

HeldInnen und Katastrophen – Heroes and Catastrophes

Elfriede Jelineks *Iphigenie*-Fort-
schreibung im Kontext von Flucht-
und Migrations-,Katastrophen'
Silke Felber

Krisenbewältigung im spätmittel-
alterlichen Schauspiel: Elias und
Enoch als eschatologische Helden-
figuren
Carlotta L. Posth

Superheroes and Catastrophe in
the Early 21st Century
Stefanie Lethbridge

The Case for Relational Agency in
Captain America: Civil War (2016)
Jonatan Jalle Steller

Die Neukonfigurierung einer
Heldenfigur in Ricarda Huchs bio-
graphischem Essay *Stein* (1925)
Kerstin Wiedemann

Odysseus als mythische Identifika-
tionsfigur in Primo Levis
Die Atempause
Jasmin Centner

Raising the Flag Among the Ruins
of the World Trade Center
Wolfgang Hochbruck

Counter-Narratives of the Heroic
and Catastrophes in the Animated
Television Show *Futurama*
Jochen Antoni

Herausgegeben von
Christiane Hansen, Kristina
Sperlich und Jennifer Trauschke

Band 5.1 (2017)

helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen.

Inhaltsverzeichnis

Editorial	
<i>Christiane Hansen, Kristina Sperlich, Jennifer Trauschke</i>	5
Artikel	
(Re-)Visionen des Heroischen. Elfriede Jelineks <i>Iphigenie</i> -Fortschreibung im Kontext von Flucht- und Migrations-,Katastrophen'	
<i>Silke Felber</i>	11
Krisenbewältigung im spätmittelalterlichen Schauspiel: Elias und Enoch als eschatologische Heldenfiguren	
<i>Carlotta L. Posth</i>	21
'It wasn't so long ago. We had heroes': Superheroes and Catastrophe in the Early 21 st Century	
<i>Stefanie Lethbridge</i>	31
In the Aftermath of Catastrophe: The Case for Relational Agency in <i>Captain America: Civil War</i> (2016)	
<i>Jonatan Jalle Steller</i>	41
Scheitern als Verheißung? Die Neukonfigurierung einer Heldenfigur in Ricarda Huchs biographischem Essay <i>Stein</i> (1925) angesichts der Katastrophe von 1918	
<i>Kerstin Wiedemann</i>	51
Rückkehr eines Helden? Odysseus als mythische Identifikationsfigur in Primo Levis <i>Die Atempause</i>	
<i>Jasmin Centner</i>	59

Raising the Flag Among the Ruins of the World Trade Center
Wolfgang Hochbruck 71

Catastrophic Future(s): Counter-Narratives of the Heroic and Catastrophes
 in the Animated Television Show *Futurama*
Jochen Antoni 81

Rezensionen

Rezension: Lynnette Porter (Hg.). *Who is Sherlock? Essays on Identity
 in Modern Holmes Adaptations*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2016.
Nicole Falkenhayner 89

A Typological Construction of the Liminal Outlaw Hero: Rebecca A. Umland.
Outlaw Heroes as Liminal Figures of Film and Television. Jefferson, NC:
 McFarland & Co, 2016.
Andreas J. Haller 91

Superheroic Genres, Industries and Aesthetics: James N. Gilmore and
 Matthias Stork. Eds. *Superhero Synergies: Comic Book Characters Go Digital*.
 Lanham [et al.]: Rowman & Littlefield, 2014.
Christiane Hansen 95

Rezension: Heike Bormuth, Sebastian Demel und Daniel Franz (Hg.). *Helden über
 Grenzen. Transfer und Aneignungsprozesse von Heldenbildern*, St. Ingbert: Röhrig
 Universitätsverlag, 2016.
Vera Marstaller 99

Impressum 102

Christiane Hansen, Kristina Sperlich und Jennifer Trauschke

Editorial

Für die Untersuchung heroischer Figurationen sind Katastrophenszenarien im besonderen Maße aufschlussreich. Katastrophen bewegen sich an den Grenzen von Kultur, sie bezeichnen den Einbruch dessen, was Kultur (vermeintlich) entgegengesetzt ist. Als Erfahrungen des Außerordentlichen können Katastrophen affektive Dynamiken freisetzen, die sich im Sinne eines „collective emotional investment“ (so Cubitt 3) an heroischen Figuren kristallisieren. Gerade da, wo etablierte soziale, politische oder rechtliche Ordnungen versagen, lassen sich heroische Figuren und ihre Agency wirkungsvoll inszenieren, während sich Bedrohungen – Naturgewalten, Nuklearkatastrophen, Kriege oder Terroranschläge – eignen, die Größe der heroischen Figur agonal aufzubauen. Heroische Figuren werden eingesetzt, um in destabilisierten sozialen Strukturen essentielle Werte zu behaupten oder Sinnangebote bereitzustellen. Ihre jeweiligen Medialisierungen, vom Heldendenkmal bis zum Twitter-Hashtag, wirken mit der medialen Eigenlogik der Katastrophendarstellung zusammen und etablieren dabei nicht nur je eigene Konfigurationen des Publikums, sondern auch eigene zeitliche und räumliche Strukturen der Produktion und Rezeption.

Katastrophe und Kultur

Die interdisziplinäre Katastrophenforschung hat deutlich gezeigt, dass Katastrophen nur in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten verstanden und analysiert werden können.¹ Katastrophen sind nicht essentialistisch vom Ereignis her zu bestimmen, sondern lassen sich als diskursive Konstrukte begreifen, die von Wahrnehmungskategorien, medialen Aufbereitungen und kommunikativer Verbreitung abhängen – auch wenn diese nie endgültig von ‚tatsächlichen‘, konkretisierbaren Extrem-Ereignissen zu isolieren sind. Folglich dominiert in der jüngeren Forschung ein

prozessuales Verständnis von Katastrophe als soziales und kulturelles Phänomen, das Katastrophen weniger trennscharf von einem ‚Normalzustand‘ abgrenzt, als dass Kontinuitäten und langfristige gesellschaftliche Kontexte wie die Verschränkung von natürlichen Ereignissen und menschlichem Einwirken betont werden.

In diesen von Webb (433) konstatierten „cultural turn“ der Katastrophenforschung seit der Jahrtausendwende schreibt sich das vorliegende Themenheft ein. Es setzt sich zum Ziel, die Frage nach Ausprägungen und Funktionen des Heroischen im Katastrophenkontext zu präzisieren und in Fallstudien zu bearbeiten. Der heroische Fokus erscheint uns gerade deshalb aufschlussreich, weil die meisten Arbeiten aus der Katastrophenforschung im Fokus auf Vulnerabilität und Resilienz, bedrohte und neu stabilisierte Ordnungen weniger Einzelne, sondern gesellschaftliche Gesamtsysteme betrachten. Im Rahmen einer erweiterten Perspektive auf Figurationen des Heroischen wird jedoch gerade diese Engführung von sozialen Gefügen und der Konstruktion herausragender Einzelfiguren konsequent.

Sowohl der Begriff des Heroischen als auch der Begriff der Katastrophe zeichnen sich durch eine alltagssprachliche Unschärfe aus, und gerade die Gegenwartskultur scheint von einer Proliferation des Katastrophenbegriffs geprägt: Als „ubiquitäre[...] Krisenkategorie“ (Briese/Günther 188) wird die ‚Katastrophe‘ zum „affektiv aufgeladene[n], dramatisierende[n] öffentlichkeitswirksame[n] Synonym für sich zuspitzende Krisen“ (ebd. 194), sodass letztlich „nichts Katastrophe ist, wenn alles Katastrophe heißt“ (so die Formulierung von Dombrowski 47). Briese und Günther stellen diese Bedeutungserweiterung in einen begriffsgeschichtlichen Kontext, innerhalb dessen das Konzept der Katastrophe „von einem *Ereignis*- in einen *Prozeß*- und schließlich in einen Zustandsbegriff“ transformiert wird (188, Kursivierung im Original).

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wird jedoch auch deutlich, wie die kulturelle Prozessierung von Katastrophen auf Deutungsmuster zugreift, die als „relativ konstante, aber wandlungsfähige Denkweisen oder Interpretamente“ tradiert werden (Groh u.a. 25). Winkel Holm (24-27) identifiziert dabei eine Reihe von Deutungsschemata, die vom Erhabenen über Konzepte der Traumatisierung bis hin zu straftheologischen Deutungen und apokalyptischen Szenarien reichen,² und entsprechend theologische, politische, psychologische oder auch ästhetische Horizonte ein spiegeln. Auch fiktionale Katastrophenszenarien und die von Katastrophenereignissen in Gang gesetzten kollektiven Phantasien sind in diesem Sinne nicht so sehr peripher um ‚reale‘ Katastrophenszenarien anzuordnen, sondern tragen als konzeptionelle Blaupausen zu deren Verarbeitung und medialer Kommunikation in entscheidender Weise bei.³ Das vorliegende Themenheft fragt, wie eine solche „deep grammar of Western disaster imagination“ (Winkel Holm 20) mit Konzeptionen des Heroischen integriert wird.

An dieser Stelle wird schließlich eine begriffsgeschichtliche Perspektive aufschlussreich, mit Hilfe derer unterschiedliche und teils konkurrierende semantische Schichten von Katastrophekonzeptionen freigelegt werden können. Während – wie Briese und Günther detailliert herausarbeiten – das griechische *καταστροφή* in einer Grundbedeutung von ‚umkehren‘, ‚umwenden‘ oder ‚umstürzen‘ variabel verwendet wird, zeichnet sich die heute geläufige negative Ver-eindeutigung des Katastrophenbegriffs erst ab dem 17. Jahrhundert ab und geht mit einer Ausweitung des Begriffs auf lebensweltlichen Ereignisse oder Zustände einher (ebd.; vgl. Groh u.a.). Für die europäische Rezeption wird jedoch auch die Entwicklung des Begriffs hin zu einem dramentheoretischen Konzept prägend – auch wenn dabei bezeichnend unklar bleibt, ob ‚Katastrophe‘ hier einen Prozess oder sein Ergebnis, einen Umschlagpunkt oder eine Phase, einen inhaltlichen oder formale Dimension betrifft (Briese/Günther 161). Diese Engführung von einer komplexen und kontingenten Erfahrungswirklichkeit hin zu einer konzentrierten Dramaturgie der katastrophalen Veränderung ist besonders in Heroisierungsprozessen produktiv, die ihrerseits komplexitätsreduzierend operieren (vgl. dazu Schlechtriemen). Zugleich verweist diese Dimension des Begriffs auf spezifische affektive Ordnungen und auf Formationen eines Publikums, prominent in der aristotelischen Tradition einer tragischen Affektopoetik, die ihrerseits mit Konzepten des Heroischen verflochten sind.

HeldInnen und Katastrophen

Versteht man heroische Figuren, wie am Freiburger Sonderforschungsbereich 948, in konstruktivistischer, relationaler und prozessualer Perspektive, so lässt sich die Frage nach der Funktion des Heroischen in Katastrophenkontexten – und umgekehrt: der Funktion der Katastrophe in Heroisierungsprozessen – präzisieren. Der Schwerpunkt verschiebt sich hin zur Heroisierung als kultureller und diskursiver Praxis, und zu den Beziehungsgeflechten zwischen heroischer Figur und Publikum (vgl. von den Hoff u.a., Asch/Butter). Wie sich die konstitutiven Mechanismen der Aus- und Abgrenzungen, der Projektion und Vereinnahmung und die daraus jeweils hervorgehenden Relationsgeflechte im Katastrophenkontext genau formieren, und welche Attribute und Funktionserwartungen mit heroischen Figuren verknüpft werden, variiert jedoch historisch wie kulturell. Zudem bleiben sie – auch dies eine Grundannahme unseres Sonderforschungsbereichs – mit der Eigenlogik der sie konstituierenden Medien verschränkt.⁴

Aus dieser Perspektive lässt sich die Frage nach der Funktion des Heroischen in Katastrophenwahrnehmungen weniger beantworten als präzisieren. So wäre zu untersuchen, wie die in Heroisierungsprozessen wirksamen relationalen Gefüge in Katastrophenszenarien inszeniert werden, wie Heroisierung dabei affektiv funktioniert, und welche Rolle den jeweiligen medialen Logiken dabei zukommt: Lassen sich Formen der Darstellung und Kommunikation von Katastrophen isolieren, die spezifische heroische Modelle implizieren oder Heroisierungen Vorschub leisten können, oder auch solche, die sich weniger zur Profilierung von Heldinnen und Helden eignen? Wie verhalten sich dabei faktuale zu fiktionalen Darstellungsstrategien? Welche Rolle spielen die von Andrej Šprah konstatierten kulturellen Bedürfnisse nach einer Visualisierung von Katastrophenereignissen („our obsessive need to see what catastrophic events look like“, 129) oder die „cataclysmic fantasies“ der Unterhaltungsindustrie (Perrow 1; vgl. Nusser, Maruo-Schröder, Meiner/Veel)? Wie tragen Katastrophenszenarien zu denjenigen eigendynamischen Semantiken und Bedeutungsüberschüssen bei, die für heroische Figuren typisch sind (vgl. von den Hoff u.a.)? Inwieweit sind Modelle des Heroischen einerseits, des Katastrophalen andererseits mit Kategorien des Geschlechts, der Ethnie oder der sozialen Schichtung artikuliert?⁵

Gleichzeitig ließe sich prüfen, gegen wen oder was sich heroische Agonalität in Katastrophenszenarien richtet – gerade dort, wo die Bedrohung perzeptuell opak bleibt: Inwiefern bedient die Gestaltung eines individualisierten Helden mit starker agonaler Agency auch das Bedürfnis, dem ‚Anderen‘ als ungreifbare, in ihrem Wirken nicht mehr verständliche Macht ein Gesicht zu geben? Wenn wir davon ausgehen, dass Katastrophen in ihren Deutungen umkämpft sind (wie etwa Anderson in Bezug auf Prozesse der Nationalisierung gezeigt hat), wie tragen heroische Figurationen dazu bei, solche Deutungskämpfe zu polarisieren oder unterschiedliche Positionen als unvereinbar darzustellen?

Aufschlussreich erscheint uns außerdem die Frage nach der Reichweite des Heroischen: Gibt es – wie etwa Cohen et al. annehmen – distinktive ‚heroische‘ Phasen in der Wahrnehmung von Katastrophenszenarien?⁶ Kommt es jenseits von solchen zu einer expliziten Dekonstruktion, oder zu einem impliziten Geltungsverlust? Was passiert schließlich nach einer Katastrophe mit heroischen Figuren – werden sie erinnert, vergessen, oder neu imaginiert, und wie gestalten sich diese Verschiebungen als Prozesse? Sind heroische Figurationen in stagnierenden Katastrophensituationen oder in post-apokalyptischen Szenarien noch denkbar?

Übersicht zum vorliegenden Themenheft

Die in diesem Themenheft versammelten Beiträge befassen sich in konzeptuell wie methodisch unterschiedlich gelagerten Fallstudien mit der heroischen Strukturierung von Katastrophen und Katastrophenwahrnehmung, und mit der Frage, wie eine (vorübergehende oder endgültige) Außer-Kraft-Setzung von Ordnung mit je spezifischen heroischen Figurationen belegt wird. Verschiedene Aspekte treten dabei in den Vordergrund:

Eine bedeutende Rolle spielt in den Fallstudien (1) die Herausbildung von Mustern und Topoi und – damit zusammenhängend – die intertextuellen, interdiskursiven und transmedialen Transformationen, die in Heroisierungen relevant werden. Untersucht werden Kombinationen und Rekombinationen etablierter Bilder (vgl. die Beiträge von **Stefanie Lethbridge** oder **Wolfgang Hochbruck**), die Bloßlegung von rhetorischen und visuellen Strategien (so etwa in den Beiträgen von **Jochen Antoni** und **Silke Felber**) aber auch die je implizierte Formierung des Publikums, etwa im Modus des Spektakels, aber auch in Praktiken des *cosplay*.

Einen weiteren Komplex bilden (2) die Formen und Formate heroischen Handelns, die in Katastrophenszenarien virulent werden. Ein Beispiel sind die von **Wolfgang Hochbruck** in den Blick genommenen Transformationen und Brechungen eines ‚rescue heroism‘. Auch der Beitrag von **Carlotta L. Posth** zu spätmittelalterlichen Antichristspielen zeigt, wie das Sprechhandeln der prophetischen Helden kriegerisch geprägten Heldentypen gegenübergestellt wird. Im Zusammenhang mit dem dabei evozierten Paradigma des Martyriums, aber auch in **Silke Felbers** Untersuchung der Iphigenie-Figur werden dabei Figurationen des Opfers (im Spektrum von *sacrificium* und *victima*) verhandelt. **Stefanie Lethbridge** schließlich arbeitet heraus, wie die Zeit-Raum-Struktur von katastrophalen Ereignissen mit Konstruktionen heroischen Handelns zusammenwirkt.

Damit erweist sich (3) die Abhängigkeit von Heroisierungsprozessen von der jeweiligen medialen Darstellung der Bedrohung. Während die Katastrophen im persifizierenden Modus der Zeichentrickserie *Futurama* ebenso folgenlos blieben wie ihre ‚heroische‘ Bekämpfung (vgl. den Beitrag von **Jochen Antoni**), weist **Jontan Steller** nach, wie die genretypische dualistische Konfrontation eines Superhelden mit einem Erzrivalen in *Captain America: Civil War* aufgelöst wird, und welche Konsequenzen dies für die Konzeption heroischer Agency hat. Die – aus christlicher Perspektive – grundlegende Unheilsverfallenheit der Welt, in der das Böse immer nur in seinen lokalen Manifestationen zu besiegen ist, bedingt dabei, wie **Stefanie Lethbridge** argumentiert, die serielle *quest*-Struktur des Superheldengenres, liegt aber auch der Profilierung prophetischen Heldentums in dem von **Carlotta L. Posth** analysierten heilsgeschichtlichen Kontext zugrunde.

Zugleich arbeiten (4) mehrere Beiträge die Bedeutung von Heroisierungen als Bewältigungspraxis in Katastrophenszenarien heraus. So weist **Kerstin Wiedemann** nach, wie in Ricarda Huchs biographischen Essay *Stein* die eine politisch orientierte Heldenfigur gegen den ‚katastrophalen‘ Einschnitt des Versailler Vertrags von 1918 eingesetzt wird, die als appellative Leitfigur und Projektionsfläche für ein gemeinschaftliches Staatsverständnis Erlösungshoffnungen bündeln soll. **Jasmin Centner** hingegen zeigt für Primo Levis autobiographischen Roman *Die Atempause*, wie der ehemalige Ausschwitz-Häftling den Helden der homerischen *Odyssee* zu seiner eigenen mythischen Heldenfigur transponiert, dabei kritisch auf Funktionen und Grenzen heroischen Erzählens reflektiert, die Teilhabe an einer Erzähltradition aber schließlich zur sinnstiftenden Orientierung nach der Katastrophe nutzt.

1 Ein vollständiger Forschungsüberblick ist im gegebenen Rahmen nicht zu leisten. Lindell bietet einen hilfreichen Überblick über die jüngere Entwicklung der sozialwissenschaftlichen Katastrophenforschung. Allgemeine sozialwissenschaftliche Perspektiven öffnen etwa Clausen/Dombrowski; Collins; Krüger; Oliver-Smith/Hoffman; Voss; Schwerpunkte in der kulturellen Überformung und Imagination des Katastrophalen setzen Groh u.a.; Kinzig/Rheindorf; Mauch/Pfister; Meiner/Veel; Walter. Daneben treten unter anderem medienspezifische Ansätze (Pantti; Potts; Scholz; Conradi), Beiträge zur Bearbeitung des Katastrophalen in Literatur, Film und bildender Kunst (u.a. Cornea/Thomas; Gerstenberger/Nusser; Klinkert; Mayer/Weik von Mossner; Rieken), sowie vielfältige Arbeiten zu einzelnen Ereignissen (wie etwa Butter u.a. oder Henningfeld/Packard zu den Anschlägen von 9/11 oder Geilhorn/Iwata-Weickgenann zur Nuklearkatastrophe von Fukushima) oder einzelnen Phänomenen (wie Borsch/Carrara zu antiken Konfigurationen des Erdbebens und zahlreiche weitere). Auch verschiedene Studien zu gefährdeten oder außer Kraft gesetzten Ordnungen (wie etwa Frie/Meier; Habscheid/Böhme) schließen den Katastrophenbegriff ein.

2 Zur kulturellen Arbeit an apokalyptischen Modellen vgl. Wieser u.a.; Zolles; Moltmann.

3 In der Formulierung von Meiner/Veel (2): „These are perhaps not reliable depictions of real life catastrophes and crises, but they are vital to our cultural processing of such events – and therefore also to the way in which we respond to real life disasters and emergency events“. Der von Meiner/Veel hg. Sammelband präpariert entsprechend vier unterschiedliche Bearbeitungsformen im Spektrum zwischen Faktualität und kultureller Prozessierung heraus: ‚Thinking‘, ‚Witnessing and Remembering‘, ‚Imagining‘ und schließlich ‚Desiring and Consuming‘ (3).

4 Vgl. hierzu das von Katharina Helm und Jakob Willis herausgegebene Themenheft *Mediale Strategien der Heroisierung* des E-Journals.

5 Beispielsweise wäre zu prüfen, wie die historisch sehr produktive Assoziation des Heroischen mit Maskulinität mit den ihrerseits gegenderten Darstellungen von Katastrophen (vgl. dazu Pacholok; Enarson/Pease; Enarson u.a.; Bradshaw/Fordham; Nachtigall) zusammenwirkt. Aber auch beispielsweise ethnische oder soziale Grenzziehungen ließen sich mit sozialwissenschaftlichen Studien zu Vulnerabilität und Resilienz in Bezug setzen.

6 Martha Wolfenstein spricht hier von einer „post-disaster utopia“; ähnlich u.a. Barton; Frederick; Krzysztof/Norris.

Literatur

Anderson, Mark D. *Disaster Writing. The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville, VA: Virginia UP, 2011.

Asch, Ronald G. und Michael Butter (Hg.). *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg: Ergon, 2016.

Barton, Allen H. *Communities in Disaster: A Sociological Analysis of Collective Stress Situations*. Garden City, NJ: Doubleday, 1969.

Borsch, Jonas und Laura Carrara (Hg.): *Zwischen Natur und Kultur: Erdbeben als Gegenstand der Altertumswissenschaften*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016.

Bradshaw, Sarah und Maureen Fordham. „Double Disaster: Disaster Through a Gender Lens.“ *Hazard, Risks and Disasters in Society*. Hg. Andrew E. Collins u.a. Amsterdam: Elsevier, 2014: 233-251.

Briese, Olaf und Timo Günther. „Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009): 155-195.

Butter, Michael u.a. (Hg.). *9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*. Paderborn: Schöningh, 2011.

Clausen, Lars und Wolf R. Dombrowsky. *Einführung in die Soziologie der Katastrophen*. Bonn: Bundesamt für Zivilschutz, 1983.

Cohen, Raquel u.a. *Human Problems in Major Disasters: A Training Curriculum for Emergency Medical Personnel*. Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1987 (DHHS Publication No. (ADM) 88-1505).

Collins, Andrew E. u.a. (Hg.). *Hazards, Risks, and Disasters in Society*. Amsterdam: Elsevier, 2014.

Conradi, Tobias. *Breaking News: Automatismen in der Repräsentation von Krisen- und Katastrophenereignissen*. Paderborn: Fink, 2015.

Cornea, Christine und Rhys Owain Thomas. *Dramatising Disaster: Character, Event, Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Cubitt, Geoffrey. „Introduction: Heroic Reputations and Exemplary Lives.“ *Heroic Reputations and Exemplary Lives*. Hg. Geoffrey Cubitt und Allen Warren. Manchester: Manchester UP, 2000: 1-26.

Dombrowsky, Wolf R. *Katastrophe und Katastrophenschutz: Eine soziologische Analyse*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1989.

Enarson, Elaine Pitt, und Bob Pease (Hg.). *Men, Masculinities and Disaster*. London: Routledge, 2016.

Enarson, Elaine u.a. „Gender and Disaster: Foundations and Directions.“ *Handbook of Disaster Research*. Hg. Havidan Rodriguez u.a. New York: Springer, 2007: 130-146.

Frederick, C. Jody. „Effects of Natural vs. Human-Induced Violence upon Victims.“ *Evaluation and Change*. Special Issue (1980): 71-75.

Frie, Ewald und Mischa Meier: *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall: Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014.

Geilhorn, Barbara und Kristina Iwata-Weickgenannt. *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. London: Routledge, 2016.

Gerstenberger, Katharina und Tanja Nusser. „Introduction.“ *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Hg. Katharina Gerstenberger, und Tanja Nusser. Rochester, NY: Camden House, 2015: 1-16.

Groh, Dieter u.a. „Einleitung. Naturkatastrophen – wahrgenommen, gedeutet, dargestellt.“ *Naturkatastrophen: Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Hg. Dieter Groh u.a. Tübingen: Narr, 2003: 11-33.

Habscheid, Stephan und Hartmut Böhme (Hg.). *Katastrophen, Krisen, Störungen*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2014.

Helm, Katharina und Jakob Willis (Hg.). *Mediale Strategien der Heroisierung. helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2.2 (2014).

Hennigfeld, Ursula und Stephan Packard (Hg.). *Abschied von 9/11?: Distanznahmen zur Katastrophe*. Berlin: Frank und Timme, 2013.

- Kaniasty, Krzysztof und Fran H. Norris. „Social support in the aftermath of disasters, catastrophes, and acts of terrorism: altruistic, overwhelmed, uncertain, antagonistic, and patriotic communities.“ *Bioterrorism: Psychological and Public Health Interventions*. Hg. Robert J. Ursano u.a. Cambridge: Cambridge UP, 2004: 200-229.
- Kinzig, Wolfram und Thomas Rheindorf (Hg.). *Katastrophen – und die Antworten der Religionen*. Würzburg: Ergon, 2013.
- Klinkert, Thomas und Günter Oesterle (Hg.). *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2013.
- Krüger, Fred u.a. *Cultures and Disasters: Understanding Cultural Framings in Disaster Risk Reduction*. London: Routledge, 2015.
- Lindell, Michael K. „Disaster Studies.“ *Current Sociology Review* 61.5-6 (2013): 797-825.
- Maruo-Schröder, Nicole. „It’s theoretically possible’: Disaster and Risk in Contemporary Film.“ *The Anticipation of Catastrophe: Environmental Risk in North American Literature and Culture*. Hg. Sylvia Mayer und Alexa Weik von Mossner. Heidelberg: Winter, 2014: 177-196.
- Mauch, Christoph und Christian Pfister (Hg.). *Natural Disasters, Cultural Responses: Case Studies Toward a Global Environmental History*. Lanham, MD: Lexington Books, 2009.
- Mayer, Sylvia und Alexa Weik von Mossner (Hg.). *The Anticipation of Catastrophe: Environmental Risk in North American Literature and Culture*. Heidelberg: Winter, 2014.
- Meiner, Carsten und Kristin Veel. „Introduction.“ *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Hg. Carsten Meiner und Kristin Veel. Berlin: De Gruyter, 2012: 1-12.
- Moltmann, Jürgen. „Apokalyptische Katastrophentheologien.“ *Katastrophe. Trauma oder Erneuerung?* Hg. Horst Dieter Becker u.a. Tübingen: Attempto, 2001: 25-40.
- Nachtigall, Andrea. *Gendering 9/11. Medien, Macht und Geschlecht im Kontext des ‚War on Terror.‘* Bielefeld: Transkript, 2012.
- Nusser, Tanja. „Beautiful Destructions. The Filmic Aesthetics of Spectacular Catastrophes.“ *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Hg. Katharina Gerstenberger und Tanja Nusser. Rochester, NY: Camden House, 2015: 124-137.
- Oliver-Smith, Anthony und Susanna M. Hoffman. *Catastrophe and Culture: The Anthropology of Disaster*. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 2002.
- Pacholok, Shelley. *Into the Fire: Disaster and the Remaking of Gender*. Toronto: Toronto UP, 2013.
- Pantti, Mervi. „Disaster News and Public Emotions.“ *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*. Hg. Katrin Döveling u.a. London: Routledge, 2011: 221-236.
- Perrow, Charles. *The Next Catastrophe: Reducing Our Vulnerabilities to Natural, Industrial, and Terrorist Disasters*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2007.
- Potts, Liza. *Social Media in Disaster Response*. London/New York: Routledge, 2014.
- Rieken, Bernd (Hg.). *Erzählen über Katastrophen: Beiträge aus Deutscher Philologie, Erzählforschung und Psychotherapiewissenschaft*. Münster: Waxmann, 2016.
- Schlechtriemen, Tobias. „The Hero and a Thousand Actors: On the Constitution of Heroic Agency.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016): 17-32. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03.
- Scholz, Tobias. *Distanziertes Mitleid: Mediale Bilder, Emotionen und Solidarität angesichts von Katastrophen*. Frankfurt am Main: Campus, 2012.
- Šprah, Andrej. „Catastrophe, Documentary and the Limits of Cinematic Representation.“ *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Hg. Carsten Meiner und Kristin Veel. Berlin: De Gruyter, 2012: 125-136.
- Utz, Peter. *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Wilhelm Fink, 2013.
- von den Hoff, Ralf u.a. „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./2013/01/01.
- Voss, Martin. *Symbolische Formen: Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*. Bielefeld: Transkript, 2006.
- Walter, François. *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. Übers. Doris Butz-Streibel und Trésy Lejoly. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010.
- Webb, Gary R. „The Popular Culture of Disaster: Exploring a New Dimension of Disaster Research.“ *Handbook of Disaster Research*. Hg. Havidan Rodriguez u.a. New York: Springer, 2007: 430-440.
- Wieser, Veronika u.a. (Hg.). *Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 2013.
- Winkel Holm, Isak. „The Cultural Analysis of Disaster.“ *The Cultural Life of Catastrophe and Crisis*. Hg. Carsten Meiner und Kristin Veel. Berlin: De Gruyter, 2012: 15-32.
- Wolfenstein, Martha. *Disaster: A Psychological Essay*. Glencoe, IL: Free Press, 1957.
- Zolles, Christian. *Die symbolische Macht der Apokalypse. Eine kritisch-materialistische Kulturgeschichte politischer Endzeit*. Berlin: De Gruyter, 2016.

Silke Felber

(Re-)Visionen des Heroischen

Elfriede Jelineks *Iphigenie*-Fortschreibung im Kontext von Flucht- und Migrations-, Katastrophen'

1. Einleitung

Spätestens seitdem Weltwirtschaftskrise, Terrorbekämpfung, Massenflucht und Migration globale Herausforderungen darstellen, die international für gravierende Spannungen sorgen, zeigt sich die von der Theaterwissenschaft bereits seit geraumer Zeit postulierte Wiederkehr des Tragischen im Gegenwartstheater als unübersehbar. Mag die rezente inflationäre Bezugnahme auf Aischylos, Sophokles und Euripides zwar auf den ersten Blick erstaunen, so verweist sie doch auf ein historisches Phänomen: Tragödienbearbeitungen erfreuen sich in „Zeiten des Verfalls“ (Benjamin 235) besonderer Beliebtheit, wie sich etwa in Bezug auf die Rezeptionsgeschichte von Euripides' *Herakles* belegen lässt. Die Tragödie rund um den kindermordenden (Anti-)Helden wurde sowohl im Wien der Jahrhundertwende, als auch im Kalten Krieg sowie im Anschluss an 9/11 bedeutenden Revisionen unterzogen, was die Philologin und Theaterhistorikerin Kathleen Riley wie folgt begründet: „As an examination of heroism in crisis, a tragedy about the greatest of the heroes facing an abyss of despair but ultimately finding redemption, it resonates powerfully with individuals and communities at historical and ethical crossroads.“ (Riley 4)

Umso bemerkenswerter erscheinen vor diesem Hintergrund die gegenwärtig im deutschsprachigen Theaterraum auszumachenden häufigen Bezugnahmen auf weibliche Helden der attischen Tragödie. Neben Antigone und Medea ist es aktuell vor allem Iphigenie, auf die in Form von Inszenierungen und Stückentwicklungsprozessen rekurriert wird. Exemplarisch zu nennen wären in diesem Kontext die Produktionen *Iphigenie auf Tauris* (Regie: Joachim Schloemer, Premiere: 26. März 2015, Theater Neumarkt Zürich), *Iphigenie – Träumst du, Mutter?* (Regie: Torsten Fischer, Premiere: 23. April 2015, Ernst Deutsch Theater Hamburg), *Iphigenie* (Regie: Ersan Mondtag, Premiere: 9. September 2016, Schauspiel Frankfurt), *Iphigenie auf Tauris* (Regie: Ivan Panteliev, Premiere: 14. Oktober 2016, Deutsches Theater Berlin) oder *Walls*

– *Iphigenia in Exile* (Regie: ZinA Choi, Premiere: 24. Oktober 2016, Gwangju / Deutsches Theater Berlin). Darüber hinaus sticht ein Theatertext der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek ins Auge, der intertextuell an Euripides' *Iphigenie in Aulis* anschließt und als Addendum, als *Coda*, zu dem international äußerst intensiv rezipierten Stück *Die Schutzbefohlenen* entstanden ist. Diesem von der Forschung bislang gänzlich unbeachteten Text gilt das Interesse des vorliegenden Beitrags. In Form eines Close Readings wird der Frage nachgegangen, inwiefern diese Tragödienfortschreibung den Mythos rund um die ikonisierte Heldin der Humanität vor dem Hintergrund eines medial als ‚Flüchtlingskatastrophe‘ titulierten gesellschaftlichen Paradigmenwechsels einer Transformation unterzieht und welche ästhetischen und politischen Implikationen sich daraus ableiten lassen. Gezeigt werden will, dass Jelinek im Weiterschreiben der Aulischen *Iphigenie*, die auf die meinungsbildende und -manipulierende Macht des Wortes in Krisenzeiten fokussiert, rezente (rechts-)populistische rhetorische Strategien entlarvt, die dazu dienen, eine „Politik mit der Angst“ (Wodak) voranzutreiben. Ein besonderer Fokus wird dabei auf den Prinzipien der Interdiskursivität und der Rekontextualisierung liegen, derer sich das ästhetische Verfahren der Nobelpreisträgerin bedient. Der Beitrag verbindet Tragödienforschung mit sprachwissenschaftlichen Theorien zum (rechts-)populistischen Diskurs und bezieht sich zudem auf Ansätze der politischen Theorie.

2. Jelineks Revisionen des Heroischen

Wenn sich Jelinek in *Die Schutzbefohlenen. Coda* (2015)¹ auf einen antiken Prätext bezieht, so stellt dies kein Novum in ihrer Werkgeschichte dar. Die Autorin dockt mit ihrer ‚Katastrophen-dramatik‘ immer wieder an Texte der attischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides an und verwendet sie als ‚Rhythmusgeber‘, wie sie selbst sagt: „Ich hangle mich an ihnen entlang, um dann immer wieder (hoffentlich) neue

Räume aufzuschließen, mit ihren Schlüsseln. Die Lächerlichkeit, eben das Parodistische, entsteht aus der Fallhöhe zu den großen Texten, die ich natürlich verstärke oder überhaupt erst herstelle.“ (Thiele o.S.) Das Heroische dient ihr dabei stets als Folie, vor der sie die Unberechenbarkeit des Menschen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit messerscharf zerlegt. So basiert etwa der Theatertext *Das Werk* (2002), der den Bau des Speicherkraftwerks Kaprun als Symbol einer nicht erfolgten österreichischen Vergangenheitsbewältigung entlarvt und mit einer Anklage an den Missbrauch der Natur zugunsten von Profitmaximierung eingeführt, auf den *Troerinnen* des Euripides. Die Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2008) prognostiziert vor dem Hintergrund von Euripides' *Herakles* die Auswirkungen der internationalen Finanz- und Wirtschaftskrise. Der Text *Ein Sturz* (2010), der sich auf den Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im März 2009 als Folge des U-Bahnbaus bezieht, bei dem zwei Menschen ums Leben kamen, rekurriert auf Aischylos' *Agamemnon*. Und auch der als Antwort auf die Atomkatastrophe von Fukushima entstandene Theatertext *Kein Licht*. (2012) greift in seiner Befragung des Spannungsfeldes von Natur und Technik auf die griechische Antike zurück – dort sind es Sophokles' *Satyrn als Spürhunde*, auf die intertextuell Bezug genommen wird.

