Zur Entladung politischer Diskussionen an Reiterdenkmälern in der Frühen Neuzeit, wie beispielsweise die Zerstörung Girardons Reiterstatue von Louis XIV. auf der Place Vendôme in Paris am 11. Augus 1792, vgl. Hunecke 280.

15 Vgl. hierzu etwa Aracil Varón, *Cortés y sus cronistas* sowie Mira Caballos.

16 Vgl. hierzu Anderson und die noch immer prägende Synthese von Crosby zum *Columbian Exchange*.

17 Exemplarisch sei hierzu auf den Sammelband *The Horse as Cultural Icon* von Edwards und Graham verwiesen.

18 Vgl. hierzu vor allem die Arbeiten von Matthew Restall und Kris Lane.

19 An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass viele Conquistadoren als Truppenführer vor Ort eigenmächtig handelten und die sogenannte *chain of conquest* nach eigenem Gutdünken erweiterten. Demgegenüber steht das mit schriftlichen und visuellen Darstellungsstrategien produzierte Legitimierungs- und Verdienstnarrativ der Conquistadoren und ihrer Biographen, vgl. hierzu v. a. Restall, *Latin America* und Folger.

20 Die eigentümliche Deutung, dass es sich bei den reitenden Spanieren in der indigenen Wahrnehmung um Kentaure handle, taucht immer wieder auf, prominent beispielsweise in Garcilaso de la Vega (1539-1616), *Comentarios Reales de los Incas*, Bd. 2: 357.

21 Erneut sei auf die Arbeiten von Matthew Restall und Kris Lane verwiesen.

22 Vgl. hierzu beispielsweise Folger und in Bezug auf Hernán Cortés besonders die Arbeiten von Aracil Varón.

23 Vgl. hierzu vor allem Colley, Flores Hernández und Renton. An dieser Stelle danke ich Kathryn Renton (UCLA) herzlich für den Einblick in das Manuskript.

24 Zur Problematisierung der Reconquista als Konstrukt vgl. Kosto.

25 Vgl. de Vargas Machuca, *Libro di exercicios de la gineta* (um 1600), hier v. a. fol. 35r.

26 Vgl. hierzu auch die aktuellen anthropologischen Überlegungen zu verschiedenen Ontologien, beispielsweise von Philippe Descola, Tim Ingold, Eduardo Viveiros de Castro und Roy Wagner. Für deren Bedeutung im Hinblick auf das Tier vgl. die kritische Diskussion von Matt Spencer.

27 „Después de entrádoles el pueblo, tuvimos otras dos batallas muyrecias con ellos y nos tuvieron en punto de nos matar, y corriéramos gran peligro si no fuera por los caballos que sacaron de los navíos; y que aquí sevió un gran milagro, que, estando en gran peligro en la batalla, se vió andar peleando uno de un caballo blanco, a cuya causa se desbarataron los indios, el cual caballo había entre los que traíamos." (Vazquez de Tapia 28-29).

28 Vgl. hierzu Matthew und Oudijk zu indigenen und Restall zu afrikastämmigen Conquistadoren.

Literatur

Anderson, Virginia deJohn. *Creatures of Empire. How Domestic Animals Transformed Early America*. Oxford: Oxford UP, 2004.

Aracil Varón, Beatriz. „Hernán Cortés y sus cronistas. La última conquista del héroe." *Atenea* 499, 2009: 61-76.

---. „Hernán Cortés en sus cartas de la relación. La configuración literaria del héroe." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 57.2 (2009): 747-759.

Beuing, Raphael. *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 26. Münster: Rhema, 2010.

Boruchoff, David A. „Hernán Cortés". *International Encyclopedia of the Social Sciences*. [2]2008: 146-149.

Colley, Charles C. „La Jineta. The Art of Moorish Horsemanship in the New World." *El Palacio* 76, 1969: 31-34.

Cortés, Hernán. *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V.* Hg. Pascual de Gayangos Paris: A. Chaix 1866.

Crosby, Alfred W. *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*. Westport: Greenwood, 1972.

Cunninghame, Graham Robert B. *Los caballos de la conquista*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1930.

Denhardt, Robert M. „The Truth about Cortes's Horses." *Hispanic American Historical Review* 17.4 (1937): 525-532.

Descola, Philippe. *The Ecology of Others*. Aus dem Französischen von Geneviève Godbout und Benjamin L. Luley. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2013.

---. *Diversité des natures, diversité des cultures*. Paris: Bayard, 2010.

de Vargas Machuca, Bernardo. *Teórica y exercicios de la gineta. Tres libros de Jineta de los siglos XVI y XVII*. Hg. Sanz Egaña. Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1951: 113-270.

---, Bernardo. *Teórica y exercicios de la gineta*. Madrid: Diego Flamenco, 1619.

Díaz de Castillo, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España 3*. Madrid: Don Benito Cano 1796.

Edwards, Peter und Graham Elspeth, Hg. *The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*. Leiden: Brill, 2011.

Flores Hernández, Benjamin. „La jineta indiana en los textos de Juan Suárez de Peralta y Bernardo de Vargas Machuca." *Estudios Americanos* 54.2 (1997): 639-664.

Folger, Robert. *Writing as Poaching. Interpellation and Self-Fashioning in colonial relaciones de méritos y servicios*. The medieval and early modern Iberian world 44. Leiden: Brill, 2011.

Garcilaso de la Vega, El Inca. „Comentarios Reales de los Incas". *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Hg. Carmelo Saenz de Santa Maria. Bd. 2. Madrid: Atlas 1963.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.

Grossmann, Otto: *Das Reiterbild in Malerei und Plastik*. Würfelverlag: Berlin 1931.

Hahn, Hans Peter. „Vom Eigensinn der Dinge." *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*. München: Kastner, 2013: 13-22.

Huneke, Volker. *Europäische Reitermonumente. Ein Ritt durch die Geschichte Europas von Dante bis Napoleon.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2008.

Huth, Frederick Henry. *Works on horses and equitation. A bibliographical record of hippology*. London: B. Quaritch, 1887.

Ingold, Tim. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2011.

Johnson, John J. „The Introduction of the Horse into the Western Hemisphere." *Hispanic American Historical Review* 23.4 (1943): 588-589. 593.

Keen, Maurice Hugh. *Chivalry*. New Haven CO: Yale UP, 1984.

Kosto, Adam. "Reconquest, Renaissance, and the Histories of Iberia (ca. 1000-1200)." *European transformations. The long twelfth century*. Hg. Thomas F.X. Noble. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2012: 93-116.

Matthew, Laura und Michael R. Oudijk. *Indian Conquistadors. Indigenous Allies in the Conquest of Mesoamerica*. Norman: U of Oklahoma P, 2007.

Mira Caballos, Esteban. *Hernán Cortés. El fin de una leyenda*. Badajoz, 2010.

Morley, Sylvanus G. und George W. Brainerd. *The Ancient Maya*. Stanford: Stanford UP, [4]1983.

Osborne, Harold und Jordan, Marc. "Equestrian Statue." *The Oxford Companion to Western Art.* [1]2003. 20. Mai 2016 <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-836?rskey=OzBWl5&result=1>.

Poeschke, Joachim et al. Hg. *Praemium Virtutis III – Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*. Münster: Rhema, 2008.

Pohlsander, Hans A. *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*. Oxford: Lang, 2008.

Rausch, Helke. *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London, 1848–1914*. München: Oldenbourg, 2006.

Renton, Kathryn, *„Libros de Gineta and the Social Presentation of Horsemanship in Habsburg Spain."* Vortrag am Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies Conference 2013.

Restall, Matthew. „Black Conquistadors. Armed Africans in Early Spanish America.“ *The Americas* 57.2 (2000): 171-205.

---. *Seven Myths of the Spanish Conquest*. New York: Oxford UP, 2003.

Restall, Matthew und Kris Lane Hg. *Latin America in Colonial Times*. New York: Cambridge UP, 2011.

Roscher, Mieke, „Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht – Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency“. *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies.* Hg. Sven Wirth et al. Bielefeld: transcript, 2015: 43-67.

Ruiz, Teofilo F. *A King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Princeton: Princeton UP, 2012.

Schwarz-Bierschenk, Juliane. *Monumental Discourses. Sculpting Juan de Onate from the Collected Memories of the American Southwest*. Diss. Univ. Regensburg, 2015.

Shaw, David Gary. „The Torturer’s Horse. Agency and Animals in History.“ *History and Theory* 52.4 (2013): 146-167.

Spencer, Matt. „The Animal Question in Anthropology.“ *The Cambridge Journal of Anthropology* 27.3 (2007/2008): 67-79.

Tucker, Treva J.. „Eminence over Efficacy: Social Status and Cavalry Service in Sixteenth-Century France.” *Sixteenth Century Journal* 32.4 (2001): 1057-1095.

Varón Gabai, Rafael. „La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional.“ *Revista de Indias* 66, 2006: 217-236.

Vázquez de Tapia, Bernardino: *Relación de méritos y servicios del conquistador*. Hg. Jorge Gurría Lacroix. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Viveiros de Castro, Eduardo. „Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation.“ *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2.1 (2004): 3-22.

Wagner, Roy. *An Anthropology of the Subject. Holographic Worldview in New Guinea and its Meaning and Significance for the World of Anthropology*. Berkeley: U of California P, 2001.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/10

Nicole Falkenhayner

Heroes in/against the Machine

Performing the Friction of Database and Narrative

Introduction

There are things that make us think, in a very literal manner. Material configurations can acquire a surplus value that pre-structures the ways in which we experience and interpret the world. In the context of the sciences, Karin Knorr-Cetina has outlined the notion of "epistemic" and "partial objects":

> The signifying force of partial objects (of epistemic objects in general) resides in the pointers they provide to possible further explorations. In this sense these objects are meaning-producing and practice-generating; they provide for the concatenation and constructive extension of practice. One can also say the significance of these entities resides in the lack they display and in the suggestions they contain for further unfolding. […] I have been emphasising the *unfolding, dispersed,* and *signifying (meaning producing)* character of epistemic objects, and particularly their nonidentity with themselves, to bring out the divergence of this idea of an object from everyday notions of material things. (Knorr-Cetina 192-193)

This article discusses a number of heroic fictions that develop their narratives around the "epistemic object" of the database. They use the metaphor of an all-encompassing 'new machine' to develop a dramatic constellation between a logic of the database – which stands for non-human, artificial intelligence practices of structuring the world in these fictions – and a heroic narrative itself, meta-textually positioned as an epistemic practice that signifies humanity. What are the possibilities of post-human meaning production in narratives that deliberately operate with heroic protagonists, and in which a controlling artificial intelligence, basing its power on big data, appears as an antagonist figure?

Exemplifying this, the story world of the movie *The Matrix* (1999) invites us to imagine a dystopian future in its fictional universe: Sentient machines developed in the early 21st century have fought a war with humans over the domination of earth, and the machines have won. The machines now use the humans as batteries and keep their consciousness docile with a virtual reality system fed directly to their brains via cybernetic implants: the matrix.

The first movie of the trilogy by Lana and Lilly Wachowski follows, as Lana Wachowski put it, a "classic" agenda (Lussier). "Classic" in this interview on the philosophical implications of the *Matrix* movies seems to refer to both a classic hero story and an underlying plot structure that appears to advocate a classically Marxist agenda (cf. Bartlett and Byers): It is all about awaking from the 'false' consciousness of the matrix to the 'real' situation of humans as cyborg slaves of the sentient machines. The hero's task in *The Matrix* is to reject the false if comfortable life of simulation and fight against the machine-oppressors of humanity. This is really a heroic task, as only the select few are ready to be 'unplugged' from their enslaved existence in virtuality, as Morpheus explains to the newly freed Neo: "The people we are trying to save […] are not ready to be unplugged. And many of them are so inert, so hopelessly dependent on the system that they will fight to protect it" (Bartlett and Byers 36).

The fight against the oppressors is a fight by the chosen few: Morpheus, Trinity and the crew of the ship Nebuchadnezzar, and finally, Neo, 'the One', who is 'really' superhuman, not only because he knows the 'truth' about the matrix but because he can outpace and outwit – or outcompute – the system, and whose coming was announced by a prophecy. Neo is more than a hero: he will save mankind at the end of the movie. At the same time, he is 'posthuman' in the sense that he is one evolutionary step ahead of the other human beings due to the power and speed of his imagination and his associated ability to 'reshape' the matrix at his will.

At the end of the movie, Neo has – seemingly – defeated the programme Agent Smith and has even been resurrected, only to begin his task of bringing down the machines and

freeing humanity, which we expect to happen in the second movie: Neo appears to be at the threshold of his apotheosis. With the figure of the Messiah-like Neo, what seemed a socialist heroic fantasy – the freeing of the enslaved masses – also resonates with a different historical ideology: "Ultimately, the triumph of Morpheus' band depends on a fantasy whose affinities are more fascist than socialist: the fantasy of a single, superior, 'chosen' strong leader" (Bartlett and Byers 34).

The first *Matrix* movie, Bartlett and Byers conclude, 'flirts' with posthumanism and postmodernity only to reject their most progressive aspects, heralding a classical humanist return in a posthuman frame. They see *The Matrix* as very old wine in new skins: outwardly engaging with a postmodern cyborg story, it is a de-hybridised humanity that must be saved from the existence as slave to artificial intelligence, and it must be saved by one very special man: "*The Matrix* places posthuman subjects at the center of its actions and flirts with a theoretical postmodernism only to reject the posthumanist configuration of subjectivity in favour of resurrecting a neo-Romantic version of the liberal-humanist subject" (Bartlett and Byers 2003, 30).

That the *Matrix* trilogy links its story with myth and religious and heroic traditions is obvious, not only on the level of plot, but also through names. The city of the free people, the revolutionary cell outside the matrix, is called Zion; Morpheus and Neo are joined in the second instalment by the tellingly named Captain Roland, Niobe and Seraph; and they fight against the opportunistic Merovingian with the help of his unhappy wife Persephone. In the naming of the story's heroes, the Wachowskis summon a whole mass of the world's myths to tell their own version of 'the One' who frees himself and humanity from the matrix's simulation. The hero's quest here is a quest for an origin in which humans were self-determined, autonomous entities. Therefore, if we focus singularly on the first movie of the trilogy, the ideals of Romanticism re-appear as strong resonances in the film indeed.

It seems to be this myth of a human original space – before our implications with encompassing technological systems – that woke the scorn of the film critics Byers and Bartlett. Fifteen years after Donna Haraway's *A Manifesto for Cyborgs* (1985), they asked, why this return, and in a science-fiction movie for that matter, to seemingly surpassed wishes for unitary human identity? The critics were upset by the fact that the only figure who embodies the shape-shifting, origin-less ideal of a being as flow seems to be the antagonist, the programme Agent Smith, who hates humans for their organic embodiment, the stink of their flesh. Taken together, the professed aim of the revolutionary cell of Morpheus to destroy the machine world, as well as the Messianic figure of Neo and the fact that the only obviously 'poststructuralist' figure is the antagonist, led Bartlett and Byers to the verdict that *The Matrix* is, in fact, a "pomophobic" text (Bartlett and Byers 30). "Pomophobia" is a term that Byers had coined a few years earlier in an article discussing *Terminator 2: Judgment Day* (1991). It denotes, as Byers argues, a deep-set fear of the decentring developments of postmodernism, not only on the levels of cultural theory, but also in a globalised economy and a digitalised life-world (Byers). In pomophobic texts, dreams of identity-dissolution are turned into nightmares, and, Byers argues, pomophobia is an underlying narrative feature of the Hollywood cinema of the 1990s. In these movies something that raises its head as an ultimate threat to the autonomous subject, and indeed to narrative itself, is the rise of an understanding of the world that seems contrary to heroes and the narrative epistemology of human identity – the logic of the database.

Heroes of/against the Database

With Lev Manovich, what one can observe in *The Matrix* and in the other fictions of a fight of humans against machines that I will discuss below is the battle between the ontologically different logics of database and narrative. This fight seems to be the challenge of digitalisation, what Manovich calls the computer age. He establishes a media-genealogy of the competition between the two logics with which meaning is created:

> Modern media is the new battlefield for the competition between database and narrative. It is tempting to read the history of this competition in dramatic terms. First, the medium of visual recording – photography – privileges catalogues, taxonomies, and lists. While the modern novel blossoms, and academicians continue to produce historical narrative paintings throughout the nineteenth century, in the realm of the new techno-image of photography, database rules. The next visual recording medium – film – privileges narrative. Next, storage media – computer-controlled digital devices – privilege database once again. (Manovich 232-234)

In this light, *The Matrix* can be read as representing a performance of this battle between the two forms of imagination. We can also observe how the figure of the hero and narrative seem to be intrinsically linked: the hero needs a story, and a hero of the database therefore seems

hard to imagine. If listing and sorting are its main features, where would exceptionality and transgression, major features of the heroic, enter the database? But a closer look at the spatiality of Neo's heroism reveals a much more entangled, more ambiguous relationship between database and narrative.