Neben der Berufung auf antike Prätexte, die hier exemplarisch veranschaulicht werden sollte, zeichnen sich Jelineks Theatertexte rezent aber auch dadurch aus, oftmals um- oder fortgeschrieben zu werden – die Tatsache, dass die Autorin den Großteil ihrer Arbeiten auf ihrer Website publiziert, begünstigt dieses Verfahren. Einen diesbezüglichen Sonderfall stellt der 2013 erstmals veröffentlichte und anschließend mehreren Bearbeitungen unterzogene Theatertext *Die Schutzbefohlenen* (vgl. *Die Schutzbefohlenen*) dar, der sich an den Auswirkungen einer scheiternden europäischen Asyl- und Migrationspolitik abarbeitet. Ursprünglichen Anlass zum Stück gab eine im Herbst 2012 initiierte Protestbewegung von Flüchtenden, die zu Fuß von der Erstaufnahmestelle Traiskirchen (Niederösterreich) bis zur Wiener Votivkirche gepilgert waren, um diese als symbolischen Schutzraum zu besetzen. Die Erzdiözese Wien sowie die Caritas sicherten den Geflüchteten zunächst unter Berufung auf das sakrale Asyl den eingeforderten Schutz zu, appellierten dann aber an sie, ein vorgeschlagenes Ausweichquartier in Anspruch zu nehmen – ein Kloster, das nach rund 11 Wochen und mehreren Hungerstreiks schließlich bezogen wurde. Im Rahmen eines heftig kritisierten Fluchthilfeprozesses, der den Vorkommnissen folgte, wurden sieben der acht Refugees,

die der Schlepperei angeklagt worden waren, schuldig gesprochen. 27 der 60 BesetzerInnen erhielten einen negativen Asylbescheid.

Der ersten Version des Textes, die Jelinek im Juni 2013 fertiggestellt hatte, folgte eine zweite, die sie im Herbst desselben Jahres unter dem Eindruck der verheerenden Katastrophe vor Lampedusa verfasste, bei der rund 300 Bootsflüchtlinge ertrunken waren. Die Einstellung des italienischen Küstenwachprogramms *Mare nostrum*, das durch das von Frontex konzipierte Programm *Triton* ersetzt wurde, veranlasste Jelinek dann zu einer weiteren Überarbeitung, die im November 2013 erschien (vgl. Felber o.S.). Unter dem Eindruck der Katastrophe, zu der es am 26. August 2015 im österreichischen Parndorf (Burgenland) gekommen war, als 71 Menschen, die von Ungarn nach Österreich einreisen wollten, in einem Kühlwagen erstickt waren, entstanden eine vierte Version sowie vier Zusatztexte, die sich mit den europäischen Antworten auf die vermeintlich unvorhersehbaren, so genannten ‚Flüchtlingsströme‘ befassen: *Die Schutzbefohlenen. Appendix* (18. September 2015), *Die Schutzbefohlenen. Coda* (29. September 2015/ 7. Oktober 2015), *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)* (21. Dezember 2015/4. März 2016) und *Die Schutzbefohlenen. Philemon und Baucis* (10. April 2016/21. April 2016).

Wenn Elfriede Jelinek mit *Die Schutzbefohlenen. Coda* den Iphigenie-Mythos einer Revision unterzieht, so reiht sie sich ein in eine deutschsprachige, an die Antike andockende Tradition literarischer Mythen transformationen, die sich vor allem gegen Goethe richten. Beginnend mit Heinrich von Kleists „Anti-Iphigenie“ (Gallas 209 ff.) *Penthesilea* (1808) wären an dieser Stelle etwa Gerhart Hauptmanns *Iphigenie in Delphi* (1941) und *Iphigenie in Aulis* (1944), Rainer Werner Fassbinders *Iphigenie auf Tauris von Johann Wolfgang von Goethe* (1968), Jochen Bergs *Im Taurerland* (1977) und Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* (1992) zu nennen, die sich allesamt einer Zertrümmerung des dem klassischen Humanitätsideal verpflichteten Heldinnenbildes verschreiben (vgl. Hermann 9 ff.). Einer Zertrümmerung, die sich bei Fassbinder und Braun auch auf formaler Ebene manifestiert und die als solche bei Elfriede Jelinek weitergeführt wird, deren Texten spätestens seit *Das Lebewohl* (2000) nicht (mehr) hinlänglich mit Modellen der klassischen Dramenanalyse zu begegnen ist. So entsagt auch Jelineks Iphigenie-Fortschreibung jeder dramatischen Struktur und kann als rhizomatisches Gewebe bezeichnet werden – oder aber als intertextuelles Trümmerfeld, wie die Quellenangabe nahelegt, die die Autorin dem Text anfügt:

Nur ein paar Splitter [Hervorh. SF], wirklich nicht mehr, aus:

Ezra Pound, *Die Cantos* (übers. von Eva Hesse und Manfred Pfister)

Euripides: *Iphigenie in Aulis*

Homer: *Odyssee*

Dank auch an Philip Hagmann und dem Deutschen Theater Göttingen und an Wikipedia mit den vielen Autos! (CO o.S.)

Die Rhetorik des Fragmentarischen, der sich Jelinek hier bedient, charakterisiert über die Textpassage hinaus grundsätzlich ihr dramaturgisches Verfahren, das sich aus einem montageartigen, amalgamierenden Zusammensetzen unterschiedlicher Elemente der Trivial- sowie der kanonisierten ‚Hochkultur‘ konstituiert und dabei auf Leerstellen des gesellschaftlichen und politischen Diskurses verweist, um die ihre Texte stets kreisen. Dass es sich hierbei um einen aggressiven Schreibakt handelt, spricht bereits aus ihrem 1984 entstandenen theaterästhetischen Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, aber auch aus vielen Theater texts und Interviewaussagen, in denen sich die Autorin als reißendes, verschlingendes Tier begreift – etwa als „[...] kläffenden Hund, der die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreist und ab und zu sein Bein hebt [...]“ (Koberg 4), wie Jelinek in Bezug auf ihr Sekundär drama *FaustIn and out* (2012) bemerkt. Während zuletzt genannter Theater text jedoch Sprechinstanzen und regieanweisungsähnliche Passagen aufweist, präsentiert sich *Die Schutzbefohlenen*. Coda als durchgängige, prosaartige „Textfläche“,² die im Übereinanderschichten unterschiedlicher Inter texts jederlei Kohärenz und Kohäsion sprengt. Wenn es also Volker Braun mit seiner *Iphigenie*-Fortschreibung darum geht, „[...] jegliche intertextuelle Linearität zu zertrümmern und wie nach dem Einschlag einer Bombe zersplittertes Intertextualitätsmaterial in einem entstrukturierten Text zu hinterlassen“ (Hermann 26), wie die Literaturwissenschaftlerin Christine Hermann behauptet, so kann diese Beschreibung durchaus auch auf Jelineks *Iphigenie*-Fortschreibung angewendet werden.

3. Macht und Ohnmacht des Wortes

Im Unterschied zu den oben genannten Schriftstellerkollegen bezieht sich Jelineks Fortschreibung aber nicht auf Goethes *Iphigenie bei den Taurern*, sondern auf Euripides' *Iphigenie in Aulis*. Sie dockt dadurch also nicht dezidiert an jenes Werk an, das *Iphigenie* erst „zum Sinnbild

Gewalt-überwindender Humanität“ (ebd. 25) machte, sondern vielmehr an eine Tragödie, die auf die Macht bzw. Ohnmacht des gesprochenen Wortes fokussiert, indem sie die Umstände rund um die Opferung der *Iphigenie* umschiff. Zu Beginn der *Aulischen Iphigenie* steht Agamemnon, der auf die Prophezeiung des Kalchas, die die Opferung *Iphigenies* als Voraussetzung für die Weiterfahrt nach Troja vorsieht, mit einem Brief reagiert, in dem er seine Tochter *Iphigenie* zu sich bestellt – und zwar unter dem Vorwand, sie mit Achill vermählen zu wollen. Ebenjener Brief soll nunmehr durch einen weiteren annulliert werden, der jedoch von Menelaos abgefangen wird, welcher daraufhin Streit mit seinem Bruder Agamemnon beginnt und die Opferung *Iphigenies* einfordert. Dieser Agon wird von der Nachricht unterbrochen, dass *Iphigenie* und *Klytaimestra* gelandet seien. Menelaos weicht nun von seiner Forderung ab und durchlebt somit einen Sinneswandel, den sein Bruder diame tral spiegelt: Agamemnon nämlich besteht jetzt, hauptsächlich aufgrund des Drucks, den das Heer auf ihn ausübt, auf der Opferung seiner Tochter. Diese Bestrebungen kulminieren in der finalen Agamemnonrede, in der der Held die Unabdingbarkeit des Opfers mit der Entführung der *Helena* begründet. Dieses politische Argument liefert schlussendlich den (hauptsächlichen) Grund für die Bereitschaft *Iphigenies*, sich freiwillig zu opfern.

Die mythische Vergangenheit dient Euripides für seine *Iphigenie in Aulis* mithin als Folie, vor der er die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des menschlichen Handelns befragt – eines Handelns, das er – den Reflexionen des *Thukydides* und der *Sophisten* zur Wirkungskraft der Rhetorik geschuldet – als eng mit der Macht der Sprache verknüpft betrachtet. So betont der Altphilologe Uwe Neumann:

Euripides hat in der *Iphigenie in Aulis* eine bestimmte Art zu sprechen, eine für seine Zeit typische Art von Rhetorik dramatisch dargestellt und problematische Punkte dieser Rhetorik sichtbar werden lassen. Abstrakt ließe sich über diese Art der Rhetorik sagen, daß sie von Mißverhältnissen bestimmt ist: Wort und Sache decken sich nicht mehr; die Beziehung zwischen Wort und Tat ist nicht eindeutig bestimmbar; hinter den Reden verbergen sich andere Motive und andere Absichten, als die Reden vorgeben; indem die Reden der Erhaltung und der Darstellung von Macht und Herrschergewalt dienen, offenbaren sie auch, daß sich vermeintliche Macht und tatsächliche Macht nicht immer decken [...]. (Neumann 102)

Das Sprechen tritt in der Aulischen *Iphigenie* auf Kosten einer Handlung, die Euripides nicht mehr vordergründig interessiert, ins Zentrum und wird dabei als meinungsbildendes und -manipulierendes Instrument entlarvt. Sprechen und Handeln fallen offenkundig zusammen, verweisen dabei aber gleichzeitig auf „[...] die nicht verlässliche Verbindung von Wort und Sache [...]“ (ebd. 106) Wir haben es folglich mit einem politisch-motivierten dramaturgischen Verfahren zu tun, das sich als solches in Elfriede Jelineks Theater texts radikal widerspiegelt, in denen der Handlung zugunsten des Sprechens bzw. eines Sprechens über das Sprechen eine generelle Absage erteilt wird. 2.500 Jahre nach Euripides befragt ihre Iphigenie-Fortschreibung vor dem Hintergrund einer weltweiten ‚Flüchtlingskrise‘, mit welchen Worten Menschen zu Entscheidungen finden und mit welchen Sprechweisen sie versuchen, ebene Entscheidungen zu begründen.

Wie die oben gelieferte Synopsis zeigt, ist *Iphigenie auf Aulis* durchzogen von konstanten Meinungswechseln, die wiederum stets neue Redeinhalte und Argumentationsstrategien nach sich ziehen. Offenkundig wird hier, „[d]aß das Wort keine feste Größe mehr ist, sondern eigentümlich schwankt und nicht mehr verlässlich auf eine klare Bedeutung oder berechenbare Intention hin bezogen ist [...]“ (ebd. 102) Diese alternierende Eigenart wird in Jelineks Fortschreibung gleich im ersten Satz evident, der da lautet:

Da zittert was, das Boot, es zittert, das ist doch Zittern, oder?, nein, dafür gibt es noch ein andres Wort, nein, das paßt mir auch nicht, es wackelt, das Boot, es schwankt, wahrscheinlich weil Hermes und Athene nicht als Pinne im Kompaß eingebaut sind, zwischen ihnen zittert was, das Boot zittert vor Angst, nein, es schaukelt, weil diese Leute nicht ruhig sitzen können [...]. (CO o.S.)

Das Bild des schwankenden Boots – „Symbol einer grenzverletzenden (Lebens-)Reise“ (Sinn 368) –, an das bei Euripides die Weiterfahrt ins umkämpfte Troja und bei Jelinek die Überfahrt ins rettungsversprechende Europa gekoppelt ist, fungiert als Scharnier zwischen Prätext und „postdramatischer“³ Fortschreibung und verweist auf die Brüchigkeit des Wortes, die die Reden von Achill, Agamemnon und Menelaos ebenso prägt wie rezente populistische Diskurse im Kontext von Flucht und Migration. So weist die Sprachwissenschaftlerin Ruth Wodak darauf hin, dass die Rhetorik (rechts-)populistischer Mikropolitik neben der Strategie der Provokation vor allem auf der Strategie der „kalkulierten Ambivalenz“ aufbaut, die gleichzeitig mit diskrepanten Aussagen unterschiedliche Zielgruppen anspricht

(vgl. Wodak 64). Wesentlicher Bestandteil dieser Strategie ist die Verwendung von abstrakten Euphemismen für Holocaust und Völkermord, wie Wodak im Zitieren eines Interviews mit dem ehemaligen FPÖ-Vorsitzenden Jörg Haider veranschaulicht, in dem dieser die Worte „Aktivitäten“, „Vorgänge“ und „Maßnahmen gegen Bevölkerungsgruppen“ verwendet. Auf die Frage des Journalisten, ob er etwa Schwierigkeiten habe, von Vergasungen und Massenmord zu sprechen, antwortet Haider: „Wenn Sie so wollen, dann war es halt Massenmord.“ (ebd. 76)

Eine Weiterentwicklung erfährt diese Sprachstrategie in der gegenwärtigen medialen bzw. politischen Flucht- und Migrationsdebatte, die in ihrer Perfidität bei Jelinek widerhallt. Ihr Text kreist im Andocken an Euripides' *Iphigenie in Aulis* permanent um die Begriffe Luft, Wasser und Feuer und verweist im euphemistischen Aufgreifen dieser Lebens- bzw. Todesmetaphern auf die zynische Rhetorik, die Europas Sprechen über die tausenden zu Tode gekommenen *Boat people* prägt. So ist hier die Rede vom Wasser, in dem Menschen „ein Bad“ nehmen, das Menschen „aufnimmt“, „Menschen in den Schnabel“ nimmt (CO o.S.). Menschen, die wiederum als Luft(-Hülsen) figurieren: „Luft ist leichter als Wasser, bloß schwimmen kann sie nicht allein, dafür braucht sie eine Hülle, die Luft, eine Hülle, die bei Bedarf dann ausgeworfen wird.“ (ebd.) Im Fokussieren auf die Täuschungsfähigkeit des Wortes entblättert der Text ein Phänomen, das nicht nur gegenwärtig auszumachende Sprachpolitiken prägt, sondern bereits von Philosophen und Geschichtsschreibern diskutiert wurde, die sich im Umfeld des Euripides bewegten. Besonders erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Pathologie des Thukydides, auf die Uwe Neumann im Besprechen der *Iphigenie* hinweist. Thukydides schildert dort, wie gewisse ethische Werte im Laufe des Krieges radikal umbewertet und Verbrechen „durch eine schönklingende Bezeichnung [...] bemäntelt“ (Neumann 108) wurden. Bemerkenswerterweise entspricht diese jahrtausendealte Sprachstrategie des Abschwächens und Schönredens wiederum einem der fünf Typen, die der Sprachwissenschaftler Teun Van Dijk unter dem Stichwort „Leugnung des Rassismus“ anführt, und zu denen er außerdem die Handlungsleugnung, die Kontrollleugnung, die Absichtleugnung sowie die Zielleugnung zählt (vgl. Van Dijk 87 ff.). (Rechts-)populistische Diskurse scheinen sich also grundsätzlich durch eine Brüchigkeit des Wortes auszuzeichnen, die sowohl Euripides' *Iphigenie in Aulis*, wiewohl Jelineks Tragödienfortschreibung als Leitthema durchzieht.

Eine Brüchigkeit, die eng verbunden ist mit einem Sprechen, das permanent auf andere Absichten und Motive verweist. So wurden die Luft und die Winde, auf die *Die Schutzbefohlenen*. Coda mehrfach rekurriert, in der Antike für den Transport von Epidemien verantwortlich gemacht. Dieser Ansatz der hippokratisch-galenischen Medizin, der in einem magischen Denken wurzelt, das Winde, Dünste und Hauche dämonisch konnotiert, findet sich christlich transformiert in einer Seuchenangst wieder, die sich als Angst vor einem unberechenbaren, strafenden Gott gestaltet (vgl. Briese 291). Vor diesem Hintergrund erscheint der fliehende Mensch, der bei Jelinek lediglich als Masse bzw. als ephemeres Element figuriert, sowohl als unsichtbar und unhörbar, als auch als unberechenbare Bedrohung, der man sich nicht entziehen kann. Als ‚Widerfahrnis‘, um den Pathos-Begriff von Bernhard Waldenfels zu strapazieren, der darunter etwas versteht, das einem zustößt und einen dabei wie ein Schock trifft: „Es kommt stets zu früh, als dass wir uns dessen versehen könnten, unsere Antwort kommt immer zu spät, um ganz und gar auf der Höhe der Erfahrung zu sein.“ (Waldenfels, „Das Fremde im Eigenen“ 3) Wenn in Jelineks Text „[d]unkle Schultern, die den Blitzstrahl entfacht haben“ (CO o.S.), vorgeführt werden, dann verweist dieses Bild nicht nur auf eine in den Textfluss eingebaute Fotografie, die einen „Mann in der Badehose“ (ebd.) zeigt, der Flüchtende mit der Handhabe eines Außenbordmotors betraut. Gleichzeitig weckt diese Passage Assoziationen zu einer rhetorisch-politischen Strategie, die darin besteht, die rezenten Flucht- und Migrationsbewegungen als unvorhersehbaren, plötzlichen Einbruch des ‚Fremden‘ zu lancieren. So ist die aktuelle europäische Zuwanderungsdebatte von einer (Natur-)Katastrophenmetaphorik geprägt, die Begriffe wie ‚Flüchtlingswelle‘, ‚Massenansturm‘ und ‚Menschenlawine‘ hervorbringt und dadurch eine Unkontrollierbarkeit suggeriert, mit der die immer strikteren Beschränkungen im internationalen Asylrecht legitimiert werden (vgl. Dahlvik/Reinprecht 41 ff.).

4. Interdiskursivität und Rekontextualisierung

Ebendiese Begriffe können als Teile einer Kollektivsymbolik verstanden werden, unter der Jürgen Link und Rolf Parr „[...] die gesamte kollektiv verankerte, mehr oder weniger stereotype ‚Bildlichkeit‘ einer Kultur“ fassen (vgl. Link/Parr 3) und die sie als „Kondensat von Interdiskursivität“ bezeichnen (vgl. ebd.). Kollektivsymbole generieren sich aus einer Beziehung zwischen Bild-Elementen (*Pictura*) und Sinn-Elementen

(*Subscriptio*). So verweisen Link und Parr etwa auf Beispieltexthe der Asyldiskussionen der 1980er und 1990er Jahre und führen vor, wie dort Elemente aus dem Bereich der Seefahrt (z.B. Boot, Flut) mit einem damit eigentlich intendierten Element aus dem Bereich ‚Asyl‘ (z.B. Deutschland, Summe der AsylwerberInnen) kombiniert werden (vgl. ebd. 5). Jelineks Text wiederum greift solche Kollektivsymbole auf und zeigt, inwiefern sie (Rechts-)PopulistInnen nutzen, um auf gesellschaftliche Paradigmenwechsel mit einer Politik der Angst zu reagieren. Eine solche Politik zeichnet sich dadurch aus, einen ‚Diskurs‘ über ein spezifisches Thema in einem bestimmten Handlungsfeld (z.B. politische Werbung) zu lancieren und diesen dann in ein anderes (z.B. politische Kontrolle) überzuleiten. Diese Diskurse, so Ruth Wodak,

[...] bekommen meist eine Eigendynamik und verbreiten sich, sie beziehen sich oft auch auf andere Themen bzw. Diskurse oder überlappen einander. So könnte sich der Diskurs über Einwanderung und Migration auf Diskurse über Sicherheit und Staatsbürgerschaft stützen und dann auch andere Bereiche wie Bildung oder Außenpolitik erfassen. (Wodak 65)

Das hier beschriebene Prinzip der Interdiskursivität erweist sich als eng verbunden mit dem Phänomen der Rekontextualisierung, d.h. mit der Tatsache, dass sich Topoi und Argumente im Transfer von einem Genre zum anderen bzw. von Öffentlichkeit zu Öffentlichkeit verändern und dadurch neue Bedeutungen gewinnen. Bemerkenswerterweise fokussiert Jelineks Text auf diese beiden Phänomene, indem er sowohl das Prinzip der Interdiskursivität wiewohl jenes der Rekontextualisierung als ästhetische Verfahren anwendet. Offenkundig wird dies etwa am wieder und wieder rekurrierenden Begriff des ‚Motors‘, der völlig unterschiedliche Assoziationen bedient und somit als Kollektivsymbol bezeichnet werden kann, das sich dadurch auszeichnet, verschiedenste Sachverhalte unter ein Bild subsumieren zu können (vgl. Link/Parr 6). So ist es zunächst der Diskurs ‚(Im-)Migration, Asyl‘, der von Jelinek im Assoziieren des bereits weiter oben erwähnten Fluchthelfers und des motorbetriebenen Schlauchboots lanciert wird: „[...] dieser Mann in der Badehose, er zeigt erst mal, aber viel Ruhe nimmt er sich nicht dafür, wie der Motor funktioniert, nein, mitfahren will er nicht, wozu auch, sein Geld hat er ja schon [...]“. (CO o.S.) Überlappt wird dieser Diskurs von zwei weiteren Diskursen, die sich unter den Begriffen ‚Globalisierung‘ und ‚Marktwirtschaft‘ subsumieren lassen und sich an den von der Historiographie mit Vorliebe reproduzierten Mythos eines dynamischen Europas koppeln, der auf dem

Glauben an die Unerschöpflichkeit ökologischer und humaner Ressourcen basiert:

Aber der Treibstoff ist ja eingefüllt, der uns antreibt, der Motor hat sich die Lohneinverleibt, und er faucht, und er läuft jetzt, er läuft allerdings von Anfang an stotternd, er spuckt vor uns aus, da kann was nicht stimmen. Warum sollte er nicht funktionieren, warum nicht, er wurde doch mit diesem guten Diesel hier gefüttert, damit er es warm hat, nein, nicht getränkt, nur gefüttert, warum soll er dann nicht weitergehen als wir, die gar keinen Treibstoff haben, denn was uns antreibt, das ist in uns, da haben wir es wenigstens gleich zur Hand? (ebd.)

Aus dieser Passage lassen sich Kriterien ableiten, die Link für die Erkennung von Kollektivsymbolen vorgeschlagen hat. So zeigt sich anhand des Motor-Begriffs, dass Kollektivsymbole semantisch sekundär sind, d.h., dass das Bezeichnete selbst zum Träger einer weiteren Bedeutung wird. Offenkundig werden zudem die ihnen inhärente Mehrdeutigkeit (Kriterium der Ambiguität) und Ikonität (vgl. Jäger 140).

Indem Jelineks Text an das Begriffsfeld Motor – Treibstoff – Diesel die Markenbezeichnung Volkswagen anschließt, überschneiden sich die Diskurse der Globalisierung und der Marktwirtschaft mit jenem der Demokratie und des Volkes und entlarven dadurch einen von Bernhard Waldenfels konstatierten „Wirtschaftsnationalismus“ (Waldenfels, *Topographie des Fremden* 135), der unter Rückbezug auf einen homogenen Volkskörper ein ‚Anderes‘ hervorbringt, das in erster Linie mit Arbeitsplatzraub assoziiert wird. Dass der europäische Fortschritt, für den die weltweit exportierte Automarke VW symbolisch steht, aber zu einem wesentlichen Teil die Ausbeutung dieses so genannten Anderen impliziert, wird in populistischen Diskursen gänzlich ausgeblendet. So heißt es im Text: „[...] mißbraucht von dem Wagen des Volkes zum Betrug, das geht nicht, daß Autos so billig sind und so viel können! Das geht, daß Menschen so billig sind und nichts können, nichts dafürkönnen, egal.“ (CO o.S.) Offensichtlich wird hier eine Tendenz der Kollektivsymbolik deutlich, die darin besteht, das Eigene positiv, das Fremde hingegen negativ zu konnotieren (vgl. Jäger 141).

Im Strapazieren des Volksbegriffs greift Jelinek auf einen Schlüsseltopos der Rhetorik der Ausgrenzung zurück, der darauf abzielt, ein ‚wir‘ zu konstruieren, das sich als Abendland bzw. als christliches Europa geriert und sich von einem ‚die‘ abgrenzt, das sowohl Flüchtlinge und MigrantInnen, als auch Roma, Muslime und Juden als „Barbaren“ stigmatisiert, „die sich nicht

integrieren und unserer Kultur anpassen wollen.“ (Wodak 41) An diese Rhetorik knüpft die argumentative Strategie des Sündenbocks an, d.h. die Installation eines Opfers, das bewusst dafür ausgewählt wird, den Zorn einer Gruppe auf sich zu ziehen, und das laut René Girard dadurch charakterisiert ist, greifbar und verletzlich zu sein (vgl. Girard 11). So heißt es in Jelineks Fortschreibung von Euripides' *Iphigenie in Aulis*: „Das Opfer muß her, wer meldet sich freiwillig? Dieses Mädchen, na, viel ist das nicht, der Herr dort drüben vielleicht?, die Dame mit dem Kopfschal?, nein?“ (CO o.S.) Diese Passage lädt dazu ein, noch einmal darüber zu reflektieren, was es bedeutet, dass Jelinek nicht – wie Goethe und im Anschluss an ihn so viele andere deutschsprachige Dichter – an *Iphigenie in Tauris*, sondern an *Iphigenie in Aulis* andockt. Ein wesentlicher Punkt, in dem sich beide Tragödien voneinander unterscheiden, betrifft den Opferdiskurs. Während nämlich das Menschenopfer in *Iphigenie in Aulis* durch ein Tieropfer ersetzt wird, wird es in *Iphigenie bei den Taurern* weiterhin gefordert – jedoch nicht bei den Griechen, sondern bei den Taurern, den ‚Barbaren‘. Diese Verschiebung der vormals selbst praktizierten Gewalt⁴ hin zu den ‚Barbaren‘ kommt einer entlastenden Projektion gleich, wie der Literaturwissenschaftler Hans Dieter Zimmermann betont: „Das Dunkle wird als Fremdes zurückgewiesen. Nur als barbarisch bei den Barbaren können Menschenopfer noch gedacht werden; so wissen die Europäer von den Menschenopfern der Inkas und Azteken, aber nicht von ihren eigenen.“ (Zimmermann 66) Tatsächlich aber ist die Gewalt, die die Griechen den ‚Barbaren‘ anlasten, um sich von ihnen abzugrenzen, Teil ihres eigenen bzw. des europäischen Erbes, wie sich anhand der *Aulischen Iphigenie* belegen lässt – die titelgebende Lokalmetapher deutet bereits darauf hin. Spuren hinterlässt dieses Phänomen aber auch noch heute: Wenn zu den Modalitäten des antiken Menschenopfers nicht nur Erstückung und Ertränken, sondern auch die „Aufbewahrung und Zurschaustellung der Opferreste“ (Scheid Sp. 1255) zählten, dann lässt sich der gegenwärtige mediale Flüchtlingsdiskurs, der sich über ein ethisches Bilderverbot schlichtweg hinwegsetzt, als zynische Reinkarnation einer solchen rituellen, affirmativen Praktik lesen (vgl. Felber 52). Assoziiert werden kann in diesem Kontext ein Foto, das die österreichische *Kronen Zeitung* im August 2015 veröffentlichte. Das Bild, das die toten Geflüchteten auf der Ladefläche des bei Parndorf entdeckten Kühlwagens zeigt, löste eine breite Debatte darüber aus, was Stephan Strsembski als „Ikonografie des ‚displacement‘“ (Strsembski 213) bezeichnet.

Neben jenem des Volkes führt der Theatertext *Die Schutzbefohlenen*. Coda noch einen weiteren Topos vor, der politisch dafür instrumentalisiert wird, die pejorative Charakterisierung von Personengruppen als „Barbaren“ zu legitimieren. Wenn es im Text heißt: „[...] wieso sag ich das? Weil es ein anderer vor mir gesagt hat, nicht direkt vor mir aufgesagt, aber mit dem bin ich auf der sicheren Seite wie dieses Boot nicht.“ (CO o.S.), dann stützt sich eine undefinierte Ich-Instanz offensichtlich auf den von Wodak als solchen titulierten „Topos der Geschichte“ und verweist dadurch auf das Phänomen der Mythopoesis: (Erzählte) Handlungen, die einer Person bzw. einer Gruppe gedient oder geschadet haben, werden als Garant dafür genommen, dass es sich in der Gegenwart oder in der Zukunft ähnlich verhält (vgl. Wodak 69). Auch diese argumentative Strategie, derer sich aktuelle (rechts-)populistische Diskurse bedienen, hat ihre Wurzeln in der Antike, wie ein neuerlicher sorgfältiger Blick auf die von Jelinek intertextuell herangezogene Tragödie des Euripides demonstriert, die auf die zeitliche Verwurzelung des Menschen in der mythischen Vergangenheit fokussiert. So zeigt Neumann in Rekurs auf die Verse 504 und 505 sowie 1457 (*ex negativo*) der *Iphigenie* Figuren, die davon überzeugt sind, „so handeln [zu müssen], daß es der Vorfahren würdig sei.“ (Neumann 116) Das Revolutionäre der Tragödie manifestiert sich aber darin, dass dieser Bezug auf die mythische Vergangenheit in einem delikaten Spannungsverhältnis zu der vorgeführten neuartigen sophistischen Rhetorik steht. Iphigenies Wunsch, ihren Vater mithilfe rhetorischer Strategien umzustimmen, lässt die genealogische Herkunft der Figuren in den Hintergrund treten.

Wie verfährt nun die Tragödienfortschreibung Jelineks mit diesem Spannungsverhältnis? Sie unterbricht die Abarbeitung an Motiven der *Iphigenie* mit einer Passage aus Homers *Odyssee*, in der die Herkunft eine ganz wesentliche Rolle spielt. So heißt es im Transformieren der Verse 557 und 558 des Epos: „Sage mir auch dein Land, dein Volk und deine Geburtsstadt, daß, dorthin die Gedanken gelenkt, die Schiffe dich gerade dort nicht wieder hinbringen sollen! Sie sollen dich ja woandershin bringen. Der Phäaken Schiffe bedürfen keiner Piloten [...].“ (CO o.S.) An die Oberfläche gelangt dadurch ein europäisches Zugehörigkeitsverständnis, das sich genuin auf die Verflochtenheit von Staat, Nation und Territorium stützt, wie Giorgio Agamben in seinen Überlegungen zur gegenwärtigen Situation des Flüchtlings aufzeigt. Der Nationalstaat macht aus der Nativität, dem Geborensein und der Abstammung „den Grund seiner Souveränität“ (Agamben, „Jenseits der Menschenrechte“

27-28), was dazu führt, dass Nativität und Nation als ununterscheidbar erscheinen. Die Irritation, für die der Flüchtling in der heutigen Politik sorgt, liegt nun laut Agamben darin begründet, dass er diese Ununterscheidbarkeit revidiere und den Abstand zwischen Nativität und Nation regelrecht zur Schau stelle: „Wenn Flüchtlinge [...] in der Ordnung des modernen Nationalstaates ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Nativität und Nationalität, Geburt und Volk, aufbrechen [...].“ (Agamben, *Homo sacer* 140) Der Umstand, demnach heute zahlreiche Menschen nicht mehr in der Nation repräsentierbar sind, erschüttere die Dreieinigkeit Staat-Nation-Territorium.

Dieser Umstand erklärt aber nicht nur die Irritationen, für die Flüchtlinge in Europa heute sorgen, sondern auch gewisse antisemitische Stereotype, die im Europa des 21. Jahrhunderts nach wie vor bestehen. So streicht Ruth Wodak hervor, dass Heimatlosigkeit seit Beginn der europäischen Nationalstaaten im 19. Jahrhundert zu Ruhe- und Wurzellosigkeit umgedeutet wird. Im Anschluss daran wurde „[d]ie erzwungene Ausgrenzung aus den europäischen Gesellschaften [...] als essenzielle und essenzialisierte jüdische Eigenschaft erklärt. Juden werden verdächtigt, gegenüber dem Nationalstaat illoyal zu sein.“ (Wodak 115) Ihren Ausdruck findet dieses Phänomen in der Gestalt des ‚antinationalen Juden‘ bzw. im Stereotyp des ‚kosmopolitischen Juden‘, aber auch in der diffamierenden Bezeichnung ‚Parasit‘. Die von Hitler verfolgte ‚ethnische Säuberung‘ berief sich ganz bewusst auf derartige Bilder, die auf dem christlichen Mythos rund um Ashaver, den ‚ewig wandernden Juden‘, aufbauen. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Begriff der „Abgas-Reinigungsflüssigkeit“ (CO o.S.), an dem sich der Jelinek'sche Theatertext intensiv arbeitet, nicht nur als Anspielung auf den im Sommer 2015 publik gewordenen VW-Skandal verstehen. Er liest sich darüber hinaus als Holocaust-Metapher, die den Blick freigibt auf die Verstrickungen des größten europäischen Automobilkonzerns in die Belange des Nationalsozialismus, bedenkt man, dass die Gesellschaft zur Vorbereitung des Volkswagens von der nationalsozialistischen Organisation Kraft durch Freude gegründet worden ist. „Fünf Millionen Autos sind betroffen, wir sind es nicht“ (ebd.), heißt es lapidar in *Die Schutzbefohlenen*. Coda (vgl. Felber 52). Einmal mehr also bringt der Text im Rekurrieren auf den Iphigenie-Mythos die Schattenseiten eines Europas ans Tageslicht, das aktuell so gerne humanitäre Werte beschwört, indem es sich als ‚Wiege der Kultur‘ begreift.

5. Schluss

Was bleibt übrig, wenn Elfriede Jelinek 2.500 Jahre nach Euripides den Iphigenie-Mythos einer kritischen Lektüre unterzieht? Die Besonderheit ihrer Tragödienfortschreibung zeigt sich darin, dass sie im Gegensatz zu Goethe und den daran anschließenden Mythentransformationen nicht an der Taurischen, sondern an der Aulischen *Iphigenie* andockt und somit an einen Text, der auf die meinungsbildende und -manipulierende Macht des Wortes in Krisenzeiten fokussiert. Die antike Tragödie rund um die opferbereite Heldin dient dabei als Folie, vor der Rhetoriken untersucht werden, auf die in Zeiten von gesellschaftlichen Paradigmenwechseln rekurriert wird. Im Aufgreifen und Transformieren von Schlüsselmetaphern des antiken Prätexts entlarvt Jelineks *Die Schutzbefohlenen. Coda* (rechts-)populistische Strategien, die auf den Prinzipien der Interdiskursivität und der Rekontextualisierung basieren und dadurch eine „Politik mit der Angst“ (Ruth Wodak) vorantreiben. Eine Politik, die Flüchtende als Gefährdung vorführt, Migrationsbewegungen als Katastrophen hochstilisiert und die den Ruf nach HeldInnen laut werden lässt, die dem Iphigen'schen Humanitätsideal diametral gegenüberstehen.

Silke Felber studierte Theaterwissenschaft und der Romanistik an den Universitäten Wien und Bologna. Nach einer mehrjährigen Tätigkeit am Theater war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Forschungsplattform Elfriede Jelinek, und ist seit 2016 Hertha-Firnberg-Stelleninhaberin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Neben einem Habilitationsprojekt zu Dramaturgien des (Dis-)Kontinuities zählen zu ihren Forschungsschwerpunkten die Ästhetiken des deutschsprachigen und italienischen Theaters des 20. und 21. Jahrhunderts, Prä- und Postdramatische Dramaturgien sowie Theater und politische Theorie.

1 Der Text wird im Folgenden mit der Sigle CO zitiert.

2 Jelinek hat diesen Terminus, den die Forschung nach wie vor gerne bemüht, bereits 1990 in einem Interview anlässlich von *Wolken.Heim* vorgeschlagen (vgl. Vogl o.S.).

3 In der Forschung werden Elfriede Jelineks Theatertexte gemeinhin mit dem Begriff des ‚Postdramatischen‘ beschrieben, den der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann im Anschluss an Andrzej Wirth für Theatertexte und -produktionen vorschlägt, die sich den Vorgaben und Bestrebungen eines herkömmlichen dramatischen Theaters weitgehend entziehen (vgl. Lehmann). Auf die Problematik dieser Etikettierung verweist u.a. das Forschungsprojekt „Postdramatik“. Reflexion und Revision von Pia Janke und Teresa Kovacs (vgl. Janke/Kovacs).

4 Die Althilologin Edith Hall schreibt diesbezüglich: „Here, as so often, the ethnically other meets the mythical and chronologically prior.“ (Hall 147)

Literatur

Agamben, Giorgio. „Jenseits der Menschenrechte“. *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Hg. Giorgio Agamben. Aus dem Ital. v. Sabine Schulz. Freiburg: diaphanes, 2001: 23-32.

---. *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Aus dem Ital. v. Hubert Thüring. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Benjamin, Walter. „Ursprung des deutschen Trauerspiels.“ *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I.1*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013: 203-430.

Briese, Olaf. „Ansteckung“. *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Lars Koch. Stuttgart: Metzler, 2013: 290-296.

Dahlvik, Julia und Christoph Reinprecht. „Asyl als Widerspruch. Vom Menschenrecht zum Auserwählten“. *Jelinek[Jahr]Buch 2014-2015*. Hg. Pia Janke. Wien: Praesens, 2015: 41-52.

Felber, Silke. „Wer wenn nicht wir? Zur Kontingenz europäischer Zugehörigkeit bei Aischylos und Elfriede Jelinek“. *Vorstellung Europa – Performing Europe*. Hg. Natalie Bloch, Dieter Heimböckl und Elisabeth Tropper. Berlin: Theater der Zeit, 2017: 43-54.

Gallas, Helga. „Antikenrezeption bei Goethe und Kleist: Penthesilea – eine Anti-Iphigenie?“ *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*. Hg. Linda Dietrick und David G. John. Waterloo: U of Waterloo P, 1990: 209-220.

Girard, René. *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Franz. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Ostfildern: Patmos, 2012.

Hall, Edith. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon P, 1991.

Hermann, Christine. *Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert*. München: Martin Meidenbauer, 2005.

Jäger, Siegfried. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: DISS-Studien, 2009.

Janke, Pia und Teresa Kovacs (Hg.). „Postdramatik“. *Reflexion und Revision*. Wien: Praesens, 2015.

Jelinek, Elfriede. „Die Schutzbefohlenen. Coda“. Elfriede Jelineks Website. 29. September 2015/17. Oktober 2015. 21. Januar 2017 <<http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm>>.

---. „Die Schutzbefohlenen.“ *Elfriede Jelineks Website*. 14. Juni 2013/8. November 2013/14. November 2014/29. September 2015. 23. Januar 2017 <<http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm>>.

Koberg, Roland. „Interview mit Elfriede Jelinek zu FaustIn and out“. *Programmheft zu Elfriede Jelineks FaustIn and out*. Schauspielhaus Zürich, 2013.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Link, Jürgen und Rolf Parr. „Projektbericht: diskurs-werkstatt und kultuRRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie.“ *Forum: Qualitative Social Research* 8.2 (2007) 15. Januar 2017 <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/269/589>>.

- Neumann, Uwe. *Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides*. Stuttgart: Franz Steiner, 1995.
- Riley, Kathleen. *The Reception and Performance of Euripides' „Herakles“: Reasoning Madness*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Scheid, John. „Menschenopfer. III.“ *Der Neue Pauly*. Bd. 7. Stuttgart: Metzler, 1999: Sp. 1235-1258.
- Sinn, Christian. „Schiff“. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler, 2012: 368-370.
- Strsembski, Stephan. „Das Bild des Flüchtlings. Displacement als Thema der zeitgenössischen Kunst“. *Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge*. Hg. Cinur Gaderi und Thomas Eppenstein. Wiesbaden: Springer, 2017: 213-234.
- Thiele, Rita. „Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele“. *Programmheft zu Elfriede Jelineks Das Werk/Im Bus/Ein Sturz*. Köln: Schauspiel Köln, 2010.
- Van Dijk, Teun. „Discourse and the Denial of Racism.“ *Discourse and Society* 3.1 (1992): 87-118.
- Vogl, Walter. „Ich wollte diesen weißen Faschismus. Interview mit Elfriede Jelinek“. *Basler Zeitung* 16. Oktober 1990.
- Waldenfels, Bernhard. „Das Fremde im Eigenen. Der Ursprung der Gefühle.“ *E-Journal Philosophie der Psychologie* 6 (2006). 21. Januar 2017 <<http://www.jp.philo.at/texte/WaldenfelsB1.pdf>>.
- . *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.
- Wodak, Ruth. *Politik mit der Angst. Zur Wirkung rechtspopulistischer Diskurse*. Wien: Edition Konturen, 2016.
- Zimmermann, Hans Dieter. „Menschenopfer – Gottesopfer: Wodan, Iphigenie, Isaak, Dionysos, Christus.“ *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*. Hg. Bernhard Dieckmann. Münster: Thaur, 2001: 59-80.

Carlotta L. Posth

Krisenbewältigung im spätmittelalterlichen Schauspiel: Elias und Enoch als eschatologische Heldenfiguren

Durch Katastrophen hervorgerufene Krisen¹ sind besonders produktive Phasen gesellschaftlich-kultureller Aktivität und Reflexion: Indem Katastrophen etablierte soziale Ordnungen erschüttern und ihre Tragfähigkeit für die Zukunft infrage stellen, bringen sie eine aktive Auseinandersetzung gesellschaftlicher Akteure mit dem Status quo in Gang. Als Katastrophen wahrgenommene Ereignisse erzeugen somit ein Krisenbewusstsein. Indem die als verletzlich erkannte Ordnung zum Kommunikationsgegenstand wird, öffnet sich der Blick für „das vorher Alltägliche, das Selbstverständliche, das Ungesagte“ (Frie/Meier 4). Zugleich zeigt sich im Zustand der Krise das Bedürfnis nach besonderen Maßnahmen, um Sicherheit und Stabilität für die Zukunft erneut gewährleisten zu können. Mit anderen Worten: Krisen erzeugen ein verstärktes Bedürfnis nach dem Außergewöhnlichen, das Normalität zu restituieren vermag. Das Außergewöhnliche kann in Form von ‚heroischen Figuren‘ in Erscheinung treten, charismatischen realen oder fiktiven Personen, in denen sich heroische Eigenschaften manifestieren und die gemeinschaftlich verehrt werden (von den Hoff u.a. 8). Solche Helden und Heldinnen der Krise sind jedoch nicht essentialistisch zu verstehen. Herausragende Handlungen und Eigenschaften müssen nicht nur vollbracht bzw. verkörpert, sondern vor allem kommuniziert werden. Heroische Figuren sind deshalb medial inszenierte kulturelle Konstrukte, die ein kollektives Bedürfnis nach Orientierung erfüllen; sie liefern Modelle, an denen sich eine Gemeinschaft für den Weg aus der Krise ausrichten kann (ebd.). Krisenerzählungen und -inszenierungen reflektieren zeit- und gesellschaftsspezifische Ordnungen ebenso wie sie Ausdruck von Bewältigungshandeln sind. Die Analyse solcher Kommunikationsmedien verspricht folglich Aufschlüsse über die funktionale Einbindung von heroischen Figuren in soziale Ordnungen.

Ein zentrales Medium der Kommunikation von Krisendiagnosen ist im europäischen Spätmittelalter das Theater.² Geistliche und weltliche Spiele, die in Kirchen, auf Marktplätzen oder in

Wirtshäusern aufgeführt werden, erreichen ein großes, heterogenes Publikum, das zum Teil nur in die Stadt kommt, um die nicht selten mehrere Tage andauernden Aufführungen zu sehen. In einer Zeit ohne freie Presse übernimmt das Theater, meist gesteuert von klerikalen und städtischen Autoritäten, eine entscheidende erbauliche und meinungsbildende Funktion. Der vorliegende Beitrag nimmt einen Spieltypus in den Blick, der *die* Katastrophe schlechthin auf die Bühne bringt: Antichristspiele inszenieren die zentrale Krise der Christenheit, wie sie nach zeitgenössischer Vorstellung am Ende der Heilsgeschichte eintreten wird. Der Aufstieg und die Herrschaft des Antichrist bedeuten den Umsturz der christlichen Ordnung und läuten das Ende der Welt ein. Im christlich geprägten europäischen Raum werden Antichristspiele im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit in großer Zahl aufgeführt, und eine Reihe von Spieltexten sind uns heute überliefert.³ Sie bezeugen eine Kulturpraxis, die ein zentrales Krisenszenario aktualisiert, und verkörpern zugleich eine Form der Bewältigung, die die Katastrophe durchspielt, um sie handhabbar zu machen.⁴ Dabei zeigt sich in den Spielen ein neues Element, das in der biblisch-apokryph überlieferten Antichrist-Tradition nicht zu finden ist. In mehreren Spieltexten nehmen zwei Figuren ungewöhnlich viel Raum ein, die in der biblischen Quelle⁵ eher Nebenrollen besetzen. Der Auftritt der Prophetengestalten Elias und Enoch (oder Henoch), Prediger des Guten und Widersacher des Antichrist, bildet den Höhepunkt der Handlung. Ihr Märtyrertod ist für die Herrschaft des Antichrist der Anfang vom Ende und markiert damit den entscheidenden Wendepunkt im Spielgeschehen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die beiden Prophetengestalten im Medium des Schauspiels eine Heroisierung erfahren, die auf ein kollektives Bedürfnis nach Orientierungsmodellen im Krisenzustand reagiert. Stellvertretend für die westeuropäische Tradition werden Spiele aus dem deutsch- und französischsprachigen Raum behandelt.

Die Antichrist-Tradition

Das mittelalterliche Bild des Antichrist ist ein Flickwerk aus unterschiedlichen Darstellungen in Bibel und Apokryphen, das im Laufe der Zeit zu einer zusammenhängenden Vorstellung verknüpft wurde.⁶ Namentlich erwähnt wird der Antichrist nur in den Johannes-Briefen des Neuen Testaments, jedoch wird in patristischer Auslegung der dort beschriebene endzeitliche Widersacher Christi mit dem im Buch Daniel und in der Johannes-Apokalypse beschriebenen Ungeheuer aus dem Meer identifiziert, das die Erde vernichten wird. Die Antichristvorstellung, die sich daraus entwickelt, ist wesentlich von drei frühmittelalterlichen Schriften geprägt: Die um 700 entstandene, anonym überlieferte *Methodios-Apokalypse* und die ebenfalls anonyme *Tiburtnische Sibylle* aus dem 5. Jahrhundert beschreiben auf ähnliche Weise den Aufstieg und Fall des Antichrist; beide Darstellungen verbinden die Biographie des Antichrist mit den politischen Kontroversen ihrer Entstehungszeit (Przybilski 184-185). Insbesondere der dritte Text, der eine große Verbreitung erfahren hat, prägte das Antichristbild europaweit (Przybilski 185-186, Ridder/Barton 179). Es handelt sich um die Epistel *De ortu et tempore Antichristi*, die der lothringische Abt Adso von Montier-en-Der um 950 verfasste. Die Geschichte des Antichrist, wie die drei maßgeblichen Schriften sie darstellen, besteht im Wesentlichen aus folgenden Elementen: Der Antichrist wird als Abkömmling des Stammes Dan vom Teufel und einer Jüdin in Babylon gezeugt. Dort kommt er zur Welt und wird von Teufeln, Zaubern und Betrügnern erzogen. Mit Hilfe von dunkler Magie ist er in der Lage, Scheinwunder wie Heilungen und Nahrungsvermehrungen zu bewirken und auf diese Weise Gläubige an sich zu binden. Die biblischen Propheten Elias und Enoch werden auf die Erde gesandt, um die Menschen vor dem Antichrist zu warnen. Dieser erlangt dennoch die Weltherrschaft und lässt seinen Thron im Tempel von Jerusalem errichten, von wo aus er mit Zauberei, Bestechung und Terror regiert. Die beiden Propheten lässt er umbringen und alle Christen verfolgen. Der Rest der Welt verehrt ihn als Messias, allen voran die Juden. Die Herrschaft des Antichrist dauert dreieinhalb Jahre an und findet mit der Wiederkunft Christi ihr Ende. In einem letzten Gefecht wird der Antichrist auf dem Ölberg von Christus selbst oder dem Erzengel Michael geschlagen.

Die Rolle der Prophetengestalten Elias und Enoch

Fest eingeschrieben in die Antichrist-Tradition sind die Prophetengestalten Elias und Enoch. Der Auftritt zweier Propheten wird in der Offenbarung des Johannes erwähnt, ohne dass ihre Namen genannt würden. Es heißt, Gott werde zwei Zeugen auf die Erde senden, die dreieinhalb Jahre lang weissagen würden. Während dieser Zeit hätten sie die Macht, den Regen auszusetzen, Wasser in Blut zu verwandeln und die Erde mit Plagen zu überhäufen. Wenn anschließend das endzeitliche Tier auftauche, würden sie sich ihm entgegenstellen und von ihm getötet werden. Dreieinhalb Tage würden ihre Leichname unbestattet bleiben, um sodann aufzuerstehen und in den Himmel aufzufahren (Offb 11,3-12). Schon früh wird Elias als einer der Zeugen identifiziert, da er der einzige Prophet des Alten Testaments ist, der durch seine Gebete eine Dürreperiode hervorruft (1 Kön 17,1-7). Die Frage, um wen es sich bei dem zweiten Zeugen handelt, ist dagegen deutlich kontroverser; so werden beispielsweise auch Jeremias und Moses als Begleiter Elias' gehandelt (Witte 187-195). Enoch findet namentlich in der Reihe der Patriarchen biblische Erwähnung (Gen 5,21-25), wobei er sich dadurch von den übrigen Patriarchen abhebt, dass er am Ende seines Lebens nicht stirbt, sondern von Gott „hinweggenommen“ wird. Auch Elias erleidet nicht den Tod, sondern erfährt eine solche Entrückung (2 Kön 2,11). Dass Enoch sich letztlich in der Tradition durchsetzen kann, hängt mit dieser Gemeinsamkeit der beiden Propheten zusammen:

Hinter dieser Aufnahme des Patriarchen und des Propheten, die den Tod nicht ertragen mußten, in den Himmel, steht der Wille Gottes, die beiden Auserwählten für eine bestimmte Aufgabe im Paradies zurückzubehalten, für den endzeitlichen (verbalen und brachialen) Kampf gegen den Widerchristen (Witte 168).

Die Entrückung der beiden Gestalten des Alten Testaments wird in der mittelalterlichen Rezeption als Ausweis besonderer Tugend, die durch Gott in dieser Form belohnt wird, ausgelegt (ebd.). In der Forschung wurde in diesem Zusammenhang der Exempelcharakter von Elias und Enoch hervorgehoben. Maria Magdalena Witte kann anhand zahlreicher mittelalterlicher

Schriften die Rolle der beiden Propheten als ‚bona exempla‘ belegen: Man bezieht sich auf sie, um bestimmte positive Eigenschaften auszustellen, qua Autorität theologischen Aussagen Nachdruck zu verleihen und zur Imitation der durch sie vorgelebten ethischen Grundsätze einzuladen (ebd. 88-89). Richard K. Emmerson betont die Bedeutung der beiden Propheten als Präfigurationen Christi. Er verweist auf vielfältige Parallelen zwischen der Charakterisierung Christi und der der Propheten in spätmittelalterlichen ikonographischen Quellen (Emmerson, „Nowe Ys Common This Daye“). Die Legende von Elias’ und Enochs Kampf gegen den Antichrist spielt in der ikonographischen Antichrist-Tradition eine ganz besondere Rolle (Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages* 136). Aus dem Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit sind eine Vielzahl von Handschriften und gedruckten Quellen überliefert, deren Zahl und aufwändige Gestaltung auf eine breite Rezeption des Antichrist-Stoffs hindeuten (Richardsen-Friedrich 72, Emmerson, „Nowe Ys Common This Daye“ 92). Das Wirken der Propheten, ihr Märtyrertod und ihre Auferstehung nehmen in diesen Werken eine zentrale Stellung ein. So widmet beispielsweise ein zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstandener eschatologischer Bildertext, der eine beachtliche Verbreitung gefunden hat,⁷ von den insgesamt 46 Miniaturen, welche die Antichrist-Vita umfasst, sechs der Legende von Elias und Enoch. Den Schluss bildet dabei eine Miniatur, welche die Propheten predigend auf der Kanzel zeigt, um die durch den Antichrist vom Glauben Abgefallenen zu bekehren (Boveland 27). Dass die Propheten die Antichrist-Handlung abschließen, indem sie nach ihrer Auferstehung und Entrückung in den Himmel noch einmal zur Erde zurückkehren, um zu predigen, beruht nicht auf kanonischen Texten, was die Bedeutung, die Elias und Enoch beigemessen wurde, unterstreicht. Der Kommentar zu den Miniaturen hebt hervor, dass die Propheten zum Zeichen ihrer großen Demut in Säcke gekleidet sind: „Und er [Elias, C.P.] ist gekleidet mit sack tûch/ zû einem zeichen groß dyemutigkeit [...] Hye predigt der ander prophet Enoch der kristenheit [...] Und er ist ouch gekleidet mit sacktûch“ (Boveland 7-8). Das beispielhafte Verhalten der Propheten wird den Rezipienten so eindrücklich vor Augen geführt.

Der Blick auf die ikonographische Antichrist-Tradition verdeutlicht die Vorbildfunktion, die den Propheten Elias und Enoch in diesem Kontext zugedacht ist. Doch ein Vorbild ist noch kein Held. Birgit Studt bemerkt zu Recht, dass Helden nur dann als solche in einer Gemeinschaft wirken konnten, „wenn ihre Taten und ihr Verhalten den Bereich der reinen Vorbildhaftigkeit und

Exemplarität durch Exzeptionalität überstiegen“ (Studt, Ambiguität 312). Elias und Enoch zeichnen sich durch ihre beständige Tugend sowie ihr bedingungsloses Einstehen für den Glauben aus, was sich im Märtyrertod manifestiert. Ihr vorbildliches Verhalten macht sie zu Exempeln, doch worin liegt ihre Exzeptionalität, ihr heroisches Potential? Für Bernhard Giesen steht im Zentrum der kulturellen Imagination von Helden das Heilige: „Heroes embody charisma, they fuse the sacred into the profane world, they establish a mediating level between the humans and the Gods“ (Giesen 16). Durch die ihm zugeschriebene Übermenschlichkeit hebt sich der Held vom Bereich des Gewöhnlich-Menschlichen ab, symbolisiert aber zugleich die Verbindung einer Gemeinschaft mit dem Heiligen, die Möglichkeit, über das Gewöhnliche hinauszuwachsen und am Göttlichen teilzuhaben (ebd. 17). Die Figuren Elias und Enoch beziehen ihr heroisches Potential aus ihrer Liminalität: Sie übersteigen den Bereich des Menschlichen und verknüpfen ihn mit dem Sakralen. Als Gestalten des Alten Testaments, die bereits in die göttliche Sphäre entrückt waren, kehren sie für den letzten Kampf zwischen Gut und Böse auf die Erde zurück. In ihrem Auftrag manifestiert sich der Wille Gottes, wodurch sie als Mediatoren zwischen dem Profanen und dem Sakralen vermitteln können. Die Eignung der beiden Prophetengestalten als heroische Figuren ist schon in den biblischen Texten angelegt, das kanonische religiöse Wissen muss jedoch medial ausgestaltet werden, um sie für eine Gemeinschaft zu Helden zu machen.

Die Heroisierung der Propheten im Schauspiel

Antichristspiele aktualisieren eine eschatologische Katastrophe, deren Eintreten in der Heilsgeschichte als gesichert gilt: Der Antichrist *wird* kommen und am Ende seiner Schreckensherrschaft *wird* die Welt untergehen. Das Futur verweist zugleich auf einen zentralen Aspekt des eschatologischen Katastrophenszenarios: Es ist immer ein zukünftiges. Trotz der Gewissheit, dass die Katastrophe eintreten wird, bleibt der Zeitpunkt unbestimmt und der Mensch im Ungewissen. Die Antichristspiele vergegenwärtigen das Bedrohungsszenario, indem sie das noch Ausstehende auf der Bühne performativ umsetzen. Sie stellen dem Publikum auf diese Weise die Aktualität der Heilsgeschichte vor Augen. Die Inszenierung der Katastrophe erfüllt dabei eine didaktisch-erbauliche Funktion: Als Bewältigungspraxis erlaubt sie eine Auseinandersetzung und Verarbeitung der Katastrophe und

bietet zugleich Modelle zur kollektiven Identifikation an, die für den Eintritt der Krise Orientierung versprechen. Die vergleichende Analyse eines französisch- und eines deutschsprachigen Antichristspiels soll zeigen, wie die Prophetenfiguren zu einem christlich überformten heroischen Modell stilisiert werden.

Das französische Spiel *Le Jour du Jugement* und ein schweizerisches Antichristspiel aus der Feder des Luzerner Stadtschreibers Zacharias Bletz stellen gewissermaßen den Anfang und das Ende der mittelalterlichen Tradition theatraler Bearbeitungen des Antichrist-Stoffs dar. Sie spannen einen Bogen vom 14. zum 16. Jahrhundert – dem Zeitraum, in dem volkssprachliche Antichristspiele in Westeuropa nachweislich vermehrt geschrieben und aufgeführt wurden (Richardsen-Friedrich 71-72). Das Spiel *Le Jour du Jugement*⁸ entstammt dem 14. Jahrhundert und kann anhand sprachlicher Merkmale dem Nordosten Frankreichs zugeordnet werden (Perrot/Nonot 9-12). Die einzige Handschrift (Besançon Ms 579, Bibliothèque municipale de Besançon) stellt mit großer Wahrscheinlichkeit eine Abschrift dar, die erst nachträglich nach einer Aufführung des Spiels realisiert wurde (Perrot/Nonot 12). Sie enthält 89 Miniaturen, die dem Text eine performative Dimension verleihen.⁹ Das in seiner überlieferten Form 2438 Verse umfassende Spiel ist auf zwei Tage ausgelegt und präsentiert eine um zusätzliche Szenen und Figuren erweiterte Fassung der Vita des Antichrist, an die das Weltgericht anschließt. Der *Luzerner Antichrist*¹⁰ wurde 1549 in Luzern als erster Teil eines insgesamt zwei Tage umfassenden eschatologischen Spiels aufgeführt, das neben der Antichrist-Handlung auch das Weltgericht zeigte (Aichele 78). Der Antichrist-Teil ist in zwei Handschriften überliefert, wobei auch Bühnenplan, Darstellerlisten und Regiematerialien erhalten sind.¹¹ Es handelt sich um eines der umfangreichsten überlieferten eschatologischen Spiele, allein der Antichristteil umfasst über fünftausend Verse. Die Vita des Antichrist wird auch hier in größter Ausführlichkeit auf die Bühne gebracht und die auf biblischer Vorlage basierende Handlung durch zusätzliche Szenen und Figuren ergänzt.

Der performative Charakter des Theaters ermöglicht es, Elias und Enoch als Helden auftreten zu lassen: Heroische Eigenschaften werden ihnen nicht nur sprachlich zugeschrieben oder visuell veranschaulicht, sondern in der Aufführungssituation performativ umgesetzt. Die verwendeten Charakterisierungstechniken können anhand der Haupt- und Nebentexte nachvollzogen werden.¹² Beide Spiele heben die Liminalität der Prophetenfiguren, welche ihnen ihren außergewöhnlichen Status verleiht, deutlich hervor.

Zum ersten Mal ‚begegnen‘ Enoch und Elias den Zuschauern am Ort ihrer Entrückung. Nachdem der Antichrist, vom Teufel und einer Jüdin gezeugt, in Babylon geboren wurde, ruft im *Jour du Jugement* ein Engel Elias und Enoch, die im irdischen Paradies (‚paradis terrestre‘) weilen, zum Kampf auf. Der Engel singt dabei seinen Text (vgl. die Regieanweisung vor V. 456: „PREMIERS ANGES, en chant“¹³). Gesang markiert akustisch die Präsenz der himmlischen Sphäre und bleibt im gesamten Spiel den Engeln vorbehalten. Diese figural-implizite Charakterisierung der Propheten macht für das Publikum umgehend deutlich, dass Elias und Enoch in direkter Verbindung mit dem Göttlichen stehen. In der Auseinandersetzung mit dem Antichrist benennt zudem Enoch den Ort ihres Aufenthalts, an dem er und Elias auf ihre Berufung warteten: „estre / Nous fist en paradis terrestre / Jusques a ton avenement“¹⁴ (V. 1103-1105). Im *Luzerner Antichrist* wird die liminale Position der Propheten bereits im Rollenregister deutlich, das auch die Bühnenorte, an denen die Figuren auftreten, verzeichnet. Elias und Enoch sind dem Paradies zwischen Himmel und Brücke („paradys zwüschem himell vnd prügi“, Reuschel 321) zugeordnet.¹⁵ Die räumliche Situierung der Propheten verweist als außersprachliche figural-implizite Charakterisierungstechnik somit auf ihre Mittlerposition zwischen Sakralem und Profanem. Ihre Teilhabe an der göttlichen Sphäre wird auch im *Luzerner Antichrist* akustisch hervorgehoben: Nachdem der Engel Michael den Propheten ihren Auftrag verkündet hat, tritt der Erlöser selbst in Erscheinung und spricht, vom Gesang der Engel begleitet, zu den beiden (vgl. die Regieanweisung nach V. 3079: „die engel singent Sanctus“). Der Engelsgesang ist auch hier Signum der göttlichen Sphäre, mit der Elias und Enoch unmittelbar in Berührung kommen und als deren Boten sie auf die Welt gesandt werden.

In beiden Spielen kommt das übermenschlich hohe Alter der Propheten als Ausweis ihrer Exzeptionalität zum Tragen. Optisch tritt dieses in der Kostümierung der Darsteller zutage. Die Miniaturen in der Handschrift des *Jour du Jugement* stellen Enoch und Elias als grauhaarige und graubärtige alte Männer dar (vgl. z.B. die Abbildung der 16. Miniatur in Perrot/Nonot 73) und ein Eigenkommentar Enochs lässt vermuten, dass dies dem Aussehen der Darsteller im Aufführungszusammenhang entspricht. Im Disput mit dem Antichrist spricht er:

Antrecrist, nous sonmes chenu
Et a merveilles ansien,
Et ainsçois que li crestien
Fumes nous sa jus nez de mere;¹⁶
(V. 1096-1099)

Enoch bezeichnet sich und Elias als ergraut und außergewöhnlich alt. Es ist demnach anzunehmen, dass die Prophetendarsteller graue Haare und (im Anschluss an die ikonographische Tradition) Bärte trugen. Dass dieses Aussehen ihr übermenschliches Alter widerspiegelt, wird nicht nur figural-implizit durch die Physiognomie der Figuren vermittelt, sondern im Eigenkommentar Enochs expliziert. Das hohe Alter weist zudem auf die große Weisheit der Propheten hin. Im *Jour du Jugement* werden Elias und Enoch als dem Antichrist überlegen inszeniert, indem sie ihm gegenüber ihren Wissensvorsprung herausstellen. Sie wissen, dass sie durch den Antichrist den Tod erleiden, aber wieder auferstehen werden (V. 1147-1150: „Tu nous feras ainçois tuer / [...] Mais saiches quant nous mort serons, / Que après resusciterons“¹⁷) und sagen ihm seine Niederlage und Verdammung voraus (V. 1114-1115: „En enfer te rendront tes oeuvres / La ou tu seras tormentez“¹⁸). Auch der *Luzerner Antichrist* inszeniert das außergewöhnliche Alter der Propheten durch figurale Charakterisierungstechniken. Laut Rollenregister treten Elias und Enoch „In grawen Röcken haar vnd bart vnd lybcleyder“ (Reuschel 321) auf, was im direkten Vergleich mit dem deutlich älteren *Jour du Jugement* und den darin enthaltenen Miniaturen darauf hindeutet, dass die Stilisierung der Propheten kulturell stark habitualisiert war. Auch im Dialog der Figuren ist vom außergewöhnlichen Alter Elias' und Enochs die Rede. Die Propheten geben sich in der Auseinandersetzung mit dem Antichrist und seinen Anhängern als Elias und Enoch zu erkennen, woraufhin Abram, einer der Schergen des Antichrist, spricht:

Mesias, wie willst dich mitt denen hallten?
nim war, sy wend vnser gsatz verschallten!
ich vermeintt, sy weren langest gestorben,
so sindt sy wider lebent worden.
(V. 3250-3253)

Der Antichrist antwortet ihm verärgert, es könne sich keinesfalls um Elias und Enoch handeln, da diese zur Zeit König Jorams gelebt hätten (vgl. V. 3274-3277). Er liefert ex negativo einen Beweis für die Exzeptionalität der Propheten, deren Anwesenheit den Rahmen des Gewöhnlich-Menschlichen übersteigt, und bestätigt so ihre außergewöhnliche Stellung. Es wird hier der Dialog zwischen Abram und dem Antichrist genutzt, um Elias und Enoch durch einen Fremdkommentar zu charakterisieren. Das hohe Alter der Propheten wird auch im *Luzerner Antichrist* als Ausweis besonderer Weisheit in Szene gesetzt. Wie im *Jour du Jugement* kennen sie ihr Schicksal (vgl. V. 3683-3686) und sagen dem Antichrist seines voraus (vgl. V. 3352, 3403). Ihre große Gelehrsamkeit wird zudem auch

sprachlich implizit dadurch verdeutlicht, dass sie ihre Predigten auf biblische Quellen und Autoritäten stützen, die sie in exzessiver, das normale Maß bei weitem überschreitender Weise zitieren (vgl. beispielhaft V. 3620-3621: „Durch danielen am sybenden gschryben stadt / von entcrists end. dess nement bericht!“).

Neben der Liminalität der Prophetenfiguren betonen die Spiele auch ihre bedingungslose Opferbereitschaft, die zur heroischen Eigenschaft stilisiert wird. Im *Jour du Jugement* formuliert Elias die uneingeschränkte Bereitschaft zur Selbstaufgabe:

Bien say li termes est venuz
C'uns mauvais homs est devenuz,
Pires que tuit li anemy,
Qui a nous trois ans et demy
Avra bataille et grant hayne;
Et nous couvient, en ce termine,
La foy Jhesucrist annuncier
Et le bien dire et prononcier.
Nous avrons assez a souffrir.
Noz corps couvient a mort offrir,
Et puis avront parfaite gloire.¹⁹
(V. 467-477)

Elias weiß von dem dreieinhalb Jahre währenden Kampf gegen den Antichrist, von dem Leid, das sie ertragen und vom Tod, den sie erdulden werden. Dennoch sind er und Enoch unverzüglich bereit, ihre Aufgabe zu erfüllen. Unbeirrbar warnen sie vor dem Antichrist (V. 478-537)²⁰ und ertragen klaglos die Beleidigungen, die die jüdischen Anhänger des Antichrist ihnen an den Kopf werfen (V. 1070: „Fil a putain ! Mauvais gaignon !“²¹). Das Leid, das die beiden Propheten auf sich nehmen, wird im *Jour du Jugement* durch eine nicht auf biblischer Vorlage beruhende Folterszene noch zusätzlich hervorgehoben. Marquim und Malaquim,²² zwei Schergen des Antichrist, überhäufen Elias und Enoch mit Schlägen, die von rüden Kommentaren begleitet werden:

MARQUIM
[...]
Compains, foule a cestui la panse,
Et je a cestui batray la teste !

MALAQUM
[...]
Ne cuidez ja que je m'en soigne
D'eux faire lait et honte assez !
Or regardez! Je suis lassez,
Tant l'ay ja rouillié et batu.²³
(V. 1158-1165)

Die Folterszene endet mit der Tötung Enochs und Elias' durch Haquim und Marquim (vgl. V. 1194-1199). Die letzten Worte der Propheten gelten Gott, den sie um die Errettung der Menschen bitten (V. 1190-1191: „Nous te prions

par ta puissance / Que ton menu peuple se-queures²⁴), und den Schergen, denen sie sich im Wissen um ihre Aufgabe ausliefern (V. 1192-1193: Biaux Seigneur, il est apoins heures / Que vous faciés vostre talent²⁵). Auf die Ermordung der Propheten folgt ein Erdbeben (vgl. V. 1200-1201), das die Schergen in Angst versetzt und auf die zentrale Bedeutung des Märtyrertods der Propheten hindeutet. Dieser markiert den Wendepunkt im Spielgeschehen. Von nun an geht es mit der Herrschaft des Antichrist bergab: Nach der Auferstehung und Auffahrt der Propheten sieht sich dieser dazu gezwungen, ebenfalls seine Himmelfahrt zu inszenieren, um seine Glaubwürdigkeit zu wahren. Der Versuch scheitert jedoch und führt zu Tod und Verdammung des Antichrist.

Die uneingeschränkte Opferbereitschaft Elias' und Enochs ist auch im *Luzerner Antichrist* ausführlich entwickelt. Die Szene im irdischen Paradies, in der sie vom Engel Michael auf ihre Aufgabe vorbereitet werden, zeigt sie demütig kniend (Regieanweisung vor V. 3050: „Elias vnnd enoch knüwent vff jm paradys, so der engell mitt jn rett“). Neben der figural-impliziten Charakterisierung der Propheten durch ihr Verhalten drückt Elias auch hier ihre sofortige Einsatzbereitschaft in einem Eigenkommentar aus:

Herr, vnser gott! wir sind bereyt
ze thûn. Wie vnns din engell seytt,
dyn bott vollbringen je mitt flyss,
von stund verlan das paradys.
(V. 3050-3053)

Die beiden Propheten beginnen sogleich ihre Mission zu erfüllen und predigen gegen den Antichrist. Die Wortgefechte mit ihm und seinen Anhängern machen mit 1094 Versen beinahe ein Viertel des gesamten Antichristspiels aus. An dessen Ende werden Elias und Enoch von Gog und Magog, den brutalsten Anhängern des Antichrist, erschlagen (Regieanweisung nach V. 4148: „jetz überfallens gog vnd magog. [...] Todtschlag“). Auch hier kulminiert die Opferbereitschaft der Propheten im Märtyrertod.