The cybernetic implants with which the humans are connected to the virtual reality system appear like scars, like mutilations, rather than enhancements – which they are, however providing. It is only inside the matrix that Neo can be a heroic superman, not in the 'real' world. Fighting against the database logics, against the enslaving machines, Neo's narrative heroic agency can only be performed within the simulation, which, as an intelligent virtual reality system, cannot be governed by anything but very advanced databases and their self-reflexive, networked algorithmic functions. While the friction between machine and human is narratively *represented*, it can only be *performed* – also on a meta-filmic level, as this is a movie that advanced CGI development – within the realm of the database. The 'battlefield' on which database and narrative encounter each other is a vast and muddy place.

Nevertheless, the humans in the first instalment of the *Matrix* trilogy have no positive cyborg identity, which, in Donna Haraway's ambiguous rendering in her classic posthuman *Manifesto*, was imagined to provide us with an "ironic political myth" (Haraway 65) that helps us find a way to experience a humanity after the fall, a humanity that has no Garden of Eden to return to, because it is always already entangled with cybernetic technologies and cybernetic power. The Wachowskis' first film does not let go of the idea that there is indeed something 'real' beyond the simulation, a 'truth' to which the hero can return his community via his autonomy from the system, his heroic, if not godly, agency.

In this sense, *The Matrix* echoes a much older science fiction story, stemming from a time in which imaginations of a 'great man' freeing petty humans from an unmanageable modernity appear more fitting than in a science-fiction movie from 1999: E.M. Forster's novella *The Machine Stops*, written in 1909 and first published in book form in 1928, envisions a world underground. Humans are entirely provided for by the machine. Face-to-face interaction is rare, as the machine puts humans anywhere on earth where they are needed, and so they communicate with something akin to a videophone. The book of rules set up by the machine is revered by the humans like the Bible. One young man, however, finds a way out of the machine, unto a scorched but only seemingly dead surface of the earth. The young man dies, but not until he has related the wonderful experience of his first breath of unfiltered air to his mother. Ultimately, increasing glitches in the system make the machine stop; the system is breaking down. While marvelled at today as a story that seems to envision something like a proto-internet, *The Machine Stops* is still clearly an early 20th century text. So why are some of the most interesting – and successful – sci-fi stories of recent decades so similar to Forster's novella?

The 1999 *Matrix* is not the only new text to address the frictions of posthumanity while situating itself within it. Another example is the 2007 novel *The Raw Shark Texts* by Steven Hall, discussed by the critical posthumanist N. Katherine Hayles in her monograph *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* (2012). Here, the threat of the logic of the database is countered by re-instating the power of narrative as *the* human activity that also *makes* humans human:

> The creepiness of knowing that one's everyday transactions depend on invisible databases suggests an obvious point of intervention for contemporary novels: subverting the dominance of databases and reasserting the priority of narrative fictions. […] The narrative begins when Eric Sanderson, the protagonist, says "I was unconscious. I'd stopped breathing" (3). As he fights for his life and breath, he realizes that he knows nothing about who he is; all of his memories have mysteriously vanished. The backstory is related through letters he receives from his former self, 'The first Eric Sanderson', who tells him he is the victim of a 'conceptual shark', the Ludovician, who feeds on human memories and hence the human sense of self. (Hayles 200)

Among dystopian machine fictions, Hall's novel stands out because it tries to perform the object-ness of the data flows within the textuality of the novel, for example in the form of a flip-book part in which the Ludovician approaches the reader at a specifically thrilling part of the narrative, and the visual rupture known from concrete poetry strategies. The visual use of the image of the concept shark within the text sets it materially apart from the narrative. In this novel, the object-ness of the database and its 'other' logic is materially set apart from the human medium connected so closely to identity-fashioning: the ongoing narration.

In contemporary art, we also find 'the machine' as a metaphor for an all-encompassing system that calls for heroic, or at least artistic, counter-agency. In the early 2000s, Austrian artist Manu Luksch started to move around London. She then legally demanded all of the images that

the city's many surveillance cameras had taken of her. With these images, she constructed a movie, *Faceless*, according to her own "manifesto for CCTV filmmakers": "The manifesto declares a set of rules, establishes effective procedures, and identifies further issues for filmmakers using pre-existing CCTV (surveillance) systems as a medium in the UK. The filmmaker's standard equipment is thus redundant; indeed, it is prohibited" (www.abienttv.net). Manu Luksch here uses a "cyborg ideal" in Haraway's sense. She engages the technology that controls her to create art. She also declares the importance of a hero-figure, and of a narrative set-up, for the aim of her art project:

> The pairing of fiction and fact is a deliberate choice, as they influence each other constantly in real life. Mythology is always part of history. I am also interested in exploring the role of the anti/hero/ine as a key or emotional access to an issue, rather than statistics (how much fiction do they contain anyway?). I have used protagonists before, to introduce users or audiences to a scenario. The imagined meaning provides distance from the too familiar looking recording; the genre lures audiences into confronting their own surveilled existence. (Gürses et al. 172)

Much has been written about the material from which Manu Luksch created her art movie. The science-fiction story she tells with these images, however, has been widely neglected. To a certain extent, this is due to the experience that the film creates with the lyricism of Tilda Swinton's narrative voice, the unusual visuality created by the CCTV footage and the soundscape of Mukul Patel. The effect of the visuality and the soundscape is that the narrative is not the most important aspect of the movie but often recedes behind the effects of the rhythmicality that the music and the images create: Here, the material, the machine images gleaned from the public surveillance system seem to 'speak' themselves, in a language that cannot quite be grasped, but that creates a dreamy, strangely immersive mood.

The narrative of *Faceless* is a social analysis presented in the idiom of a parable. It tells a fictive story about a control society, which is created with images of the artist legally collected from the public realm of a 'real' control society. *Faceless* is obsessed with temporality levels. The institution of a perpetual present that the story presents is undercut, as much as the linearity of the narrative, by the timestamps of the factual image material, which is put together in non-linear manner. The legal necessity of

Fig. 1: Group-dance scene from *Faceless* (2008) [Reproduced with kind permission from Manu Luksch and AmbientTV.Net: http://www.ambienttv.net/content/index.php].

making all people in the images non-identifiable except for Luksch herself was turned into a main node of the science-fiction story. The people in this story are blob-headed because the narrative makes them lack a defining feature of humanity: memory. All knowledge of the time before the new regime of real-time was implemented, we learn, has been deleted. Constantly surveyed in real-time, people have become faceless because they have lost agency of both their past and their future. The story of *Faceless* thus appears in the guise of a fable illustrating the thesis of film scholar Wilfried Pauleit, who states that we are losing our ability to narrate as we are constantly on camera, also in our private lives, and that there is little off-camera time left (Pauleit). At the same time, the story of *Faceless* paradoxically denies this thesis, as it is, indeed, a story with a plot, a linear narrative that stands in friction with the realm of real-time of which it tells the viewer. And it is a story about the regaining of agency as the heroic regaining of memory and anticipation. At first, the loss of memory and anticipation is presented as a blissful state of abandonment. The existence of the faceless is cared for by the regime of real-time and the surveillance of the new machine. Remorse for the past and anxiety about the future have become obsolete. Memories, visualised as figurations of group dances – one may think of Norbert Elias's idea of dynamic figurations as the foundations of the social (cf. Willems) – traumatise the nameless protagonist. The shock is complete when these rupturing dreams become so frequent that "the woman" suddenly has a face and has to flee underground, where a counter-culture of children gives her more information about the time before real-time.

We find a couple of classic science-fiction themes in this art movie made from factual, legal image material. The knowledge of a time before the regime of the narrative present unveiled by a mysterious counter-culture group is reminiscent of the *Matrix* movies. Memory as constitutive for individualisation and, lastly, humanity, is the prominent topic of famous genre examples such as *Total Recall* (1990) as well as *The Raw Shark Texts* discussed above. *Faceless*'s story is not about the visual surveillance that makes up its materiality. Rather, we learn that the actual regime is ordered by the massive streams of data sieved by the new machine in order to put every citizen in his or her proper place, to make desires, mistakes and decisions unnecessary. Throughout her heroic quest, meeting many dangers from the overseers of the machine, the woman rediscovers not only her face, but old-fashioned social core-bonds: her former lover and her child from the time before real-time. However, an easy happy ending, which the tongue-in-cheek fairy tale seems to push towards, is denied: in the culminating scene, we would expect that, the protagonist-hero having seemingly defeated the machine and the logic of real-time, all figures will now recover their real face. On the factual side of the production, this would of course have been impossible due to the legal requirements and Luksch' own manifesto. But on the narrative level, the last scenes and sentences of the story perform a sudden re-ambiguation of the plot. Reunited with her family, the woman suddenly has a blob-face again – even though all people now have coloured blobs instead of the black and grey ones they had before. Did she or did she not defeat the system of the new machine? The ending does not give us final closure.

The intertextual relationship of *Faceless* to classics of surveillance fiction is obvious – but although the material is visual, the idea behind it is not a panopticon idea. Foucault's famous symbol seems replaced by the figure of the 'new machine', a vast storage and retrieval system of data of multiple sorts which is hard to visualise. The same figure also underlies *The Raw Shark Texts* and, even by the same name – the 'new machine' – structures the successful television series *Person of Interest* (CBS, 2011 –), which employs in its visual structure surveillance techniques of all sorts and eras. Visual surveillance technologies here also signify the more insidious, non-visual surveillance technologies, which are however hard to symbolise in a visual medium. As in many crime series, filming with surveillance cameras has become a signature and a signifier for the invisible net of data-traces in which we live to an increasing degree. *Person of Interest* differs from my previous examples, as here the new machine is not what evokes the heroic agency as a fight against it. Instead, the encompassing surveillance system 'tells' the human heroes of the series – an action man and a genius programmer – whom to fight and whom to save (although the heroes do not know who is who at the beginning). In corporate mainstream television, we find a hero story that embraces technology and all-encompassing surveillance as the prerequisite for doing good and keeping order: Comprehensive, high-end surveillance makes the heroism of the two main protagonists, the geeky, physically disabled professor and his action-man side-kick, possible in the first place.

Conclusions

Where do the examples discussed leave us regarding the expression of the entanglement between humans and machines, narrative and database in multi-surveyed late modernity? If we take the lens of the supposed pomophobia in late-modern culture by Bartlett and Byers, should we disappointed? We might come to the conclusion that formally and aesthetically innovative works of culture, like *The Matrix*, *The Raw Shark Texts* and *Faceless*, attempt to sell us a rather old-fashioned, and pre-postmodern set of ideals: a human is only really human when he or she is unitary, when he or she leaves the artificial world dominated by machines and roots his or her identity in memory, story and heteronormative love. The heroic trajectory of these narratives seems only fulfilled when the return to a 'pre-perverse' place that seemingly rejects the posthuman condition is achieved. Also, as we have seen, it is no longer simply machines in the literal sense – such as the good old Terminator – that are threatening. It is an all-encompassing system of data-collection, sorting and surveillance that creates an uneasiness in storytellers in diverse media about postmodernity's effects.

But I would like to propose a different reading: All of the examples discussed above struggle to get at the materiality of this invisible database-world by using an aesthetic that exposes the object-ness, and therefore otherness, of these systems. Formally and aesthetically fragmented and postmodern, these stories reveal the struggle for a 'heroic', or even just a human, agency in late-modern technoculture, structured by the ideologies of surveillance and security. Opposition to the increasingly self-reflexive power of the data-collecting machines appears to be possible only in deep entanglement with this object world. Multimodal texts like *The Raw Shark Texts* and *Faceless* show that there is no

return to an original human realm, and that we must find new ways to express our existence in technoculture. Regarded from this perspective, condemning movies like *The Matrix* because they seem to cling to an outmoded hero-narrative is easy, but how are we to perform a search for ways of expression that represent the entanglement of humans with technoculture if not by looking for ways to let the human form of meaning-making – narrative – interact with that of machines – database? The examples show that there is no easy way out – and that there is, indeed, a different ontology at work that will inevitably make us different. Texts like *The Raw Shark Texts* and *Faceless*, however, aim to stress that we should be active and retain our agency in how the networks of powers running through the databases – governments, secret service agencies and economic interests – change our world.

In *How we think*, N. Katherine Hayles takes issue with Lev Manovich's metaphor of a battle between narrative and database. Rather than contrasting the two ontologies, she proposes to see them as symbionts:

> Rather than being natural enemies, narrative and database are more appropriately seen as natural symbionts. Symbionts are organisms of different species that have a mutually beneficial relation. […] Because database can construct relational juxtapositions but is helpless to interpret and explain them, it needs narrative to make its results meaningful. […] The dance […] of narrative and database has its origins in the different ontologies, purposes and histories of these two cultural forms. (Hayles 176-177)

How can narratives be employed to express the experience, and maybe develop a trajectory for agency, in technoculture? In the second film of the *Matrix* trilogy, *The Matrix: Reloaded* (2003), the human heroic agency of Neo as 'the One', the promised defeater of the machine domination, is deeply frustrated. The borders between the machines and the humans are not as clear-cut as they appeared in the first instalment. In opposition to the stand-off between humans and machines that the first movie represented, machines, programmes and humans are deeply entangled. For all the atavistic dancing and sensuality in the home of the freed humans, Zion, the survival of this community still depends on machinery on an earth with a completely destroyed ecosystem. Neo, we learn, is far from being the saviour of humanity; he is a glitch in the system that the matrix needs to reflexively 're-boot' itself, and he is already the seventh of his kind.

After this "deconstructive" second instalment (Lana Wachowski in Lussier), Neo rises to a new level of heroism in the third part, *The Matrix: Revolutions* (2003). All three agencies of the storyworld – the machines, the humans and the anthropomorphic programmes of the Matrix – are threatened with imminent distinction. Blinded (like the Greek seer Tiresias and the giant Orion) by his opponent, the rogue programme Agent Smith, Neo achieves a new level of perception that enables him to communicate with the machines. He can convince them to work together to fight Agent Smith, who has found an unspecified way to transform himself to be able to leave the matrix and is now as threatening to the machine world as he is to the humans. At the end of *Revolutions*, Smith is finally defeated, and the machines agree to free those humans who wish to leave the matrix, while keeping those in virtual reality who choose to stay there. Machines, programmes and humans enter an era of *realpolitik*-based co-existence. The last two *Matrix* movies are thus much closer to Haraway's idea of a struggle for human survival as entangled with a posthuman condition than is the first part. But the apotheosis of Neo, which was deconstructed in the second instalment, is carried to a transcendental level in the final movie: the heroics of the trilogy stay intact.

A deeply unsettling re-ambiguation provides the (non-)closure of the plot of *Faceless*: In the last sentence, the whole heroic story that we have lived through with the woman might be a scam, and the 'old' system of real-time might just have reflexively established an advanced simulation – an idea evoking the point of the plot of *The Matrix: Reloaded*.

Seen from the perspective of Hayles as expressed in the quote above, *The Matrix*, *The Raw Shark Texts* and *Faceless* are far from being naïve hero stories: they are doing the work of searching for ways to express human existence in a world dominated increasingly by, as it is called in Manu Luksch's film, "the blue sea of data". It is a vast sea still little charted by the field of the narrative, human imaginary. And it is one that, as it seems, calls for heroisms of a new, symbiont kind that keeps asking, as the narrator does in the last sentence of *Faceless*: "All is well?"

Nicole Falkenhayner is a lecturer and researcher in British Literary and Cultural Studies at the University of Freiburg. Her research focuses on the dynamics of aesthetics and social analysis. She has published on the representational history of British Muslims, surveillance camera imagery's role as a memory medium, and the aesthetic ideology of ruins in the context

of the British Empire. With Barbara Korte, she co-heads the project "Heroisations in British Television Series" at the SFB 948.

Works Cited

Bartlett, Laura and Thomas B. Byers. "Back to the Future: The Humanist 'Matrix'". *Cultural Critique* 53. Winter (2003): 28-46.

Byers, Thomas B. "Terminating the Postmodern: Masculinity and Pomophobia". *Modern Fiction Studies* 41.1 (1995): 5-33.

Faceless. Dir. Manu Luksch. Amour Fou, 2008.

Forster, E.M. *The Machine Stops.* London: Penguin Classics, 2011 [1928].

Gürses, Seda, Luksch, Manu and Michelle Teran. "Trialogue on Intervention in Surveillance Space: Seda Gürses in Conversation with Manu Luksch and Michelle Teran". *Surveillance & Society* 7.2 (2010): 165-174.