Der Tod der Propheten wird in beiden Spielen nicht als Niederlage inszeniert. Elias und Enoch sind keine Opfer (im Sinne von französisch ‚victime‘), sondern sie bringen sich als Opfer (im Sinne von französisch ‚sacrifice‘) für die Gemeinschaft dar, was sie zu Helden macht. *Le Jour du Jugement* und der *Luzerner Antichrist* zeigen die triumphierende Auferstehung der Prophetenfiguren am dritten Tag und die weitreichenden Folgen dieses Opfers. Der zweite Spieltag des *Jour du Jugement* beginnt mit der Auferstehung Elias' und Enochs, die von Engelsgesang begleitet in das himmlische Paradies geleitet werden (vgl. V. 1410-1423). Die Figur des guten Christen (Li Bons Crestiens) stellt

die Vorbildhaftigkeit der Propheten heraus und lädt die Zuschauer dazu ein, ihrem Beispiel zu folgen (vgl. V. 1424-1435). Demgegenüber sind die Anhänger des Antichrist entsetzt. Malaquim kocht vor Wut, denn die Nachricht von der Auferstehung verbreitet sich in der Stadt wie ein Lauffeuer und bereits gut zweitausend Menschen haben sich wieder zum Christentum bekehrt (V. 1452-1455: „Saichiés que il sont bien deux mile / Qui le sevent et qui ne croyent / En ta loy, mais Jhesucrist croyent“²⁶). Erneut dienen hier Fremdkommentare zur Charakterisierung der Propheten und ihres Einflusses. Sie bringen den Antichrist dazu, ebenfalls seine Himmelfahrt inszenieren zu wollen, die zu seinem endgültigen Sturz führen wird.

Im *Luzerner Antichrist* werden Enoch und Elias unter den Augen des erschrockenen Antichrist und seiner Anhänger von Gottes Engel Gabriel auferweckt (Regieanweisung nach V. 4256: „Entcrist vnd syn folch gsend erschrockenlich, ouch gog vnnd magog. So stand elias vnnd enoch schnäl vff, vallent vff ire knüw“). Die Himmelfahrt der Propheten löst auch hier einen deutlichen Umschwung aus: Die Christen, die durch Elias' und Enochs Predigten bekehrt wurden und vor dem Antichrist geflohen waren, kommen zurück und verunsichern ihn und seine Gefolgschaft (vgl. Regieanweisung nach V. 4296). Viele Anhänger des Antichrist wenden sich nach den Ereignissen ebenfalls von ihm ab und bekennen sich wieder zum Christentum (vgl. V. 4325-4418, 4453-4464). So wird auch im *Luzerner Antichrist* die Legende von Elias und Enoch zu einer ‚Erfolgsgeschichte‘.

Schluss

Obwohl *Le Jour du Jugement* und der *Luzerner Antichrist* unterschiedlichen Zeit- und Sprachräumen entstammen, konstruieren sie in paralleler Weise das Krisenszenario vom Antichrist und das Bild der Prophetenfiguren Elias und Enoch. Beruhend auf den gleichen biblischen und legendarischen Traditionen gestalten sie die Prophetenlegende weit stärker aus als die biblischen Ausgangstexte. Die theatrale Inszenierung der Katastrophe ist nicht nur Ausdruck eines Krisenbewusstseins, sondern bietet auch eine anschauliche Form, um diese zu bewältigen: Die Prophetenfiguren Elias und Enoch werden zu Modellen heroischen Handelns stilisiert, die dem Zuschauer in der Krise eine Orientierungs- und Identifikationsfläche bieten. Die Spiele formen bestimmte bereits in den biblischen Schriften angelegte Aspekte der Prophetengestalten zu heroischen Eigenschaften aus. Die Analyse hat insbesondere ihre Liminalität und unbedingte

Opferbereitschaft hervorgehoben. Elias' und Enochs Menschlichkeit macht sie als Vorbilder für ein Kollektiv anschlussfähig, ihre Teilhabe am Göttlichen verleiht ihnen heroische Exzeptionalität. Die bedingungslose Opferbereitschaft der Propheten, die sich in ihrem verbalen Kampf gegen den Antichrist äußert und in ihrem Märtyrertod kulminiert, ist Ausdruck ihrer heroischen ‚agency‘ und erhebt sie über den Status bloßer ‚heilsgeschichtlicher Werkzeuge‘. Die Wiedererweckung und Entrückung etabliert im Kontext der dargestellten eschatologischen Katastrophe ein Verheißungsszenario, das einen Ausweg aus der Krise weist.

Die Propheten-Helden sind zugleich Ausdruck der Diversität von heroischen Figuren in der mittelalterlichen Tradition. Als ergraute und weise alte Männer, die ihren Kampf gegen das Böse nicht mit Waffen, sondern mit Worten bestreiten, unterscheiden sie sich deutlich von anderen Heldenkonzeptionen. Im Vergleich mit den heroischen Modellen, wie sie uns beispielsweise in epischen Texten oder in der arthurischen Tradition begegnen, wo Jugend, Kampfkraft und Ehre im Kontext adliger Identitätsentwürfe eine zentrale Rolle spielen (Studt, Ambiguität) schließt das Modell der Propheten-Helden stärker an heroische Konzeptionen des Heiligen²⁷ an. Die Prophetenfiguren lassen sich mit der christlichen Vorstellung des Heiligen als „asketisch-sittlicher Charismatiker“ (Speyer 62) in Verbindung bringen, die auch in dem seit dem 11. Jahrhundert von monastischen Reform- und Eremitenbewegungen propagierten asketischen Männlichkeitsideal wirksam ist (Studt, Heilige, 32). Die Produktivität des durch Elias und Enoch repräsentierten heroischen Modells zeigt sich beispielsweise in seiner Übertragung auf historische Gestalten, die als Helden im Kampf gegen das Böse stilisiert wurden. Die Darstellung Luthers als ‚novus Elias‘ im Kontext der konfessionellen Auseinandersetzungen im 16. Jahrhundert (Witte 192-193) ist nur ein Beispiel, das auf die Wirkungsmacht des Mediums Schauspiel zurückverweist.

Carlotta L. Posth studierte Germanistik, Philosophie und Biologie an der Eberhard Karls Universität Tübingen und der Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Seit 2015 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 923 „Bedrohte Ordnungen“ der Universität Tübingen tätig. Im Rahmen des Teilprojekts „Bedrohungskommunikation in Predigten und Schauspielen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“ befasst sie sich mit dem geistlichen und weltlichen Schauspiel in Deutschland und Frankreich im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit.

1 Katastrophen werden hier als geophysikalische, biologische oder soziopolitische Ereignisse aufgefasst, die eine Gemeinschaft oder Gesellschaft mit als existenziell bedrohlich empfundenen Folgen treffen (vgl. dazu Clausen/Dombrowsky und Schenk). Der Begriff ‚Krise‘ hat besonders seit dem 20. Jahrhundert Hochkonjunktur und ist in unterschiedlichen Auffassungen in der Wissenschaft aufgegriffen worden (Fechner u.a. 148-149). Der vorliegende Beitrag versteht mit Thomas Mergel Krisen als „Wahrnehmungsphänomene“: Krisen sind nicht als objektiv feststellbare Tatsachen aufzufassen, sondern als „Formen der Selbstbeschreibung einer Gesellschaft“ (Mergel 13). Die Diagnose ‚Krise‘ verweist dabei immer auf eine Kontingenzerfahrung in sozialen Ordnungen, die „die Fragilität sozialer Konstruktionen offenbar“ (Mergel 10) werden lässt.

2 Unter ‚Theater‘ ist in diesem Zusammenhang nicht das neuzeitliche Drama oder die moderne Institution zu verstehen, sondern spätmittelalterliche Schauspiele, die sich zwischen Kult und Theater bewegen und kirchlicher und/oder städtischer Autorität unterliegen. Einführende Darstellungen des mittelalterlichen Schauspiels finden sich bei Schulze und Röcke.

3 Einen sehr guten Überblick bietet noch immer Aichele.

4 Zur entlastenden Funktion der mittelalterlichen Weltgerichts- und Antichristspiele vgl. auch Koch 216 und Ridder/Barton 184-185.

5 Von zwei Zeugen wird nur in der Johannes-Apokalypse (Offb 11,3-14) berichtet, nicht aber in den anderen apokalyptischen Schriften der Bibel.

6 Ausführliche Darstellungen der Quellen der Antichrist-Tradition liefern Wolter und Przybilski.

7 Vgl. die umfassende Darstellung der Überlieferung bei Burger.

8 Alle nachfolgenden Zitate richten sich nach der Edition von Perrot und Nonot.

9 Karlyn Griffiths Analyse der Miniaturen legt nahe, dass diese eine ‚performative Rezeption‘ des Antichristspiels ermöglichen: „I offer the presentation of the *Jour du Jugement* in Besançon 579 as an example of how certain elements in this manuscript, specifically the imagery, [...] re-create the modalities of performance for the reader/viewer and provide a unique performance experience when receiving the play as it is presented in the manuscript“ (Griffith 102).

10 Zitiert wird in der Folge nach der Edition von Reuschel.

11 Zur komplizierten Überlieferungssituation des Luzerner Antichristspiels vgl. Greco-Kaufmann 336-337.

12 Die Analyse der Figurencharakterisierung richtet sich nach der Terminologie Manfred Pfisters, der zwischen expliziten/impliziten figuralen und expliziten/impliziten auktorialen Techniken unterscheidet (Pfister 250-264).

13 „Erster Engel, singend.“

14 „Es war uns aufgetragen, im irdischen Paradies bis zu deiner Ankunft zu verweilen.“

15 Die Brücke war eine am Aufführungsort, dem Luzerner Weinmarkt, aufgebaute Plattform. In deren Mitte war der Tempel von Jerusalem dargestellt, wo im weiteren Spielverlauf der Antichrist residierte (Greco-Kaufmann 340).

16 „Antichrist, wir sind ergraut und ungemein alt, und wurden schon früher als die Christen auf diese Erde geboren.“

17 „Du wirst uns zuerst umbringen lassen [...]; aber wisse, dass wir, wenn wir gestorben sind, anschließend auferstehen werden.“

18 „In die Hölle werden deine Werke dich bringen, wo du gefoltert werden wirst.“

19 „Ich weiß genau, dass der Moment gekommen ist, an dem ein böser Mann erschienen ist, schlimmer als alle Teufel, der uns dreieinhalb Jahre lang bekriegen und mit großem Hass verfolgen wird. Es ist unsere Aufgabe, in dieser Zeit den Glauben an Jesus Christus zu verkünden und ihn hoch zu preisen und zu verbreiten. Wir werden viel erleiden müssen. Unsere Leiber müssen wir dem Tod übergeben, um dann an der himmlischen Herrlichkeit teilzuhaben.“

20 In der illustrierenden Miniatur (Nr. 17) sind Elias und Enoch zu sehen, wie sie zu einer Menge sitzender Zuschauer predigen. Eine Abbildung der Miniatur ist in der modernen Edition abgedruckt (Perrot/Nonot 74). Es ist anzunehmen, dass die Prophetendarsteller sich in einer Aufführungssituation an das tatsächlich anwesende Publikum richteten und dieses damit verstärkt in das Spielgeschehen einbanden.

21 „Hurensohn! Reudiger Hund!“

22 Die sprechenden Namen Marquim und Malaquim können als auktorial-explizite Charakterisierungstechnik aufgefasst werden: Es handelt sich um Derivate des Namens Malchus, der durch das Suffix -quim zusätzlich hebräisiert wird (Perrot/Nonot 26). Im Neuen Testament ist Malchus der Jude, dem Petrus bei der Ergreifung Jesu ein Ohr abschneidet (Joh 18,10).

23 „MARQUIM: [...] Kamerad, schlag dem da den Bauch entzwei und ich werde diesem den Kopf einschlagen! MALAQUIM: [...] Glaubst ja nicht, dass ich Angst hätte, ihnen nicht genug Leid und Schande zu bereiten! Nun seht her! Ich bin erschöpft, weil ich so sehr auf ihn eingeschlagen und eingeschrien habe.“

24 „Wir bitten dich bei deiner Macht, dass du deinem schlichten Volk beistehst.“

25 „Ihr Herren, es ist nun an der Zeit, dass Ihr Euren Willen in die Tat umsetzt.“

26 „Wisset, dass es gut Zweitausend sind, die es wissen und nicht an dein Gesetz glauben, sondern an Jesus Christus.“

27 Zum Verhältnis von Helden und Heiligen vgl. Speyer und Studt, „Helden und Heilige“.

Literatur

Primärliteratur

Boveland, Karin (Hg.). *Der Antichrist und Die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Faksimile der ersten typographischen Ausgabe eines unbekanntes Straßburger Druckers um 1480*. Hamburg: Wittig, 1979.

Perrot, Jean-Pierre und Jean-Jacques Nonot (Hg.). *Le Mystère du Jour du Jugement. Texte original du XIVe siècle*. Chambéry: Comp'Act, 2000.

Reuschel, Karl (Hg.). „Das Antichristdrama des Zacharias Bletz samt dem Rollen- und Spielerverzeichnis für die Luzerner Aufführung vom Jahre 1549.“ *Die deutschen Weltgerichtspiele des Mittelalters und der Reformation. Eine literarhistorische Untersuchung*. Hg. Karl Reuschel. Leipzig: Avenarius, 1906: 207-328.

Sekundärliteratur

Aichele, Klaus. *Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1974.

Burger, Christoph Peter. „Endzeiterwartung im späten Mittelalter. Der Bildertext zum Antichrist und den Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht in der frühesten Druckausgabe.“ *Der Antichrist und Die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Kommentarband zum Faksimile der ersten typographischen Ausgabe eines unbekanntes Straßburger Druckers um 1480. Mit Beiträgen von Karin Boveland, Christoph Peter Burger, Ruth Steffen*. Hg. Karin Boveland. Hamburg: Wittig, 1979: 18-74.

Clausen, Lars und Wolf R. Dombrowsky. „Katastrophen.“ *Pipers Wörterbuch zur Politik* Bd. 6. 1. Ed. 1987.

Emmerson, Richard K. *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*. Manchester: Washington UP, 1981.

---. „Nowe Ys Common This Daye'. Enoch and Elias, Antichrist, and the Structure of the Chester Cycle.“ *Homo, Memento, Finis': The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*. Hg. David Bevington. Kalamazoo: Medieval Inst., 1985: 89-120.

Fechner, Fabian u.a. „We are gambling with our survival.' Bedrohungskommunikation als Indikator für bedrohte Ordnungen.“ *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*. Hg. Ewald Frie und Mischa Meier. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014: 141-173.

Frie, Ewald und Mischa Meier. „Bedrohte Ordnungen. Gesellschaften unter Stress im Vergleich.“ *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*. Hg. Ewald Frie und Mischa Meier. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014: 1-27.

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

Greco-Kaufmann, Heidi. *Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit* (Theatrum Helveticum 11) Bd. 1. Zürich: Chronos, 2009.

Griffith, Karlyn. „Performative Reading and Receiving a Performance of the *Jour du Jugement*.“ *Comparative Drama* 45.2 (2011): 99-126.

Koch, Elke. „Endzeit als Ereignis. Zur Performativität von Drohung und Verheißung im deutschen Weltgerichtsspiel des späten Mittelalters.“ *Drohung und Verheißung: Mikroprozesse in Verhältnissen von Macht und Subjekt*. Hg. Eva Maria Heisler u.a. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2007: 237-262.

Mergel, Thomas. „Einleitung: Krisen als Wahrnehmungsphänomene.“ *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*. Hg. Thomas Mergel. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 2012: 9-22.

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink, 2001.

Przybilski, Martin. „Das menschengewordene Böse zwischen Grauen und Lächerlichkeit. Der Antichrist in der deutschen Literatur des späteren Mittelalters.“ *Wirkendes Wort* 56 (2006): 181-198.

Richardsen-Friedrich, Ingvild. *Antichrist-Polemik in der Zeit der Reformation und der Glaubenskämpfe bis Anfang des 17. Jahrhunderts. Argumentation, Form und Funktion*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

Ridder, Klaus und Ulrich Barton. „Die Antichrist-Figur im mittelalterlichen Schauspiel.“ *Antichrist. Konstruktionen von Feindbildern*. Hg. Wolfram Brandes und Felicitas Schmieder. Berlin: Akademie Verlag, 2010: 179-195.

Röcke, Werner. „Literarische Gegenwelten. Fastnachtspiele und karnevaleske Festkultur.“ *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hg. Werner Röcke, und Marina Münkler. München: Hanser, 2004: 420-445.

Schenk, Gerrit J. „Katastrophen in Geschichte und Gegenwart. Eine Einführung.“ *Katastrophen. Vom Untergang Pompejis bis zum Klimawandel*. Hg. Gerrit Schenk. Ostfildern: Thorbecke, 2009: 9-19.

Schulze, Ursula. *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2012.

Speyer, Wolfgang. „Die Verehrung des Heroen, des göttlichen Menschen und des christlichen Heiligen. Analogien und Kontinuitäten.“ *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*. Hg. Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer. Ostfildern: Schwabenverlag, 1990: 48-66.

Studt, Birgit. „Helden und Heilige. Männlichkeitsentwürfe im frühen und hohen Mittelalter.“ *Historische Zeitschrift* 276 (2003): 1-36.

---. „Die Ambiguität des Helden im adligen Tugend- und Wertediskurs.“ *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*. Hg. Oliver Auge und Christiane Witthöft. Berlin: De Gruyter, 2016: 305-316.

von den Hoff, Ralf u.a. „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 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/01.

Witte, Maria Magdalena. *Elias und Henoch als Exempel, typologische Figuren und apokalyptische Zeugen. Zu Verbindungen von Literatur und Theologie im Mittelalter*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.

Wolter, Michael. „Der Gegner als endzeitlicher Widersacher. Die Darstellung des Feindes in der jüdischen und christlichen Apokalyptik.“ *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*. Hg. Franz Bosbach. Köln: Böhlau, 1992: 23-40.

Stefanie Lethbridge

‘It wasn’t so long ago. We had heroes’: Superheroes and Catastrophe in the Early 21st Century

In the (fictional) prelims to Frank Miller’s *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) an article by James Olsen for *The Daily Planet* describes a meeting of old-timers in a bar in downtown Metropolis: “They get talking again. About the old days. The glory days. They remember. They were right there. In the thick of it. Back then. It wasn’t so long ago. We had heroes.” (Miller [9]) Heroes, it seems, rather like the countryside, home cooking or the weather, were always somehow better in the past. In contrast, contemporary heroes are frequently represented as at least partly problematic: The official DC website, for instance, explicitly locates its 2016 release *Batman v Superman: The Dawn of Justice* (dir. Zack Snyder) in a world that “wrestles with what sort of hero it really needs”, while the would-be saviour Superman and the dark vigilante Batman fight each other rather than the villain and only at the very last moment avert large-scale catastrophe.

Comics have a track record of dealing with catastrophe, both imagined and real: Art Spiegelman’s *Maus* deals with the Holocaust as much as the various incarnations of Superman or Batman struggle to prevent catastrophe in their respective universes. Superheroes in mainstream comics and in blockbuster cinema are stereotypically cast as representatives of positive cultural values and as the ones who ‘save the day’. Even Batman, DC’s darker and more tortured version of the long-serving superhero, clearly wishes to fight – vigilante-fashion – against crime and for justice.

Despite such clear alignments of superheroes and culturally accepted values, in the context of the ‘catastrophe boom’ of recent decades, both comics and films foreground the costs of heroic action more than its glories. Recent productions in the superhero genres circle around questions of change – both dramatic change caused by catastrophes and more gradual change in the role and status of superheroes. Going beyond the frequently noted similarities between heroes and villains, recent productions actually suggest that it is villains, rather than heroes, that are the

more reliable fighters against impending disaster (e.g. David Ayer’s *The Suicide Squad*). On the surface, it appears that a postmodern wobble in moral certainties has also caught up with the superhero universe.

This paper will argue that the ambiguities in recent representations of the superhero indicate a search for (new?) principles of the heroic in a world where old principles have been (temporarily) displaced by catastrophes. Despite postmodern influences, the genre does not, in the end, question either the need for heroes, the possibility for heroic action or even the existence of ‘goodness’. The time–space disruptions of catastrophe include the disruption of ideals, but they do not allow for stasis. In other words, whether or not it is clear what really represents ‘truth’, ‘justice’ or ‘goodness’, the hero needs to act, if he wants to prevent (further) disaster. In the radical dislocations of catastrophic events, recent superhero fictions give more attention to the costs of being ‘good’, but the general parameters of the need for heroic action remain in place: there is still a conviction that ‘justice must be done’. The choices that need to be made are harsher than they used to be, but they nonetheless indicate the cultural ideals of something that could be described as ‘disaster heroism’. In the following I will focus on the recent DC cinematic universe, especially on Zack Snyder’s *Batman v Superman* (2016), though a similar argument could be put forth also for the recent Marvel cinematic universe.

Catastrophe Boom

Catastrophes are booming. Not so much because catastrophes seem to happen more frequently these days, but because we are attuned to noticing them as such. In this sense, catastrophe is about perception and cultural ascription (cf. e.g. Frank 24 or Weber 17), and perceiving events as catastrophe furnishes a “cultural pattern” for interpretation (Utz 11). Catastrophes

are narrated as natural or man-made disruptive events that threaten “the welfare of a substantial number of people for an extended period of time” (Esnard/Sapat 17).¹ A catastrophe is also, in the literary (Aristotelian) sense, a sudden turn of events towards the tragic which initiates an emotional response in the audience and brings about catharsis. Our sensitivity to catastrophe has been sharpened by the natural sciences, that have favoured catastrophe theories since the second half of the twentieth century (cf. Mosbrugger 58). At the same time, real-time global transmission of catastrophic events such as the attacks on the Twin Towers or the 2004 Tsunami have created worldwide participation, shock, or even trauma, as François Walter phrased it: “Das Trauma ruht von nun an im Herzen der abendländischen Kultur.” (Walter 25) In the field of politics and economics as well “the trope of revolution has been superseded by the trope of catastrophe as a primary means for imagining social change.” (Cintron 231) This ‘catastrophic turn’ resonates with the much older cultural pattern in the Judeo-Christian tradition which also views the world as a place of catastrophes (cf. Moltmann). Noah’s flood, the destruction of Sodom and Gomorrah or the Apocalypse provide, if no longer necessarily models for explaining otherwise inexplicable events, certainly a still current iconography to describe them and express one’s horror (cf. Walter 23). Critics have also claimed an inextricable link between modernity and catastrophe (cf. Rosario 27). The radical disruptions and chaos that catastrophes provoke destabilise current cultural narratives and expose the ideological as well as material vulnerabilities of societies. Catastrophes “simultaneously demand and defy conceptual understanding and cultural representation and thus force our cultural imagination to invent new concepts and new modes of understanding.” (Meiner/Veel 1) This would suggest that events which are interpreted as catastrophes almost inevitably create heroes that act as protagonists, literally as ‘heroes’, of new or at least modified cultural narratives that seek to come to terms with catastrophe.

While catastrophes are always disruptive, they are not exclusively destructive. The “dynamic system of spatial reorganization and capital accumulation” that comes with both modernity and catastrophe can also be considered as a chance to rebuild and thus work as a catalyst for creation (Rosario 14). Marx, as much as later Marxist critics such as David Harvey or Edward Soja, stressed the rhythms of catastrophic destruction and rebuilding that comes with capitalist processes of progress (ibid. 3, cf. Harvey; Soja). Catastrophe thus makes possible the kind

of creative destruction that is in fact a necessary prerequisite for (capitalist) progress and the opening of new markets. Naomi Klein makes the connection explicit when she describes the strategies for opening new markets by allowing, even encouraging, large-scale destruction in order to sweep away established systems and thus free assets and provide access to new markets as “disaster capitalism” (Klein).

America in particular is considered to be deeply rooted in the (also biblical) idea that destruction and disaster can become a source of “moral, political, and economic renewal” (Rosario 3). “Regeneration through violence” has long been considered part of the national mythology of the United States (see Slotkin). This would suggest that iconic American superheroes not only provide protection during catastrophic events, but also lead the way in reconstruction afterwards. The constructive reaction to disaster is to rebuild and to learn from past mistakes. Bruce Wayne (Batman) says as much to Diana Prince (Wonder Woman) at the end of *Batman v Superman*: “Men are still good. We fight. We kill. We betray one another. But we can rebuild. We can do better. We will. We have to.” (BvS 2:13:40)

Paradoxically, catastrophe links chaos and extreme change (such as the eruption of a volcano or large-scale explosions) with a moment of freezing in time (people caught in mid-action). The experience of catastrophe thus combines dynamics and stasis. The chronotope of catastrophe is “in the middle of”: it irretrievably interrupts action and prevents its completion (Murray 156). Catastrophe is in this sense “invitational” (ibid.), it asks for the completion of interrupted events and thus demands closure. To come to terms with the disruptions that are experienced as catastrophic, cultures create narratives and sites of commemoration that provide forms of closure. The monument or the repeated story about catastrophic moments also combine the dynamics of extreme change (the catastrophic event) with the stasis of the repeated story and the memorial. Catastrophe’s necessary ‘other’ is thus the arrested moment in time that simultaneously recreates the time-space disruption of catastrophe through remembering it and at the same time anchors this moment in a fixed space.² Commemoration on the one hand needs distance from the chaotic and inexpressible events of catastrophe itself, on the other hand it remains “infected” by the catastrophic moment, keeping it forever present (Klinkert/Oesterle 3). While the stasis of commemoration provides a temporary space of stability in the radical “time-space compression” that characterises catastrophic events (Harvey 240), it also

reduces flexibility and limits cultural discourse to a specific aspect of the catastrophe. Commemoration might in fact become a stumbling block and thus hinder adequate cultural response: tradition provides stability but can also slow people down. This tension between stasis and dynamics affects the cultural status of heroes.

Static vs Dynamic Heroes

The films in the Batman and Superman franchise (certainly since Tim Burton's *Batman*, 1989) play on this tension between stasis and dynamics by juxtaposing the stasis of commemorative statuary with the dynamics of the superhero's actions.³ Particularly Joel Schumacher's *Batman & Robin* (1997), which temporarily killed the cinema franchise, crowds museum spaces and monumental statues into the frames and turns them into the sites for the obligatory fight scenes and car chases with the Batmobile racing off the arm of the giant representation of man. Christopher Nolan's *Batman Begins* (2005), the successful reboot of the franchise, by contrast almost completely dispenses with established statuary⁴ and makes the audience a witness of Bruce Wayne's careful construction of the Batman suit/symbol in place of old (and useless) memorials. As he tests materials and assembles parts, we watch him turn himself into a piece of sculpture. *Batman v Superman*, finally, adopts an extremely critical stance towards musealisation, rejecting the stasis of once useful actions that now have merely historical value. Alexander's sword for instance, which Senator Barrow praises as "the sword that cut the Gordian knot – a triumph!" (BvS 47:39), is revealed to be a fake. Batman's suit is explicitly presented as a (possibly outdated) museum piece, as it is shown next to Robin's old suit in a glass box with the Joker's taunt on it: "Ha, Ha, Ha! The joke is on you Batman." (BvS 36:28) When Wallace Keefe, the maimed victim of General Zod's attack on Metropolis, defaces the monumental statue of Superman in 'Hero's Park' with the graffiti "Fake God", he vents his anger about the perceived failures of the hero on the hero's static representation in a monument.

In place of monumentalised (and basically static) heroes, the film favours the active, moving and fighting ones. This becomes clear for instance in the contrast between the statue of President Andrew Jackson and the moving figure of Superman who replaces the statue in the frame composition: Senator Finch gives a press statement about "good" in a democracy in front of President Jackson's statue who, on account of his long cape and skin-tight uniform, has more than a passing resemblance to Superman. A

few minutes later, Superman replaces Jackson in the central frame position as he moves along the same space (a corridor inside the Capitol) and past more statues, towards the congressional hearing. Senator Finch and her reliance on (static?) democratic values are insufficient to defeat the villain – she is killed in the bomb attack arranged by Lex Luthor. Superman, on the other hand, survives the bomb. How useless monumentalised values are in an actual crisis is visualised in the final showdown with the monster Doomsday when a diagonal frame composition aligns Superman's statue, the monster Doomsday and the living superhero (BvS 2:23:04). While the gigantic statue of Superman looks away from the fight, the (living and moving) hero, though much smaller than both his opponent and his memorial, faces the challenge and eventually rescues Metropolis from the impending catastrophe.

Throughout the movie, Superman struggles with conflicting ascriptions through the media, politicians and Batman, who fights him, because he misinterprets his actions (as indeed Superman misinterprets Batman's actions). As his environment tries to fix the 'meaning' of Superman as either hero or threat, Superman is in fact hindered from being as effective a hero as he could be. The media debate and political demands force him to attend a hearing at the Capitol which actually enables Lex Luthor to blow up his political enemies and Batman weakens him with Kryptonite which hampers his fight with Doomsday. The message seems to be that any lock-down on the cultural significance of the hero-signifier in fact hinders the hero from doing his job (which is 'to save the day'). It is only the acute danger of Doomsday's attack, and Superman's eventual death as he defeats the immediate threat that removes all doubt and restores his uncontested hero status. The barely averted catastrophe clarifies (for the moment) cultural values – and at the same time once more fixes and monumentalises the cultural meaning of the hero. The cycle starts again.

Flawed Heroes

In many ways, long-term, serial heroes supply an ideal platform for negotiating change within basically stable parameters of repetition. The seriality of the superhero genre, and with it the superhero's long-term presence in a culture, assures his status as a cultural icon: the superhero is "one of the most resilient archetypes of American popular culture" (Croci 164) and indeed a symbol for American values. A serial hero needs to be stable over time in order to be recognisable

as the same person. In this sense the superhero acquires, as Umberto Eco has pointed out, the unchangeability of a mythical hero who assembles collective hopes and ideals in his person as an easily recognizable emblem (cf. Eco 196). On the other hand, in order to remain interesting for a mass audience that demands new adventures with every weekly or monthly installment, the plot needs to offer sufficient variation to maintain audience interest. His creators are faced with the paradox of permanence in a world of transience (ibid. 199). Connected to this is the necessity that the superhero's victory necessarily needs to be flawed. Not only is there always another villain, always another catastrophe, waiting around the corner, it is frequently the same villain that comes back to wreak havoc: the Joker haunts the Batman, Lex Luthor is Superman's permanent nemesis. Batman spells out the Sisyphos work of heroes: "Criminals are like weeds [...]. Pull one up, another grows in its place." (BvS 1:21:00) Apart from the ineradicable villain, the cross-over event provides another justification for the continued serial as one hero teams up with or fights against a hero from a different comics universe (as in *Batman v Superman*).

It would, however, be hasty to conflate the characteristics of the genre with the characteristics of the hero and conclude that the genre requirements actually subvert the hero as hero. The serial (super-)hero shows similar character traits as the much older romance and adventure hero who also moves through the narrative space from adventure to adventure, never conclusively defeating evil, though of course defeating various localised manifestations of it. This does not, in the end, weaken or question the hero as hero. Rather, it reflects a (basically Christian) view of the world as irretrievably fallen, a world where evil cannot be finally conquered, even though it is – and must be – temporarily contained. As the world is flawed, so is the hero. The serial superhero narrative in this sense reproduces a more general cultural pattern.

In fact, the point has frequently been made that hero and villain need each other, create each other and in many ways are so like each other, that the boundaries between good and evil become blurred and that it seems merely an arbitrary decision whether to judge the Batman's violence or the Joker's violence as morally reprehensible.⁵ The overlap between hero and villain goes so far that in many cases the 'good' side actually empowers the 'evil' side or the hero's intervention unintentionally causes more destruction than it prevents. In *Suicide Squad*, it is

Amanda Waller's ploy to use the Enchantress as a weapon of defence that enables the witch to break free and unleash her destructive powers. In *Man of Steel* (2013), Superman's presence on earth draws General Zod and his plans to destroy humanity. While Superman defeats Zod, this causes such large-scale destruction that it clouds Batman's judgement of Superman's intentions, and the fight between the two superheroes creates further devastation in *Batman v Superman*. Not only that, Superman carelessly leaves Zod's body lying around, and this enables Lex Luthor to create the monster Doomsday from his own and Zod's DNA. This very obviously raises the question whether heroic action in fact increases the evil in the world.⁶ When, in search for some reassurance about his mission on earth, Superman communes with his (dead) foster father in the mountains, Mr. Kent spells out the danger of collateral damage in heroic action from his own experience as a boy when he prevented a flood from damaging their farm: "We saved the farm [from flooding]. Your grandma baked me a cake. Said I was a hero. Later that day we found out we blocked the water all right, we sent it upstream. The whole Lang farm washed away. While I ate my hero cake their horses were drowning." (BvS 1:19:25f)

If *Batman v Superman* dwells on the possible ambiguities of heroic action, the awareness that a heroic rescue might actually be the cause of further and greater trouble down the road is not new in recent superhero films. In Richard Lester's *Superman II* (1980), for instance, Superman diverts the hydrogen bomb that is about to destroy Paris into space. The bomb's explosion in space accidentally frees the villain General Zod and his companions and sets them loose to devastate the earth. There is, in other words, a clear awareness in superhero fiction, recently foregrounded, that heroic action comes at a cost and that these costs might be very high. Critics have concluded from this that a typically postmodern "moral impasse" has arrived in the superhero genre and that, especially the revisionist superhero narratives (like Alan Moore's *Watchmen* or Frank Miller's *The Dark Knight Returns*)⁷ "stage the tension between the intrinsic modernity of a character conceived in the late thirties and the postmodern crisis of metanarratives." (Crocchi 166) The awareness of the cost of heroic achievement creates hero characters that are visited by doubt about their mission and their code of conduct. In the wake of catastrophe they start to query their values.

Recycling the Old or New Departures?

The characters in *Batman v Superman* struggle with the changing status of superheroes, their responsibilities and their failures. Alfred Pennyworth expresses his concern that intended good might actually turn into evil to Batman: "Everything's changed. Men fall from the sky [...] Innocents die. That's how it starts. The fever, the rage, the feeling of powerlessness, that turns good men cruel." (BvS 21:30f) Perry White, editor of the *Daily Planet*, regards both superheroes and the ambition to somehow save the world as superceded concepts. When Clark Kent (Superman's journalist alter ego) protests angrily against being assigned a football report instead of further investigations into the activities of the vigilante-turned-torturer Batman ("When the *Daily Planet* was founded it stood for something!", 47:10), White points out that it is no longer 1938 (the year in which *Action Comics #1* introduced Superman to its readers). White's position is that only country bumpkins (people from Smallville, like Clark Kent) worry about ethics and claims that "the American conscience died with Robert [Kennedy], Martin [Luther King] and John [F. Kennedy]." (BvS 30:20f) After the explosion in the Capitol, Superman is inclined to agree with White: "Superman was never real. Just the dream of a farmer from Kansas." (BvS 1:12:10f) Faced with repeated disasters they cannot prevent and without public support, superheroes feel that they lose their purpose. They need an appreciative audience to perform as heroes, both in the diegetic world of the film and in the cinema. Foregrounding this uncertain dependence on audience and media, the films expose the instability of any kind of 'truth' or 'value' constructions and thus question, as Croci has claimed, the validity of metanarratives and the very possibility of 'good' generally.

Such moral uncertainties, associated with a postmodern stance by Croci, are enhanced by representational strategies which, in the wake of Frederic Jameson and Jean Baudrillard, have also been associated with postmodernism: the open recycling of pre-mediated material and the uncertain boundaries between 'actual' and 'virtual' realities. Though perhaps a consequence more than a characteristic of superhero narratives, the intertwining of action cinema with our perception of what is called the 'real world', turns the real into a simulacrum as the audience delves into the passive consumption of spectacle. The question whether recent superhero fictions simply recycle old material or in fact offer something new continues the tension between stasis (recycling) and dynamics (change) on the level of formal composition and on the level of audience response.