Hall, Steven. *The Raw Shark Texts.* Edinburgh: Canongate, 2007.

Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". *Socialist Review* 80 (1985): 65-108.

Hayles, N. Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis.* Chicago: Chicago UP, 2012.

Knorr-Cetina, Karin. "Objectual Practice". *The Practice Turn in Contemporary Theory.* Theodore R. Schatzki, Karin Knorr-Cetian and Eike v. Savigny (eds.). New York: Routledge, 2001: 184-197.

Luksch, Manu. "Manifesto for CCTV Filmmakers". Ambient TV, 2008. 15 December 2015 <http://www.ambienttv.net/content/?q=dpamanifesto>.

Lussier, Gowan. "Lana Wachowski Explains the Philosophical Intentions of the 'Matrix' Trilogy". *Slashfilm.* 2012. 20 January 2016 <http://www.slashfilm.com/votd-lana-wachowski-explains-the-philosophical-intentions-of-the-matrix-trilogy/>.

Manovich, Lev. *The Language of New Media.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

Pauleit, Wilfried. "Video Surveillance and Postmodern Subjects. The Effects of the Photographesomenon". *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother.* Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel (eds.). Cambridge, MA: The MIT Press, 2002: 464-480.

Person of Interest. (Television Series) Cre. Jonathan Nolan. CBS, 2011–.

The Matrix Reloaded. Dir. Lilly and Lana Wachowski. Warner Bros, 2003.

The Matrix Revolutions. Dir. Lilly and Lana Wachowski. Warner Bros, 2003.

The Matrix. Dir. Lilly and Lana Wachowski. Warner Bros, 1999.

Terminator 2: Judgement Day. Dir. James Cameron. Columbia TriStar, 1992

Total Recall. Dir. Paul Verhoeven. TriStar, 1990.

Willems, Herbert. „Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffmann zu Elias und Bourdieu". *Theatralisierung der Gesellschaft.* Vol.1. Herbert Willems (ed.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009: 75-110.

DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/11

Sven Grampp

Mission *Lunochod*

Zur Heroisierung von Mondmobilen

Mit den folgenden Ausführungen will ich an einen sowjetischen Helden auf dem Mond erinnern: an *Lunochod*. In der westlichen Hemisphäre ist er – falls überhaupt jemals wahrgenommen – inzwischen längst vergessen, da er stets von den vermeintlich heroischen Taten der Astronauten der Apollo-Missionen überstrahlt wurde. Genau besehen handelt es sich bei *Lunochod* um ein kleines Kollektiv aus Mondmobilen.[1] Spezieller noch geht es um zwei dieser Mondfahrzeuge, *Lunochod 1* und *Lunochod 2*, die 1970 bzw. 1973 im Rahmen des sowjetischen *Luna*-Programms zum Mond flogen und dort nicht nur Langstreckenrekorde für Objekte auf extraterrestrischen Himmelskörpern aufstellten, sondern vom Mond Gesteinsproben entnahmen und gleich vor Ort analysierten. Sie funkten über 100.000 Bildaufnahmen zur Erde, kartographierten ca. 200.000 m^2 der Oberfläche des Mondes, trotzten stoisch den eisig kalten, 14 Tage andauernden Mondnächten und wussten sich mithilfe ihrer acht, einzeln auskoppelbaren und mit Titanrippen ausgestatteten Rädern ein ums andere Mal selbstständig aus prekären Situationen zu befreien.[2]

An diese Helden des Alls soll vor allem deshalb erinnert werden, weil ich damit einer Frage nachgehen kann, die aus einer gewissen Irritation resultiert: Im All herrscht ganz offensichtlich eine Gerechtigkeitslücke, denn zumindest auf dem Mond werden eindeutig nicht alle Akteure gleichbehandelt. Einerseits haben die Mondfahrzeuge, wie auch ein Ausstellungskatalog zum *Space Race* festhält, im Grunde die gleichen Aufgaben wie die Astronauten auf dem Mond ausgeführt (Collins 67). Vorausgesetzt die Astronauten, die auf dem Mond waren, taugen zu Helden nicht zuletzt aufgrund ihrer Taten während ihrer Mondmissionen, so müssten konsequenterweise die Mondfahrzeuge ebenfalls in den Stand von Heroen erhoben werden. Ja, im Grunde haben sie den Heldenstatus sehr viel mehr verdient, erledigten sie doch nicht nur dieselben Arbeiten auf dem Mond wie ihre menschlichen Pendants, sondern noch sehr viele andere Tätigkeiten. Zudem waren sie dort sehr viel länger für das Wohl der Menschheit im Einsatz. Noch heute spiegeln sie auf Anfrage mittels eines Winkelreflektors Laserstrahlen vom Mond zurück, womit auf der Erde die Rotation des Erdsatelliten genau zu bestimmen ist. Ganz zu schweigen von der buchstäblich exorbitant erscheinenden Tragik dieser inzwischen nahezu gänzlich ausrangierten und immobil gewordenen Helden, die im Gegensatz zu den zwölf Astronauten, die auf dem Mond waren, nicht sicher zur Erde zurückgebracht, sondern dort auf dem Mond zurückgelassen wurden. *Lunochod 2* wurde sogar vom russischen Staat auf einer Auktion bei Sotheby's im Jahr 1993 für 68.500 $ an Richard Garriott de Cayeux, seines Zeichens Computerspiel-Entwickler, Multimillionär und Hobby-Astronaut, verscherbelt.

Anderseits wird immer wieder recht apodiktisch festgehalten, dass Helden notwendigerweise Personen sein müssen (von den Hoff et al., *Helden* 8).[3] Bezogen auf Weltraummissionen wird etwa vom Weimarer Medienphilosophen Lorenz Engell festgestellt, dass die Liveberichterstattung über die erste Mondlandung nur deshalb zu einem spannenden, zur Empathie einladenden Medienereignis und potenziell zu einer tragischen Erzählung werden konnte, weil es sich um eine *bemannte* Mondlandung handelte.[4] Für Maschinen oder Roboter, so die Einschätzung, hätte sich die Menschheit zu Hause vor ihren Fernsehapparaten kaum interessiert, nicht mit den Akteuren auf dem Mond mitgefiebert oder deren Wagemut, Improvisationsvermögen und Gelassenheit bewundert (vgl. Engell). Im Umkehrschluss hieße das verallgemeinert: Jenseits von Science-Fiction Filmen à la *Blade Runner* oder animistischer Märchenfantasien können Dinge nicht heroisch sein. Über ‚echte' Dinge lassen sich keine heroischen Geschichten erzählen, fehlt ihnen doch die psychologische Disposition, Bewusstsein überhaupt, sowie Autonomie als Voraussetzung zu eigenen Leistungen, mögliche Opferbereitschaft für die Gemeinschaft, das Gute, das Schöne oder das Wahre, die Fähigkeit zu transgressiven Handlungen aus innerem Antrieb und damit eben auch jegliches potenziell tragische Element im Falle des Scheiterns ihrer Missionen im All.[5]

Ich will im Folgenden nicht prinzipiell gegen dieses Diktum argumentieren. Vieles, insbesondere der freie Entscheidungswille als Voraussetzung für heroisches Handeln, scheint ja durchaus für solch eine fundamentale Unterscheidung zu sprechen. Stattdessen will ich an einem historischen Beispiel zeigen, dass es zumindest Beschreibungs- und Darstellungsalternativen zu diesem kategorialen Ausschluss von Dingen, genauer von technologischen Artefakten, gibt. In der massenmedialen Berichterstattung der UdSSR und der DDR über das *Lunochod* Anfang der 1970er Jahre wurde zwar nicht ein radikal anderer Heldentypus installiert, aber doch fand eine dreifache Verschiebung des ‚Standardmodells' statt:[6] Erstens wurde das Heldenpotenzial von dem einen menschlichen Akteur hin auf ein Kollektiv verschoben. Zweitens kam es – als hätten die damaligen Medienschaffenden des Ostblocks neben Marx und Lenin bereits Bruno Latour gelesen – in der Berichterstattung über das *Lunochod* zu einer Verknüpfung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, die eine Art heroisches Netzwerk bildeten. Damit konnten Dinge, zumindest in Form von Mondfahrzeugen, zu einem konstitutiven Bestandteil heroischen Handelns gerechnet werden. Drittens: Trotz dieser Verschiebungen wird die Vorstellung, dass einzig Menschen Helden sein können, nicht einfach verworfen. Die Berichterstattung arbeitet sich vielmehr an dieser plausiblen Vorstellung ab, und zwar in einer Oszillationsbewegung gegenseitiger Annäherung. Konkret heißt das: In der Berichterstattung über das *Lunochod* wird der Mensch ‚behutsam' der Maschine angeglichen und umgekehrt wird die Maschine moderat vermenschlicht. Erst durch diese Verquickung, die besonders mithilfe visueller Darstellungsformen vollzogen wird, und die damit verbundene partielle Umbesetzung des Heroischen vom Menschen zum Artefakt, wird der Vorstellung, ein Netzwerk aus Mensch und Maschine könne *heroisch* sein, eine gewisse Plausibilität verliehen.

Im Folgenden werde ich die Geschichte der Berichterstattung über das *Lunochod* zweimal erzählen. Im ersten Durchlauf konzentriere ich mich auf den politischen bzw. propagandistischen Kontext sowie den ideengeschichtlichen Hintergrund der Berichterstattung. Im zweiten Durchgang geht es spezieller um die je gewählten Darstellungsformen, insbesondere diverse Visualisierungsstrategien. Die Geschichte des *Lunochod* zweimal zu erzählen, einmal mit Konzentration auf den Inhalt, einmal auf die Form,[7] scheint mir deshalb sinnvoll, weil so gezeigt werden kann, dass die argumentativ-diskursive Ebene und die visuellen Darstellungsformen *nicht* einfach ineinandergreifen. Erst auf der Ebene visueller Darstellungsformen nimmt ein Heldenkonzept Gestalt an, bei dem Maschinen konsequent nicht mehr nur als verdichteter Ausdruck für das heroische Handeln eines menschlichen Kollektivs verstanden werden, metaphorisch als Vorbild aus Titan für den menschlichen Helden dienen oder einfach per Dekret zu Helden erklärt werden. Stattdessen wird erst durch bestimmte visuelle Darstellungsmaßnahmen der Vorstellung, dass Mondmobile tatsächlich Teil eines heroischen Kollektivs sein können, das nicht-menschliche und menschliche Akteure gleichermaßen umfasst, Evidenz verliehen.

Eine kurze Diskurs- und Ideengeschichte des *Lunochod*

Lunochod bedeutet zu Deutsch so viel wie Mondfahrzeug.[8] Damit werden die ersten ferngesteuerten Fahrzeuge auf einem anderen Himmelskörper als der Erde bezeichnet. Entwickelt wurden sie in der Sowjetunion, im russischen Städtchen Chimki, dem Sitz des Raumfahrtunternehmen NPO S. A. Lawotschkin, und 1970 bzw. 1973 im Rahmen des sowjetischen *Luna*-Weltraumprogramms auf den Mond befördert. Zunächst konzipiert, um eine bemannte Mondlandung vorzubereiten und zu unterstützen, konzentrierte sich die Sowjetunion – nachdem deutlich wurde, dass eine bemannte Mondmission nicht vor den USA würde starten können – Mitte der 1960er Jahre auf unbemannte Mondlandungen (vgl. Harvey 111-181). Die Kosmonautenhelden wurden also von ihren Missionen zum Mond abgezogen und an ihre Stelle trat ein Kollektiv von Kontrolleuren (manchmal auch Piloten genannt),[9] die von der Erde die Geschicke von Mondmobilen so lenkten, dass diese möglichst viele televisuelle Bilder und Daten von Bodenanalysen zur Erde übertragen konnten.

Mit dieser Umbesetzung ging eine Umwertung des Status einer bemannten Mondlandung einher. Eine solche wurde nunmehr als für die weitere Entwicklung der Weltraumfahrt wenig zielführend eingeschätzt und als bloßes Prestige- und Propaganda-Projekt bezeichnet.[10] Jenseits aller technologischer, militärischer oder wissenschaftlicher Erwägungen war diese Umwertung gerade aus Sicht der Öffentlichkeitsarbeit naheliegend, denn die bemannte Mondlandung war ein Projekt, das nicht nur die UdSSR,[11] sondern insbesondere die USA seit Beginn der 1960er Jahre öffentlich als Ziel auserkoren und mit immensen ökonomischen wie technologischen Kraftanstrengungen vorangetrieben hatte. Eine Dekade lang wurde dort eine bemannte Mondlandung als das Ziel schlechthin ausgerufen, um

im sogenannten *Space Race* bzw. *Race for the Moon* (vgl. Allen; Werth; Siddiqi, *Soviet Space Race*; McDougall) sich und aller Welt zu zeigen, wer die Vormachtstellung innehatte. Eine besonders prägnante visuelle Darstellung dieser Konkurrenzsituation findet sich auf dem Titelblatt des *Time Magazines* vom 6. Dezember 1968. Dort wird der Wettlauf zum Mond buchstäblich auf ein Wettrennen zweier Figuren hin verdichtet, die in ihren goldenen bzw. silbernen Ganzkörperanzügen an Superhelden aus Comicheften erinnern (**Abb. 1**). Bekanntlich endete dieses Wettrennen im Juni 1969 mit den ersten Schritten eines US-Amerikaners auf dem Mond.

Angesichts dieser Situation wurden nicht nur die extraterrestrischen Zielsetzungen der sowjetischen Raumfahrt neu ausgerichtet, sondern auch deren massenmediale Berichterstattung. Dabei wurden nicht nur die US-amerikanischen bemannten Mondmissionen immer wieder in Presse und Rundfunk als reines Propagandaprojekt des Westens kritisiert.[12] Die UdSSR präsentierte nur wenige Monate nach der ersten bemannten Mondlandung auch einen Gegenentwurf: eine unbemannte Mondlandung mit ferngesteuertem Mondmobil.

Die Einschätzungen, dass diese Mission *Lunochod* größtenteils im Geheimen abgelaufen sein soll und vom Erfolg der *Apollo*-Mondmission der USA in der medialen Berichterstattung nahezu vollständig überschattet wurde, sind auch heute noch weit verbreitet.[13] Die erste Behauptung ist indes weitgehend falsch und die zweite trifft nicht für die ehemaligen Ostblockstaaten zu.[14] Bei den Mondfahrzeugen ging es ab dem 18. November 1970 um das genaue Gegenteil von Geheimhaltung, nämlich um größtmögliche öffentliche Sichtbarkeit; die öffentliche Sichtbarmachung war wohl sogar die eigentliche Mission der Mondfahrzeuge.

СОВЕТСКИЙ ЛУНОХОД – НА ЛУНЕ!

Коммунистическая партия Советского Союза

ПРАВДА

Орган Центрального Комитета КПСС

Сообщение ТАСС

ВПЕРВЫЕ В ИСТОРИИ

ЭКСПЕРИМЕНТ ВЕДЕТ ЛУННЫЙ САМОХОДНЫЙ АППАРАТ

Автоматический исследователь управляется с Земли

СССР

Abb. 2a: *Prawda*. 18. November 1970, 1 (Ausschnitt).

Abb. 1: Cover des *TIME Magazine*. 06. Dezember 1968

Bereits ein kurzer Blick in die damalige Berichterstattung der sowjetischen Presse macht diese Einschätzung schnell plausibel: Am 18. November 1970, einem Tag nach der Landung von *Lunochod 1* auf dem Mond im Rahmen der *Luna 21*-Mission, ist auf der Titelseite der russischen *Prawda* dieses Ereignis die zentrale Nachricht (**Abb. 2a**): Über dem Signum der Zeitung findet sich in großen Lettern die Schlagzeile „Sowjetisches Mondfahrzeug – auf dem Mond! (Sowetskyy Lunochod – na luhe!)“ Unterhalb des Zeitungsnamens wird die historische Relevanz verdeutlicht: „Zum ersten Mal in der Geschichte (Wperwye w ystoryy)“. Daneben ist ein sowjetischer Arbeiter zu erkennen, der einen Stern mit der Aufschrift „Luna 17“ zum Mond in die Höhe streckt.[15] Im Innenteil der Zeitung, auf Seite 3, finden sich zudem Grafiken des Mondfahrzeugs samt Landeplattform (**Abb. 2b**). Am folgenden Tag ist auf der Titelseite der *Prawda* ein vom Mondfahrzeug zur Erde gefunktes Bild zu sehen, das die Mondoberfläche samt den Radspuren des *Lunochod* zeigt (**Abb. 3a**). Diesmal sind die Artikel bereits mit Überschriften versehen, die davon zeugen, dass für niemanden mehr die Landung auf dem Mond eine Neuigkeit sein dürfte (und man sich als Leser wohl schon auf halbem Weg zur Vorbereitung einer Mondkolonisierung wähnen darf). Auf der Titelseite heißt es

etwa: „Vertraute Höckerlinien (Wernostj Spowu)“ oder „*Lunochod* setzt (seine) Arbeit fort (Lunochod Prodschaet Rabotu).“ Knapp zehn Tage später findet eine internationale Pressekonferenz statt, in der Auskunft über die Tätigkeiten, Aufgaben und Funktionsweisen des *Lunochod* gegeben wird, samt Präsentation technischer Zeichnungen, von Satellitenbildern sowie vom Mondfahrzeug zur Erde gefunkter Bilder. Auch darüber berichtet die *Prawda* ausführlich, inklusive Bild (**Abb. 3b**).[16] Weniger geheim scheint es kaum zu gehen.[17]

Пресс-конференция, посвященная успешному осуществлению полета автоматической станции «Луна-16». Фото М. Петрова.