Elements of self-reflexive recycling are typical of postmodern storytelling and point to the fictionality of the story and the constructedness of all meaning. A few examples from *Batman v Superman* will illustrate the high degree of intermedial allusion in the film: The opening sequences replay the frequently told story of the murder of Bruce Wayne's parents. Down to individual frame composition, the film recreates images from Miller's *Dark Knight Returns*, such as the mugger's gun that rips Martha Wayne's pearl necklace and scatters the pearls. The flashback to the funeral (marked as a flashback through the sepia colours that characterise dream sequences in the film)⁸ recreates images from Christopher Nolan's *Batman Begins* when little Bruce Wayne falls down a shaft and is frightened by the bats. Graffiti alludes to the *Watchmen* with "Quis custodiet ipsos custodes?" which is the main theme of that graphic novel (BvS 1:39:58).⁹ Wallace Keefe keeps press clippings of Superman on a pin board, including a version of the front cover of *Action Comics #1* (BvS 24:40). This allusion also crosses from the story level to the level of 'real world' publishing and thus creates a moment of metalepsis. The list could be continued. All of these self-references create an intricate layer of intertextuality for comic book insiders, indicating on the one hand a form of continuity within the superhero universe, but on the other hand allowing the sign systems to proliferate into an endless chain of already told, already watched, already revised stories, and conflating the fictional with the real that is so typical for the postmodern.

Equally insistent as the references to earlier comic books or films is the relentless evocation of two forms of cultural catastrophe that are central to American (and partly also Western) self-perception: 9/11 and the biblical Apocalypse. *Batman v Superman* recycles not only well-known images of skyborne objects crashing into skyscrapers and causing them to collapse into a cloud of dust onto streets full of panicked people. It recycles these already recycled images from *Man of Steel* (2013) which shows the same scenes. This insistent re-use of a fictionalised version of very familiar actual events recalls the observation that has frequently been made about the prefiguration of the events of 9/11 in action cinema, which made the televised images of the collapsing Twin Towers "reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies, a special effect which outdid all others." (Žižek 11) *Man of Steel* and *Batman v Superman* (as well as countless other action movies) add yet another layer to this relation: the cinema repeats real-life iconic images that had already been projected in cinema. *Batman v Superman* presents this exchangeability of real and virtual events in

conjunction with a media that is shown to create (often faulty) versions of the world as we watch lengthy and ideologically-driven television discussions about the role of Batman and Superman. The enmeshing of reality and the virtual draws heavily on the postmodern idea of the simulacrum and hyperreality.

The second dominant cultural trope that is used very insistently throughout the film is Christianity, in particular, the Last Judgement and the Apocalypse. These allusions further develop the trope that so-called absolute truths are merely a matter of ascription. In several recent superhero films the main threat (usually an invasion from some alien power) has come from the sky.¹⁰ In most cases this is depicted as a very bright opening in the sky around which cloud or rock formations circle and through which the invading ship or monster descends onto earth. This, of course, draws on the well-established iconic trope of the Last Judgement, depicted in a very similar manner by artists since the Renaissance, among them, Jean Cousin the Younger's *Last Judgement* (late 16th century) or Gustave Doré's *Fall of the Rebel Angels* in the illustrations to Milton's *Paradise Lost* (1866). Discussions about the role of superheroes throughout the film inevitably draw on religious vocabulary and describe Superman as a saviour, angel, or devil. A stained-glass window in the Wayne memorial chapel depicts an angel with a Superman-like red cape (BvS 33:15). Wallace Keefe defaces the Superman statue with graffiti stating "False God" (BvS 26:26). And centrally, Lex Luthor is intent on demonstrating that "God is dead" and that the conventional depiction of the Last Judgement is the wrong way round – that the "devils don't come from hell beneath us, no, they come from the sky" (32:50). To demonstrate his point, Luthor turns his painting of the Last Judgement upside down (2:16:50).¹¹ The film also starts out with several references to "fall" or "fallen", both in the voice-over and in the actions of the boy Bruce Wayne, who falls as he runs through the forest and then falls down the shaft into the bat cave. In the context of the insistent Christian vocabulary, this fall also alludes to man's fall from grace in the Christian framework. Bruce Wayne is rescued, not by his father as in the equivalent Nolan scene, but by circling bats that carry him back towards the light – an image composition that seems to borrow from Gustave Doré's illustration to Dante's *Paradiso*, Canto XXXI (1857),¹² where circling angels form a tunnel upwards towards the light of Empyrean (the highest heaven). In *Batman v Superman* it is bat wings that flap around the boy, not angel wings, but they still carry him upwards toward the light, confirming Batman's ambiguous association

with the cruelty and fear of the dark side in order to prevent crime. Clear dichotomies of good and evil are thus undermined.

The multi-layered references to previous comic books, films or iconic religious representations create a web of intertextuality and intermediality that present the world as a patchwork of pre-used, pre-mediated, even, to use Adorno's term, pre-digested images, phrases and narrative snippets. *Batman v Superman* seems to be intent on assembling already well-known fragments and at the same time plays with the inversion of their meaning: devils come from the sky, good people fight with cruelty, rescue actually kills people. Related to the aspect of hyperreality and pre-processed popular art is the fascination with spectacle which actually dislodges the original Aristotelian function of catastrophe (cf. Nussner 126). Instead of experiencing catharsis, the audience passively consumes the spectacle of destruction. They remain untouched, uninvolved and eventually unengaged: "We become consumers of the spectacle of catastrophes and crises as well as of art, because we can lean back in the cinema in cosy and cathartic reassurance that the atrocities are happening to someone else." (Meiner/Veel 10) The question is, does this present the superhero as a hodge-podge of basically tired, already used-up cultural ideas and ideals or does this reassembly of consumer experiences allow for new departures? A purely postmodern stance would be a simple recycling, an empty pastiche that aimlessly reproduces and reassembles fragments. Such a pastiche, merely revelling in spectacle, would also be uninterested in any kind of learning experience that is commonly associated with the catharsis produced by catastrophe. It would turn superheroes from an emblem of cultural ideals into mere "freaks dressed like clowns" (BvS 41:10) as Batman describes Superman and the Joker in one breath.

However, this is not what the film does. Either it does not have the courage of its convictions or it labours towards a slightly different and more optimistic point (though the rather clumsy plotting does not necessarily make this very clear): In the end the film emphatically defends both the existence of good in the world and the need for heroes, despite the doubts and problems that come with heroic action. Jonathan Kent's wife releases him from the guilt he felt resulting from his ill-fated heroism when he saved his own farm at the cost of the neighbour's: "She gave me faith that there was good in the world" (BvS 1:20:10). Superman in the end does indeed save the day, even though he has to sacrifice his own life (for the time being). What Faora (Zod's companion) in *Man of Steel* had identified as Superman's

weakness, his sense of morality and responsibility for others (*Man of Steel* 1:29:34), in the end turns out to be his strength, because it enables him to appeal to Batman's sense of compassion which brings Batman back to his side.¹³ And Batman finally acknowledges, "Men are still good" and forms a plan to build a better world (BvS 2:13:40). These are fairly trite positions, and they might still indicate "the intersection between a naively and largely debased commercial art product and the most profound dilemmas of the contemporary situation", as Susan Sontag characterises action cinema and science fiction (Sontag 225). Despite the naiveté, the film nonetheless asserts a clear moral stance – and one that affords space for emulation even by people without superpowers: The inscription on Superman's grave encourages (in rather clichéd fashion) everyone to find the heroic around and in themselves: "If you seek his monument – look around you" (BvS 2:14:50). Crucially, this asks people to internalise the hero's monument and to actively 'look' for traces of the heroic in the world around them, the world that Superman saved for the time being. In the face of doubts, the broad parameters of heroic action are confirmed, and justice is done (Lex Luthor is locked up).

Central, it seems to me, are four aspects in this return to a basic defence of moral and heroic fervour after the excursion into postmodern instabilities of truth, value and representation. And while the central example here was *Batman v Superman*, the argument could easily be extended to other products of the DC as well as the Marvel cinematic universes of recent years.¹⁴ Thus, recent superhero cinematic fictions insist that it is necessary to overcome stasis in any form: a static defence of tradition, a lock-down on ideals, a fixed notion of what constitutes heroic action and what constitutes 'good'. Secondly, the more dynamic version of heroism focusses on heroic action more than on heroic character. While the heroes themselves might continue to be psychologically troubled (like Batman) or even down-right 'bad guys' (like most of the (anti-)heroes in *Suicide Squad*), an action to protect others at the risk of one's own safety counts as heroic. And it is very clear that the world continues to need such action in order to survive. In fact, one could argue that the play with wavering media constructions and uncertain moral positions has become so widely used by now, in and out of the superhero world, that it joins the list of recycled tropes – a mere playful allusion to the postmodern play with morals which in the end actually strengthens an awareness for moral complexities. And further, the hero's response to post-catastrophe devastation is to try and rebuild out of the surviving fragments of tradition. Herein lies

a crucial difference to the villain who also wants to rebuild after catastrophe but without reference to other stakeholders and exclusively for his or her own benefit and profit, in the manner of disaster capitalism. General Zod (in *Man of Steel*), for instance, wants to rebuild earth into a new Krypton but the prerequisite is a complete annihilation of life on earth as it is now. Poison Ivy (in *Batman & Robin*) wants to eliminate human life so that plants can rule the earth. Batman, in contrast, sets out to recruit a team to "rebuild" out of the fragments that are left and from the heroes of the past, so that not only *did we have* heroes – as the men in the shady Metropolis bar nostalgically reminisce – *we will have* heroes again (and incidentally also a marketable sequel to the film: *League of Justice* by the same director has been announced for a November 2017 release). The final point worth noting is currently only a hint: it seems that the rebuilding of the heroic ideal will involve women. The superhero genre is notoriously dominated by men and notions of heteronormative masculinity (cf. Sina 202). For Wonder Woman, this man's world is a destructive one and intrinsically not worth fighting for: "Man made a world where standing together is impossible" (2:13:40). The very fact that Wonder Woman will eventually join the Justice League (as she has done in the comics) gives grounds for hope that the heroic makeovers Hollywood is planning for the year 2017 will – convincingly – include heroines as well.

Batman v Superman questions both Superman's naive heroism and Batman's uncompromising pursuit of justice. Both superheroes in the end understand that their notion of heroism has been used (by Lex Luthor) – Superman pays with his life, and Batman overcomes his cruelty borne of a feeling of powerlessness. The cathartic effect of the final catastrophe (in the literary sense) leads to a learning experience for the protagonists which enables regeneration out of destruction. This after all revives a cultural pattern that has been central to American self-definition. It leads to defiance in the face of catastrophe – and the building of a taller tower on the site of the destroyed Twin Towers.

Stefanie Lethbridge is senior lecturer for English Literature and Culture at the University of Freiburg, Germany. She is member of the university's research centre on "Heroes – Heroizations – Heroisms" (SFB 948). She has published on representations of the heroic in contemporary popular fiction, in the Victorian gothic and in 18th-century caricature. Recently she has investigated the role of heroes in violent encounters (the Indian Mutiny 1857) and the cultural relevance of superheroes.

- 1 Esnard and Sapat actually insist on a difference between 'disaster' and 'catastrophe', describing the latter as the more comprehensive disruption. In this article I will follow the practice of other critics and use the word 'catastrophe' and 'disaster' as synonymous (see, for example, Gerstenberger/Nusser 2)
- 2 The increased need for security measures that come with the growing awareness of risk is another aspect of this combination between extreme loss of control (dynamic) and lock-down (stasis).
- 3 A similar juxtaposition can be noted in the Marvel franchise, especially in *The Avengers: Age of Ultron* which repeatedly contrasts the (necessarily stationary and in this sense pointless) statues of past heroes with the rapid movements of the fleeing populace of Sokovia.
- 4 The exception are a few statues in the Wayne mansion swathed in dust sheets and some classical busts in the board room of Wayne Enterprises. In both cases those statues signal an environment that is no longer viable: Bruce Wayne has abandoned his mansion, and the board is trying to dis-mantle Wayne Enterprises.
- 5 See, for instance, Fricke for a detailed outline of this argument, also Brooker, *passim*.
- 6 The same point is driven home in the Marvel Avenger series. For this see the article by Jonatan Steller in this issue.
- 7 Miller's *Dark Knight Returns* is one of the sources for *Batman v Superman*, and Snyder also directed *Watchmen* (2009).
- 8 Moore and Bolland's *The Killing Joke* also uses this colour-coding to indicate flashbacks.
- 9 Compare the detailed list of comic-book and film self-references on "WTF: Batman v Superman" (2016).
- 10 Almost identical depictions of invasions of hostile powers from outer space can be found in other superhero films: *Suicide Squad*, *Avengers*, *Man of Steel*. In contrast, in earlier Batman films the threat comes from below: the Penguin in Tim Burton's *Batman Returns* (1992), for example, creeps up from the sewers.
- 11 The painting of the Last Judgement in Luthor's study is another example of the iconic mash-up the film presents: it is a depiction that looks entirely familiar, but is in fact a conglomeration of several famous images of this scene, notably Gustave Doré's biblical illustration, *The Last Judgement* (1897), and Rubens' *Fall of the Damned* (ca 1620).
- 12 Given the borrowing from Doré's Bible for Luthor's painting, it seems quite possible that Doré was a more general inspiration for the film.
- 13 This happens, it must be said, in a completely unconvincing plot turn: Batman is ready to forget 18 months of obsessive hatred, because he finds out that Superman's foster mother has the same name as his own mother.
- 14 The ambiguities of heroism are also explored in Marvel television or Netflix series like *Jessica Jones*, *Daredevil* or *Luke Cage*, though in these series the superheroes tend to operate on a more local level, rather than engaging in nation-wide catastrophes.

Works Cited

- Batman Begins*. Dir. Christopher Nolan. Warner Brothers, 2005.
- Batman v Superman: Dawn of Justice*. Dir. Zack Snyder. Warner Brothers, 2016.
- Brooker, Will. *Hunting the Dark Knight. Twenty-First Century Batman*. London: I.B. Tauris, 2012.
- Cintron, Ralph. "What next? Modernity, Revolution, and the 'Turn' to Catastrophe." *Culture, Catastrophe, and Rhetoric. The Texture of Political Action*. Eds. Robert Hariman and Ralph Cintron. New York: Berghahn, 2015: 231-255.
- Croci, Daniele. "Holy Terror, Batman! Frank Miller's Dark Knight and the Superhero as Hardboiled Terrorist." *Altre Modernità* 15 (2016): 163-185.
- "DC Comics: Batman v Superman: Dawn of Justice (2016)." Accessed 24 Feb 2017 <<http://www.dccomics.com/movies/batman-v-superman-dawn-of-justice-2016>>.
- Eco, Umberto. "Der Mythos von Superman." *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Transl. Max Looser. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1984: 187-222.
- Esnard, Ann-Margaret, and Alka Sapat. *Displaced by Disaster. Recovery and Resilience in a Globalizing World*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.
- Frank, Michael C. "9/11 als Zäsur. Zur Karriere eines Topos in Politik, Medien und akademischem Diskurs." *Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe*. Eds. Ursula Hennigfeld and Stephan Packard. Berlin: Frank & Timme, 2013: 15-34.
- Fricke, Hannes. "Notwendig-unlösbar Personenkonstellationen. Batman und Joker, Mythologisierung, Alternativlosigkeit und politische Brisanz." *Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende. Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur*. Göttingen: V & R unipress, 2014: 133-159.
- Gerstenberger, Katharina, and Tanja Nusser. "Introduction." *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Eds. Katharina Gerstenberger and Tanja Nusser. Rochester, NY: Camden House, 2015: 1-16.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwood Publishers, 1990.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. Harmondsworth: Penguin, 2007.
- Klinkert, Thomas, and Günter Oesterle. "Einleitung." *Katastrophe und Gedächtnis*. Eds. Thomas Klinkert and Günter Oesterle. Berlin: De Gruyter, 2013: 1-17.
- Man of Steel*. Dir. Zack Snyder. Warner Brothers, 2013.
- McGuire, John. "Captain America in the 21st Century. The Battle for the Ideology of the American Dream." *Marvel Comics Civil War and the Age of Terror. Critical Essays on the Comic Saga*. Ed. Kevin Michael Scott. Jefferson: McFarland, 2015: 150-163.
- Meiner, Carsten, and Kristin Veel. "Introduction." *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*. Eds. Carsten Meiner and Kristin Veel. Berlin: De Gruyter, 2012: 1-12.
- Miller, Frank. *Batman: The Dark Knight Returns – 30th Anniversary Edition*. Burbank, CA: DC Comics, [1986] 2016.
- Moore, Alan, and Brian Bolland. *The Killing Joke. The Deluxe Edition*. Burbank, CA: DC Comics, [1988] 2008.
- Moltmann, Jürgen. "Apokalyptische Katastrophentheologien." *Katastrophe. Trauma oder Erneuerung?* Eds. Horst Dieter Becker, Bernd Domres, and Diana von Finck. Tübingen: Attempto, 2001: 25-40.
- Mosbrugger, Volker. "Natürliche Katastrophen aus evolutionsbiologischer Sicht." *Katastrophe. Trauma oder Erneuerung?* Eds. Horst Dieter Becker, Bernd Domres, and Diana von Finck. Tübingen: Attempto, 2001: 57-76.

- Murray, Cara. "Catastrophe and Development in the Adventure Romance." *English Literature in Transition, 1880-1920* 53.2 (2010): 150-169.
- Nusser, Tanja. "Beautiful Destructions. The Filmic Aesthetics of Spectacular Catastrophes." *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Eds. Katharina Gerstenberger and Tanja Nusser. Rochester, NY: Camden House, 2015: 124-137.
- Rosario, Kevin. *The Culture of Calamity. Disaster and the Making of Modern America*. Chicago: U of Chicago P, 2007.
- Sina, Véronique. *Comic, Film, Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: Transcript, 2016.
- Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1973.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso, 1989.
- Sontag, Susan. "The Imagination of Disaster." *Against Interpretation and other Essays*. New York: Dell, 1979: 209-225.
- Suicide Squad*. Dir. David Ayer. Warner Brothers, 2016.
- Utz, Peter. *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. Munich: Wilhelm Fink, 2013.
- Walter, François. *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. Trans. Doris Butz-Streibel und Trésy Lejoly. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010.
- Weber, Christoph. "Tableaux of Terror. The Staging of the Lisbon Earthquake of 1755 as Cathartic Spectacle." *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Eds. Katharina Gerstenberger and Tanja Nusser. Rochester, NY: Camden House, 2015: 17-34.
- "WTF: Batman v Superman: Dawn of Justice (2016)." 16 July 2016. Accessed 26 February 2017. <<https://123wtf.me/2016/07/16/wtf-batman-v-superman-dawn-of-justice-2016/>>.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

Jonatan Jalle Steller

In the Aftermath of Catastrophe

The Case for Relational Agency in *Captain America: Civil War* (2016)

Superheroes are marked by an increased level of agency: they have physical abilities that even gifted audience members are not capable of, and their superhero identity allows them – to a certain degree – to act on their abilities. According to structuration theory, agency refers “not to the intentions people have in doing things but to their capability of doing those things in the first place. [...] [T]he individual could, at any phase in a given sequence of conduct, have acted differently” (Giddens 9). The abilities that differentiate superheroes from the general population in the diegetic world enable a different set of situations in which these characters need to decide how to act. Repeated practices produce and reproduce structures that guide future decisions (cf. Giddens 19), but superheroes frequently face situations without established patterns of behaviour.

The *Marvel Cinematic Universe* (MCU) lends itself to representing how such patterns are developed: as it adapts the publisher’s comic book sales strategy to both the big screen and television (Johnson 5-6), the MCU is a system of interconnected franchises continuously set in the same diegetic world. Individual characters are repeatedly brought into contact with each other through the Avengers, i.e. an independent group of superheroes that goes beyond Iron Man and Captain America (Cap). This is depicted in events such as *The Avengers* (2012), *Avengers: Age of Ultron* (2015), and *Captain America: Civil War* (2016). The latter in particular proves the most fruitful in discussing the consequences of increased agency and its regulation: it depicts how both superheroes and the governments of the world react to the Ultron catastrophe,¹ in which an artificial intelligence built by Iron Man destroyed the fictional city of Sokovia in Eastern Europe.²

This theme is by no means a new invention. In fact, *CA: Civil War* builds upon a rich tradition of comparable comic-book narratives. The 1980s in particular brought about influential stories that overtly negotiate the political status of superheroes (cf. Carney 100-101; Coogan 214-216). Such narratives conventionally combine

superhero-made disaster with both infighting among this social group and means to provide accountability for their actions. Examples include the motto ‘who watches the watchmen’ in the graphic novel *Watchmen* (1986–1987) and the continuous press scrutiny in *The Dark Knight Returns* (1986).³ The film’s hypotext, the comic-book event *Civil War* (2006–2007), climaxes in Cap realising the necessity of the Superhero Registration Act when he notices the damage his actions cause (Millar/McNiven ch. 7: [21-22]).⁴ The adaptation, however, does not condone the regulation of ‘enhanced individuals’ through media or government oversight:⁵ Cap ultimately embraces his vigilante status.

As this paper argues, the film makes a case for relational agency instead. A close reading shows that this is achieved in three steps: firstly, the film compares the Avengers to a terrorist cell, for example, by shifting from Cold War locations to those linked to global terrorism, and by avoiding physically powerful villains. In a second step, the film offers individual accountability as a first potential solution to heightened agency. This is quickly deconstructed, however, as a hegemonic discourse employed by the government to restrict deviant behaviour. Thirdly, the film develops an alternative way of legitimising agency by turning Cap into a gravitational centre of mutual support among some enhanced beings.

Relational agency refers to both providing support for others and seeking support from them in order to empower deliberative action (cf. Edwards/Mackenzie 301). The concept seeks to describe a mode of agency alternative to individual, autonomous action. As such it emphasises the negotiation between a number of actors familiar with each other and working towards a common goal. While this specific notion originates in Educational Studies, it represents an organisational structure that can be described in terms of network theory. The film emphasises ties between an open number of actors (nodes) in order to contrast two competing organisational modes: while relational agency equals a network, individual accountability represents

hierarchy. The tension between the two can be contextualised as an ongoing symptom of present-day capitalism marked by competition between socially produced resources – including non-material ones, such as support – on the one hand and institutions struggling to maintain their power on the other (cf. Mason 144; Powell 303; Castells 176).⁶ Real-life examples of this tension include start-ups and corporations or resistance movements and governments, to name a few. As Hardt and Negri point out, however, terrorist networks (as opposed to terrorist cells) are, in fact, vertical power structures rather than horizontal ones (88-89).

Due to the scale of ongoing vast narratives, research on Marvel is usually limited to individual story lines such as *Civil War*. Despite the comic-book event's recent publication, a number of existing analyses focus on its allegorisation of the broader 9/11 discourse including the Patriot Act as well as subsequent calls for political accountability (cf. Packard 45). Cap as a character is mostly represented in research as a site to negotiate national identity. The *MCU* is critically considered mostly in terms of a commercial strategy.

The *exposition* of *CA: Civil War* re-introduces the previous film's villains Crossbones and the programmable assassin Winter Soldier and echoes the Ultron catastrophe. Scarlet Witch is blamed for failing to contain the explosion caused by Crossbones' suicide in a public square in Lagos. As a result, US Secretary of State Thaddeus Ross introduces the Sokovia Accords to the Avengers, a plan to confine their actions to missions sanctioned by a UN panel. The *second and third acts* escalate a conflict over this plan: while Iron Man supports oversight out of guilt, Cap opposes the Accords on the grounds of being tied to agendas he has no hand in. The signing ceremony in Vienna is allegedly bombed by Winter Soldier, driving Cap and Black Panther to find him. As all three are arrested in Berlin, the film's primary villain Zemo programmes Winter Soldier to escape. Re-gaining consciousness, Winter Soldier tells Cap and Falcon that Zemo may be after five additional super soldiers hidden in Siberia. The *first climax* sets up two loose alignments: Scarlet Witch escapes her confinement, and Iron Man recruits Spider-Man. As those who did not sign the Accords try to escape through the Leipzig-Halle Airport, they are being confronted by those who were ordered by Ross to bring them in. The *second climax* sees Cap, Winter Soldier, Black Panther, and Iron Man in Siberia. Zemo kills the other super soldiers and reveals that he wanted to pitch the

Avengers against each other in revenge for his family's death in Sokovia. As Black Panther arrests Zemo, the other three fight over Winter Soldier killing Iron Man's parents while under programming. Cap sends Iron Man a conciliatory message, but drops his superhero identity as he frees the unsanctioned superheroes from a supermax prison.

1. Asymmetrical Terrorism

CA: Civil War opens to a shot showing a Siberian landscape and the caption "1991" (0:00:13).⁷ The flashback immediately evokes what is sometimes called the End of History: the collapse of the USSR, and the supposed victory of Western liberal democracy against Communism as *the* stable system of government that can accommodate any threat imaginable (cf. Fukuyama 12). Since the film is based on the *Civil War* comic books, it could be assumed that it, too, uses a nostalgic Cold War mindset to simplify global terrorism as the dominant fearscape of the present day (cf. McClancy 116-118). The film, however, uses the end of the Cold War as a point of departure: rather than to dwell in clear opposing power blocks and ties to criminals to fight equal enemies, it shows a number of asymmetrical conflicts. This is significant, because superhero films still conventionally rely on the dualistic confrontation between superhero and supervillain despite the fact that genres like the spy thriller have already seen profound shifts towards asymmetrical conflicts.⁸

Other references to the end of the Cold War are manifold: during the flashback, for example, a red book with a yellow star is used (0:00:40), hinting at the 'little red book' containing quotes from Mao Zedong combined with the emblem of the USSR. When Cap tries to stop Winter Soldier from escaping in a helicopter, he does so on top of a CGI Paul-Löbe-Haus in Berlin:⁹ a building that symbolically bridges across the river Spree (1:10:09) to commemorate the site's history as part of the Berlin Wall. These iconic references are used to highlight the shift of predominant global conflicts from Cold War symmetry to a perceived asymmetry during the 'age of terror.' This gets more evident as the film proceeds to its first climax set at the Leipzig-Halle Airport, the name and logo of which are clearly visible in many shots during the sequence (e.g. 1:35:02). The site is used by the US Department of Defense to transport both troops and military equipment to and from the Middle East. It is thus a location linked to the 'war on terror.'

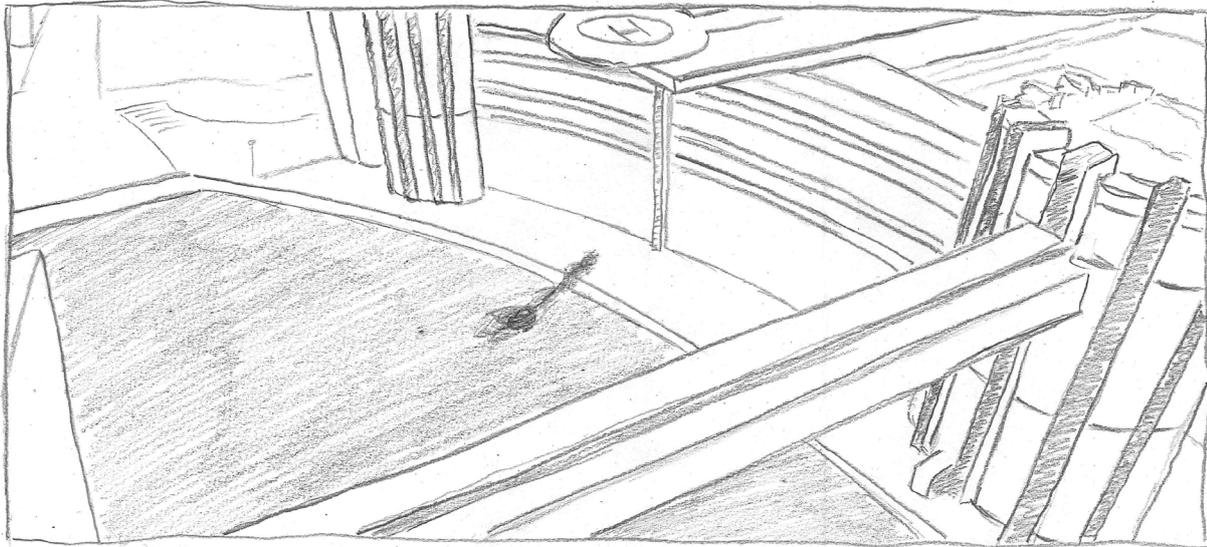


Fig. 1: the CGI bridge across the river Spree including the helicopter crash site (1:10:09). Illustrations were re-drawn by the author to avoid the use of copyrighted material.

The deliberate procedure towards locations linked to global terrorism serves one of the film's major themes: portraying the Avengers as a potential terrorist threat despite their own conception as a counter-terrorism unit. This is introduced in the opening scene. Scarlet Witch, the youngest addition to the team, attempts to divert an explosion at a public square in present-day Lagos using telekinesis, but accidentally directs the detonation towards a populated building (0:12:26-13:04). As she realises what has happened, the camera moves from a high to a low-angle medium close-up, mirroring how the event brings her back down to earth. As media reports confirm, she is blamed for the explosion: "What legal authority does an enhanced individual like Wanda Maximoff [Scarlet Witch] have to operate in Nigeria?" (0:19:37-43). Secretary Ross consequently suggests that the Avengers are vigilantes, and links the incident to a number of previous events they were involved in, including the Ultron catastrophe:

[Black Widow:] And what word would you use, Mr Secretary?

[Ross:] How about dangerous? What would you call a group of US-based enhanced individuals who routinely ignore sovereign borders, and inflict their will wherever they choose, and who, frankly, seem unconcerned about what they leave behind. New York. Washington, D.C. Sokovia. Lagos. (0:21:45-22:56)

Set against images of destruction from previous films, this portrayal as a coordinated group, as a threat to national security, as freely crossing

borders, and as pushing their own agenda are markers of terror cells to present-day audiences (cf. Dobkin 125-128).¹⁰ He even compares Thor and the Hulk, the two absent members of the team, to "misplaced [...] 30-megatonne nukes" (0:23:52-55), i.e. weapons of mass destruction.

The original cause for the explosion in Lagos is the secondary villain Crossbones, a remnant of the fascist group Hydra that had infiltrated various government organisations including S.H.I.E.L.D. earlier in the Marvel timeline. Crossbones illustrates the vicinity of counter-terrorist and terrorist efforts: he, too, operates from the security of a group, and his political impetus is lost in his violence. He is a conglomerate of two types of terrorist threats the Lagos scene establishes: he first attempts to steal a toxic substance, and eventually commits suicide using an explosive belt. His flat role of establishing connotations of 'terrorism' during the film's exposition is confirmed in a brief shot of two newspaper headlines next to pictures of his face: "Police Stations Robbed" and "Weapons Sold to Terrorists" (0:03:43). He serves as a foil to develop other characters against.

Apart from the early death of the secondary villain, the film's main antagonist also breaks the convention of present-day superhero films: Zemo neither has the costume nor the mask or the physicality that usually comes with a supervillain identity. As such, he markedly deviates from his portrayal in the Marvel canon. He is developed as a victim of the Ultron catastrophe by revealing that his family died in the incident, leaving him powerless in comparison: "And the

Avengers? They went home. I knew I couldn't kill them. More powerful men than me have tried. But if I could get them to kill each other..." (2:08:24-42, ellipsis in the original). Compared to Crossbones, Zemo thus illustrates the causes of global terrorism: neocolonisation through both trade and superimposed value systems (cf. Glynn 115, 121).¹¹ Bombing the UN meeting on the Sokovia Accords in Vienna is a result of his asymmetrical status compared to enhanced individuals in general and the Avengers in particular.

Asymmetry in the film's conflicts extends from a group of enhanced beings versus a regular person to enhanced beings in general versus government bodies. When a blurry picture of Winter Soldier as the supposed culprit of the Vienna bombing is released, Cap is irritated about the strategy behind the investigation. CIA agent Sharon Carter continues his thought: "You're saying someone framed him to find him" (1:02:54-57). Although Cap and Carter notice Zemo's hand in the event shortly after this conversation, inconsistencies linger on. While the film otherwise takes care to logically connect events, the picture's release is left unanswered to suggest that government organisations might have an interest in an enhanced individual being responsible for the attack as it would influence public opinion on the 'terrorist' status of a newly recognised social minority group that exceeds the agency or regular citizens and their governments.

To visually highlight this notion of imbalance, the two climaxes briefly suggest symmetry through shots that imitate comic-book panels; these symmetries, however, are quickly broken up and undermined. During the airport sequence the film escalates the conflict between those in

favour of and those against government oversight into converging blocks, with Cap, Falcon, Hawkeye, Ant-Man, Scarlet Witch, and Winter Soldier on one side, and Iron Man, War Machine, Spider-Man, Black Widow, Black Panther, and Vision on the other (1:35:16). The clear sides are quickly dispersed again: individual fights happen all over the airport, Ant-Man and Spider-Man rely on others to comprehend why they are fighting, and Black Widow briefly turns against Black Panther to help Cap (1:41:56-42:08). The point of the scene is his and Winter Soldier's escape from Iron Man, who was ordered to bring them in. As Falcon analyses: "This isn't the real fight. [...] We need a diversion" (1:38:33-38). This comes in the form of Ant-Man who switches to small and very large sizes for brief periods of time and thus highlights differences among the enhanced (e.g. 1:37:52, 1:42:25).

To avoid further casualties during the conflicts, both climaxes take place in isolated spaces: the airport is evacuated before Iron Man arrives (1:28:12-22), and the second climax returns to the now abandoned Hydra compound in Siberia. Here, too, a visual confrontation imitates an iconic panel from the *Civil War* comic books when Iron Man and Cap use hand ray and shield against each other (2:07:05). Instead of the impact this has in the hypotext, however, the scene lasts no more than two seconds in the film. Asymmetry dominates the sequence, since Iron Man faces both Cap and Winter Soldier (2:06:28). The conflict at this point has become emotional rather than based on evidence: Cap sees in Winter Soldier a childhood friend scapegoated by the authorities, whereas Iron Man sees the man who murdered his parents (2:06:08-12). At

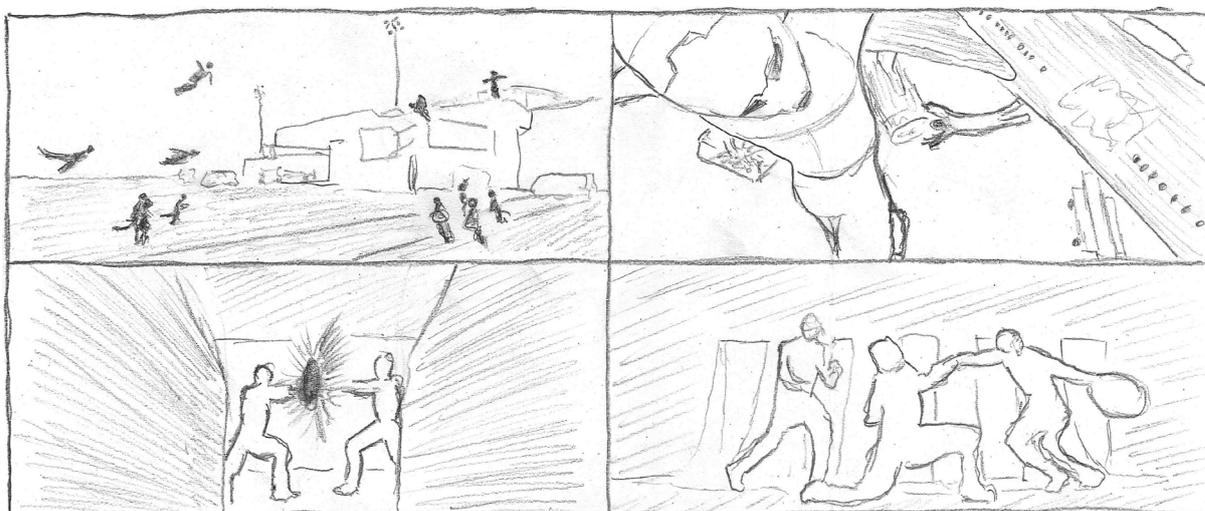


Fig. 2: brief symmetries and general asymmetries during the first climax (top row: 1:35:16, 1:42:25) and the second climax (bottom row: 2:07:05, 2:06:28).

the same time, Iron Man fears he is losing Cap's friendship (2:10:01-05). Highlighting the end of the Cold War, putting the Avengers in the vicinity of a terrorist cell, developing, and representing asymmetrical conflicts all serve to highlight increased agency as a potential threat, but the film subverts this sense of danger by portraying how enhanced beings interrelate.