Abb. 3b: *Prawda*. 29. November 1970, 3 (Ausschnitt).

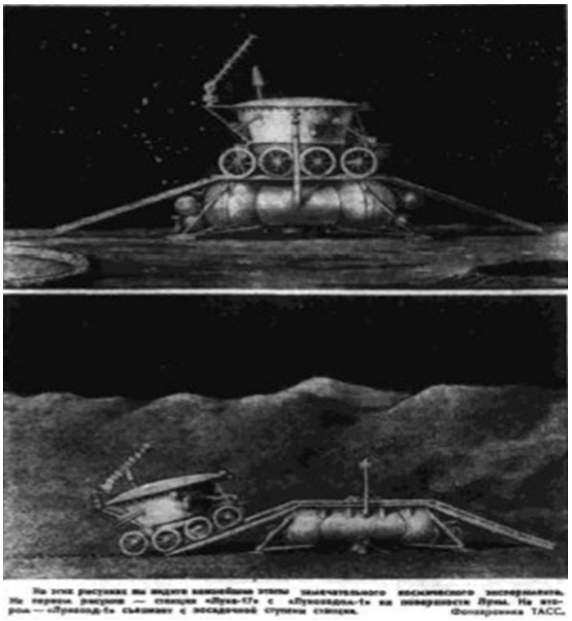

Abb. 2b: *Prawda*. 18. November 1970, S. 3 (Ausschnitt).

Коммунистическая партия Советского Союза

ПРАВДА

Газета основана 5 мая 1912 года В. И. ЛЕНИНЫМ

Орган Центрального Комитета КПСС

ЛУНОХОД ПРОДОЛЖАЕТ РАБОТУ

Сообщение ТАСС

ВЕРНОСТЬ СЛОВУ

→ Программа научных исследований на Луне успешно выполняется

→ Советские люди гордятся новой космической победой

Рубежи чудес

Abb. 3a: *Prawda*. 29. November 1970, 1 (Ausschnitt).

Mit dieser ausführlichen und bilderreichen Berichterstattung über das Mondfahrzeug sollte in der öffentlichen Wahrnehmung nicht nur ein Gegengewicht zu den US-amerikanischen Astronautenhelden auf dem Mond etabliert werden. Damit einhergehend wurden das Bild vom Helden sowie die Vorstellung vom Heroischen neu – oder doch zumindest anders – justiert als bei den US-amerikanischen Astronauten (und im Übrigen auch anders als bei den Darstellungen der sowjetischen Kosmonauten zuvor). Denn im Fall der Berichterstattung über *Lunochod* steht, wenngleich es von Kontrolleuren/Piloten auf der Erde gesteuert wurde, von Anfang an der Apparat im Zentrum der Aufmerksamkeit, nicht der Mensch.

Zur massenmedialen Konturierung dieses artifiziellen Helden wurde dabei auf Vorläufer und kulturimaginäre Schemata zurückgegriffen. Zwar wurde vor der erfolgreichen Landung des *Lunochod* nicht über diese Mission direkt berichtet, jedoch gab es ab Mitte der 1960er Jahre in der Sowjetunion einige dokumentarisch anmutende Zukunftsvisionen, die sich unter anderem mit der besonderen Rolle von ferngesteuerten Fahrzeugen auf extraterrestrischen Himmelskörpern beschäftigten. Ein Beispiel dafür ist der populärwissenschaftliche Lehrfilm *Mapc* [Mars] aus dem Jahr 1968. Dort wird anhand einiger Animationsszenen erzählt, wie wir in naher Zukunft nähere Kenntnisse über die Beschaffenheit des Mars erhalten werden, nämlich durch ein Marsmobil. In Form eines Androiden, der sich offensichtlich recht ungeschickt anstellt, Anweisungen von der Erde nicht immer angemessen umsetzen, kleinere Probleme aber selbstständig lösen kann, wird dem Zuschauer das Marsmobil näher gebracht. Seine Funktion im Film ist es primär, der Erdbevölkerung Livebilder von der Oberfläche des Mars zukommen zu lassen (**Abb. 4a-d**).

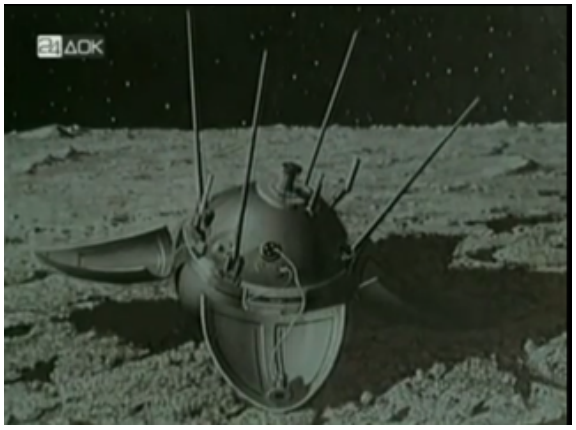

Abb. 4a-b: Stills aus *Марс* [Mars].

Abb. 4c-d: Stills aus *Марс* [Mars].

Auch jenseits (naher) Zukunftsvisionen und noch vor den ersten bemannten Weltraummissionen standen technische Artefakte, die ins All befördert wurden, im Fokus des Interesses. Angefangen mit dem ersten künstlichen Erdsatelliten, im Nachhinein *Sputnik 1* getauft, der einige Tage seine Kreise um die Erde zog, während er seine heute noch berühmten piepsenden Signale an die gesamte Welt aussandte.[18] Über *Sputnik 1* wurde nicht nur international viel berichtet; der künstliche Erdtrabant wurde auch in Kinder- und Jugendbüchern sowie in Animationen (auch jenseits des Eisernen Vorhangs)[19] schnell zum vermenschlichten Helden vieler Geschichten (vgl. Schwarz 51-58).[20] Auf dem Titelblatt der damals maßgeblichen sowjetischen Jugendverbandzeitschrift, der *Komsomolskaja Prawda*, ist der Satellit einige Tage nach seinem Start besonders niedlich abgebildet. Mit Ferkelnase und Headset unterhält er sich angeregt mit der Erde (**Abb. 5**). Die Erde, versehen mit Kopfhören, vernimmt, sichtlich beeindruckt von den Leistungen des kleinen Satelliten, die begeisterte Erzählung des Sputnik, der zuversichtlich davon berichtet, dass er noch mehr solcher heldenhaften Taten folgen lassen werde.

Ein anders gelagerter Fall, bei dem technisches Gerät im Kontext von Weltraummissionen eine zentrale Rolle spielt, ist die Ausstellung von Artefakten, die im All waren bzw. von Modellen dieser Artefakte. Ein Beispiel unter vielen fand sich auf der Weltausstellung in Brüssel im Jahr 1958. 1:1-Modelle von *Sputnik 1* und *Sputnik 3* wurden im Zentrum des sowjetischen Pavillons installiert und waren Mittelpunkt des Publikumsinteresses (vgl. Siegelbaum). Technische Artefakte fungierten in solchen Zusammenhängen immer wieder als Verdichtung und Visualisierung heroischer oder innovativer Taten des sozialistischen Kollektivs.

Abb. 5: *Komsomolskaja Prawda*. 6. Oktober 1957, 1 (Ausschnitt).

Mit der Beförderung von lebendigen Wesen ins All, von Schmeißfliegen, Käfern und Ameisen über Hunde bis zu Menschen, verschob sich in der Sowjetunion der Fokus der Berichterstattung vom technischen Gerät auf die Passagiere der Raumschiffe. Im Gleichklang mit dem westlichen Pendant lenkte die Sowjetunion dabei ihre Berichterstattung über Weltraummissionen auf die Menschen im All und ihre heroischen Taten dort (vgl. Rockwell). Die erste Hälfte der 1960er Jahre erlebte eine radikale Personalisierung der Heldentaten im All, angefangen und immer wieder rückbezogen auf Juri Gagarin, der 1961 als erster Mensch in der Geschichte einen Orbitalflug absolviert hatte (vgl. Gestwa).

Ab Mitte der 1960er Jahre gab es die bereits erwähnte Neujustierung der (Mond-)Missionen und damit der Berichterstattung darüber. Nicht, dass nicht mehr über die menschlichen Kosmonauten berichtet worden wäre. Sie gingen weiterhin auf Missionen ins All oder machten im Fall Gagarins Tourneen rund um den Globus, heirateten untereinander, wie im Fall von Walentina Tereschkowa und Andrijan Nikolajew und bekamen Kinder, was vor allem die in der Sowjetunion gerade erblühende Boulevardpresse entzückte (vgl. Gestwa 135-140). Indes wurde das technische Gerät, insbesondere nach der ersten bemannten Mondlandung der USA, wieder ein wichtiges Thema, im Fall der extraterrestrischen (Mond-)Fahrzeuge vorübergehend sogar das dominante Thema.

Um die Verschiebung vom Menschen zur Maschine und damit den neuen Stellenwert des technischen Artefakts kenntlich zu machen, sei kurz auf einige Beispiele verwiesen: So wird in der sowjetischen Illustrierten *Ogonjok* im April 1973 *Lunochod 2* zum Titelhelden, ganz ähnlich, wie zwölf Jahre zuvor Juri Gagarin (**Abb. 6a-b**).[21] Unterschiede bestehen hier weniger im Stellenwert von Mensch und Maschine als vielmehr in der Farbgebung und Szenerie. Das Titelbild von *Lunochod* fällt bunter aus und das Mondfahrzeug inmitten einer rauen Mondlandschaft vor dem illustren Hintergrund der Erde abgebildet. Augenscheinlich benötigt *Lunochod*, anders als Gagarin, auch keinen die Darstellung kontextualisierenden Text.[22] Weiterhin sei auf eine Sonderbriefmarke verwiesen, die noch im selben Jahr, in dem *Lunochod 2* auf dem Mond seine Kreise zog, in der Sowjetunion in Umlauf gebracht wurde (**Abb. 7**). Im Zentrum steht das Mondfahrzeug vor dem Hintergrund des Mondes. Darüber ist das ikonische Konterfei Lenins abgebildet. Vermerkt wird dort, dass die *Lunochod*-Mission dem 50-jährigen Jubiläum der Staatsgründung der UdSSR gewidmet sei. Kein Kontrolleur ist zu erkennen, kein Pilot nur das Mondfahrzeug, das sich, im Geiste der UdSSR, selbst auf dem Mond zu steuern scheint.

Abb. 6a: Cover des Magazins *Ogonjok*. April 1961.

Abb. 6b: Cover des Magazins *Ogonjok*. April 1973.

Abb. 7: Sonderbriefmarke zur Erinnerng an 16 Jahre sowjetische Weltraumfahrt: *Lunochod* 2. 1973 (Archiv des Autors).

Jenseits des Eisernen Vorhangs war Anfang der 1970er Jahre bereits *Lunochod 1* ein Thema, recht prominent sogar im westdeutschen Fernsehen.[23] Im ZDF wurde am 12. April 1971 kurz vor 22 Uhr eine aufwändig produzierte Sendung mit dem Titel *Russen im Weltraum* ausgestrahlt. Zu Beginn der Sendung werden die Zuschauer von einer leicht verzerrten, blechernen Stimme begrüßt, während eine Nachbildung des *Lunochod* zu sehen ist (**Abb. 8**). Der Sprecher stellt sich als *Lunochod* vor. Damit ist der Auftakt für eine Sendung gemacht, die unter Rückgriff auf sowjetisches Dokumentarmaterial über die Raumfahrtentwicklung der UdSSR berichtet. Der sowjetischen Raumfahrt wird dabei eine glorreiche Zukunft prophezeit – und zwar vor allem aufgrund ihrer unbemannten Missionen. Die USA werden im Gegenzug für ihre bemannten Mondlandungen kritisiert, seien diese doch wenig zielführend, ja kontraproduktiv für die Entwicklung der Erforschung des Alls und vor allem unnötig kostspielige Prestigeunternehmen im Kalten Krieg. Als Inbegriff einer erfolgversprechenden Alternative dazu steht der sprechende *Lunochod* am Anfang der Sendung. Das Mondfahrzeug verkörpert so buchstäblich das sowjetische Raumfahrtprogramm, bei dem nicht Menschen, sondern Maschinen die maßgeblichen Akteure sind.

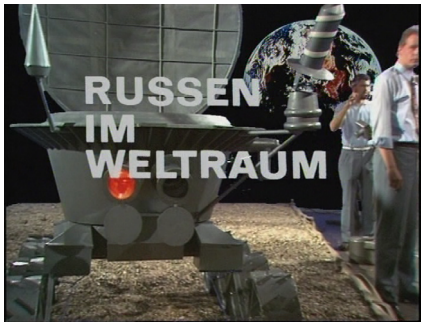

Abb. 8: Still aus *Russen im Weltraum*.

Im ostdeutschen Fernsehen widmet man sich ab Anfang der 1970er Jahre noch ausführlicher dem *Lunochod*. Im DFF wird unter dem poetischen Volksliedtitel *Guter Mond, du gehst so stille…* in der Reihe *Forschungslabor Weltraum* 1975 die Geschichte des Mondes und seiner Erkundung erzählt. In der Berichterstattung wird dabei deutlich der Schwerpunkt auf die sowjetischen Mondfahrzeuge gelegt, die wie in der ZDF-Produktion *Russen im Weltraum* gegen die US-amerikanischen bemannten Mondlandungen in Stellung gebracht werden. In aufwändigen Animationen werden die Geschehnisse auf dem Mond visualisiert (**Abb. 9a-b**). In Reenactments nimmt der Zuschauer zudem an den Geschehnissen in einem nicht näher lokalisierten Kontrollzentrum auf der Erde Teil, von dem aus die Mondfahrzeuge gesteuert werden (**Abb. 9c-d**).

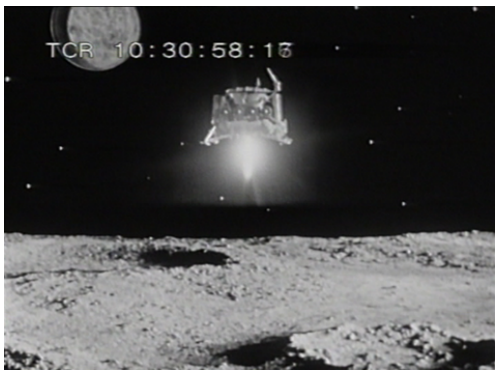

Abb. 9a-b: Stills aus *Guter Mond, du gehst so stille…*

Abb. 9c-d: Stills aus *Guter Mond, du gehst so stille…*

Entscheidend ist hieran ist, dass die aneinander montierten Bildsequenzen Mensch-Maschinen-Relationen zeigen, die mit Informationsfeedback zu tun haben. Die Maschinen reagieren darauf, wie die Kontrolleure sie lenken. Die Kontrolleure wiederum reagieren darauf, was die Maschinen tun bzw. welche Daten sie übermitteln. Was hier im Film in einer alternierenden Montage zeitlich entfaltet ist, wird in einem Satz Briefmarken, der zur Erinnerung an die Fahrt des *Lunochod 2* auf dem Mond gedruckt wurde, als räumlich-synchrones Netzwerk dargestellt (**Abb. 10a**). Dort steht, wie in der oben besprochenen Einzelbriefmarke, ebenfalls das Mondfahrzeug im Zentrum. Jedoch ist es im Zusammenhang mit den anderen Briefmarken des Satzes in ein Netzwerk aus menschlichem Steuermann, Satellitenempfangsstation und Mondsonde eingefügt. Dasselbe Darstellungsprinzip findet sich im Kontext der *Prawda*-Berichterstattung über *Lunochod 2* (**Abb. 10b**). Dort wird eine technische Zeichnung des *Lunochod* reproduziert, und zwar unter einem Foto, das die Kontrolleure auf der Erde konzentriert bei ihrer Arbeit zeigt. Die Kontrolleure schauen gebannt auf die Monitore, die zeigen, was das *Lunochod* gerade auf dem Mond mit seinen Kameras aufnimmt und reagieren dementsprechend darauf. Mit anderen Worten: Es geht in der Dokumentation des ostdeutschen Fernsehens, auf dem sowjetischen Briefmarkensatz wie auf den Darstellungen der *Prawda* um die visuelle Ausgestaltung und Verdichtung einer kybernetischen Konstellation.

Die Kybernetik war gerade Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre *der* wissenschaftliche Leitstern und die utopisch besetzte Größe sowjetischer Propaganda.[24] Slava Gerovitch, einer der maßgeblichen Experten für die Geschichte der Kybernetik in der Sowjetunion schreibt diesbezüglich:

> Anfang der 1950er Jahre attackierten sowjetische Akademiker und Medien, getragen von der Welle stalinistischer Kampagnen gegen westliche Einflüsse auf die sowjetische Wissenschaft, die Kybernetik sowohl als idealistische als auch als mechanische Abweichung vom dialektischen Materialismus, als ‚technokratische Theorie', deren Ziel es sei, streikende Arbeiter durch gefügige Maschinen zu ersetzen, und sie behaupteten, dass Soldaten, die von ihrem Gewissen geleitet würden, durch ‚gleichgültige Metallmonster' ersetzt werden sollen. […] Nach Stalins Tod folgte unter Chruščev eine radikale Kehrtwende: Sowjetische Kybernetiker erweiterten nun die Grenzen der Kybernetik radikal, um alle möglichen mathematischen Modelle und digitalen Computersimulationen einbinden zu können. (Gerovitch 46-47)

Abb. 10a: Sonderbriefmarkenset zur Erinnerung an *Lunochod 2 / Luna 21*. 1973 (Archiv des Autors).

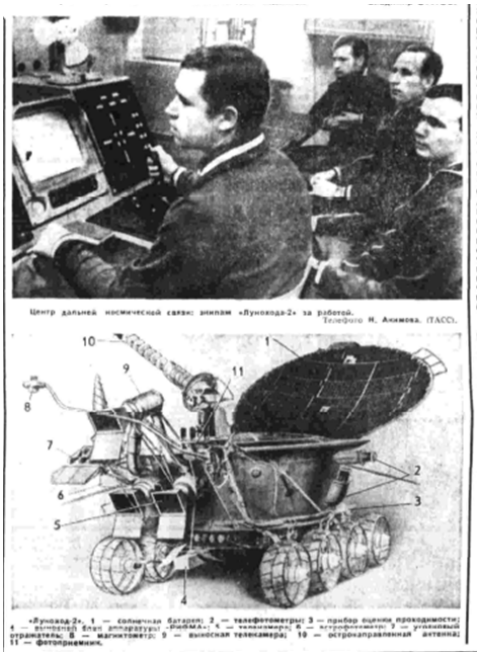

Abb. 10b: *Prawda*, 18. November 1973, 3 (Ausschnitt).

Idee sei nun gewesen, die „Planwirtschaft als gigantisches, kontrollierendes Rückkopplungssystem“ (ebd. 48) zu konzipieren. Der Computer wird dabei als *die* Maschine des Kommunismus verstanden. Aksel Berg, Vorsitzender des *Akademischen Rates für Kybernetik*, formuliert Ende der 1960er Jahre dementsprechend mit großer Zuversicht hinsichtlich der Verschaltbarkeit von Technik und Gesellschaft: „[W]ir schaffen den Kommunismus auf der Basis einer möglichst breit angelegten Nutzung [...] ‚kybernetische[r] Maschinen‘[...].“ (Zitiert nach ebd. 48.)

Hier wird also ein kybernetisches Netzwerk imaginiert, das – in nicht allzu ferner Zukunft – vollautomatisch die Rückkopplungen zwischen Welt und All regieren und regulieren wird.[25] Mensch und Maschine werden in solch einer Vorstellung indes nicht nur durch Datenübertragung in ein Netzwerk eingebunden. Vielmehr besteht ein zentrales Anliegen der Kybernetik darin, Mensch und Maschine einander ähnlich zu machen. Genauer formuliert: Mensch und Maschine funktionieren, so die kybernetische Prämisse, auf Grundlage derselben Prinzipien (vgl. Pias; Wiener).

Explizit findet sich die Idee des Ähnlichmachens von Mensch und Maschine bereits in den frühen sowjetischen bzw. russischen Avantgardebewegungen der 1920er Jahre. So formuliert etwa der Filmmacher Dziga Vertov in seinem Text *Wir. Varianten eines Manifest* aus dem Jahr 1922 mit polemischer Verve:

> Die Unfähigkeit des Menschen, sich zu beherrschen, ist vor den Maschinen beschämend; aber was tun, wenn uns die fehlerlosen Funktionsweisen der Elektrizität mehr erregen als die regellose Hetze aktiver und die zersetzende Schlaffheit passiver Leute. [...] Unser Weg – vom sich herumwälzenden Bürger über die Poesie der Maschinen zum vollendeten elektrischen Menschen. (Vertov 33)

Zwar spricht Vertov hier nicht von extraterrestrischen Fahrzeugen, ebenso wenig von kybernetischen Rückkopplungen, dennoch geht es um die Aufwertung der Maschine. Der Mensch soll mit Hilfe der ‚Trainingsmaschine‘ Kino maschinengleich werden. Und genau an solch eine Vorstellung lassen sich auch die Inszenierungen des *Lunochod* und seiner Kontrolleure Anfang der 1970er Jahre anschließen und in eine kybernetische Imagination hinein verlängern: Menschen sind defizitäre Wesen, die durch Maschinen lernen, zu ‚elektrischen Menschen‘ zu werden.[26] Damit sind die Menschen maschinengleich, was sie nach kybernetischer Vorstellung im Grunde immer schon waren, nur noch nicht wussten, und sich dementsprechend noch nicht danach verhalten haben. Auf dieser Grundlage kann nunmehr ein erfolgreiches kybernetisches Netzwerk aus Mensch und Maschine etabliert werden, sogar über unseren Planeten hinaus.

Denkt man solch eine kybernetische Konstellation konsequent zu Ende, dann ist man allerdings schnell mit einem Problem konfrontiert, wenn man weiterhin am Konzept des Helden interessiert ist (und die sowjetische Berichterstattung über das *Lunochod* war definitiv an diesem Narratem weiterhin sehr interessiert): Im Grunde gibt es in solch einer Konstellation keinen einzelnen Helden mehr und es kann auch keinen geben, zumindest nicht als ein herausragendes, von allem anderen klar unterscheidbares Element bzw. im Sinne eines alle anderen übertreffenden Leistungsvermögens eines Individuums, einer autonom zu wählenden Entscheidungsmöglichkeit oder Opferbereitschaft, die das System transzendiert oder ihm Widerstand leisten könnte. Es gibt dann nur noch ein Netz aus gegenseitigen Abhängigkeiten und Systemnotwendigkeiten. Eine Lösungsstrategie zur Heldenrettung beschreibt der Literaturwissenschaftler Dietmar Voss mit Bezug auf den sogenannten Maschinenhelden, wie er vor allem im Sozialismus populär geworden sein soll:

> Die kommunistischen Staaten erhoben den Maschinenhelden zum öffentlichen Idol, verhalfen ihm zur imaginären Herrschaft [...]. In den sowjetkommunistischen Gesellschaften [...] wurden [...] im nunmehr *Kalten* Krieg, Materialschlachten geschlagen, Kämpfe an Produktionsfronten gefochten, aus deren Stahlbad titanenhafte ‚Helden der Arbeit' erstanden, die zwar Namen wie Gagarin [...] tragen konnten, aber in jedem Fall als prototypische Kollektivheroen galten. (Voss 199)

Diese Helden sind also, laut Voss, sowohl maschinengleich als auch Teil eines Kollektivs. Obwohl der Maschinenheld „[i]m Dienst der Maschinerie […][ein] austauschbares Funktionselement eines arbeitenden Kollektivs" (ebd. 197) darstellt, handelt er doch als Held, wie Voss mit Bezug auf Ausführungen Ernst Jüngers festhält: „Sein Heroentum liegt […] im Bewusstsein und Gefühl, ‚daß er ersetzbar ist und daß […] bereits die Ablösung in Reserve steht.'" (Ebd.)

Diese Wendung des Heldenkonzepts ist aber selbst wiederum mit mindestens drei für den vorliegenden Zusammenhang relevanten Problemen behaftet. Erstens, so schreibt Voss nur einige Seiten später selbst, „kann der Maschinenheld als solcher – anonyme Mächte verkörpernd, fabrikmäßig in Serien hergestellt, individualitätsarm, fremdgesteuert – den Heißhunger der modernen Gesellschaft nach strahlenden Imaginationen des Heroischen nicht stillen" (ebd. 200).[27] Vielleicht lässt sich auch weniger wertend formulieren, dass bei diesem Konzept der individuelle Faktor, die Autonomie und die transgressive Überschreitungsmöglichkeit des ‚wahren' Helden fehlen und dementsprechend das Konzept ‚Held' nicht mehr passend scheint. Der so verstandene Maschinenheld führt uns also zwangsläufig in ein postheroisches Zeitalter. Insbesondere in einer kybernetischen Konstellation mutiert dieser Maschinenheld, wie in der Sowjetunion noch in den 1950er Jahren selbst befürchtet wurde, letztlich zum „gleichgültigen Metallmonster" (Gerovitch 46).

Zweitens: Historisch gesehen ist die Beschreibung von Voss nicht präzise genug. Er selbst wenigstens wählt für seine Bewertung der Lage in sozialistischen Ländern während des Kalten Krieges das denkbar schlechteste Beispiel, nämlich Juri Gagarin. Gagarin ist kein Maschinenheld oder jedenfalls nicht nur, und sicherlich nicht in erster Line. In der Berichterstattung wurde er gerade nicht als jemand präsentiert, der seine individuellen Eigenschaften ablegt und stets auf die Ablösung wartet. Auch wenn er durchaus als Prototyp des Helden der Arbeit fungierte, und selbst immer wieder betonte, wie wichtig eigentlich die anderen, das Kollektiv, für seinen Erfolg waren, so ist doch für die Berichterstattung anderes ebenso wichtig. Der Osteuropa-Experte Klaus Gestwa schreibt diesbezüglich: „Gagarin wurde nicht zur Schablone. Er wirkte authentisch, nicht zuletzt weil die Moskauer Propaganda-Spezialisten zentrale Motive, Posen und Darstellungsweisen der medialen Show um die amerikanischen Astronauten übernahmen und den ‚Kolumbus des Kosmos' zum sozialistischen Sonnyboy stilisierten" (Gestwa 139). Ein sozialistischer Sonnyboy hat eben auch neben sozialistischen Interessen eigene durchaus auch konsumorientierte Interessen (**Abb. 11a**) oder Kleinfamilienträume (**Abb.11b**). Zum anderen unterscheidet sich Gagarin von den anderen durch sein, wie immer wieder betont wird, unnachahmliches charismatisches Lächeln und seinen fröhlichen Wagemut (vgl. Jenks).[28] Der ‚Kosmonaut Nr.1' war Matrix wie unerreichbare Vorlage für alle anderen Kosmonauten nach ihm. Aus diesen Gründen fand auch niemals eine Ablösung Gagarins als ‚Kosmonautenheld Nr. 1' statt. Insofern geht es bei Gagarin immer auch um die Konzeption eines individuellen Helden, der freilich als Teil des sozialistischen Kollektivs und in seinem Namen und unter seinen Bedingungen heldenhaft operiert. Gagarin ist so gesehen, wie wohl die meisten sozialistischen Helden, zumindest die der 1960er Jahre, ein Hybrid aus individualistischem Heldentum und heroischem Kollektiv (vgl. Satijukor und Gries; Lewis 71-75).[29]

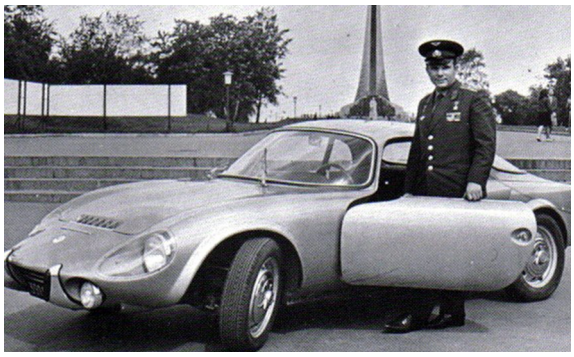

Abb. 11a: Gagarin vor einem ihm von der französischen Regierung geschenkten Sportwagen. 1965 (© ITAR-TASS Photo Agency / Alamy Stock Photo).

Abb. 11b: Gagarin mit seiner Ehefrau Walentina und seinen Töchtern Yelena und Galina. ca. 1964 (© Ria Novosti, Alexander Mokletsov).

Drittens, und für den vorliegenden Zusammenhang am Wichtigsten: Maschinenhelden sind noch keine Heldenmaschinen. Selbst wenn man kontrafaktisch annimmt, dass im Sozialismus Maschinenhelden zum Inbegriff des Heroischen aufgestiegen sind, ist damit ja noch nichts über die Maschinen selbst als mögliche Helden gesagt. Sollte es zudem zutreffen, wie hier argumentiert wird, dass die Maschinenhelden trotz aller Maschinisierung immer noch ein menschliches Antlitz mit individuellen Zügen haben müssen, um überhaupt weiterhin als Helden funktionieren zu können, dann steht die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit vor einem erheblichen Problem angesichts der Mondfahrzeuge. *Lunochod* ist als Maschine *per se* nicht heldenfähig: keine Individualität, kein Widerstand (außer Funktionsstörungen). Selbst das Konzept des Maschinenhelden funktioniert gemäß der hier vorgestellten Variante nur – wenn überhaupt – in Richtung Mensch, nicht umgekehrt. Will man nun die Maschine als Held an die Stelle des Menschen setzen, *Lunochod* anstelle des Kosmonauten auf dem Mond, oder auch nur *Lunochod* als Teil eines heroischen Kollektivs installieren, dann bleibt als Lösungsstrategie nur übrig, die Maschine *menschenähnlicher* zu machen, also das Nicht-Menschliche wenigstens ansatzweise mit individuellen und selbstbewussten Zügen auszustatten. Und genau das geschieht in der sowjetischen und ostdeutschen Berichterstattung über das *Lunochod* Anfang der 1970er Jahre,[30] insbesondere auf der Ebene visueller Darstellungsformen.

Eine kurze Geschichte massenmedialer Darstellungsformen des *Lunochod*

Es werden im Folgenden drei Darstellungsverfahren vorgestellt, die genutzt wurden, um die Maschine zu vermenschlichen oder zurückhalternder formuliert: technische Artefakte in ein spezifisches Verhältnis zu menschlichen Akteuren zu bringen, in dem Maschinen an Eigenschaften, die gemeinhin Menschen zugeschrieben werden, partizipieren. Diese Verfahren sind im Einzelnen die Herstellung von *Ähnlichkeiten* sowie das Verfahren der *Verschränkung* und der *Verdichtung.*

Herstellung von Ähnlichkeit: Eine naheliegende Strategie, eine Maschine zu vermenschlichen, liegt in ihrer visuellen bzw. auditiven Anthropomorphisierung. Allgegenwärtig sind solche Vermenschlichungen des Mondfahrzeugs in Form (audio-)visueller Personifikationen, womit die Nähe zu einem autonom handelnden menschlichen Wesen suggeriert wird. Um nur einige wenige Beispiele zu nennen, die bereits oben kurz zur Sprache gekommen sind: In der Dokumentation *Russen im Weltraum* hören wird die vermeintliche Stimme des *Lunochod*. Das Mondfahrzeug spricht den Rezipienten direkt an, während es so zur Kamera positioniert ist, dass der Eindruck entsteht, *Lunochod* blicke den Zuschauer an (**Abb. 8**). In der Dokumentation der Reihe *Forschungslabor Weltraum* spricht das Mondfahrzeug nicht direkt den Zuschauer an, scheint ihn aber ab und an kurz anzublicken (**Abb. 9c**). Zudem wird in vielen der animierten Passagen der Eindruck erweckt, dass sich das *Lunochod* autonom auf dem Mond bewegt bzw. dort landet (**Abb. 9a**). Da die Kontrolleure als Lenker des *Lunochod* erst spät in der Sendung eingeführt werden, wird über weite Strecken suggeriert, dass das *Lunochod* buchstäblich *automobil* ist, also sich selbst steuert. So wird die Assoziation eines autonom handelnden Wesens nahegelegt. Auf einer sowjetischen Briefmarke aus dem Jahr 1972 findet ebenfalls eine Vermenschlichung des *Lunochod* statt. Auch hier scheint uns das Mondfahrzeug wieder direkt anzublicken (**Abb. 12**). Was diese Briefmarke besonders interessant macht, ist, dass hier neben dem *Lunochod* Menschen abgebildet sind. Sie sind aber gegenüber dem Mondfahrzeug abgeschattet, zu abstrakten Figuren verwischt und in die Peripherie gebannt. Viel deutlicher geht es kaum: Ausgestattet mit menschlichen Eigenschaften steht die Maschine im Zentrum des Geschehens – und zwar anstelle des Menschen, der an den Rand gedrängt und nur schemenhaft zu sehen ist.