The climax ends with Iron Man unable to move in his destroyed suit. He confronts his opponent: "That shield doesn't belong to you. You don't deserve it. My father made that shield" (2:11:35-55). In response, Cap drops both the shield and ultimately his suit: in the epilogue he is briefly shown wearing plain black clothes (2:16:46), suggesting that he has rejected the national authority both his armour and his superhero identity represented. Although it could be argued that the role as national hero is passed on from a soldier to an entrepreneur in this gesture, the film does not support such a reading. Cap is never referred to as Captain America, and the franchise uses the less exceptionalist title *The First Avenger* in international markets. In the context of the Sokovia Accords, the gesture is a consequence of respecting Iron Man's claim to his father's work and of Cap's opposition to vertical power.

2. Individual Accountability

This opposition stems from Secretary Ross' introduction of the Sokovia Accords. In response to the challenge posed by enhanced beings, government bodies aim to exert control through a treaty. While previous films have opted to introduce (and destroy) fictional organisations such as S.H.I.E.L.D. and the World Security Council, *CA: Civil War* uses representations of the UN and the US government directly. The Accords are introduced to the Avengers as a plan to remove their private status: "they'll operate under the supervision of a United Nations panel; only when and if that panel deems it necessary" (0:23:32-41). Those who reject the proposal have to face consequences:

[Black Widow:] And if we come to a decision you don't like?

[Ross:] Then you retire. (0:24:21-28)

'Retirement' serves as a metaphor for what happens to those who use their enhanced abilities if unauthorised by the UN panel: imprisonment and physical restraint (e.g. 2:15:18-41).

Ross visually portrays the Accords' power balance: enhanced individuals sit at the table while he stands upright and circles them

(0:21:02-24:30).¹² Although he thus treats them as the racialised group 'the enhanced,' the strength of his side of the argument lies in holding each of them accountable as an individual since they need to sign the Accords separately. Ross fabricates a choice to play by unnegotiated rules, and to be forced into a non-consensual chain of command. As Cap points out, the UN is "run by people with agendas, and agendas change" (0:30:38-41). The Accords thus establish vertical authority and codify an inhibition to act on abilities. The use of 'terrorist' as a reproach against opposition marks a neoliberal ideology that discredits positions it cannot immediately contain (cf. Glynn 127-128). While accountability and oversight are useful in ensuring that representative governments do, indeed, represent those who elected them, the film illustrates how this discourse is misappropriated to exercise hegemonic power over a racialised group.

Through the introduction of two new characters, Black Panther and Spider-Man, *CA: Civil War* juxtaposes the inhibiting political climate with the perspective of the enhanced. After the Vienna bombing, Black Panther is tempted to use his abilities to exact vengeance on Winter Soldier for the death of his father, King T'Chaka of the fictional country Wakanda (0:39:37-40:43). Towards the end of the film, however, he both prevents Zemo's suicide and helps to hide Winter Soldier from the public (2:08:45-09:32, 2:18:34-19:58). By bringing in the murderer of his father to the authorities, he rejects the notion of vigilantes taking the law into their own hands. At the same time he supports other enhanced beings against legislation he deems unjust.¹³ Spider-Man shows a similar tension. As Iron Man meets him to rally support for the Accords (1:18:14-22:28), the young superhero is asked to state his motivation:

Because I've been me my whole life. And I've had these powers for six months... I read books, I build computers, and... and yeah, I'd love to play football, but I... I couldn't then, so I shouldn't now. [...]
When you can do the things that I can, but you don't, and then the bad things happen, they happen because of you.
(1:20:50-21:25, ellipses in the original)

Spider-Man does not want to use his abilities to dominate others, but to live a meaningful life that enriches both his own and other lives. The multi-clause sentence at the end of his statement is an early version of what is known in the Marvel canon as 'with great power comes great responsibility.' The two characters represent a desire for agency combined with a moral code that both opposes inhibition and accepts responsibility.

In addition to such moderate positions, the film uses Winter Soldier to warn against what an ideal subject would look like under the Sokovia Accords: his story frames the narrative from the initial flashback set in Siberia to a mid-credits scene in Wakanda. During the flashback, Winter Soldier is being programmed by a Hydra agent to steal serum that creates enhanced beings and kill Iron Man's parents. The scene marks a character who has no agency: most of his memory has been wiped, and he can be programmed through a series of commands.¹⁴ What he is left with is the memory of his victims:

[Iron Man:] Do you even remember them?
[Winter Soldier:] I remember all of them.
(2:05:35-40)

His guilt and his inability to make educated decisions mirrors the chain of command created by the Accords. His inability to resist his programming is visualised through containers: he is woken up from a cryogenic chamber at the hands of Hydra (0:00:43-02:39), uses his arm to get out of his cell in Berlin (1:03:10-05:39), and ultimately decides for himself to be put into cryogenic sleep again (2:18:36-19:16). This decision is made possible only by removing his enhancement: at this point his prosthetic arm has been cut off by Iron Man (2:06:53).¹⁵

3. Relational Agency

Alongside individual accountability, the film presents a less hierarchical mode of legitimising agency necessitated by Scarlet Witch as a linear opposite of Winter Soldier: her gift of telekinesis marks her as possessing an excess of agency, to the point where she could manipulate others into acting as her puppet. Consequently she is the one blamed for the Lagos incident rather than Cap, and she is the only enhanced individual who is also restrained in addition to being imprisoned in the supermax prison (2:15:18). In an argument with Cap, Iron Man summarises the danger she poses in his view: "We don't grant visas to weapons of mass destruction" (1:00:51-54). He also references her foreign nationality, marked in the film by an indistinct Eastern European accent.¹⁶ Since the social structure notices a foreign type of agency it does not want to accommodate, the reaction is restraint.

Scarlet Witch's deviant role is marked through her contrast to Vision who matches her level of agency. He, however, is open to oversight as a strategy to appear less threatening (0:28:12-50). As a consequence, Iron Man employs him to lock Scarlet Witch into the Avengers

compound. At this point in the narrative, the relationship between her and Vision symbolises the consequences of the Sokovia Accords: under the premise of caring for her well-being through making dinner, he actually restricts both her movement and her agency by not letting her go to the grocery store (0:52:05-54:49). He reveals his true intentions when he physically keeps her from leaving:

[Vision:] It is a question of safety.
[Scarlet Witch:] I can protect myself.
[Vision:] Not yours. (0:54:18-28)

His willingness to both restrain his power and adapt to existing social structures is visualised earlier: since his body can move through objects, he enters Scarlet Witch's room through a wall, shown from a low angle to suggest vertical power. When Scarlet Witch confronts him, Vision replies: "Yes, but the door was open, so I assumed... [...] I'll use the door" (0:20:52, ellipsis in the original). He thus learns to comply with social norms. Vision's behaviour is an example of measured agency, i.e. carefully observing the structures around you and thus practising self-limitation in order to avoid the strong repercussions in place for deviant behaviour.¹⁷ Scarlet Witch, on the other hand, represents agency that is perceived as unbound.¹⁸

Instead of being universally excluded, however, she is part of a network around Cap that legitimises its actions through relational agency. During the initial mission in Lagos, for example, Cap, Black Widow, Falcon, and Scarlet Witch act as a team on their own accord without being assigned. Although they are physically in different locations, they can communicate through connected earpieces (i.e. 0:03:06-04:23). When they physically engage with Crossbones, their abilities are showcased in a way that emphasises practised but spontaneous cooperation, for example, when Scarlet Witch moves Cap up several stories of a building; she moves Crossbones' poisonous gas out of the building so that Cap can breathe as he takes out one of the villain's paramilitary units (0:06:30-07:24). To confirm that such ties between characters in the sense of relational agency are portrayed as positive, the occasional lack of mutual support gives Crossbones the upper hand: for example, when Black Widow enters the site alone, takes out several henchmen, but is then attacked by the villain (0:08:00-30). This slip in relational agency is rectified by a chase scene a few minutes later when Black Widow does the footwork to find the missing toxic substance. When she suddenly finds herself outnumbered, Falcon and his drone spontaneously help her out (0:10:13-11:16).

While cooperation here is enabled through technology, it can also be of an emotional nature. This is expressed in Cap's continued support for Scarlet Witch despite the public backlash (0:19:30–20:36), as well as in the faith he puts in Winter Soldier. The most interesting example, however, is a corner case where Cap keeps ties to both Peggy and Sharon Carter, who represent S.H.I.E.L.D., and the CIA respectively, and thus government bodies Cap usually distances himself from. He acts as a pallbearer at the funeral service for Peggy, another childhood friend. At the same time he finds out that Sharon is Peggy's grandniece, stressing his desire to cultivate close relationships with those around him (0:31:57–35:07). In her eulogy given in the honour of her grandaunt Sharon Carter advises him to "[c]ompromise where you can. Where you can't, don't. [...] [P]lant yourself like a tree, look them in the eye, and say: 'no, you move'" (0:33:17–41).¹⁹ She thus supports his decision not to sign the Accords, and later actively supports his resistance when she steals both his and Falcon's superhero suits from the CIA. This is despite the fact that they guard Winter Soldier who tried to kill her under Zemo's programming (1:25:31–26:42).

In contrast to Cap's and Carter's gestures of mutual support, those around Iron Man fail to perform a similar feat: when Iron Man tries to help up the injured War Machine after a fall, for example, the latter refuses his aid, and thus emphasises a more individual notion of agency that the capitalist entrepreneur Iron Man originally stood for in the *MCU* (2:13:20–48). The pronounced failure

to maintain mutual ties between some characters also explains why Iron Man's unsuccessful relations to both his parents and his partner are called up during the exposition (0:14:38–15:25; 0:16:15–17:04). He compensates his lack of relational support through funding MIT student projects, and thus prefers a trickle-down gesture. While Iron Man, who symbolically attempts to pool available resources into his suit, represents hierarchy, Cap represents a network built around both providing resources to others and asking for help in return. Although providing and asking for support is compatible with traditional soldier heroism,²⁰ the deliberate and frequent portrayal of relational agency de-emphasises the individual and embeds them into a collective. Power is assigned not through rank, but in the interim, based on ability and context.

The tension between these two positions is visually expressed in the final scene before the credits: Iron Man sits between his official landline phone at the Avengers compound and an unregistered flip phone sent in the mail by Cap.²¹ While the landline symbolises stability and supposedly reliable access to an individual, the flip phone represents a more flexible network. Consequently, Iron Man gets a call from Secretary Ross on the landline phone. He ultimately keeps him on hold, however, in favour of honouring the connection to Cap, as shown through a camera tilt that includes the flip phone into the same frame (2:16:25). The symbolic meaning of the phone as a step in the direction of relational agency is emphasised through Cap's letter in a voice-over, imitating a first phone call:



Fig. 3: Iron Man caught in between his official landline phone and a flip phone provided by Cap in the foreground (2:16:25).

[...] My faith's in people, I guess... individuals. And I'm happy to say that for the most part, they haven't let me down. Which is why I can't let them down either. Locks can be replaced, but... maybe they shouldn't. I know I hurt you Tony. I guess I thought by not telling you about your parents I was sparing you, but... I can see now that I was really sparing myself. And I'm sorry. Hopefully one day you can understand. [...] If you need us, if you need me, I'll be there. (2:15:03-16:46, ellipses in the original)

In this letter, Cap both offers his support and apologises for failing to support Iron Man when he did not tell him about Winter Soldier's involvement in the death of his parents. "I was really sparing myself" marks his view that this decision lacked relational agency and thus excluded Iron Man. At the same time he states the existence of a network, cross-cut into the scene in the form of Scarlet Witch, Ant-Man, Hawkeye, and Falcon, who he is about to free from the supermax prison. By saying that "Locks can be replaced, but... maybe they shouldn't" he picks up on the physical restraint Scarlet Witch endures: Cap and his deliberately 'unauthorised,' underground network may destroy property when it is used to enforce strict hierarchy, but hope to convince others that mutual support is a better way of accommodating difference between individuals. By putting Secretary Ross on hold, Iron Man suggests that he considers keeping some room for manoeuvre in his relationship to the vigilante network.

4. Conclusion

Instead of a call for more oversight, *Captain America: Civil War* uses disaster caused by superheroes to depict the racialised discourse and the hegemonic exclusion of difference that individual accountability can cause. As this paper has shown, the film juxtaposes such an inhibitive political climate with a notion of dissent. Rather than ultimately reaffirming the strong role of government, as in the comic book event *Civil War* (cf. Veloso/Bateman 440), this film adaptation uses asymmetrical conflicts to develop a case for relational agency. Instead of vertically legitimising actions through clear superiors, the collective around Cap takes the form of a horizontal network. Although the narrative focalises on him, he does not take a dominant role in his collective within the diegetic world.

The film is symptomatic for a broader trend in recent blockbuster fiction and TV shows that embeds heroes into groups instead of depicting them as monomythical. Examples include films like *The Lego Movie* (2014) and *Mad Max: Fury Road* (2015), as well as TV shows such as *Sense8* and *Mr. Robot* (both since 2015). Although hero teams have existed before, these narratives negotiate the tension between hierarchies and networks that recent network theory suggests are a symptom of an ongoing erosion of neoliberalism as the hegemonic ideology. The 2008 economic crisis could be seen as a catalyst of this process, after which the emphasis on cooperation and mutual support in mainstream narratives has markedly increased.

Jonatan Jalle Steller is a research assistant in British Cultural Studies at Leipzig University. He studied History and English language and literature at the University of Freiburg, Germany, where he graduated in 2015. His PhD project proposes to use network theory as a tool to read present-day British and American blockbuster fiction. His current research focus is on popular culture in general, and thrillers, maker culture and post-neoliberal politics in film in particular.

¹ 'Disaster' here refers to an unexpected event that causes widespread damage. 'Catastrophe' is the moral evaluation of such events.

² This paper uses the characters' superhero names throughout rather than switching between superhero and civilian identities. This is done to avoid confusion since the film is dense with characters already.

³ *CA: Civil War* was the highest-grossing film in 2016 (cf. "2016 Worldwide Grosses"). It is sometimes compared to *Batman v. Superman: Dawn of Justice* (2016), part of the *DC Extended Universe*. Although this film falls into the same narrative tradition as *CA: Civil War*, and both the Superman trial and the opposition to Batman's vigilante status might make for an interesting analysis, it is not discussed here due to its lack of thematic unity.

⁴ The omnibus edition of the comic-book event does not provide page numbers. Hence they are counted from the chapter's splash page and provided in square brackets.

⁵ Instead of 'posthuman,' this paper adopts the term 'enhanced individual' due to its usage in *CA: Civil War*. Marvel also employs the term 'inhuman' in its productions distributed by Disney, because it sold the screen rights to the term 'mutant' to Fox along with its *X-Men* franchise. DC refers to its characters as 'metahumans.'

⁶ Network theory is a vast field: Powell is an economist, Castells provides a sociological perspective, Hardt and Negri can be described as political philosophers, and Mason's view is that of a political activist. Out of the large pool of available analyses, Mason has the most solid grasp of precursors, present-day neoliberalism, and existing peer-to-peer efforts. For definitions of both network and hierarchy see Powell 303.

⁷ All time codes used in this paper refer to *CA: Civil War*.

8 The preceding films in the MCU, i.e. *Captain America: The Winter Soldier* (2014) and the two *Avengers* films, are notable exceptions in their portrayal of pluricentric conflict. Spy thrillers in the wake of *The Bourne Identity* (2002) serve as the prime examples of shifting towards asymmetry.

9 Locations in Germany are to be expected given that the film received money from Deutscher Filmförderfonds and FilmFernsehFonds Bayern. It is common practice, however, to disguise German locations if they do not fit the story. The scenes set in Bucharest, for example, were filmed in Berlin.

10 Increased agency as a potential threat to the public is a common motif in superhero narratives. Examples include the brief set-up of *The Incredibles* (2004) as well as the Sentinels and anti-mutant hysteria in the *X-Men* franchise. The specific depiction of a superhero team as a terrorist cell, however, is less common.

11 Religion is a possible, but not essential, value system subordinated by a hegemonic liberal ideal (cf. Glynn 119).

12 Iron Man sits apart in this conversation, since he considers himself part of the authority represented by Ross.

13 As the name Black Panther implies, the character alludes to historical civil rights movements.

14 The series of commands uttered in Russian can be read as fan service: “longing, rusted, seventeen, daybreak, furnace, nine, benign, homecoming, one, freight car” (0:01:12-35). Winter Soldier was born in 1917, he fell off a freight car before falling into Hydra’s hands, and the film teased by the on-screen caption “Spider-Man will return” (2:27:27) after the post-credits scene in *Spider-Man: Homecoming* (2017).

15 The loss of arms or hands is a running joke across recent Marvel Studios films.

16 Her birthplace in the comics is Transia, a fictional Eastern European country similar to Sokovia.

17 Black Widow puts this into words: “If we have one hand on the wheel, we can still steer. If we take it off... [...] I’m reading the terrain. We have made some very public mistakes. We need to win their trust back” (0:31:14–30, ellipsis in the original). The ability to act is metaphorically connected to the freedom of movement.

18 It is unfortunate that the film develops unbound agency using a female character. And yet this is an accurate portrayal of patriarchy as a structure that suppresses female agency.

19 The passage could be identified as a clear case of self-righteousness if it was not embedded into an oration that calls up another civil rights movement (see note 13): Peggy Carter was a co-founder of S.H.I.E.L.D. after World War II, and thus broke with traditional gender roles at the time.

20 Cap’s opposition to government organisations could, of course, be read as a conservative talking point based on a stereotypically American notion of freedom. Such a reading would, however, place all vigilantes on the right side of the political spectrum, and ignore, among others, leftist movements that oppose representative government rather than government in general.

21 The delivery of the phone is used for another running joke (see note 15): Stan Lee is the messenger.

Works Cited

Primary

Captain America: Civil War. Dirs. Joe Russo and Anthony Russo. Marvel Studios, 2016.

Millar, Mark, and Steve McNiven. *Civil War*. New York, NY: Marvel, 2007.

Secondary

“2016 Worldwide Grosses.” Box Office Mojo. 19 January 2017. <<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016>>.

Carney, Sean. “The Function of the Superhero at the Present Time.” *Iowa Journal of Cultural Studies* 6 (2005): 100–117.

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. 2nd ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

Coogan, Peter. *Superhero. The Secret Origin of a Genre*. Austin, TX: MonkeyBrain, 2006.

Dobkin, Bethami A. “The Television Terrorist.” *Terrorism, Media, Liberation*. Ed. J. David Slocum. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2005.

Edwards, Anne, and Lin Mackenzie. “Steps Towards Participation. The Social Support of Learning Trajectories.” *International Journal of Lifelong Education* 24.4 (2005): 287–302.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York, NY: Free P, 1992.

Giddens, Anthony. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity, 1984.

Glynn, Simon. “Deconstructing Terrorism.” *Philosophical Forum* 36.1 (2005): 113–128.

Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. New York, NY: Penguin, 2004.

Johnson, Derek. “Cinematic Destiny. Marvel Studios and the Trade Stories of Industrial Convergence.” *Cinema Journal* 52.1 (2012): 1–24.

Mason, Paul. *PostCapitalism. A Guide to Our Future*. London: Penguin, 2016.

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. Kevin Michael Scott. Jefferson, NC: McFarland, 2015: 108–119.

Packard, Stephan. “‘Whose Side Are You On?’ The Allegorization of 9/11 in Marvel’s *Civil War*.” *Portraying 9/11. Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*. Eds. Véronique Bragard, Christophe Dony, and Warren Rosenberg. Jefferson, NC: McFarland, 2011: 44–57.

Powell, Walter W. “Neither Market nor Hierarchy. Network Forms of Organization.” *Research in Organizational Behavior* 12 (1990): 295–336.

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

Kerstin Wiedemann

Scheitern als Verheißung?

Die Neukonfigurierung einer Heldenfigur in Ricarda Huchs biographischem Essay *Stein* (1925) angesichts der Katastrophe von 1918

Wie bei vielen Schriftstellern und Intellektuellen in Deutschland rief die Unterzeichnung des Versailler Friedensvertrags im Juni 1919 auch bei Ricarda Huch (1864–1947) große Erbitterung hervor. In einem Brief an ihre Freundin Marie Baum bemerkt sie dazu: „Die Unterzeichnung des Friedens hat einen furchtbaren Eindruck auf mich gemacht, ich konnte mich nicht recht davon erholen.“¹ Ihre Entrüstung über die Bestimmungen des Vertrags, insbesondere über die Anerkennung der alleinigen Kriegsschuld, unterscheidet sich kaum von der Empörung, mit der ein Großteil der deutschen Öffentlichkeit auf den „Straffrieden“ reagierte (Winkler 89). Den „Zusammenbruch so alter Mächte“ trug sie hingegen mit Fassung und vor allem dem untergehenden Kaiserreich, dem ihre Sympathie nie geglitten hatte, weinte sie keine Träne nach.² So verfolgte sie auch die durch den Krieg gezeitigten revolutionären Umwälzungen innerhalb und außerhalb Deutschlands mit großer Aufmerksamkeit. Glaubt man ihrer eigenen, aus später Rückschau formulierten Einschätzung, wurde ihr gesteigertes Interesse für die Fragen der Gegenwart eigentlich sogar erst durch den Ausbruch des Krieges geweckt.³

In der Tat lässt sich nicht leugnen, dass sich mit Beginn des Weltkrieges ein Wandel im Rollenverständnis der Schriftstellerin Ricarda Huch abzeichnet. Die promovierte Historikerin, als deren größter literarischer Erfolg der 1912 publizierte Roman *Der große Krieg in Deutschland* gilt, ein historisches Panorama des Dreißigjährigen Krieges, verlässt in dieser Zeit nicht nur das Feld der Belletristik fast gänzlich, um sich dem zeitkritischen Essay und Formen der historiographischen Prosa zuzuwenden; sie ist insbesondere zu Beginn der zwanziger Jahre auch bestrebt, sich stärker in den öffentlichen Diskurs einzubringen und als bürgerliche Intellektuelle einen Beitrag zur Debatte über die Zukunft des Landes zu leisten. In den ersten Jahren nach der Kriegskatastrophe ist das Bewusstsein der Autorin geprägt davon, Zeugin eines umfassenden Neuerungsprozesses zu sein, den sie mit ihren geschichtlichen und kulturkritischen Schriften

orientierend begleiten möchte (Hahn 265-266). Als Adressat ihrer Studien lässt sich in erster Linie das gebildete Bürgertum ausmachen, der soziale Stand, dem sie sich selbst unmissverständlich zugehörig fühlte. Huch sieht sich herausgefordert durch die bereits früh von ihr verurteilte Unfähigkeit ihrer Standesgenossen, gestaltend in die Situation des großen politischen und sozialen Umbruchs einzugreifen. Ein Schlüsselerlebnis stellen dabei die Ereignisse der Münchner Räterepublik dar, die Huch vor Ort erlebte. Von der politischen Antriebslosigkeit der bürgerlichen Klassen, die abseits standen, ohne sich zu engagieren, fühlte sie sich abgestoßen.⁴ Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die zentralen Fragen ihrer Essays und Studien der zwanziger Jahre immer wieder um das Verhältnis zwischen Individuum und Staat kreisen. Ihr besonderes Augenmerk gilt dabei der Idee der bürgerlichen Selbstverwaltung und des gesellschaftlichen Handelns auf der Basis eines persönlichen Pflichtenkodex (Hahn 270). Die leitenden Werte bürgerschaftlichen Engagements gewinnt sie dabei explizit nicht aus dem Konzept des ‚citoyen‘ französischer republikanischer Tradition, sondern entwickelt sie aus den sozialen Leitvorstellungen der älteren deutschen Geschichte, nämlich im Rekurs auf das Staats- und Gesellschaftskonzept des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation. Gerechtigkeit, Einigung und Genossenschaft, Freiheit und Selbsthilfe sind die Stichwörter, die, so Huch, das Ideal dieser vergangenen geschichtlichen Epoche begründeten, das sie nun auch in ihren Zeitgenossen wieder aufzurichten bestrebt war (Huch, Stein 921-922). Dieser für Huchs Geschichtsdarstellung zentrale Reichsmythos vertritt ein Gegenmodell zum existierenden modernen Staat, der abwertend als ein auf Zwang, Zentralisierung und starrer Bürokratie beruhender toter Mechanismus beschrieben wird.⁵

Prägende Gestalt finden diese Vorstellungen in der Figur des von ihr 1925 in einem biographischen Porträt gewürdigten Freiherrn vom und zum Stein (1757–1831), des bekannten preußischen Staatsreformers.⁶ In diesem

ungewöhnlichen Text, der sich ebenso wenig den Anforderungen der klassischen Biographie unterwirft wie jenen der streng wissenschaftlichen Geschichtsschreibung, konfiguriert Huch erstmals die für ihr eigenes politisches Denken zentrale Heldenfigur, an der sie sich von nun an orientiert und die sie ihren Zeitgenossen als Modell aufstellte.⁷ Auf das symbolische Potential des Freiherrn als Leitfigur für die Gegenwart mag Huch zunächst durch Sigmund Rubinsteins Buch *Romantischer Sozialismus* (1921) aufmerksam geworden sein, eine Publikation, die, wenngleich sie für die Rezeption der politischen Romantik während der Weimarer Republik letztlich wirkungslos blieb, zu den für diese Epoche charakteristischen Versuchen der Wiederbelebung eines organistischen Staatsverständnisses zählt.⁸ Bei Rubinstein wird Stein nur am Rande erwähnt, als früher Vertreter eines genossenschaftlichen Denkens, das in der zeitgenössischen Gegenwart in den verschiedenen Rätebewegungen während und nach dem Krieg wiederauflebe.⁹ Huch, die Rubinsteins Buch sofort nach Erscheinen begeistert rezensierte, bemerkte den Verweis auf Stein und hebt den preußischen Reformen bereits in ihrer Rezension als einen der letzten Vertreter des von Rubinstein beschriebenen „germanischen Gemeinschaftsideals“ hervor (Huch, *Sozialismus* 849). Schon hier taucht die Figur Stein in der Rolle auf, die die Schriftstellerin ihr auch in Zukunft reservieren wird, nämlich als der letzte Statthalter des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, der über den Untergang des Imperiums hinaus die Fortdauer des ideellen Erbes gewährleistet:

In der Zeit, als die letzten Trümmer des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation durch Napoleon weggefegt wurden, indem der österreichische Kaiser die deutsche Kaiserkrone niederlegte, trat in der Person des Reichsfreiherrn vom Stein ein Mann auf, der an der alten Reichsidee festhielt und die alten organischen Formen in den neuen Boden pflanzen wollte (ebd.).

Am Umriss dieser reichsgeschichtlichen Kontinuitätsvision, die Huch an die Figur des Reichsfreiherrn knüpft, lassen sich allerdings auch die Schwierigkeiten ablesen, vor die sie sich bei der Ausgestaltung ihrer Heldenbiographie gestellt sieht. Stein war bekanntlich bereits Teil einer Traditionskonstruktion, mit der sich Huchs Vision nur auf den ersten Blick deckt. Spätestens seit 1875, dem Jahr der Einweihung eines ihm gewidmeten Denkmals vor dem preußischen Abgeordnetenhaus, war ihm ein Platz im offiziellen Preußenmythos zugewiesen.¹⁰ Seither zählte er zu den symbolischen Trägern einer

wirkmächtigen „Geschichtsteleologie“, die „einen Bogen von 1648 zu 1871 schlug“, also den Westfälischen Frieden mit der Kaiserproklamation von Versailles verband, und die „Wiederaufrichtung des Reiches zum Ziel preußischer Politik erklärte.“ (Münkler 224)

Einer solchen borussischen Kontinuitätsfiktion verweigert sich Huchs Sicht auf Stein entschieden. Ihr liegt nicht daran, Stein als den Garanten preußischer Tradition darzustellen, und sie grenzt ihn deshalb auch deutlich von Bismarck ab, in dem sie eher ein Gegenbild, nicht einen Geistesverwandten erblickt.¹¹ Ihr Ziel ist es vielmehr, die Figur des Reichsfreiherrn so zu gestalten, dass sie als Projektionsfläche für ein Staats- und Gemeinschaftsverständnis dienen kann, das auf ältere germanische Traditionen rekurriert, welche sich eben gerade nicht im „triumphierende[n] Preußen“ Bismarckscher Prägung vollendet hatten (Huch, *Stein* 1015).

Entgegen kommt ihr dabei, dass in der Auflösungssituation, in der sich Deutschland nach dem Zusammenbruch des Reiches 1918 befand, auch die skizzierte preußisch-deutsche Traditionsfiktion wieder zur Debatte stand. In diesem Zusammenhang wurde auch wieder um die Bedeutung des Freiherrn vom Stein gerungen, eine Auseinandersetzung, die spätestens im Kontext des Gedenkjahres 1931 ihren Höhepunkt erreichte. Nicht selten wurde Stein dabei für revanchistische Positionen in Anspruch genommen, für die er sich durch seine anti-französische Gesinnung in der Tat auch anbot (Duchhardt, *Mythos* 99). Wenngleich Huch solchen preußisch-restaurativen Sehnsüchten auch nicht folgt, profitiert sie doch für ihre eigene Deutung von der Dynamik, die den Mythos Stein nach dem Krieg erfasst.

Gleichwohl steht ihr Projekt erzählerisch vor einer großen Herausforderung. Soll es gelingen, diese Heldenfigur so umzudeuten, dass sie sich zum Träger einer Geschichtsvision jenseits des als obsolet betrachteten Borussianismus wandelt, so muss Huch den Heroen Stein aus der preußisch-deutschen Traditionslinie lösen. Wie die Schriftstellerin vorgeht und die Figur so gestaltet, dass sie den zeitgenössischen Lesern ein neues Identifikationsangebot machen und neue Orientierung geben kann, wird die folgende Analyse zeigen. Dabei ist zunächst zu klären, wie die Autorin den historischen Deutungsrahmen so justiert, dass im Prisma der Katastrophe von 1918 das verschüttete historische Erbe des alten Reiches in der Figur des Reichsfreiherrn als hoffnungstragend und wegweisend sichtbar werden kann. Sodann geht es um die Frage, welche Heroisierungsverfahren zum Einsatz kommen, um den Mythos Stein mit neuer appellativer Kraft auszustatten.

Die Pose des Rächers: Der aktualisierte Deutungsrahmen des Heroischen

Die Herausforderung für Huch besteht darin, wie oben beschrieben, in ihrer Darstellung zunächst den Kontinuitätszusammenhang aufzubrechen, in den die Historiographie und Erinnerungskultur des Deutschen Kaiserreiches die Figur des Freiherrn vom Stein gestellt hatte, um das heroische Potential, das sie ihm zuschreibt für die Gegenwart zu nutzen. Dazu dient die kunstvoll komponierte Eingangsszene der Stein-Studie, deren Funktion in erster Linie darin besteht, aufzuzeigen, dass sich Steins Bedeutung nicht in der Geschichte Preußens erschöpft:

Um den sterbenden Sickingen herum standen die drei triumphierenden Fürsten: Pfalz, Hessen und Trier; das Schicksal hatte gegen die Ritter des Reichs entschieden. Den Göttern gefiel die siegreiche Sache, der Muse die untergehende. Sie bewahrte die tragische Geschichte der letzten Kämpfer für das heilige Reich im Herzen als in einem Grabe [...]. Drei Jahrhunderte hatte niemand die großen Gedanken der Besiegten nachgedacht, ein anderer Glaube als der ihre war, erfüllte das Abendland. Da ging [...] aus ihrem Stande der späte Rächer hervor, der berufen war, die Herrschaft der glücklichen Usurpatoren von einst, der Fürsten, die das Reich zerrissen hatten, auf immer zu erschüttern. Nicht weit von der Ebernburg, wo Sickingen fiel, erheben sich die Trümmer zweier Burgen, von denen die eine den Grafen von Nassau, die andere den Freiherrn vom und zum Stein gehörte. Der letzte dieses alten Namens erkühnte sich [...], den verfeimten Schlachtruf für Kaiser und Reich wieder anzustimmen, den das Volk kaum noch verstand, der die Mächtigen vor Angst und Wut zittern machte (Huch, Stein 921).

Die Autorin evoziert hier drei historische Momente, die die Bezugspunkte ihrer heroischen Stein-Deutung bilden. Die eingangs erwähnte Periode mit den symbolischen Eckdaten 1648 und 1870/1871, auf denen der Preußenmythos in seinem Kern beruht, wird von Huch gleich mehrfach überschritten. Der zeitliche Rahmen wird mit dem Tod Franz von Sickingens im Jahr 1523 weiter in die Vergangenheit ausgedehnt. Er lenkt den Blick auf die Epoche, die dem von Huch immer wieder als fatal für das Reich beschriebenen Aufstieg der Fürstenstaaten vorausgeht und in der sie ihr gesellschaftliches Ideal des „Reichs der persönlichen Beziehungen“,¹² einer freien, ständischen Gemeinschaft, ansiedelt.

Im zeitgenössischen Leser ruft das Bild vom Tod Sickingens, der auch von Huch hier in der romantischen Verklärung als letzter Ritter des Reiches präsentiert wird, an dessen Totenbett sich seine Feinde, namentlich der Kurfürst und Erzbischof von Trier, der Kurfürst von der Pfalz und der Landgraf von Hessen, versammeln,¹³ außerdem unschwer die Erinnerung an die Vertreter der siegreichen Triple-Entente wach, die sich ab 1919 über das Schicksal des nach dem Ende des ersten Weltkriegs am Boden liegenden Deutschlands verständigten. Dieser Bezug zur Gegenwart der frühen zwanziger Jahre wird im weiteren Verlauf des Textes an verschiedenen Stellen auch noch deutlich konkreter suggeriert.¹⁴

Der Burg Sickingens stellt Huch sodann den Stammsitz der Reichsfreiherrn vom und zum Stein an der Lahn zur Seite, auf der im 18. Jahrhundert der Titelheld das Licht der Welt erblickte, und führt mit diesem dritten historischen Moment ihren Heroen ein, als einen späten Vertreter der von den Fürsten entmachteten alten Trägerschaft der Reichsinteressen und der ihr versagten Ansprüche. Stein wird somit gleich zu Beginn als eine Figur präsentiert, die nicht primär im preußisch-deutschen Geschichtsnarrativ verhaftet ist, sondern ihre Legitimität aus einer älteren, der preußischen vorgängigen historischen Phase des Reiches bezieht.

Überraschend wirkt die martialisch anmutende Pose des kühnen „Rächer[s]“, die die Autorin der Person des Freiherrn verleiht. Sie kontrastiert auffallend mit dem Bild des überlegten Reformers, als der Stein gemeinhin gesehen wurde. Mit dieser kriegerischen Signatur, die im letzten Teil des zitierten Textes noch deutlicher wird, verleiht die Autorin ihrer Heldenfigur eine liminale Dimension. Steins Kampf stellt sich nicht als eine abgeschlossene Aufgabe dar, eine Mission, die sich in der Geschichte bereits erfüllt hätte, sondern als ein Auftrag, der noch offensteht und den er als Vermächtnis an die Nachkommenden weiterreicht. Gerechtigkeit soll der von ihm verfochtenen Sache dabei allerdings weniger von den äußeren Feinden widerfahren, sondern vielmehr geht es darum, das Land wieder in seine vergessene historische Tradition einzusetzen. Als Appell an die Nachwelt wird diese Aufgabe aber erst sichtbar in der von Huch konstruierten Konstellation der drei genannten, aufeinander bezogenen emblematischen Momente der deutschen Geschichte: Es ist der Tod Sickingens, der der Geburt Steins ihre historische Bedeutung verleiht, und erst in der Betrachtung beider Ereignisse aus der Perspektive des Zusammenbruchs von 1918 kann die Figur des Freiherrn eine heroische Agency entfalten, die bis in die Gegenwart trägt. Narrativ gestützt wird diese

Aktualisierung der historischen Wirkung des Heroischen durch die Anspielung auf den Mythos vom wiederkehrenden Kaiser. Er wird in Steins Schlachtruf „für Kaiser und Reich“ aufgerufen, der die Inschrift des Kyffhäuser-Denkmal zitiert (Münkler 64). Die wirkmächtige Kyffhäuser-Legende, auf die die Autorin hier gleich zu Beginn ihrer Studie rekurriert, erweist sich als wichtiger Subtext der Erzählung. An ihrer Verwendung lassen sich nicht nur zentrale geschichtsphilosophische Prämissen ablesen, auf denen Huchs Darstellung gründet, sondern sie bildet auch ein entscheidendes Verfahrenselement in der Heroisierung des Reichsfreiherrn vom Stein, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Fehlende Heldentat: Die performative Kraft des Unterlassens

Huchs biographischer Essay umfasst insgesamt elf Kapitel, von denen die ersten acht auf die Darstellung der Lebensgeschichte des Freiherrn vom Stein verwendet werden, die letzten drei Kapitel sind der Einordnung dieser historischen Figur gewidmet. In diesem Teil der Studie findet sich auch die abschließende Beurteilung, die die Schriftstellerin über Stein trifft, dessen glückloses Walten sich, im Gegensatz zu seinem erfolgsgekrönten Antipoden Bismarck, zwischen „heroische[m] Wollen“ und „tragische[m] Ausgang“ entfalte (Huch, Stein 1020). Ihr Held Stein steht somit im Zeichen des Scheiterns. Das ist zunächst kein überraschendes Urteil. Es entspricht der allgemeinen Sicht auf den Reformen, der am Ende nur wenige seiner Vorhaben in der ursprünglich angestrebten Breite umsetzen konnte. Sein Werk gilt auch unter heutigen Historikern als Torso (Duchhardt, Biographie 178-235, insbes. 207, 234). Auch Huch hatte in einer ihrer frühesten Äußerungen über den Freiherrn vom Stein bereits anklagen lassen, dass ihm die Umsetzung seiner Pläne, und insbesondere der Aufbau einer bürgerlichen Selbstverwaltung, nur sehr unvollkommen gelungen sei, und den Grund dafür in strukturellen Zwängen gesucht, namentlich in den wuchernden Ansprüchen des Staates, „der sein Wesen gründlich durchsetzte“ (Huch, Sozialismus 849).

In der Studie *Stein* indessen lässt die Autorin ihren Helden nicht einfach historisch plausibel an seinen durch widrige äußere Umstände erschweren Reformplänen scheitern. Gegenüber der historischen Wahrheit räumt sie ihrer literarischen Imaginationskraft das größere Recht ein und präsentiert Stein als eine Figur, die am Ende ihres eindrucksvollen Heldenparcours „tragisch gehemmt“ an sich selbst verzweifelt (Huch,

Stein 1020). Im entscheidenden Augenblick verlässt Stein der Glaube, und er lässt die Chance ungenutzt verstreichen, das alte Reich wieder in seine geschichtlichen Rechte einzusetzen. In der Stunde größter Not, als Preußen am Boden liegt, versagt er sich der heroischen Tat, selbst nach der Kaiserkrone zu greifen und so die Fortdauer des Reiches zu garantieren. Diese Episode, die historisch nicht verbürgt ist, wird im fünften Kapitel der Studie als literarisches Spiel mit geschichtlichen Möglichkeiten narrativ aufwändig inszeniert. Sie stellt den Höhepunkt des Textes dar und soll im Folgenden deshalb in ihren wichtigsten Passagen zitiert werden. Die Szene spielt sich zu Beginn des Jahres 1813 ab, zur Zeit von Steins Rückkehr aus dem russischen Exil, als er vom Zaren damit beauftragt war, das Zusammenwirken Preußens und Russlands gegen Napoleon zu organisieren. Veranlasst wird die historische Wunschphantasie durch eine nicht näher nachgewiesene Anekdote: Studenten hätten im Taumel der beginnenden Befreiungskriege den Frankfurter Rechtslehrer Nikolaus Vogt befragt, ob nach den Reichsgesetzen auch der Freiherr vom Stein die Kaiserkrone tragen dürfe, was Vogt bejaht haben sollte. Die Erzählerin kommentiert:

Sollte der Mann [Stein, K.W.], der das Bild des freien deutschen Reiches als eine Lebensflamme im Herzen bewahrte, nie davon geträumt haben, die heilige Krone selbst zu tragen? [...] Es ist undenkbar, daß er nicht einmal seine eigene Berufung im Herzen sollte erwogen haben. [...] Es war die wunderbare Mitternacht, wo die versunkene Krone aus unerreichbaren Abgründen an das Licht der Sterne stieg und von der Hand eines Glücklichen, Furchtlosen ergriffen und entzaubert werden konnte. Ein Augenblick mußte benutzt werden, dieser wo das Reich noch aufgelöst, in Bruchstücken dalag [...] Es gibt innerste Gedanken und Wünsche, die niemals ausgesprochen werden [...] Stein hat seine tiefsten Träume verschwiegen. [...]

So kühn er war, er war doch nicht der Mann, das zu wagen. Nicht die Gefahr scheute er, aber die Aussichtslosigkeit, die an das Lächerliche streifte. [...] Er war nicht phantastisch genug, um das Unmögliche zu wollen, was er selbst als unmöglich erkannte und fühlte. Wenn es möglich gewesen wäre! Er wäre der rechte Volks- und Wahlkaiser gewesen [...] Von Steins Kämpfen drang nichts an die Öffentlichkeit [...] Er sah die Krone in ihrem Geisterlicht schwimmen und fühlte sich magnetisch angezogen; aber er griff nicht nach ihr. Er zählte die Schläge der Mitternacht, ohne sich zu rühren, er sah

das Licht erlöschen und die Krone versinken. Wird je die Schicksalsstunde sie wiederbringen und den erlösenden Ritter dazu? (ebd. 978-980)

Das Scheitern der Heldenfigur Stein wird im Bild dieser mitternächtlichen Traumvision im Modus eines lediglich von der Erzählerin imaginierten Tatverzichts präsentiert. Durch den Einsatz auffälliger poetischer Mittel, so z.B. der internen Fokalisierung, hebt sich diese Passage narrativ deutlich vom Rest des Textes ab. Huch verlässt die das Porträt dominierende unfokalisierte Darstellungsweise und erzählt aus dem Blickwinkel Steins. Den Höhepunkt erreicht dieses subjektivierende Vorgehen mit dem in erlebter Rede formulierten Ausruf „Wenn es möglich gewesen wäre!“ Diese epischen Kunstgriffe, durch die die Erzählerin den Leser an Steins imaginiertem innerem Kampf teilhaben lässt, vergrößern die Fallhöhe ihres Helden beträchtlich. Stein verzichtet nicht nur auf die Verwirklichung eines persönlichen Wunschtraums. In einer Situation, an deren historischer Bedeutung die Erzählerin keinen Zweifel lässt, mangelt es ihm an heroischer Entschlusskraft, und er versagt sich der geschichtlichen Mission, die ihm durch das Schicksal doch vorherbestimmt zu sein schien.¹⁵ Bis zu diesem Augenblick, hatte Stein die ihm vorgezeichnete Laufbahn eines Heroen in der Tat mehr als glanzvoll durchmessen. Die Erzählerin spart in ihrer Lebensdarstellung nicht mit den Attributen, die einen Helden üblicherweise auszeichnen und keinen Zweifel an seiner Bestimmung zu Höherem aufkommen lassen: Von der Außergewöhnlichkeit durch vornehme Abkunft und der Erhabenheit seiner Person über das frühe Bewusstsein seiner Auserwähltheit bis hin zur Begründung seiner Taten durch das edle Motiv des Reichsgedankens sind zahlreiche Elemente versammelt, auf die sich klassisches Heldentum in der Regel stützt.¹⁶ Schon von dem jungen Stein heißt es, „er werde ein großer Mann werden“ (Huch, Stein 928), später dann, er sei „ein geborener Herrscher“ (ebd. 931). Die „Größe [seines] Geistes und [sein] Charakter“ (ebd. 941) werden ebenso betont wie die Exzeptionalität seiner Person. Er gilt als „Auserwählte[r]“ (ebd. 949), dessen Handeln durch ein prävalentes gesellschaftliches Ideal motiviert ist, das sich ihm im Laufe seines Parcours zu erkennen gibt:

Deutlich umrissen tritt das große Bild, das in ihm lebt, nun ans Licht. Die Selbstverwaltung und Selbstverteidigung der freien deutschen Männer [...] das war die Vorstellung, auf die seine Handlungen von jeher sich bezogen hatten. (Huch, Stein 961)

Vor diesem Hintergrund erlangt das dann folgende kleinmütige Versagen Steins zu mitternächtlicher Stunde als Verpassen des Kairos eine gleichsam religiöse Dimension. Zudem wird die gescheiterte Vollendung des Helden durch die Autorin auch mythisch überhöht, indem die Erzählung erneut auf die Kyffhäuser-Legende zurückgreift. Nicht nur die im liminalen Zustand zwischen Traum und Wachheit aufscheinende Vision der Reichskrone erinnert an den der Sage nach im Kyffhäusergebirge schlafenden Stauferkönig Barbarossa. Auch der Titel des fünften Kapitels „Der heimliche Kaiser“ enthält einen direkten Hinweis.¹⁷ Erst in diesen Überzeichnungen entwickelt die unausgeführte Heldentat Steins ihre besondere appellative Kraft für den zeitgenössischen Leser. Das Scheitern des Helden erhält selbst eine mythische Bedeutsamkeit und birgt die Verheißung auf eine Wiederkehr der historischen Chance zur Restitution des alten Reichs.

An diesem zentralen Kapitel der biographischen Studie lassen sich deutlich die insbesondere durch die Romantik und Jacob Burckhardt beeinflussten geschichtsphilosophischen Prämissen ablesen, die Huchs historisches Denken leiten. Es ist nicht der aufklärerischen Vorstellung einer progressiven Entwicklung verpflichtet, sondern dem Gedanken der historischen Rekurrenz. Gegenüber den Mythen und Traditionen eines Volkes spielen geschichtliche Tatsachen in ihm nur eine untergeordnete Rolle. Erstere speisen hingegen einen „Vorgang des Wechsels“, der sich als ein stetes „Verjüngen von etwas Bleibendem“ darstelle.¹⁸ Als Träger dieser Erneuerung sieht Ricarda Huch große Persönlichkeiten, „deutsche Heroen“, die „in Verbindung mit dem mythischen Urgrund des Seins stehen“ (Bruns 13).

Als einen solchen, mit einem historischen Verjüngungsauftrag ausgestatteten Heroen präsentiert sich auch der Freiherr vom Stein. In seinem Entschluss zum Verzicht, und somit im Unterlassen der Heldentat, konzentriert sich das performative Potential der Erzählung.¹⁹ Stein, der noch ein einsamer „Anführer“ war, „ohne ein Heer hinter sich zu haben“ (Huch, Stein 984), und der deshalb an sich verzweifelte, verweist auf das Kommen eines größeren Auserwählten. Er präfiguriert den endgültigen Erlöser, dessen Appell, so suggeriert es der Text, sich die Volksgemeinschaft dann nicht versagen wird.

Deutlich zeigt sich hier die aus heutiger Sicht sehr ambivalente „Hypostasierung des Reichsgedankens ins Göttlich-Mystische“ (Bruns 16). Huchs mythisch vermitteltes, suggestives Spiel mit den politischen Erlösungssehnsüchten ihrer Zeitgenossen, das bekanntlich bald eine fatale

Eigendynamik entwickeln sollte, ist problematisch.²⁰ Gleichwohl bleibt die Frage berechtigt, wie Huchs Studie über den Freiherrn vom Stein unter literaturwissenschaftlichen und historiographischen Gesichtspunkten zu beurteilen ist. Vielen Zeitgenossen galten die Geschichtswerke Ricarda Huchs wegen ihrer unbestimmten, zwischen Wissenschaft und Literatur oszillierenden Position als anziehend und innovativ.²¹ In diesem Sinne urteilt auch Hugo von Hofmannsthal über die Autorin, der sich in vielen seiner Essays mit dem Verhältnis zwischen Historiographie und Dichtung beschäftigt. Hofmannsthal ist es möglicherweise auch zu verdanken, dass Huch die Stein-Studie in der von Max Kemmrich herausgegebenen Reihe *Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen* publizieren konnte (Wittkowski 36-37). In der Rezension, die er zu Huchs Essay über den Freiherrn vom Stein verfasst, heißt es:

Diese außerordentliche Frau ist kein zünftiger Historiker und sie gibt sich auch nicht dafür, aber sie ist eine große Darstellerin des Geschichtlichen [...] Es ist ihr scheinbar zunächst nur um die Gestalten, die Individuen zu tun; aber ihr Gemüt ergreift die Ideen und die Institutionen, und sie versteht, den ‚Geist der Zeit‘ heraufzubeschwören wie wenige. Ein großes sicheres Gefühl leitet sie darin, wie sie die Formen wählt [...]. (Hofmannsthal 293-294)

Der Verweis auf die Bedeutung der „Gestalt“ als leitende Kategorie in Huchs Darstellungen enthält eine Anspielung auf die auf mythisierende Überhöhung und Heroisierung ausgerichtete Geniebiographik des George-Kreises, deren Verehrung für den ‚großen Menschen‘ Huch sicher teilte.²² Die eigenwillige Regulierung des Verhältnisses zwischen künstlerischem und analytischem Diskurs in Huchs Stein-Porträt, die sich z.B. im beschriebenen Einbruch des Fiktionalen in das Faktische zeigt oder auch im Verzicht auf den Nachweis von Belegstellen, erinnert außerdem an die im George-Kreis propagierte ‚Unwissenschaftlichkeit‘ als Arbeitsmethode bei der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Die Ernst Bertrams Nietzsche-Biographie zugrunde liegende, gegen den wissenschaftlichen Positivismus gerichtete Auffassung, dass „jedes [...] Fortwirken einer Individualität über die Grenzschwelle ihres persönlichen Lebens hinaus [Magie]“ sei, ein „religiöser Vorgang“, der sich jeder mechanischen und rationalen Einwirkung entzöge, hätte sicher Huchs Zustimmung gefunden (Bertram 11). Wie Bertram rekurriert sie auf Goethe, der den Sinn der Geschichte nicht in erwiesenen Tatsachen suche, sondern nach historischer Wahrheit in einem höheren Sinne strebe.²³

Gleichwohl schreibt Hugo von Hofmannsthal der Schriftstellerin Ricarda Huch, die – wie er betont – in der öffentlichen Wahrnehmung nicht zur eigentlichen Zunft der Historiker zählt, in der zitierten Passage das Verdienst zu, über die Darstellung überragender Einzelgestalten hinauszugehen und „Ideen“ und „Institutionen“ in den Blick zu nehmen. Er bescheinigt ihr somit jene historisch-sozialen Kontextualisierungen, denen sich die biographischen Arbeiten des George-Kreises bekanntlich verweigerten. Als Reaktion auf die weltgeschichtliche Katastrophe von 1918 tritt die Studie über den Freiherrn vom Stein in einen engen Dialog mit dem Zeitalter. Die in ihr entwickelte prophetische Dimension eines gescheiterten Helden ist auch als Beitrag zur übergeordneten zeitgenössischen Diskussion über die Geschichte als „orientierungsgebende Denkform“ zu werten (Streim 464). Im Kontext einer Epoche (dem ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts), in der „ein grundsätzlicher Wandel im Verhältnis von wissenschaftlichen und literarischen Darstellungsformen der Geschichte [zu] beobachten [ist]“ (ebd.), gebührt der vielgestaltigen Geschichtsprosa Ricarda Huchs zweifellos mehr Beachtung, als ihr in der Forschung bisher geschenkt wurde.

Kerstin Wiedemann promovierte 2000 an den Universitäten Heidelberg und Sorbonne Nouvelle zur deutschsprachigen Rezeption von George Sand im 19. Jahrhundert. Seit 2005 ist sie als *maitre de conférences* im Fach Deutsch an der Universität Lothringen (Nancy) tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, insbesondere befasst sie sich mit deutsch-französischen Literaturbeziehungen, Rezeptionsforschung und Gender Studies. Sie ist Mitglied der Forschungsgruppe CEGIL (*Centre d'études germaniques interculturelles de Lorraine*) und des Netzwerks NEWW (*Women Writers' Networks*).

1 Brief an Marie Baum vom 28.7.1919, s. Huch, Briefe 83.

2 So heißt es in einem Brief an Helene von Salis vom 17.09.1918: „[...] Der Zusammenbruch so alter Mächte hat etwas Tragisches, und es kränkte mich anfangs, daß das Tragische im allgemeinen so wenig empfunden wurde. Schließlich muß man aber einsehen, daß sie wohl nicht hätten stürzen können, wenn sie nicht schon innerlich ganz morsch gewesen wären und nicht mehr lebendig im Herzen des Volkes gewurzelt hätten; infolgedessen läßt der Sturz im allgemeinen kalt.“ (Huch, Briefe 79).

3 In einer 1942 in Zürich gehaltenen Ansprache anlässlich des 50. Jahrestages ihrer Doktorprüfung konstatiert Huch: „Als der erste Weltkrieg ausbrach, war das für mich ein ganz willkürliches Geschehen, einem Gewitter im Winter ähnlich. Ich las nie Zeitungen und wußte nichts von allen den Anzeichen, die schon seit geraumer Zeit auf einen kommenden Krieg deuteten. Erst der Weltkrieg weckte mein Interesse für die Gegenwart, und seitdem hat es sich fortwährend gesteigert.“ (Huch, Ansprache 824).

- 4 „Das war für mich das Bitterste, den Mangel an Tapferkeit und an Großherzigkeit in der Bourgeoisie, der doch auch ich angehöre, mitzuerleben. [...] Man saß in den Häusern und zitterte, anstatt auf die Straße zu gehen und zu kämpfen [...]“ (Huch, Briefwechsel 516) Dieser Text wurde erstmals im Juli 1921 in der Zeitschrift *Die Grenzboten* veröffentlicht: (Huch, Ricarda: „Briefwechsel zwischen einer Phantastin und einem Bürokraten.“ *Die Grenzboten* 80.3 (1921): 133-142).
- 5 Vgl. Bruns 14-17. Bruns sieht hier eine Nähe Ricarda Huchs zu den Vorstellungen der Konservativen Revolution.
- 6 Das Porträt wurde erstmals 1925 unter dem Titel *Freiherr v. Stein* als Band 2 der von Max Kemmerich herausgegebenen Reihe *Menschen, Völker, Zeiten. Eine Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen* publiziert. Die vom Berliner Atlantis-Verlag 1932 besorgte Neuausgabe erschien dann unter dem Titel *Stein. Der Erwecker des Reichsgedankens* (vgl. Meyer 66).
- 7 Neben der historischen Abhandlung von 1925 publizierte Huch 1931 zwei Artikel über den Freiherrn vom Stein (Huch, Ricarda: „Sanctus Amor Patriae. Zu Steins 100. Todestag.“ *Vossische Zeitung*: 28. Juni 1931: Unterhaltungsblatt; Dies.: „Der Freiherr vom Stein.“ *Der Staat seid Ihr! Zeitschrift für deutsche Politik* 1 (1931): 260-263). Auch in ihrer Geschichte über die Revolution des 19. Jahrhunderts, erstmals 1930 erschienen, spielt die Person des Freiherrn vom Stein eine wichtige Rolle, die immer wieder als zentrale Referenz aufgerufen wird (Huch, Ricarda: *Alte und neue Götter. Die Revolution des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin: Deutsch-Schweizerische Verlagsanstalt, 1930).
- 8 Vgl. Roques 51-89. Zur Rezeption Rubinsteins durch Huch siehe auch Bruns 14-15.
- 9 Vgl. Rubinstein 108 und 113.
- 10 Rausch 491-496. Bezeichnenderweise spielt Huch die Bedeutung des Denkmals in der Stein-Studie herunter (vgl. Huch, Stein 1015).
- 11 Vgl. Huch, Stein 1019-1024, und insbesondere 1023: „Bismarck wollte den Staat, Stein das Reich [...]“ Auch Huchs 1931 erschienene Studie über das 19. Jahrhundert betont die Gegensätze zwischen beiden: „[...] so muß man Stein im Vergleich mit Bismarck den größeren Staatsmann nennen. Bismarck war Preuße und blieb es auch im Grunde, Stein war Deutscher [...]“ (Huch, 1848 1539).
- 12 So Huchs Bezeichnung für ihre Idealvorstellung des alt-deutschen Reichs (Huch, Entpersönlichung 633).
- 13 Die von Huch beschriebene Szene ist offenbar durch bekannte, im 19. Jahrhundert entstandene pikturale Darstellungen inspiriert, wie etwa den Holzschnitt *Franz von Sickingens Tod in Landstuhl* von Adolph Menzel (1839) oder das Gemälde mit dem gleichen Thema von Johan Caspar Bosshardt (1854).
- 14 So heißt es etwa in Anspielung auf die Haltung Napoleons während der Friedensverhandlungen zu Tilsit: „Man weiß, wie Frankreich auftritt, wenn es die Macht hat [...]“ (Huch, Stein 944) Steins Verhalten gegenüber der französischen Administration, der er in der folgenden Zeit bis zu seiner Entlassung im November 1808 rechenschaftspflichtig war, kommentiert die Autorin wie folgt: „Er trieb zunächst, weil es nicht anders ging, Erfüllungspolitik, wie man es jetzt nennt [...]“ (ebd. 952) Ferner wird auf den Seiten 967 und 1032 auf den zeitgenössischen Pazifismus angespielt.
- 15 In diesem Sinne ließe sich Huchs Figur des Freiherrn vom Stein in die Heldenkonzepte der Moderne einordnen, die auf ein heroisches Bewusstsein abzielen, weniger auf die heroische Tat (vgl. Weinelt 18-20).
- 16 Zu den hier erwähnten Elementen klassischen Heldentums vgl. Weinelt 16.

17 Im weiteren Verlauf des Textes wird ein direkter Vergleich Steins mit Barbarossa formuliert: „[Stein] war versunken, wie Barbarossa und Deutschlands große Zeit im Kyffhäuser versunken war und blieb [...]“ (Huch, Stein 1015).

18 Huch, Tradition 822. Zu den geschichtsphilosophischen Vorstellungen siehe auch Bruns 12-14. Bruns attestiert Huchs Historiographie eine „Topographie verschiedener Zeitebenen“, auf deren tiefster Stufe sie die „ewigen, mythischen Gesetze“ ansiedelt (ebd. 13).

19 Zur Bedeutung des Lassens aus performativitätstheoretischer Sicht vgl. Fischer-Lichte 89.

20 Vgl. Münkler 66. Es überrascht insofern nicht, dass die Neuausgabe des Buches in den dreißiger Jahren eine positive Aufnahme in der dem Nationalsozialismus nahestehenden, von Othmar Spann herausgegebenen Zeitschrift *Ständisches Leben* fand (vgl. Bendt und Schmidgall 226).

21 Das belegen z.B. die positiven Rezensionen zur Stein-Studie, z.B. von Oskar Loerke (*Berliner Börsencourier* 2.08.1925 [zitiert in Bendt und Schmidgall 225]), Elisabeth Meyn (*Die Frau* 35.3 (1927): 129-137) oder Gertrud Bäumer (*Die Frau* 32.8 (1925): 229-232).

22 Gattungsgeschichtlich gehört der biographische Essay über den Freiherrn vom Stein insgesamt wohl eher in die Nähe der zu Heroisierung neigenden Biographik des George-Kreises. Weniger verbindet ihn mit der so genannten modernen Biographik, deren Hauptvertreter, etwa Stefan Zweig oder Emil Ludwig, sich durch einen Hang zum „Heldensturz“ auszeichnen (vgl. Scheuer 112-122, Zitat 155). Vgl. ferner von Zimmermann 190-192 sowie Klein und Schnicke 253-257. Eine genauere gattungspoetologische Einordnung dieser sowie zahlreicher weiterer biographischer Arbeiten Huchs steht soweit ersichtlich bis jetzt noch aus.

23 Huch, Entpersönlichung 766-767 (vgl. Bertram 11). Um ihre Kritik an der positivistischen Geschichtsschreibung zu untermauern, beziehen sich sowohl Huch wie Bertram auf folgende, von Johann Peter Eckermann überlieferte Aussage Goethes vom Oktober 1925: „Bisher glaubte die Welt an den Heldensinn einer Lucretia [...] und ließ sich dadurch erwärmen und begeistern. Jetzt kommt aber die historische Kritik und sagt, daß jene Personen nie gelebt haben, sondern als Fiktionen und Fabeln anzusehen sind. Was sollen wir aber mit einer so ärmlichen Wahrheit! Und wenn die Römer groß genug waren, so etwas zu erdichten, sollten wir wenigstens groß genug sein, daran zu glauben.“ (Eckermann 161).

Literatur

Duchhardt, Heinz. *Stein. Eine Biographie*. Münster: Aschen-dorff, 2007.

---. *Mythos Stein*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*. Hg. Christoph Michel. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.

Fischer-Lichte, Erika. *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transkript Verlag, 2012.

Hahn, Karl-Heinz. „Geschichte und Gegenwart“. Zum Geschichtsbild der Ricarda Huch.“ *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Hg. Hans-Henrik Krummacher, Fritz Martini und Walter Müller-Seidel. Stuttgart: Kröner, 1984: 261-280.

Hofmannsthal, Hugo von. „Geschichtliche Gestalt.“ *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa, Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer, 1955: 291-295.

- Huch, Ricarda. *Briefe an die Freunde*. Herausgegeben von Marie Baum. Zürich: Manesse Verlag, 1986.
- . „Deutsche Tradition. Gehalten im Frühjahr 1931 in Frankfurt/M.“ *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 5. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971: 793-822.
- . „Ansprache gehalten bei der fünfzigsten Wiederkehr des Tages der Doktorprüfung am 30. Mai 1942 in Zürich.“ *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 5. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971: 823-825.
- . „Romantischer Sozialismus“. *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 5. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971: 847-851.
- . „Entpersönlichung“. *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 7. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968: 625-803.
- . „Stein. Der Erwecker des Reichsgedankens.“ *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 9. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968: 919-1038.
- . „1848. Die Revolution des 19. Jahrhunderts in Deutschland.“ *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 9. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1968: 1039-1546.
- . „Aus dem ‚Briefwechsel zwischen einer Phantastin und einem Bürokraten‘“. *Ricarda Huch. Gesammelte Werke*, Bd. 11. Hg. Wilhelm Emrich. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971: 514-518.
- Klein, Christian und Falko Schnicke. „20. Jahrhundert“. *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Hg. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2009: 251-264.
- Meyer, Michael. *Ricarda Huch-Bibliographie*. Wien: Edition Praesens, 2005.
- Münkler, Herfried. *Die Deutschen und ihre Mythen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2015.
- Rausch, Helke. *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London. 1848-1914*. München: Oldenbourg, 2006.
- Roques, Christian E. *(Re)construire la communauté. La réception du romantisme politique sous la République de Weimar*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.
- Rubinstein, Sigmund. *Romantischer Sozialismus. Ein Versuch über die Idee der deutschen Revolution*. München: Drei Masken Verlag, 1921.
- Scheuer, Helmut. *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1979.
- Streim, Gregor. „‚Krisis des Historismus‘ und geschichtliche Gestalt. Zu einem ästhetischen Geschichtskonzept der Zwischenkriegszeit.“ *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hg. Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp. Berlin: De Gruyter, 2002: 463-488.
- Weinelt, Nora. „Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1 (2015): 15-22. 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/03.
- Winkler, Heinrich August. *Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*. München: Beck, 1998.
- Wittkowski, Viktor. „Ricarda Huch und Hugo von Hofmannsthal.“ *Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift* 9 (1960): 32-39.
- Zimmermann, Christian von. *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*. Berlin: De Gruyter, 2006.

Jasmin Centner

Rückkehr eines Helden?

Odysseus als mythische Identifikationsfigur in Primo Levis *Die Atempause*

Als katastrophaler Einschnitt teilt die Shoah das 20. Jahrhundert in ein Denken *vor* und *nach* Auschwitz. Der unter anderem von Adorno geäußerte Unsagbarkeitstopos stellt angesichts der millionenfachen Ermordung von Menschen in deutschen Konzentrationslagern die Frage, ob und wie von diesem Ereignis erzählt werden kann. Die literarische Auseinandersetzung mit der von Dan Diner als „Zivilisationsbruch“ (1988) bezeichneten Shoah erfordert demnach eine gänzlich neue Beschäftigung mit den zur Verfügung stehenden Darstellungsformen: „Die Massenvernichtung der europäischen Juden hat eine *Statistik*, aber kein *Narrativ*.“ Dies hat zur Folge, dass „aufgrund zerstörter Erzählstruktur [...] das Ereignis als solches nicht mehr adäquat beschreibbar“ ist. „Vielmehr greift es aus Mangel an Erzählstruktur auf alle Geschichte und Geschichten über, denen ein systematisches Narrativ eigen ist.“ (Diner, *Gestaute Zeit* 4-5; Hervorhebung im Original)

In dem 1963 veröffentlichten autobiographischen Roman *Die Atempause* (im Original *La Tregua*) berichtet Primo Levi von seiner Rückkehr aus Auschwitz in seine Heimatstadt Turin. An die Befreiung aus dem Konzentrationslager knüpft sich eine labyrinthische Reise, die fast ein Jahr dauert und die Rückkehr des Protagonisten als permanenten Aufschub inszeniert. In ähnlicher Weise erzählt auch die homerische *Odyssee* von der Rückkehr des mythischen Helden Odysseus nach Ithaka. Dieser gerät nach dem trojanischen Krieg auf Irrfahrten, die seine Heimkehr um 10 Jahre aufschieben. Neben dieser thematischen Nähe finden sich in der *Atempause* zahlreiche intertextuelle Verweise auf das homerische Epos. Das heroische Vorbild dient dem ehemaligen Auschwitz-Häftling als „mythische, überlebensgroße Überlebensfigur“ (Ette 33) und zeichnet eine geglückte Rückkehr vor. Die homerische *Odyssee* stellt ein ‚systematisches Narrativ‘ bereit, an dem sich die Inszenierung und Narrativierung der Rückkehr in der *Atempause* unterschwellig entlang bewegt. Die Heldendichtung dient damit gleichsam als Folie, vor der das Geschehen episch geordnet werden

kann. Dergestalt wird der Versuch unternommen, die traumatische Zäsur der Lagerinternierung narrativ in die Lebenskontinuität zurückzubinden.

Der vorliegende Artikel fragt nach den Funktionen und Grenzen des Heroischen für Erzählungen nach der Shoah. Es wird gezeigt, inwieweit die narrative Konstruktion der *Atempause* auf der Ebene der Erzählstruktur, Romananlage, Motive und Figuren Bezug auf die *Odyssee* nimmt. Dabei sind folgende Thesen leitend: 1. Das Aufrufen des homerischen Helden ermöglicht die Einreihung in eine Erzähltradition. 2. Diese Einreihung erprobt eine Sinnstiftung angesichts des ‚Zivilisationsbruches‘, der auf die Erfahrung der völligen Entleerung jeder Sinnggebung verweist, die man nicht mehr einfach in ein Narrativ integrieren kann (vgl. Battegay 289). Die Deutung der eigenen traumatischen Erfahrung nach dem Vorbild der *Odyssee* zeugt innerhalb des Symbolverlusts von der Notwendigkeit eines Musters der Orientierung und Strukturierung. Dieses mythische Deutungsmuster wird zum untrennbaren Teil der konstruierten Erzählung des Überlebenden. 3. Obwohl Odysseus als eine mythische Projektionsfigur lesbar wird und die Anlage des homerischen Epos strukturierende Momente bereithält, stößt die Identifikation mit dem antiken Helden in der *Atempause* an ihre Grenzen. Die Vergangenheit wird darin nicht als eine abschließend zu bewältigende dargestellt (vgl. Kilchmann, *Zum Band* 9) und die überwindende Kraft des Erzählens wird problematisiert. Die gesamte Narration zeigt sich vielmehr von traumatischen Signaturen gekennzeichnet. Das „Trauma als das andere der heroischen Erzählung“ (Assmann, *Der lange Schatten* 68) arbeitet der utopische Ganzheit versprechenden, mythologischen Projektionsfigur entgegen und führt vielmehr zu einer Störung und Brechung von Identität.

Um die intertextuellen Verweise auf die homerische „Mythopoetik“ (Bronfen, *Die Kunst des Exils* 382) nachverfolgen zu können, wird zunächst der Inhalt und die Erzählstruktur der *Odyssee* für die Lektüre produktiv gemacht. So können die Bezüge in der *Atempause* auf der

strukturellen und inhaltlichen Ebene offengelegt werden, um in einem nächsten Schritt deren Funktionen zu bewerten.

1. Die Metamorphosen des Odysseus

Zwischen 800 und 700 v. Chr. von Homer verfasst, zählt die *Odyssee* nach der *Ilias* zu den ältesten und einflussreichsten Dichtungen der abendländischen Literatur. Während sich in der jahrhundertelangen Rezeption des Epos verstärkt das Bild des erfolgreichen Heimkehrers Odysseus und ein synonyme Gebrauch des Wortes ‚Odyssee‘ für Irrfahrt durchgesetzt hat, zeigt eine genaue Lektüre, dass beide Punkte nicht eindeutig aus dem antiken Text hervorgehen. Die *Odyssee* gliedert sich in 24 Gesänge, die die Ereignisse von 40 Tagen umfassen. Lediglich vier dieser Gesänge (9-12) enthalten in einer weitreichenden Analepse die eigentlichen Irrfahrten Odysseus', die er dem Phäakenkönig Alkinoos erzählt und die sämtliche Abenteuer bis zur Ankunft bei Kalypso einschließen. Auch endet das Epos nicht mit Odysseus' glücklicher Heimkehr. Nach dem Freiermord verlässt er sein Heim bereits wieder. Odysseus steht eine weitere Reise bevor, muss er doch zu Männern gelangen, die nichts vom Meer wissen, dort ein mitgenommenes Ruder aufstellen und Poseidon ein Opfer darbringen – so die Weissagung des Teiresias, die Odysseus in der Unterwelt empfing (Homer 11,119-137 und in dem Bericht Odysseus' an Penelope 23,267-284). Der Meeresgott, erzürnt darüber, dass Odysseus seinen Sohn Polyphem blendete, muss beschwichtigt werden, denn er war für ein Gros der Irrfahrten mitverantwortlich. Letztlich steuert das Epos auf ein offenes Ende zu und endet eben nicht mit der endgültigen Heimkehr Odysseus'. *Die unendliche Fahrt* (Frank) führt also gewissermaßen zu einem unendlichen Text, einer „Unabgeschlossenheit des Schreibens“ (ebd. 164). Die Schilderung der Irrfahrten macht lediglich ein Sechstel des Epos aus. Viel eingehender ausgeleuchtet werden die prekäre Situation im Haus des Herrschers während seiner Abwesenheit und die Position der Zurückgebliebenen angesichts der Belagerung der Freier. Ebenfalls zentral sind die Proben, die Odysseus nach seiner Rückkehr bestehen muss, um sozial und emotional als Fremdgewordener wieder anerkannt zu werden. Somit changiert der Begriff ‚Odyssee‘ zwischen der synonymen Verwendung für Treue, Heimkehr und Sehnsucht nach der Heimat, wobei der Gebrauch für ‚Irrfahrt‘ überwiegt (Seidensticker, *Irrfahrten* 19).