Abb. 12: Sonderbriefmarke zur Erinnerung an 15 Jahre sowjetische Weltraumfahrt: *Lunochod 1*. 1972 (Archiv des Autors).

Neben diesen sehr direkten Personifikationen existieren auch subtilere Varianten. Indirekte Vermenschlichung findet sich etwa in Form eines Rückgriffs auf eine ikonografische Tradition, in der, ohne dass ein Mensch dargestellt ist, der Blick eines Menschen impliziert wird. Konkret handelt es sich um eine Darstellungstradition, die ihren Ausgangspunkt in einer Fotografie aus dem All findet (**Abb. 13a**). Unter dem Titel *Earthrise* wurde diese Abbildung nahezu weltweit populär und gilt noch heute als eines der globalen ikonischen Bilder (vgl. Poole). Auf dieser Fotografie ist zwar kein Mensch abgebildet, aber sie wurde während einer bemannten Mission am 24. Dezember 1968 vom Astronauten William Anders aufgenommen, der gemeinsam mit seinen Crewmitgliedern James Lovell und Frank Borman das, was auf der Fotografie abgebildet ist, vor Ort tatsächlich sah. Die *Apollo 8*-Mission ermöglichte ihren Passagieren zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte einen direkten Blick auf die Rückseite des Mondes und damit auch den ersten direkten Blick von Menschen auf die Erde zurück vom Mond. Ein (Bild-)Zitat der *Earthrise*-Fotografie stellt also nicht nur den Ausblick vom Mond auf die Erde dar, sondern es ist stets auch der Blick der Menschen konnotiert, die diesen Blick fotografisch festgehalten haben. Die Fotografie wurde u. a. in Form einer Gedächtnisbriefmarke der US-amerikanischen Post verarbeitet (**Abb. 13b**). An diese ikonische Form schließt eine polnische Gedächtnisbriefmarke aus dem Jahr 1975 an (**Abb. 13c**). Der Unterschied ist freilich, dass dort suggeriert wird, der Blick zurück auf die Erde werde von *Lunochod* geworfen. Ganz ähnlich ist die Szenerie auf einem bereits angeführten Titelblatt der russischen Zeitschrift *Ogonek* aus dem Jahr 1973 organisiert (**Abb. 13d**): *Lunochod 2* blickt von Mond aus auf die Erde zurück. Dieser Blick zurück ist indes nicht einfach der Blick eines Menschen, sondern impliziert auch, wenn man denn diese Deutung ernst nehmen will: *Lunochod* ist allein auf dem Mond gelandet und zieht dort einsam seine Kreise für das Wohl der Gemeinschaft, bereit einen heroischen Tod zu sterben oder zumindest eine Existenz im Bewusstsein zu fristen, wohl nie mehr auf die Erde zurückkehren zu können (im Gegensatz etwa zur *Apollo 8*-Crew). Diese Tragik wird gerade im Kontrast zur ‚originalen' *Earthrise*-Fotografie in dem Bild von *Lunochods* Blick zurück auf die Erde besonders augenfällig. Damit sind auf das Mondfahrzeug visuell zwei Heldenattribute übertragen: Opferbereitschaft und Tragik.

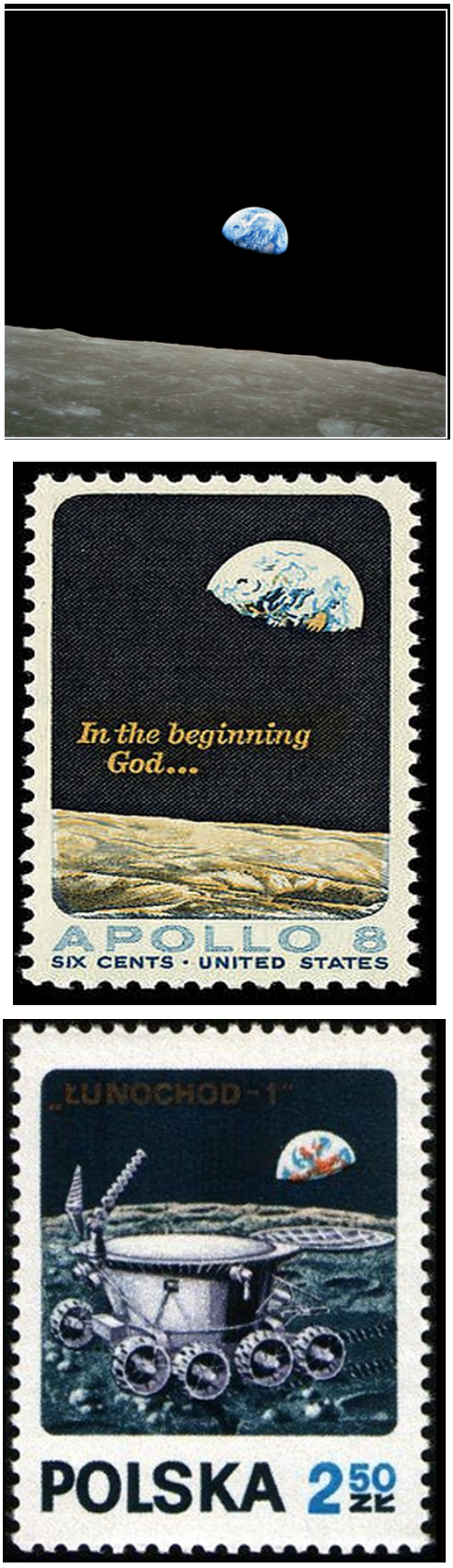

Abb. 13a-c: ‚*Earthrise*.' Fotografie aufgenommen am 24. Dezember 1968 (© NASA); Sonderbriefmarke zur Erinnerung an die *Apollo 8*-Mission. 1969 (Archiv des Autors); Sonderbriefmarke zu Ehren von *Lunochod 1*. 1971 (Archiv des Autors).

Verschränkung von Mensch und Maschine: Die ausführliche Berichterstattung über *Lunochod 2* wird in der *Prawda* nicht nur bilderreich begleitet. Diese Bilder sind zudem in spezifischer Weise miteinander verknüpft. So sehen wir ein vertikal über das gesamte Titelblatt der Ausgabe vom 18. November 1973 gestrecktes, von *Lunochod* auf die Erde gefunktes Bild, das die Landerampe des *Lunochod* auf dem Mond zeigt (**Abb. 14b**). Im bereits erwähnten Innenteil dieser *Prawda*-Ausgabe sehen wir auf Seite drei eine Fotografie der Kontrollcrew auf der Erde und darunter eine technische Zeichnung des Mondfahrzeugs (**Abb. 10b**, **14c**). Diese Bilder haben nicht einfach nur dasselbe Thema; ihre Inhalte sind direkt ineinander verschränkt. So wird in der technischen Zeichnung plausibel gemacht, wie das Mondfahrzeug zu steuern ist, was auf der über der technischen Zeichnung positionierten Fotografie im praktischen Vollzug der Kontrolleure umgesetzt wird. Hier ist also eine Darstellung der prinzipiellen Funktionslogik des Mondfahrzeugs mit der tatsächlichen Steuerung des *Lunochod* im Kontrollzentrum der Erde auf einer Seite verknüpft. Zudem wird anhand der technischen Zeichnung erklärt, wie das *Lunochod* Bilder aufnehmen und zur Erde senden kann. Auf der darüber angeordneten Fotografie, die das Kontrollzentrum auf der Erde zeigt, ist zu erkennen, wie die Kontrolleure die Geschehnisse auf dem Mond auf Bildschirmen verfolgen, die die Bildübertragungen des *Lunochod* vom Mond zeigen. Eines der Bilder, welche die Kontrolleure auf ihren Bildschirmen von der Mondoberfläche zu sehen bekommen, ist wiederum auf der Titelseite derselben Ausgabe abgebildet (**Abb. 14b**). Somit sind auch die Abbildung von Seite drei und die von Seite eins verschränkt. Der Punkt, um den es hier geht, ist folgender: Durch diese Blick- und Anordnungskonstellationen sind Mensch und Maschine nicht nur nicht getrennt, sondern in einer bestimmten Weise verschränkt. Das Mondfahrzeug ist dargestellt als Ausweitung der Menschen, genauer: als Ausweitung der menschlichen Mobilitätssphäre und des menschlichen Blickfeldes. Dementsprechend ist das *Lunochod* hier nicht nur als technisches Mittel dargestellt, sondern es wird als technologische Körperextension des Menschen *Teil* des Menschen.[31]

Ein ähnlicher Eindruck, wenngleich mit subtileren Montagemitteln, wird in der Dokumentation *Guter Mond, du gehst so stille…* erweckt (**Abb. 9a-d**). In deren zweiter Hälfte wird immer wieder zwischen Vorgängen auf dem Mond und dem Kontrollzentrum auf der Erde hin- und her geschaltet. Dieses Alternieren verknüpft die Vorgänge auf dem Mond mit denen auf der Erde, die Maschine dort mit den Menschen hier. Dabei steht weniger der einzelne Mensch im Vordergrund als vielmehr das Kollektiv der Kontrolleure und vor allem ihre Handbewegungen am Steuerknüppel (**Abb. 9d**). Die Menschen kommen so zum einen im Kollektiv und zum anderen vor allem fragmentiert ins Bild, fokussiert auf bestimmte Körper- und Handlungsfunktionen. Hingegen ist das *eine* Mondfahrzeug in den alternierenden Montagen nicht nur immer in der Totalen vor dem Hintergrund der Mondszenerie zu sehen, sondern darüber hinaus häufig so zum Zuschauer positioniert als würde das *Lunochod* ihn ansehen, um dann immer wieder weiterzufahren, ohne dass dafür jedes Mal eine kausale Verknüpfung zu den Tätigkeiten der Kontrolleure auf der Erde via Montage hergestellt wird (**Abb. 9a**, **9c**). Ein ums andere Mal scheint *Lunochod* ohne erkennbares Ziel oder Verursachung über die Mondoberfläche weiterzuziehen. Dementsprechend gilt für diese Form der Verknüpfung: Einerseits wird der Mensch maschinisiert (fragmentierte Körperdarstellung, kollektiviert, strikt funktionalisiert als ‚Steuerelement'), anderseits die Maschine ein wenig vermenschlicht (*Lunochod* kommt als Individuum in den Blick).

Коммунистическая партия Советского Союза

ПРАВДА

Орган Центрального Комитета КПСС

УМНОЖАТЬ СИЛУ ЗЕМЛИ

ПЯТИЛЕТКА, ГОД ТРЕТИЙ

РЕКОРД АВТОГРАДА

Решающий рубеж впереди

СОВЕТСКИЙ ФЛАГ — В МОРЕ ЯСНОСТИ

ВЕЛИКАЯ НАУКА ПОБЕЖДАТЬ

А. Н. Косыгин в Башкирской АССР

Abb. 14a: *Prawda*, 18. November 1973, 1.

Solche Darstellungsstrategien kann man als trivial oder kindisch abtun. Vermutlich hat auch kein Rezipient dieser Szenen ernsthaft daran geglaubt, dass das *Lunochod* tatsächlich ein Leben als selbstbestimmtes Wesen auf dem Mond führt. Gleichwohl möchte ich behaupten, dass der Vorstellung eines heroischen Netzwerks aus Mensch und Maschine erst durch solche Darstellungsmittel eine gewisse intuitive Evidenz verliehen werden konnte. Und Teil dieser intuitiven Evidenz ist es dann doch, dass das *Lunochod* zumindest ‚irgendwie' Eigenschaften mit den Menschen teilt bzw. einige menschliche Eigenschaften auf das *Lunochod* übertragen werden. Das unterscheidet die visuelle Darstellungsform von der diskursiv-argumentativen Ebene. Trotz aller verbalen Feier der Technik und Anleihen bei der Kybernetik wird auf der diskursiv-argumentativen Ebene doch an einer strikten Trennung zwischen Mensch und Maschine festgehalten, *insbesondere* was die explizite Zuschreibung von Heldenattributen betrifft. Keines der Mondfahrzeuge wurde, im Gegensatz etwa zu Gagarin und vielen seiner Kosmonautenkollegen, mit dem offiziellen Ehrentitel *Held der Sowjetunion* oder *Held der Arbeit* ausgezeichnet. *Lunochod* ist auf der Ebene des Diskursiv-Argumentativen letztlich doch nur als Errungenschaft, Ausdruck oder Verdichtung eines sozialistischen Kollektivs aus Menschen gefasst. Anders sieht es auf der visuellen Darstellungsebene aus, anhand derer strategisch sehr viel stärker mit Implikationen, Verdichtungen und Unschärfen zur Herstellung unmittelbarer intuitiver Evidenz gearbeitet wurde für die Annahme, dass Mondfahrzeuge heldenfähig sind.

Solche auf intuitive Evidenz abzielende bzw. herstellende visuelle Darstellungsformen lassen sich als besonders geeignete Formen der Symbolisierung im Sinne des Soziologen Hans-Georg Soeffner verstehen. Der Clou seines Symbolbegriffs besteht im Aspekt einer speziellen *Vergegenwärtigung*.[32] Die Konventionalität und Mittelbarkeit der Bedeutungszuweisung werden dabei möglichst verdeckt; suggeriert wird vielmehr eine *unmittelbare Präsentation* des Bezeichneten: „Symbolische Repräsentation ist ein Spezialfall der Appräsentation: Sie ist die in Wahrnehmung und Darstellung aktiv zu leistende unmittelbare Präsentation vermittelter Erfahrung. Sie zielt auf die direkte Erfahrung des Indirekten, auf die Unmittelbarkeit des Vermittelten" (Soeffner 190).

Solche Symbolisierungen bedeuten nicht, sondern lassen etwas sichtbar werden. Damit erhalten Zeichen eine besondere Form intuitiver Evidenz – sie vermögen ‚unmittelbar' zu überzeugen. Ihre Funktion besteht dabei primär darin, übergreifende Sinnorientierung quasi instantan bereitzustellen. Diese Funktion erfüllt die symbolische Repräsentation nicht mittels logisch-diskursiver Argumentation, sondern durch den Rückgriff auf Elemente aus den weltbildkonstituierenden Traditionsbeständen des Imaginären und deren spezifisch aktualisierender Vergegenwärtigung. Inszeniert wird dabei eine unmittelbare und gleichsam unscharfe Vergegenwärtigung eines grundlegenden Sinnzusammenhangs. Jenseits des argumentativen Diskurses wird also unmittelbare intuitive Evidenz für bestimmte Weltanschauungen kreiert oder wenigstens nahegelegt. Mit den hier untersuchten Maßnahmen visueller Vernetzung von Mensch und Maschine und damit einhergehend der partiellen Maschinisierung des Menschen sowie der partiellen Vermenschlichung der Maschine, werden Probleme bearbeitbar, die argumentativ schwer nachvollziehbar sind, vor allem nicht knapp, geschweige denn anschaulich formuliert oder unmittelbar evident gemacht werden können. So wird auf symbolischer Ebene eine Lösung für etwas angeboten, das weiter oben als Problem formuliert wurde: Wie kann ein kybernetisches Netzwerk aus Mensch und Maschine heldenhaft sein oder als heldenhaft symbolisch imaginiert werden, wenn doch erstens eine Maschine *per se* kein Held sein kann, zweitens der Mensch, sollte er denn voll und ganz ein Maschinenheld geworden sein, letztlich doch kein Held mehr ist und drittens eine kybernetische Konstellation an und für sich wenig heldenhaft erscheint. Als ‚Lösung' wird auf der visuellen Symbolisierungsebene angeboten: Die Maschine *Lunochod* ist ‚ein wenig' und ‚irgendwie' vermenschlicht, ‚irgendwie' und ‚ein wenig' ein Individuum mit Entscheidungs- und Opferpotenzial für die kollektive Sache, also auch ‚ein wenig' heldenfähig (während der Mensch gleichzeitig ‚ein wenig' maschinenhaft wird, ohne freilich vollständig maschinenhaft zu sein). So kann das Mondfahrzeug als Teil eines heldenhaften Kollektivs seine Kreise auf dem Mond ziehen.

Maßnahmen der Verdichtung: Bruno Latour hat in einem Text mit dem Titel *Drawing Things Together* für den Kontext wissenschaftlicher Texte darauf hingewiesen, wie zentral es dort für die überzeugende Konstruktion von Fakten sei, „einen Leser mit einem Text, der eine großen Anzahl von Dingen, über die er spricht, an einem Ort präsentiert, zu versorgen" (Latour 275). Zwar geht es Latour um die Überzeugungskraft wissenschaftlicher Darstellungen, nicht um massenmediale Berichterstattung und schon gar nicht um Heroisierungsstrategien. Aber nichts hindert uns daran, diese Überlegungen auf das Feld des Populären und massenmedialer Heroisierungsstrategien im Speziellen zu verlängern.

Besonders gut scheint sich solch eine vernetzende Darstellungsweise für Fälle zu eignen, bei denen es erstens darum geht, ein Netzwerk aus Elementen zu visualisieren, in dem zweitens die einzelnen Elemente aufeinander einwirken, und zwar in dem Sinn, dass die Elemente sich in einem kybernetischen Netzwerk gegenseitiger Beeinflussung befinden, drittens Elemente aus weit entfernten Orten zusammengebracht werden, an denen viertens der Rezipient gerade nicht ist (etwa auf dem Mond und im Kontrollzentrum in Baikonur), fünftens das Netzwerk aus unterschiedlichen Akteuren mit unterschiedlichen Aufgaben und Existenzsphären besteht, etwa aus Menschen, Dingen, Ideen, Institutionen oder Kontrolleuren, Sonden, Mondfahrzeugen, der Sowjetunion und Lenins Geist. Genau damit kann sechstens die Verknüpfung und Annäherung von Mensch und Maschine in Form eines Netzwerkes visualisiert und plausibel gemacht werden, das eine prinzipiell auf mehrere Akteure verteilte, also kollektive Handlungsmacht als heroische Handlungsmacht symbolisiert.[33] Exemplarisch hierfür ist das bereits angeführte Briefmarkenset zum Gedenken an die Mondmission, die das *Lunochod 2* auf den Mond brachte (**Abb. 10a**). Dort sind die Elemente *Lunochod*, Kontrolleur, Satellit, das Mondmodul, welches das *Lunochod* auf den Mond bringt, die *Luna 21*-Sonde sowie das Porträt von Lenin abgebildet und durch die Einzeichnungen von kreisförmigen bzw. elliptischen Bewegungsspuren in Relation zueinander gesetzt. Hierbei findet eine Verdichtung einzelner Elemente statt, die sich ‚in der Realität' eigentlich an unterschiedlichen Orten befinden. Sie sind nunmehr als kybernetisches Netzwerk unmittelbar sichtbar an einem Ort für den Rezipienten versammelt.

Das zweite Beispiel ist in diesen Zusammenhang noch instruktiver, weil es nämlich zusätzlich eine Komponente ins Spiel bringt, die Latour in *Drawing Things Together* ebenfalls vermerkt: Dinge werden nicht nur einfach verknüpft, um die Plausibilität eines Sachverhalts an einem anderen Ort zu steigern. Darüber hinaus werden dafür meist auch unterschiedliche Darstellungsformen versammelt und angehäuft. Verschiedene Arten der Visualisierung und Diskursivierung werden zusammengebracht, etwa Erzählungen, Statistiken, Diagramme, dokumentarisches Bildmaterial, allegorische Darstellungen, Animationen. In solch verdichteter Verknüpfung sind die jeweiligen Kommunikationsofferten glaubwürdiger bzw. evidenter zu machen.

Die *Prawda*-Berichterstattung über das *Lunochod 2* vom 17. und 18. November 1973 funktioniert genau in diesem Sinne. Auf der Titelseite vom 17. November 1973 findet sich ein Satellitenfoto vom Mond (**Abb. 14a**). Dort ist die Landeregion des Mondfahrzeuges eingetragen. Auf derselben Seite finden sich diverse Gedenkmedaillen zum 50-jährigen Jubiläum der Staatsgründung der UdSSR verknüpft mit grafischen stilisierten Tafeln, die die Landung des Mondfahrzeuges bereits in den Modus kollektiver Erinnerungswürdigkeit überführen. Landung und Jubiläum der Staatsgründung, dies suggeriert bereits die Anordnung, sind dabei so ins Verhältnis gesetzt, dass die Mission *Lunochod* Ausdruck und Resultat der Errungenschaften des sozialistischen Staates ist.[34] Einen Tag später sehen wir auf der Titelseite der *Prawda*, wie bereits beschrieben, die Reproduktion eines von *Lunochod 2* gesendeten Bildes und auf der dritten Seite das Foto der Kontrolleure bei der Arbeit, darunter eine technische Zeichnung des *Lunochod* (**Abb. 14b-c**).

Сообщение ТАСС

«ЛУНА-21» НА ЛУНЕ

«ЛУНОХОД-2» ПРИСТУПИЛ К ВЫПОЛНЕНИЮ ПРОГРАММЫ ИССЛЕДОВАНИЙ

Море Ясности

Кратер Лемонье

50 ЛЕТ СССР

50 ЛЕТ СССР

ЯНВАРЬ 1918

ЛУНОХОД-2

ЛУНА-21 МАРТ 1973

Abb. 14b: *Prawda*, 17. November 1973, 1 (Ausschnitt).

Hier werden sehr unterschiedliche Darstellungsformen und Zeichentypen aufgerufen und versammelt, um die Mission des Mondfahrzeugs in Szene zu setzen. Gerade diese Verbindung stiftet für eine spezifische Lesart der Ereignisse Plausibilität: So finden sich mit dem Satellitenbild, der Aufnahme einer Lunochodkamera vom Mond als auch der Fotografie aus dem Kontrollzentrum indexikalische Bilder, die versichern und authentifizieren,[35] ermöglichen doch fotografische bzw. televisuelle Bilder vermeintlich direkten Zugriff auf die Phänomene der Welt (vgl. Barthes). Daneben ist eine technische Zeichnung abgebildet, was einem Bildtypus entspricht, der gegenüber einer fotografischen Abbildung der Welt durchaus Vorteile haben kann: „Modelle einer Mühle oder Camera obscura [oder eben eines Mondfahrzeugs] sind begreiflicher als ihre sogenannte Wirklichkeit“ (Kittler 78). Wichtig daran ist, dass mit der technischen Zeichnung neben der Fotografie ein anderer Zeichen- bzw. Darstellungstypus eingeführt wird, der auf seine Weise Glaubwürdigkeit erzeugt, da hier Phänomene nicht einfach dargestellt, sondern in ihrer technischen Funktionsweise begreiflich gemacht werden. Hinzu kommen sprachliche Einschreibungen in die bildlichen Formen zur Verdeutlichung dessen, was wir sehen (sollen), beispielsweise, wo wir uns auf dem Mond genau befinden im Satellitenbild oder welche Elemente des Mondfahrzeugs wie bezeichnet werden, wie der stilisierte Lenin-Kopf zu deuten ist, nämlich als Allegorie der Sowjetunion, deren 50-jähriges Jubiläum hier sprachlich markiert wird.[36] ‚Drawing Things Together‘ bedeutet neben der Vernetzung unterschiedlicher Akteure auch eine verdichtete Multiplizierung und spezifische Verschränkung der Darstellungsarten und Zeichentypen, um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten zu erhöhen und zu versichern, dass die Lesarten in die richtige Richtung gehen. Je dichter verknüpft in einem Netz unterschiedlicher Darstellungsarten und Zeichentypen, desto evidenter und überzeugender sind die Dinge und impliziten Deutungen, die kommuniziert werden sollen. Dieser Umstand wird in der *Prawda*-Berichterstattung gekoppelt mit den oben beschriebenen Maßnahmen visueller Vernetzung bzw. Verschränkung von Menschen und Maschinen, mitsamt Eigenschaftenaustausch. Damit wird die Evidenz gesteigert, dass wir es tatsächlich mit einem heroischen Netzwerk zu tun haben.

Die Bildflächen mitsamt ihren heterogenen und gleichsam dicht vernetzten Bild- und Zeichenelementen bringen so überhaupt erst das hervor, auf was sie verweisen und machen unmittelbar sichtbar, was nicht sagbar ist oder doch – zumindest argumentativ – entfaltet suspekt bleiben müsste, nämlich ein nunmehr wahrlich sozialistisches Heldenkollektiv mit unscharf verteilter Handlungsmacht zwischen Menschen, Institutionen, Ideen und Mondmobilen.

Sven Grampp, Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Forschungsschwerpunkt: Space Race, Fernsehserien, Medientheorie; aktuelle Veröffentlichungen: *Medienwissenschaft* (2016); (Mithrsg.) *Television Beyond and Across the Iron Curtain* (2016).

1 Dieses ‚Kollektiv‘ bestand aus vier Akteuren. Das erste *Lunochod* wurde Opfer eines tragischen Unfalls. Am 19. Februar 1969 wurde es bereits nach einer Minute beim Start ins All zerstört. Der letzte *Lunochod* schaffte es nicht einmal bis zur Startrampe. Aufgrund von finanziellen Engpässen wurde die für 1977 geplante Reise des *Lunchod* auf den Mond gestrichen. *Lunochod 3*, wie das verhinderte Mondfahrzeug nun genannt wird, erfüllt inzwischen als Ausstellungsstück seine patriotische Erinnerungspflicht. Vgl. Harvey 280-282; Leitenberger.

2 So schreibt etwa Bernd Leitenberger auf seiner Homepage, die der akribischen Rekonstruktion des *Luna*-Programms gewidmet ist, mit Blick auf *Lunochod 1*: „Mehrere kritische Situationen wurden bewältigt, so fuhr *Lunochod 1* einmal in einen Krater und man unterschätzte die steilen wände [sic], es fuhr *selbst* nach Einlegen des Rückwärtsganges weiter. Erst nach 9 Stunden konnte es den Krater verlassen.“ (Leitenberger; Hervorhebung vom Autor) Vgl. auch Harvey 247-260 und auch Siddiqi, *Soviet Space Race* 740-742. Dort wird *Lunochod 1* ebenfalls mit Vokabular des Heroischen beschrieben oder doch zumindest grammatikalisch als Handlungssubjekt behandelt: „It had crossed craters, climbed inclines, observed solar eclipses, and even found its way back to its mother stage […]“ (Siddiqi 741).

3 Vgl. dazu die Skizze zu den konzeptionellen Ausgangspunkten des SFB 948 *Helden – Heroisierungen – Heroismen*, in der viele Aspekte vorgängiger Heldenforschung kritisiert werden; nichtsdestotrotz wird auch dort festgehalten: „Held/innen müssen als *personale* Verdichtungen gesellschaftlicher Weltordnungen und Normengefüge […] untersucht werden“ (von den Hoff et al., *Helden* 8; Hervorhebung durch Autor). Demzufolge sind Helden zwar Verdichtungen einzelne Menschen übergreifender Strukturen, dennoch können es ausschließlich *Personen* sein, die diese Verdichtungsfunktion übernehmen, also keine Dinge, Tiere oder Artefakte.

4 Während der ersten bemannten Raumfahrtmissionen gab es eine kontrovers geführte Diskussion, ob die Raumfahrer überhaupt als Helden bezeichnet werden könnten. Handelten sie doch, so die Kritiker, so gut wie nie in ihren Apparaturen autonom, spontan oder kreativ. Im Grunde genommen seien die Astronauten nur selbst Apparaturen oder ihre Aufgaben so einfach, dass auch Hunde oder Affen sie erfüllen könnten (und zum Teil auch erfüllten). In den Massenmedien und unter den Astronauten selbst war diesbezüglich damals, angelehnt an die Bezeichnung des Namens eines Produkts für gepökeltes Schweinefleisch in Dosen, die Phrase *Spam in Can* virulent. Zu diesem Begriff vgl. Dickson 204.

5 Vgl. für die Auflistung dieser Merkmale des Heroischen: von den Hoff et al., *Helden* 8. Dort wird zu Recht darauf hingewiesen, dass die Merkmale eines Helden wohl nicht definitorisch festgehalten werden können, sondern die Zuschreibungen vielmehr dem Prinzip der Familienähnlichkeit im Sinne Wittgensteins folgen. Dennoch scheint auch dort sehr deutlich die Familienähnlichkeit bei Dingen und Ma-

schinen Grenzen zu haben. Überdies dürfte klar sein, dass der Held, das Heroische, das Heldentum vor allem eines sind: eben nicht essenzielle Eigenschaften eines Subjekts oder überhaupt irgendeines Dinges in der Welt, sondern Zuschreibungen, dementsprechend kontextabhängig und historisch wandelbar. Dennoch scheint auch für weite Teile dieser Geschichte zu gelten: Jenseits von Märchen und Science-Fiction können Dinge und Maschinen seit der Moderne keine Helden sein. Zum Zusammenhang von menschlichen Charakteren und Tragödie als Bedingung der Anteilnahme: Breithaupt 139-142.

6 Vorausgesetzt freilich man kann tatsächlich von der Existenz solch eines Standardmodells ausgehen, was wohl zweifelhaft ist. Letztlich ist das von mir gemeinte Standardmodell mit den weiter oben angegebenen Merkmalen umrissen. Im bereits benannten Forschungsbericht des SFB 948 ist dieses Standardmodell pointiert beschrieben: „Als heroische Figur verstehen wir […] eine reale oder fiktive, lebende oder tote menschliche Person, die als Held, *hero*, *héro*s usw. benannt und/oder präsentiert wird und der heroische Eigenschaften zugeschrieben werden und zwar insbesondere agonale, außeralltägliche, oftmals transgressive eigene Leistungen“ (von den Hoff et al., *Helden* 8). Dort wird im Übrigen explizit zwar von der *longue durée* dieser Heldenzuschreibung ausgegangen, gleichsam aber darauf aufmerksam gemacht, dass dies zum einen nur als Ausgangsarbeitshypothese des Sonderforschungsbereichs zu verstehen sei und zum anderen gerade bei der tatsächlichen Erforschung des Heroischen ein besonderes Augenmerk „auf Bruchzonen“ (ebd.) gelegt werde solle. Eine solche Bruchzone scheint mir mit der Heroisierung der Mondmobile gefunden.

7 Damit wird freilich eine durchaus problematische Dichotomie von Gehalt und Gestalt aufgegriffen, die die ästhetische Debatte seit dem 18. Jahrhundert beherrscht. Vor allem wird dort diskutiert, wie Form und Inhalt genau zusammenhängen und inwieweit auch Form Inhalt hat bzw. Gestalt Gehalt haben kann. Auch das wird hier, wenngleich mit einem anderen Vokabular, eine gewisse Rolle spielen. Vgl. dazu grundsätzlich Schwinger.

8 Wortwörtlich ist *Lunochod* eigentlich ein *Mondläufer*; die englischsprachige Übersetzung ist noch um einiges schöner (oder zumindest in der Populärkultur um einiges konnotativer), wird es doch übersetzt als *Moonwalker*.

9 Dieses Kollektiv bestand aus elf Personen. Da während der ‚Mondtage‘, was knapp vierzehn ‚Erdentagen‘ entspricht, rund um die Uhr gearbeitet werden musste, da daraufhin vierzehn ‚Mondnächte‘ folgten, an denen nicht gearbeitet werden konnte, gab es zwei Teams, die in Schichten arbeiteten. Jeweils fünf Kontrolleure (Fahrer, Betriebsingenieur, Navigator und Funker) steuerten das Mondfahrzeug. Diesen Teams wurde jeweils ein Ersatzmann zugeordnet, falls einer der Kontrolleure ausfallen sollte. Ein großes Problem für die Kontrolleure waren zum einen die drei Sekunden Zeitverzögerung der Signale vom Mond zur Erde und zum anderen der Umstand, dass sich die vom *Lunochod* gesendeten Bilder auf der Erde zeilenweise aufbauten. Die Navigation fiel damit ungleich schwerer als ohne Zeitverzögerung und in analogem Bildaufbau. Vgl. Leitenberger.

10 Was es letztlich tatsächlich auch war, vgl. McKie.

11 Wenngleich – und das war in diesem Kontext durchaus von Vorteil – ohne dass das Projekt jemals öffentlich als Projekt einer bemannten Mondlandung deklariert wurde, vgl. Collins 64-65.

12 Für ein besonders eindrückliches Beispiel aus dem ostdeutschen Fernsehen vgl. Grampp, *Vom Beobachten* 35-40.

13 Dies wird zum Beispiel gleich zu Beginn des 2011 produzierten Dokumentarfilms *Tank on the Moon* behauptet, vgl. die online zur Verfügung stehende deutschsprachige Fassung, die den Titel trägt *Mit dem Auto auf dem Mond*. 24. März 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=GULqQ3DSz1Q>. 0.25-0.45min.

14 Im Westen gab es auch Berichte über die Mondmobile, aber meist eher skeptischer Natur und vor allem in Form marginaler Anmerkungen, vgl. bspw. zu *Lunochod 1*, die jeweils nur ein paar Spalten umfassenden Texte, wie zum Beispiel: „Luna 17: Wie Brötchen“ *Der Spiegel* 27. November 1970: 206-207; Johansen, Anatol. „Erstes Auto auf dem Mond“ *Die Zeit* 27. November 1970 und „Giant Leap for Lunokhod“ *Time Magazine* 30. November 1970. Vgl. hingegen die Dokumentation *Russen im Weltraum*, die 1971 im ZDF ausgestrahlt wurde. (Darauf wird im Fließtext später noch ausführlicher eingegangen.)

15 Zu dieser Art sowjetischer Kosmosästhetik vgl. Richers.

16 Analoges ließe sich leicht anhand derie Berichterstattung der *Prawda* über *Lunochod 2* drei Jahre später zeigen. Vgl. dort insbesondere die Berichterstattung vom 17. und 18.11. November 1973.

17 Freilich muss hier hinzugefügt werden, dass im sowjetischen Raumfahrtprogramm bis Mitte der 1970er Jahre, im Gegensatz zu US-amerikanischen Unternehmungen, keine Weltraummission im Voraus öffentlich angekündigt wurde und zudem generell sehr viele Details geheim gehalten wurden. Zur Differenz zwischen öffentlicher Berichterstattung und geheimen militärischen Aktionen vgl. Siddiqi, *Cosmic Contradictions*. Nichtsdestotrotz ist festzuhalten, dass dies nicht gleichbedeutend ist mit strikter Geheimhaltung.

18 Zu vernehmen heute noch im Internet, etwa unter NASA. „Sputnik: Beep.“ *SoundCloud*. 25. März 2016. <https://soundcloud.com/nasa/sputnik-beep>.

19 Ein Beispiel aus den USA ist der 1960 produzierte kurze Zeichentrickfilm *Omnicron & the Sputnik* aus der Reihe *Mel-O-Toons*, online zugänglich unter: Rege Cordic And Cast und Mell-o-Toons. „Omnicron and the Sputnik [1959]“. youtube, 19. August 2010. 22. März 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=w9j88ROM4gI>.

20 Schwarz konstatiert, dass „von Anfang an“ in der Berichterstattung über *Sputnik* der Versuch unternommen wurde, diesen künstlichen Erdsatelliten „zu personifizieren“. Der Erdsatellit wird als Person inszeniert, als jemand, „der auch Gefühle kennt und genau weiß, was er will, was sein Auftrag ist und daß es eine Mission ohne Rückkehr ist“ (Schwarz 53). Diese Merkmale machte *Sputnik*, so Schwarz weiter, „vergleichbar mit einem Helden aus der Stalinzeit“ (54).

21 Gagarin war auf der Aprilausgabe des Jahres 1961 auf dem Titelblatt, *Lunochod 2* auf dem der Aprilausgabe 1973.

22 Auf der Titelseite, die Gagarin zeigt, sind zwei Texte abgebildet. Einmal handelt es sich um die Abschrift der militärischen Meldung Gagarins an die Partei und deren Vorsitzenden Nikita Chruschtschow, dass die Landung geglückt sei. Der andere Text beinhaltet Chruschtschows Antwort darauf.

23 Ansonsten waren die Reaktionen im Westen größtenteils zurückhaltend oder gar skeptisch, vgl. dazu auch die Anmerkungen in Endnote 13.

24 Auch im Westen war die Kybernetik Mitte des 20. Jahrhunderts stark utopisch aufgeladen. Vgl. Pias.

25 Zu dieser Denkfigur im Westen vgl. Wiener oder auch McLuhan 53, 521.

26 Siehe zum Diskurs über Mechanisierung und Maschinisierung des Menschen in der Moderne generell und mit Rückgriff auf Überlegungen Foucaults Voss 199-202.

27 Voss’ Beispiele dafür, wie dieser ‚Heißhunger‘ gestillt wird, sind US-amerikanische Blockbuster-Helden à la *Rambo*, die gerade deswegen Helden sein sollen, weil sie Widerstand gegen das System leisten. Ein anders gelagertes Beispiel findet sich bei Fernando Esposito, der zeigt, wie Kampfflieger im Ersten Weltkrieg gerade als *individuelle* Helden „in bewusstem Gegensatz zur Anonymität der Materialschlacht der Feldheere“ (von den Hoff et al., *Das Heroische in der Forschung* 47) in Szene gesetzt wurden (vgl. Espositio).

28 Für diverse fotografische Darstellungen Gagarins, die den Kosmonauten eben nicht primär als Maschinenhelden zeigen vgl. die Sammlung von Bildern Gagarins auf *gettyimages*, online zugänglich: „Yuri Gagarin - Bilder und Fotos. Fotografien." *Getty Images*. 26. März 2016. <http://www.gettyimages.com/photos/yuri-gagarin?sort=mostpopular&excludenudity=true&mediatype=photography&phrase=yuri%20gagarin>, insbesondere: 29. Juli 2016. <http://www.gettyimages.com/event/yuri-gagarin-first-man-in-space-629261885#gagarin-juri-09031934270319 68kosmonaut-udssrmit-frau-valentina-und-picture-id541040909>; 29. Juli 2016. <http://www.gettyimages.com/pictures/russian-cosmonaut-major-yuri-gagarin-the-first-human-to-news-photo-3361068>; 29. Juli 2016. <http://www.gettyimages.com/pictures/the-worlds-first-cosmonaut-major-yuri-gagarin-of-the-soviet-news-photo-3269735>.

29 Das trifft in gewisser Weise auch auf die US-amerikanischen Astronauten zu, was die Sachlage nicht gerade übersichtlicher macht, hier aber nicht weiterverfolgt wird, vgl. Rockwell.

30 Interessant wäre auch, die Berichterstattung bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen. Bei der Reaktorkatastrophe im ukrainischen Tschernobyl 1986 wurde kurzerhand das Entwicklungsteam des *Lunochod* noch einmal mobilisiert, obwohl die meisten Beteiligten längst in Rente waren. In Wochenfrist mussten sie auf Grundlage der Mondfahrtechnik ein Räumungsfahrzeug herstellen, das aus der Ferne gelenkt helfen sollte, Trümmer und Schutt aus dem Reaktorgebiet zu entfernen. Hier erhält die Geschichte eines heroischen Kollektivs auf einer kontaminierten Erde ihre Fortsetzung. Vgl. dafür die Dokumentation *Tank on the Moon* (deutschsprachige Fassung zugänglich unter: 25. März 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=GULqQ3DSz1Q>. 36.20-39.55min.).

31 Zur Popularität der Körperextensionsthese und ihrer Implikationen vgl. Grampp, *Marshall McLuhan* 74-89.

32 Das unterscheidet Soeffners Symbolbegriff von dem, den Charles S. Peirce entfaltet hat und der in den Sozial- und Kulturwissenschaften bis *dato* der dominante ist. In Übereinstimmung mit Peirce wird ein Symbol häufig als Zeichen bestimmt, welches Bedeutung durch arbiträre, auf Konventionen beruhende Festlegungen erhält; dieser Zeichentyp wird von indexikalischen (auf kausalen bzw. funktionalen Verhältnissen beruhende) und ikonischen (auf Ähnlichkeit beruhenden) Zeichen unterschieden, vgl. Atkin. Aus Soeffners Sicht können sowohl indexikalische, ikonische Zeichen als auch symbolische Zeichen (im Sinne Peirce') Symbolfunktion übernehmen.

33 Zum Begriff Handlungsmacht vgl. konzise: Cuntz.

34 Dieser Zusammenhang wird in den Begleittexten aufgegriffen und konkretisiert.

35 Zum indexikalischen Zeichentypus im Kontext des semiotischen Vokabulars von Charles S. Peirce vgl. Atkin.

36 Zur Verknappungsfunktion der Sprache im Hinblick auf visuelle Botschaften vgl. Barthes.

Literatur

Allen, Michael. *Live from the Moon. Film, Television and the Space Race*. London: Tauris, 2009.

Atkin, Albert. „Peirce's Theory of Signs". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* 2013. Hg. Edward N. Zalta. 23. März 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>.

Barthes, Roland. „Rhetorik des Bildes." [1964] *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Roland Barthes. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990: 28-46.

Breithaupt, Fritz. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ^{3}2012.

Collins, Marin J. and the Division of Space History, National Air and Space Museum, the Smithsonian Institution. *Space Race: The U.S.-U.S.S.R. Competition to Reach the Moon*. San Francisco: Pomegranate, 1999.

Cuntz, Michael. „Agency." *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. Hg. Christina Bartz et al. München: Fink, 2012: 28-40.

Dickson, Paul. *A Dictionary of the Space Age*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2011.

Engell, Lorenz. „Interview." [Im Kontext der filmischen Dokumentation:] *Helden im All / La course de la lune*. arte / WDR, 1999.

Espositio, Fernando. „‚Über keinem Gipfel ist Ruh'. Helden- und Kriegertum als Topoi medialisierter Kriegserfahrungen deutscher und italienischer Flieger." *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung / La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*. Hg. Hermann J. W. Kuprian et al. Innsbruck: Wagner, 2006: 73-90.

Gerovitch, Slava. „Die Beherrschung der Welt. Die Kybernetik im Kalten Krieg." *Osteuropa* 59.10, 2009: 43-56.

Gestwa, Klaus. „‚Kolumbus des Kosmos.' Der Kult um Jurij Gagarin." *Osteuropa* 59.10, 2009: 121-151.

Grampp, Sven. „Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs." *Repositorium Medienkulturforschung* 9, 2016. 25. März 2016. <http://repositorium.medienkulturforschung.de/?p=526>.

---. *Marshall McLuhan. Eine Einführung*. Konstanz: UVK, 2011.

Jenks, Andrew L. *The Cosmonaut who couldn't stop smiling. The Life and Legend of Yuri Gagarin*. Illinois: Northern Illinois UP, 2014.

Hamm, Magdalena. „Rover Lunochod: Forscher finden verschollenes Mondmobil." *Zeit Online* 17. März 2010. 25. März 2016. <http://www.zeit.de/wissen/2010-03/mondmobil-gefunden>.

Harvey, Brian. *Soviet and Russian Lunar Exploration*. Berlin u. a.: Springer, 2007.

von den Hoff, Ralf et al. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948." *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1, 2013. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03: 7-14.

von den Hoff, Ralf et al. „Das Heroische in der neuen kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht." *H-Soz-Kult*. 2015. 25. März 2016. <http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216>.

Kittler, Friedrich A. *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002.

Latour, Bruno. „‚Drawing Things Together'. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente." *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hg. Andréa Belliger et al. Bielefeld: transcript, 2006: 259-307.

Leitenberger, Bernd. „Das Luna Programm." *Bernd Leitenbergers Web Site*. 2013. 24. März 2016. <http://www.bernd-leitenberger.de/luna.shtml>.

Lewis, Cathleen S. *The Red Stuff. A History of the Public and Material Culture of Early Human Spaceflight in the U.S.S.R*. George Washington University, 2008 [Dissertation].

McDougall, Walter A. *…the Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age*. New York: Basic Books, 1985.

McKie, Robin. „Apollo...the dream that fell to Earth". *The Guardian* 21. Juni 2009. 15. Februar 2016. <https://www.theguardian.com/science/2009/jun/21/apollo-fallen-dream>.

McLuhan, Marshall. *Die Magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf: ECON, 1968.

Pias, Claus. „Zeit der Kybernetik – Eine Einstimmung." *Cybernetics I Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Documents / Dokumente* 2. Hg. Claus Pias. Berlin: Diaphanes, 2004: 9-41.

Poole, Robert K. *Earthrise: How Man First Saw the Earth*. New Haven: Yale UP, 2008.

Richers, Julia. „Himmelssturm, Raumfahrt und ‚kosmische' Symbolik in der visuellen Kultur der Sowjetunion." *Die Spur des Sputnik. Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*. Hg. Igor J. Polianski et al. Frankfurt am Main: Campus, 2009: 181-209.

Rockwell, Trevor S. „They May Remake Our Image of Mankind. Representations of Cosmonauts and Astronauts in Soviet and American Propaganda Magazines, 1961-1981." *Spacefarers. Images of Astronauts and Cosmonauts in the Heroic Era of Spaceflight*. Hg. Michael J. Neufeld. Washington: Smithsonian Institution Scholarly P: 125-147.

Satijukor, Silke, und Rainer Gries, Hg. *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2002.

Schwinger, Reinhold. „Form und Inhalt." *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 2 1972.

Schwarz, Matthias. *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftliche Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

Siddiqi, Asif A. *The Soviet Space Race with Apollo*. Gainesville u. a.: UP of Florida, 2003.

---. „Cosmic Contradictions: Popular Enthusiasm and Secrecy in the Soviet Space Program." *Into the Cosmos. Space Exploration and Soviet Culture*. Hg. James T. Andrews et al. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2011: 47-76.

Siegelbaum, Lewis H. „Sputnik Goes to Brussels: The Exhibition of a Soviet Technological Wonder." *Soviet Space Culture. Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*. Hg. Eva Maurer et al. New York: Palgrave macmillan, 2011: 170-187.

Soeffner, Hans-Georg. „Zur Soziologie des Symbols und des Rituals." *Gesellschaft ohne Baldachin: Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen*. Hg. Hans-Georg Soeffner. Weilerswist: Vellbrück Wissenschaft, 2000: 180-208.

Vertov, Dziga. „Wir. Varianten eines Manifest." [1922] *Texte zur Theorie des Films*. Hg. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, 1998: 32-34.

Voss, Dietmar. „Heldenkonstruktionen: Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen." *KulturPoetik 11.2*, 2011: 181-202.

Werth, Karsten. *Ersatzkrieg im Weltraum. Das US-Raumfahrtprogramm in der Öffentlichkeit der 1960er Jahre*. Frankfurt am Main: Campus, 2006.

Wiener, Norbert. *Mensch und Menschmaschine. Kybernetik und Gesellschaft*. Aus dem Amerikanischen von Gertrud Walther. Frankfurt am Main/Berlin: Alfred Metzner, 1952.

Wikipedia Eintrag „Held". 24. März 2016. <https://de.wikipedia.org/wiki/Held>.

Film- und Fernsehverzeichnis

„Guter Mond, du gehst so stille… (Teil 7)." *Reihe: Forschungslabor Weltraum*. Erstausstrahlung: 13. März 1975, 19.00 Uhr, ca. 23 min. DFF1. Archivmaterial Deutsches Rundfunk Archivs, Potsdam-Babelsberg, Bestand DFF/DDR-F – Hauptbestand, Produktionsnummer 012337.

Russen im Weltraum. Erstausstrahlung: 12. April 1971, ZDF, ca. 45 min. ZDF-Archiv. Archivnummer: 0012150800.

Helden im All / La course de la lune. Reg. Florian von Stetten. arte / WDR, 1999 (Erstausstrahlung: ARTE, 18. Juli 1999, 20.45 Uhr, 65 min.).

Марс [Mars]. R. Pavel Klushantsev. UdSSR, 1968. Online zugänglich unter: 24. März 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=-4hssVGcoLs>.

Открытый Космос / Open Space (Transliteration: Otkrytyj Kosmos) [Offener Kosmos, 4 Teile]. RU, 2011. Jeder Teil ca. 55 min. 2. Teil Online zugänglich unter: 25. März 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Erl0Wm6ZOlA>.

„Omnicron & the Sputnik." Reihe: *Mel-O-Toons*. USA, 1960. Ca. 6 min. Online zugänglich unter: 24. März 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=w9j88ROM4gI>.

Tank on the Moon [*Mit dem Auto auf dem Mond*]. Reg. Jean Afanassieff. FR u. a., 2011. Ca. 4 min. Deutschsprachige Fassung Online zugänglich unter: 23. März 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=GULqQ3DSz1Q>.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Birgit Studt
Band 4.1 (2016)

Herausgeber dieses Hefts:
Ulrich Bröckling
Ralf von den Hoff
Barbara Korte

Redaktion:
Ulrike Zimmermann

Redaktionelle Mitarbeit:
Alena Bauer
Magdalena Gybas
Alexandra Kuhn
Brendan Ryan

Technische Beratung:
Thomas Argast
Jens Schneider
Annette Scheiner

Grafische Gestaltung:
Tobias Binnig

Kontakt:
SFB 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Hebelstraße 25
D – 79104 Freiburg i. Br.
Tel.: 0761/203-67600
Fax: 0761/203-67606
www.helden-heroes-heros.de
ejournal@sfb948.uni-freiburg.de

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 DFG.

HELDEN SFB 948
HEROISIERUNGEN
HEROISMEN

SFB 948
Helden – Heroisierungen – Heroismen

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg

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

UNI FREIBURG

DFG