Eine Begründung für die semantische Offenheit der Chiffre ‚Odyssee/Odysseus‘ ist, dass die Figur des Odysseus keineswegs einheitlich ist. Der Odysseus der *Ilias*, der listige Kriegsheld Trojas, der in der *Odyssee* vor allem im blutigen Freiermord sichtbar wird, ist ein anderer als der unfreiwillig Reisende, der „erzwungene[] Grenzgänger[]“ (Grimm 102). „Aus dem Verwegenen, Neugierigen, Abenteuer-Suchenden ist der Abenteuer-Fürchtende geworden: der Erleidende, der ‚Dulder‘ Odysseus [...]. So ist also Odysseus ein Sich-Wandelnder. Schwer, aus seinem Verhalten ein einheitliches Bild, geschweige ein Leitbild zu gewinnen.“ (Hölscher 43-44). Den zahlreichen Rezeptionen des antiken Stoffes ist demzufolge gemein, nicht das gesamte Schicksal des Odysseus zu reflektieren, sondern sich einzelne Aspekte herauszugreifen, um diese dann in eigenen Narrativen neu- und umzudeuten (vgl. Häntzschel 123). So rückt jede Epoche die *Odyssee* in ihren eigenen Horizont (vgl. Erhart und Nieberle 19): Man denke an die Odysseus-Rezeption in Dante Alighieris *Commedia*, in der Odysseus' „enthemmte[r] Erkenntnisdrang“ (Assmann, *Odysseus* 105) bestraft wird. Neben der von Odysseus' ersonnenen List, die den Fall Trojas herbeiführte, sorgt sein grenzüberschreitendes Verlangen nach Wissen dafür, dass er ins Inferno verbannt wird. In der Romantik wiederum werden die Irrfahrten zu märchenhaften Abenteuern umgedeutet, die Odysseus als sagenhafter Held bestreitet. In Charles Lamb's *Adventures of Ulysses* (1808) werden die Episoden der Irrfahrt in chronologische Reihenfolge gebracht und die restliche Handlung schlicht herausgestrichen (vgl. Sühnel 92-93). Das 20. Jahrhundert, von Seidensticker zum „Jahrhundert des Odysseus“ (Seidensticker, *Aufbruch* 252) erklärt, zeugt erneut von der Polyvalenz der antiken Figur. Den Beginn macht James Joyce 1922 mit seinem *Ulysses*: „Joyce confronts the militarism of the Odysseus legend by eliminating it from his retelling“ (Gardner/Murnaghan 6). Dagegen greift sich das Programm der nationalsozialistischen Propaganda den kriegerischen Odysseus der *Ilias* aus dem Mythos heraus und rückt diesen in die Nähe des *Nibelungenliedes*. Dergestalt wird eine „griechisch-deutsche Schicksalsgemeinschaft“ (Häntzschel 120) konstruiert. Texte wie *Die Odyssee Deutsch* von Leopold Weber (1936) spiegeln das Unternehmen der „gewaltsam germanisierte[n] Adaption“ (ebd. 121) wieder. Zeitgleich fungiert die *Odyssee* für zahlreiche aus Nazideutschland Vertriebene als Identifikationsfigur, hier mit dem Schwerpunkt auf den unfreiwilligen Irrfahrten und der ersehnten Heimkehr des leidenden und duldenen Helden. Die Facette des kriegerischen und

heimkehrenden Rächers wird dabei herausgestrichen. Die häufige Auseinandersetzung mit dem Odysseus-Stoff in Texten von Exilanten, die von Ovid über Heine eine beachtliche Konjunktur aufweist (vgl. Strelb 24), lässt den Begriff der ‚Odyssee‘ zu einer „Sammelbezeichnung für die Irrfahrten der während des Dritten Reichs aus Deutschland geflohenen Menschen“ (Grimm 102) werden. Titel wie *Des Odysseus Nachfahren. Österreichische Exilliteratur seit 1938* von Joseph P. Strelka belegen dies. Die Deutungsvielfalt ist ein Hinweis darauf, dass der Mythos als solcher niemals vollständig greifbar ist, wohl aber seine Metamorphosen in den einzelnen Literarisierungen (vgl. Lesch 146). Das Bild des erfolgreichen Heimkehrers verschiebt sich auf den grenzüberschreitenden, zum Herumirren verdamnten Odysseus. „Die beiden Weltkriege, Exil und Gefangenschaft, Vertreibung und Heimkehr bilden den Hintergrund“ (Seidensticker, *Aufbruch* 261). Der „realistisch-kritische Blick des 20. Jahrhunderts“ (ebd.) richtet sich vor allem auf die Schwierigkeiten der Heimkehr, auf die Reise und den Aufschub des Ziels – wobei diese Aspekte in dem Mythos bereits angelegt sind.

Dass die Figur des Odysseus mit einer derartigen Persistenz immer wieder rezipiert und dabei auch transformiert wird, liegt zudem an der immanenten Ambivalenz des Helden. Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob Odysseus überhaupt als klassischer Heros im Verständnis der griechischen Antike gewertet werden kann. Anders als Herakles oder Achill zeichnen ihn weniger agonale Fähigkeiten aus, die im kriegerischen Zweikampf erprobt werden. Schon in der *Ilias* streitet Odysseus mit Achill darüber, ob Troja mit List oder Gewalt zu nehmen sei – und entscheidet sich mit dem Ersinnen des trojanischen Pferdes bekanntlich für Ersteres. Insofern meistert Odysseus auch den Großteil der darauffolgenden Abenteuer durch List und planvolle Überlegung, statt durch reine Körperkraft. Das heißt jedoch nicht, dass er kein klassischer Heros ist. Neben der Heldenfigur des Kriegers gibt es im Mythos auch die „des Liebenden, des Herrschers, des Welterlösers und des Heiligen“ (Immer/Marwyck 19). Modellhaft steht die Heldenreise „für den klassischen Entwicklungsweg des besonderen Einzelnen, der die Stationen ‚Aufbruch – Initiation – Rückkehr‘ umfasst.“ (ebd.) Zu heroischen Eigenschaften zählen darin „agonale, außeralltägliche, oftmals transgressive eigene Leistungen. [...] Über eine heroische Figur wird [...] berichtet, sie besitzt charismatische Wirkung und sie wird vor allem von einer Gemeinschaft [...] verehrt.“ (von den Hoff u.a. 8) Zudem zeichnet sie sich durch „Handlungs- und Leidensfähigkeit“ (ebd.) aus. Die Etymologie des

Wortes ‚Heros‘ (ἥρωϛ) ist zwar umstritten, in der üblichen Verwendung meint es jedoch Kämpfer, Anführer, Herrscher und Wesen, die zwischen Göttern und Menschen stehen (vgl. Heil 31). Orientiert man sich nun an diesen Kriterien, lässt sich die Figur des Odysseus als Heros begreifen. Denn er ist der Herrscher Ithakas, der eine klassische Heldenreise durchläuft und über den in einem in Hexametern gestalteten Heldenepos berichtet wird. Zudem steht er unter göttlichem Schutz und vollführt immer wieder Grenzüberschreitungen, z.B. ins Reich der Toten (vgl. Homer 11). In kämpferischen Auseinandersetzungen verschafft er sich vor allem durch List Vorteile, als der ‚Dulder‘ zeugt er gleichermaßen von extremer Leidensfähigkeit.

1.1 Die Erzähltechnik der Odyssee

Die *Odyssee* folgt einer komplexen Erzählstruktur. Die Rahmenerzählung umfasst einen Zeitraum von nur 40 Tagen und beinhaltet den Abschied Odysseus' von Kalypso bis zu seiner Wiedervereinigung mit Penelope in seinem Haus. Was dieser Phase vorausgeht, nämlich Trojas Fall durch das von Odysseus ersonnene trojanische Pferd und die Irrfahrten, wird nur indirekt durch die Erzählung des Helden und in Liedern eines fahrenden Sängers berichtet (Gutjahr, *Kampfplatz* 104). Diese Episoden, die aus der Ich-Perspektive und im Rückblick erzählt sind, lassen an der Entwicklung des Helden teilhaben. Die fiktiven Lebensentwürfe der Lügen-erzählungen (Seidensticker, *Aufbruch* 249) hingegen lenken den Blick selbstreflexiv auf die Rede- (und Lügen-)kunst des listenreichen Erzählers. Deutlich wird auch, dass die gesamte Anlage der Episoden keineswegs chronologisch geordnet ist. Vielmehr handelt es sich um ein diskontinuierliches „Verfahren der Einführung“, des „Vor- und Zurückgehen[s] durch Einschübe“ (Auerbach 7-9) und des Zurückgreifens auf vorher Abgebrochenes. Dadurch entsteht eine komplexe zeitliche, örtliche und kausale Verschränkung (ebd.). Ein homogenes, lineares Erzählkontinuum wird folglich aufgelöst. Die offene, unabschließbare Textstruktur findet Ausdruck in dem sich immer weiter entziehenden Ziel, den zahlreichen Umwegen, der „Zick-Zack-Bewegung [...] auf Ithaka zu und von Ithaka“ weg (Seidensticker, *Irrfahrten* 19-20). Hinzu kommt innerhalb der Irrfahrten die Struktur der zyklischen Wiederholung variierten Grundsituationen (Kannibalismus, Heimatverfehlung durch Versuchung und Bestrafung durch Verbotsübertretung), die „durch das Spiel von Parallelen und Kontrast auch über größere Entfernung hin

sorgfältig aufeinander bezogen und miteinander verknüpft“ werden können (ebd. 24). Die ständige Wiederkehr kann dabei als ein Ausstieg aus stringenten Raum- und Zeitvorstellungen gesehen werden.

1.2 Odysseus als Schwellenfigur

Das Wort ‚Schwelle‘ taucht überproportional häufig in dem Epos auf. Ab dem Moment, da Odysseus Ithaka betritt und sich seinem Haus nähert, findet die Schwelle 17-malige Erwähnung. Die Rückkehr wird zu einem Schwellenphänomen, einem „Ereignis des Dazwischen, das klare differentielle Zuordnungen“ erschwert (Juterszenka und Sicks 19). So muss Odysseus nach Krieg und Irrfahrt erst wieder als Herrscher, Vater und Ehemann anerkannt werden, um seine vormalige Position einnehmen zu können. Dieses Erkennen knüpft sich nicht an sein Aussehen, kehrt er doch von Athene verwandelt zurück, sondern an alle Ebenen des Sozialen (vgl. Gutjahr, *Heimkehr* 108). Mit Verweis auf Arnold von Genneps Übergangsriten (1909) deutet Gutjahr Odysseus' Rückkehr als Wiedereingliederung auf sozialer Ebene. Da nämlich Gesellschaften räumliche, soziale und zeitliche Umbrüche durch Riten organisieren, können Destabilisierungen des Sozialgefüges ausbalanciert werden (Gutjahr, *Unheimliche Heimkehr* 108). Das rituelle Geschehen gliedert sich in drei Schritte: Auf eine Ablösungsphase folgt eine Zwischenphase, die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase. „Jeder, der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang [...] räumlich [...] in einer besonderen Situation: er schwebt zwischen zwei Welten.“ (Gennep 27-28). Diese „Transitionsphase“ (ebd.) ist folglich genuin mehrdeutig. Schließlich kommt es im besten Fall in einer Integrationsphase zu einer sozialen Angliederung in den neuen Status, der „soziale[n] Rückkehr“ (ebd. 52; Hervorhebung im Original). Auf Odysseus übertragen folgt auf die Trennungsphase durch Krieg und Irrfahrt die Schwellenphase in Ithaka, wobei er „nicht mehr und noch nicht im Besitz seiner früheren Rechte ist“ (Gutjahr, *Heimkehr* 108). Mittels „Reintegrationsriten“ (Gennep 144) muss er sich in der Angliederungsphase bewähren: Äußerlich kann er durch Verwundung und Versehrung, figuriert in der Narbe erkannt werden (vgl. Homer 19,390-392). Körperliche Stärke beweist er durch das Töten der Freier. Von seiner Frau Penelope wird er erst wiedererkannt, als er Auskunft über das Geheimnis des gemeinsamen Ehebettes geben kann (vgl. ebd. 23,188-189). Diese Riten organisieren den „vom Misslingen bedrohten Prozess der Reintegration“ (Gutjahr, *Heimkehr* 109), in

dem Odysseus vom Fremden zum Vertrauten werden kann. Vor allem aber ist die Schwelle für den Helden so schwer zu überqueren, da gleich eine ganze Horde versucht, seinen Platz einzunehmen. Indem die Freier „als Hüter der Schwelle und Stellvertreter im Innern“ auftreten, führen sie zu einer Re-Inszenierung des Kriegserlebnisses und die Heimkehr wird zu einem erneuten Eintritt in den Krieg (vgl. ebd. 109-110), den Odysseus dank seiner kriegerischen Handlungsmacht gewinnen kann.

2. Die Odyssee als Prätext in Primo Levi's *Die Atempause*

Als Mitglied des antifaschistischen Widerstands wird Primo Levi 1943 in Italien, von faschistischen Milizen gefasst, vor die Entscheidung gestellt, entweder als Partisan umgehend erschossen oder als Jude nach Auschwitz deportiert zu werden, wo er dann im Februar 1944 ankommt. Als Chemiker überlebt er in Buna-Monowitz den Winter und entgeht aufgrund einer Scharlachkrankung den Todesmärschen. Nach der Befreiung aus Auschwitz dauert es weitere neun Monate, bis er nach Turin zurückkehren kann. *Die Atempause* erscheint 1963 in Italien und 1964 in Deutschland und kann inhaltlich als die direkte Fortsetzung von *Ist das ein Mensch?* (im Original *Se questo è un uomo*) gelten, obwohl letzteres in Italien 16 Jahre früher, 1947, erscheint. Während *Ist das ein Mensch?* vom Aufenthalt im Lager handelt, stellt *Die Atempause* die narrative Verhandlung der Rückkehr über die Ukraine, Weißrussland, Rumänien, Ungarn, Österreich und Deutschland bis nach Turin dar.

Wie wird nun in diesem historisch völlig anderen Kontext Bezug auf die homerische *Odyssee* genommen? Um diese Frage klären zu können, wird zunächst die Erzählstruktur der *Atempause* auf Ähnlichkeiten mit dem antiken Epos untersucht.

2.1 Odysseische Erzählstruktur in *Die Atempause*

In 17 Kapiteln werden die Befreiung aus Auschwitz und die labyrinthische Reise nach Turin von einem Ich-Erzähler geschildert. Vor allem die ersten beiden Kapitel, in denen der Erzähler sich noch im Lager befindet, sind dabei von einer sprunghaften Erzähltechnik gekennzeichnet. Der Erzähler folgt in einem abrupten Wechsel einzelnen Figuren, die er in kurzen Episoden begleitet. Den gesamten Text durchziehen die Stimmen anderer, die die Erzählung

in Geschichten, Erinnerungen und in direkten Aussagen unterbrechen. Zudem werden Reflexionen des Erzählers eingeflochten, der von einer anderen Erzählebene aus spricht: Aus der Position des Erzählenden zum Zeitpunkt des Schreibens und nicht des sich in Auschwitz Befindenden. Dadurch wird das erzählende Subjekt vervielfältigt und findet in seiner zeitlich gedoppelten Perspektive, die zugleich die Differenz zwischen den beiden Positionen sichtbar macht, Eingang in den Text. So wird bspw. von Ferrari erzählt, der als Analphabet nicht in der Lage ist, seine Geschichte selbst zu erzählen: Er ist „ein merkwürdiges Individuum [...] und seine Geschichte, die er mir bereitwillig erzählte, und die ich hier wiedergebe, bestätigt dies.“ (Levi 73) Innerhalb der direkten Rede erhält Ferrari unmittelbar eine Stimme. Doch diese Geschichte wird unterbrochen – „Ich muß hier eine kurze technische Bemerkung einfügen.“ (ebd. 74) – woraufhin Ferrari wieder das Wort erteilt wird. Der Erzählstrom wird immer wieder unterbrochen, ganz so als wäre eine Atempause nötig. Die Differenz der Fluchtrealität und der mittlerweile ebenfalls historisch gewordenen Schreibsituation (Müller-Funk 43) löst die Identifikation mit der Erzählrealität auf und akzentuiert die Konstruiertheit des Textes. Ähnlich also wie in der *Odyssee* findet sich in der *Atempause* das diskontinuierliche Verfahren des Einführens, Unterbrechens und neuerlichen Aufnehmens, das eine komplexe zeitliche, örtliche und kausale Verschränkung hervorruft. Die Narration folgt nicht mehr einem homogenen, linearen Erzählkontinuum.

Auch die gesamte Romananlage wird in ihrer narrativen Auslegung als intertextueller Verweis auf die *Odyssee* lesbar. Das sich immer weiter entziehende Ziel, die zahlreichen, erzwungenen Umwege, die nicht-lineare ‚Zick-Zack-Bewegung‘ der Reise zum Ausgangspunkt finden sich in der *Atempause* gespiegelt. Nach der Befreiung aus Auschwitz beginnt der Rückweg nach Italien mit einem „Irrtum [...] des russischen Kutschers, [...] der uns in Unkenntnis der Gegend auf das östliche statt auf das westliche Gleisstück gewiesen [hat]“ (Levi 37). Statt nach Westen, der Heimat entgegen, beginnt die Irrfahrt also mit dem Weg nach Osten, nach Krakau. Direkt zu Beginn der Reise wird in einer Prolepse darauf hingewiesen, dass noch viele „[a]ndere Prüfungen“ (ebd. 38) den Erzähler und seine Begleiter erwarten werden. Zahlreiche Prüfungen hatte auch der ‚Dulder‘ Odysseus bestehen müssen. Die erste Station führt „auf gewundenen Wegen zu einem Ort namens Szczakowa.“ (ebd. 40) Zu Fuß geht es weiter nach Krakau, von dort in einer „dreitägige[n] labyrinthische[n] Reise“ (ebd. 56) nach Kattowitz, also wieder in die entgegengesetzte Richtung (nach Westen).

Auf dem Weg dorthin kreuzt der Weg noch einmal Szczakowa (vgl. ebd. 58). Bis Mitte Juni 1945, also etwa vier Monate lang, wartet der Protagonist dann im Sammellager Bogucice, einem Stadtteil von Kattowitz, auf die Weiterfahrt. Dementsprechend viel Raum wird diesem Aufenthalt im Text eingeräumt (ebd. 61-125). Schon die darauffolgenden Kapitelüberschriften „Nach Süden“ und „Nach Norden“ verdeutlichen die „unvorstellbaren Irrfahrten“ (ebd. 125). Insofern die eigene permanent aufgeschobene Heimfahrt im Text selbst als ‚Irrfahrt‘ bezeichnet wird, findet eine starke Annäherung an die *Odyssee* schon auf lexikalischer Ebene statt. Am Tag der Abreise aus Kattowitz scheint es zunächst, als haben die Irrnisse ein Ende: „Tags darauf wurde der langersehnte Traum Wirklichkeit. [...] Odessa; danach eine herrliche Seereise durch die Tore des Orients und dann – Italien.“ (ebd. 125) Auf eine sechstägige Reise folgt dann aber die Nachricht, dass der Zug nicht weiterfährt. Shmerinka wird für drei Tage zum „erzwungenen Aufenthalt“ (ebd. 133). Danach führt der Weg nach Norden, eine „drohend bevorstehende Reise, deren Ziel wir nicht kannten.“ (ebd. 135) Nach mehreren kurzen Aufenthalten kommt der Ich-Erzähler im Sammellager Sluzk an. Von dort verschlägt es ihn in das Lager Krasnyj Dom im Dorf Starye Doroghi (vgl. ebd. 146), dem nördlichsten Punkt der Reise unweit von Minks im heutigen Weißrussland. Hier spielt sich der zweite längere Aufenthalt ab und auch dieser nimmt viel Raum im Erzählgefüge ein (ebd. 160-210). Zwei Monate nach der Ankunft erfolgt die Ankündigung eines organisierten Transports nach Italien: „eine kleine Eisenbahnodyssee innerhalb unserer großen Odyssee.“ (ebd. 214) Die Reise verfolgt „in umgekehrter Reihenfolge die Etappen unserer letzten Reise“, doch auch dies nicht geradlinig, sondern mit „nervenzerrüttende[r] Unregelmäßigkeit, [...] unverständlichen Umwegen und Aufenthalten!“ (ebd. 216). Ein zweites Mal kreuzt die Reise Shmerinka, wo sich die Abzweigung nach Auschwitz befindet und der Weg zuvor nach Norden statt nach Süden führte. Nun aber geht die Rückfahrt planmäßig weiter, durch Rumänien und Ungarn. Doch noch einmal steuert die Irrfahrt auf eine unheimliche ‚Zick-Zack-Bewegung‘ zu:

Am Morgen des 7. Oktober [...] kamen wir nach Bratislava in der Slowakei und sahen vor uns die Beskiden, die gleichen Berge, die auch den düsteren Horizont von Auschwitz begrenzt hatten. Eine [...] andere Richtung: hatten wir den Kreis geschlossen? Kattowitz lag zweihundert Kilometer entfernt: Sollte uns eine weitere sinnlose, zermürende Rundreise durch Europa bevorstehen? (ebd. 236)

Organisiert sich der gewundene Kurs der homerischen *Odyssee* noch um Ithaka und damit den heimatlichen Ort herum, so bildet das Zentrum der Levischen *Odyssee* Auschwitz, der Ort „der Antischöpfung“ (ebd. 141). Hier deutet sich bereits an, in welcher Weise die unheimliche Verknüpfung vom Ursprungsort Turin und dem Vernichtungsort Auschwitz dem Text eingeschrieben ist und damit das sinnstiftende, heroische Narrativ der odysseischen Irrfahrten usurpiert.

Die weitere Fahrt durch Europa bleibt dem Protagonisten erspart – die letzten Stationen führen durch Österreich, Deutschland und schließlich über den Brenner nach Italien. Wie ein Palimpsest legt sich die unfreiwillige Irrfahrt der *Atempause* über die Irrfahrten des Odysseus, die hier deutlich den Schwerpunkt des intertextuellen Rekurses bildet. Die Spuren des homerischen Prätextes bleiben darunter erhalten. So werden unter der Irrfahrt der *Atempause* auch die odysseischen Bewegungsmuster erkennbar, die dieser ein zusätzliches Sinnpotential verleihen, indem sie die hier beschriebenen Bewegungen semantisch aufladen und verdichten (vgl. Ette 11). Odysseus verkörpert die „Exilerfahrung des Umhergetriebenseins in einem vielfach gebrochenen, fraktalen Raum“ (ebd. 31) aber als ‚mythische, überlebensgroße Überlebensfigur‘ auch immer die Hoffnung auf die Heimkehr.

Noch eine weitere Parallele lässt sich auf der Ebene der Erzählstruktur ausmachen. Die homerischen Irrfahrten folgen, wie ausgeführt, der Struktur der zyklischen Wiederholung variiert Grundsituationen, die „durch das Spiel von Parallele und Kontrast aufeinander bezogen und miteinander verknüpft“ (Seidensticker, *Irrfahrten* 24) werden können. Derartige motivische Wiederholungen finden sich bei genauem Hinsehen auch in der *Atempause*. Zwei Mal wird der Protagonist durch eine schwere Krankheit fast an der Heimfahrt gehindert. Zwei Mal tauchen russische Soldaten, titulierte als „Kannibalen“ (ebd. 79 und 204), auf. Zwei lange Aufenthalte in Sammellagern sind erfüllt von der Spannung zwischen Heimatvergessenheit und Sehnsucht nach der Heimat: Das Lager in Kattowitz ist wie der Aufenthalt in „eine[r] große[n] provisorische[n] Familie“ (ebd. 63), „[a]usgelassen wie [...] in den Ferien“ (ebd. 85), „erfüllt von Freude, von tiefem Heimweh“ (ebd. 100). Die Situation in Krasnyj Dom stellt sich ähnlich dar: Obwohl der Aufenthalt dort als „Ferien“ bezeichnet wird (vgl. gleichnamiges Kapitel, ebd. 182-198), ist er strukturiert von der „Sehnsucht nach Hause, die ja in gewisser Weise hinausgeschoben, in die Zukunft verlegt war“ (ebd. 182). Zudem werden während beider Aufenthalte jeweils Theateraufführungen gegeben. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv findet sich in den ausschweifend geschilderten Marktszenen in

Krakau, Kattowitz und Wien. Wie in der homerischen *Odyssee* kann diese ständige Wiederholung ähnlicher Episoden als ein Ausstieg aus stringenten Raum- und Zeitvorstellungen gelesen werden.

2.2 Motivische und figurative Annäherung an die *Odyssee*

Auch inhaltlich wird in der *Atempause* vielfältig Bezug auf die homerische *Odyssee* genommen. Dies geschieht besonders prominent im dritten Kapitel, das „Der Grieche“ (ebd. 32-60) heißt. Es beginnt damit, dass der Ich-Erzähler nach langer Krankheit Auschwitz entkommt. Als ob es einer mythischen Figur bedürfe, das Lager auch tatsächlich verlassen zu können, ist es der Grieche, der als Gewährsmann für die bevorstehende Heimkehr auftritt. Dieser wird in deutliche Nähe zum homerischen Helden gerückt: Zugetan ist er „Himmel und Meer seiner Heimat, Freuden des Heims und der Familie [...] Sein Leben war ein ständiger Krieg“ (ebd. 54). Er ist bewandert im „luzide[n] Spiel des Intellekts“ (ebd. 55) und ein Künstler in „dialektische[n] Duellen“ (ebd. 54). Wie Odysseus ist er aber keine ausschließlich positive Figur. Er ist listig, brutal, kalt, kalkulierend und vertritt die kriegerische Auffassung, der Mensch sei des Menschen Wolf (vgl. ebd. 52-54). Der odysseische Grundsatz, nur der Listige könne überleben (vgl. Lühe 260), verschafft dem Griechen einen effektiven Vorteil gegenüber anderen Repatrianten. Das Verhältnis zwischen dem Griechen und dem unkriegerischen Ich-Erzähler entwickelt sich dementsprechend von „Herr – Knecht [...], zu Meister – Schüler [...], zu großer Bruder – kleiner Bruder“ (Levi 53), wobei auch auf der letzten Stufe dem Griechen, wie Odysseus gegenüber seinen Gefährten, noch die uneingeschränkte Vormachtstellung zukommt. Den „große[n] griechische[n] Fragen“ (ebd. 55) zugewandt, ist es sein Überlebenswissen, das das Ankommen „nach der einwöchigen Irrfahrt“ (ebd. 61) in Kattowitz ermöglicht. Der Regress in die archaischen Verhältnisse, in eine andere Zeitrechnung, lässt ihn zum ersten Mal auftauchen und wird vom Erzähler mit deutlichen Fiktionalisierungsmerkmalen ausgewiesen:

Ich kann mich nicht mehr genau erinnern, wie und wann mein Grieche aus dem Nichts auftauchte. In jenen Tagen und an jenen Orten blies [...] ein Wirbelsturm über die Erde: Die Welt um uns schien in das Urchaos zurückgekehrt und wimmelte von absonderlichen [...] menschlichen Wesen. Jedes von ihnen [...] rastlos auf der Suche nach dem eigenen Platz (ebd. 33).

Wie aus dem Nichts entspringt der Grieche also einem Wirbelsturm, dem Urchaos verwandt, aber doch prädestiniert, es episch zu ordnen. Als heroische Überlebensfigur stellt er das Überlebenswissen bereit, das dem Protagonisten fehlt. Er wird als „Herr unter den Griechen“ (ebd. 59), als „Meister, eine Autorität, ein Supergriecher“ (ebd. 45) bezeichnet. Diese Superlative steigern sich, ähnlich der wiederholten Bezeichnung des Odysseus als „göttergleich“ (Homer 22,266), in eine göttliche Verklärung, denn „noch einmal sollte er auftauchen, [...] in der am wenigsten erwarteten Inkarnation.“ (Levi 61) Diese Verwandlung des Göttlichen ins Menschliche vollzieht sich genau an dem Punkt, an dem der Ich-Erzähler ihn für sein Fortkommen nicht mehr benötigt. Kurz vor der Ankunft in Saryje Doroghi sitzt er auf einer Wiese, umringt von Frauen, mit deren Körpern er nun Handel betreibt. „[S]eit der Wirbelsturm gelegt hat, der das ganze Europa durcheinandergebracht und in einen wilden Kontrast von Trennungen und Wiederbegegnungen hineingerissen hatte, habe ich meinen griechischen Meister nicht wiedergesehen“ (ebd. 143). Der gleiche Wirbelsturm der ihn in die chaotische Handlung schleuderte, zu deren Ordnung er bestimmt war, trägt ihn nun, da die Handlung auf den nördlichen Wendepunkt und damit die geradlinigere Rückreise zusteuert, wieder davon.

Ähnlich explizit werden auch in anderen Episoden der Reise die Irrfahrten der *Odyssee* aniziert, in Gestalt von „mythischen und unglaublichen Feinden [...], überall gegenwärtig wie die Luft.“ (ebd. 118) Im Sammellager von Kattowitz leben die sowjetischen Soldaten „wie die Gefährten des Odysseus, nachdem sie ihre Schiffe an Land gezogen hatten“ (ebd. 63) in „homerische[r] Fähigkeit zur Freude“ (ebd. 97). Hier ereignet sich der erste lange Aufenthalt, ähnlich dem des Odysseus' bei Kirke. Wie bereits ausgeführt, mischt sich dort immer wieder eine Heimatvergessenheit in die Stagnation, der Erzähler findet sich „bezirt am falschen Platz“ (Fuchs 21). Der Tag des Aufbruchs von Kattowitz wird mit einem Ladenbesuch beschlossen, in dem die Ladenbesitzerin „voller Stolz ihre eigene unglaubliche Geschichte [erzählt]: ein noch junges Epos, aber schon weitgehend in ein Heldenlied verwandelt, verfeinert [...] durch unzählige Wiederholungen“ (Levi 122). Selbstreferentiell verweist der Text hier auf sein eigenes narratives Verfahren. Die Fahrt zum Hafen von Odessa wird durchkreuzt von der Begegnung mit den „Göttern der Bürokratie“ (ebd. 70), „dem tausendköpfigen Ungeheuer, das überall da lauert, wo Vorschriften und Formulare sich häufen“ (ebd. 126). Der mehrköpfigen Skylla ähnlich wird die Bürokratie hier zu einem Monster umgedeutet, wodurch die

Reiserealität den Sinnstrukturen des Heldenepos angenähert wird. Der Zug stellt dabei die moderne Version des Schiffes dar, die sowjetische Bürokratie erhält an Poseidon erinnernde Züge:

Wenige Tage später befanden wir uns auf der Reise nach Norden, einem unbekanntem Ziel und jedenfalls einem neuen Exil entgegen. [...] [A]lle in den gleichen Güterwagen, [...] alle Spielball der rätselhaften sowjetischen Bürokratie, der dunklen, riesenhaften Macht, die sich [...] widersprüchlich gegen uns verhielt, in ihren Auswirkungen blind wie eine Naturgewalt. (ebd. 134)

Die nächste im Text ausgedehnte Station ist das Sammellager in Saryje Doroghi, die deutlich auf den Aufenthalt Odysseus' bei Kalypso Bezug nimmt. Die Lockungen bestehen aus „homerischen Festmählern“ (ebd. 173) und die Tage verlaufen „in endloser Trägheit, schläfrig und wohltuend wie lange Ferien, nur durch den schmerzlichen Gedanken an das ferne Zuhause und durch die Verzauberung [...] der wiederentdeckten Natur [...] unterbrochen.“ (ebd. 177) Und wie Odysseus Aufenthalt bei Kalypso erst durch die Ankunft Hermes', des Götterboten, beendet wird, taucht auch in der *Atempause* ein „himmlische[r] Bote“ (ebd. 209) auf, der die Botschaft der Heimfahrt überbringt. Muss Odysseus vor seiner Heimkehr in die Unterwelt hinabsteigen, tritt auch hier der Maschinist der Eisenbahn „wie ein Gott der Unterwelt“ (ebd. 216) auf. Das Bild des Grenzflusses Okeanos zur Unterwelt wird gespiegelt in dem Bild der Donau. „Der Fluß führte Hochwasser und wirbelte gelb und drohend heran; [...] wir konnten, im Nebel verschwimmend wie in einem Alptraum eine hinter der anderen, sieben genau in der Mitte gesprengte Brücken erkennen, deren Trümmer in das strudelnde Wasser hingen.“ (ebd. 237). Die Inszenierung und Narrativierung der Reise wird also unterschwellig permanent von der homerischen *Odyssee* getragen. Daran lässt sich der Versuch einer „Sinnggebung gegenüber einem zutiefst sinnlosen [...] Schicksal“ (Krauss 26) ablesen. Die Deutung der eigenen Erfahrung nach dem Vorbild „großer abendländischer Mythen [...], in denen es um Prüfung und Reifung geht, um Suchwanderung und Selbstwerdung durch Abschied und Trennung, und durch die Fahrt in eine andere Welt über Land und Meer“ (ebd.), zeugt innerhalb des Symbolverlusts und der Unübersetzbarkeit von der Notwendigkeit eines mächtigen Symbols in einer „Sprache, die alle verstehen“ (Koppenfels 212), hier die Sprache der *Odyssee*. Diese wird zum untrennbaren Teil der konstruierten Erzählung des eigenen (Über-)Lebens. In erster Linie ist es die Funktion

des Heroischen, strukturell die Darstellbarkeit sicherzustellen. Auf der Inhaltsebene ermöglicht die heroische Leitfigur mit ihrem sozialen Funktionsgehalt der „Orientierung, Kompensation und Bekräftigung“ (Immer/Marwyck 15) das Überleben des Erzählers. Der Grieche sichert sich ebenso wie Odysseus Vorteile durch List und Lüge. Dieses Modell der Selbstbehauptung liefert eine Alternative zu reiner Kampfkraft, für die andere Helden, wie etwa Achill, einstehen würden. So wie Odysseus lässt sich der Grieche als ambivalente Figur lesen, die nicht nur positive Eigenschaften in sich vereint. Attribute wie die kalkulierende List und kalte Brutalität, die der Ich-Erzähler zuvor als problematisch markiert hat, werden auf den Griechen ausgelagert. Wo die Referenzen auf die heroische Erzählung noch an ihre Grenzen stoßen, wird im Weiteren geklärt.

2.3 Die Passage der Schwelle

Wie Odysseus muss der Protagonist zahlreiche Schwellen passieren. In der *Atempause* werden diese Schwellensituationen vor allem als pervertierte Initiationsriten inszeniert. Zu diesen zählen die drei Waschungen, wobei die erste nach dem Übertreten der „berüchtigte[n] Schwelle“ von Buna-Monowitz ins „Große Lager“ von Auschwitz von den russischen Befreiern durchgeführt wird:

Auch hier, wie an jeder Station unseres langen Weges, wurden wir zu unserer Überraschung mit einem Bad empfangen [...]. Aber diesmal war es kein Bad der Erniedrigung, kein grotesk-dämonisch-sakrales Bad, [...] das unseren Abstieg in das Universum des Konzentrationslagers bezeichnet hatte [...]. Aber bei dieser wie bei jeder der drei [...] Waschungen ließ sich unschwer hinter dem konkreten und wörtlichen Sinn ein großer symbolischer Schatten erkennen: der unbewusste Wunsch der jeweiligen neuen Autorität, die uns in ihren Herrschaftsbereich aufnahm, die Spuren unseres bisherigen Lebens von uns abzuwaschen, neue Menschen aus uns zu machen, und, ihrem Modell entsprechend, ihr Siegel aufzudrücken. (Levi 16-17)

Auch bei der Übergabe an die Amerikaner, kurz vor dem Grenzübertritt Italiens, schreibt die Waschung die Lagerrealität auf verheerende Weise fort: „Die einzige Einrichtung, die wirklich funktionierte, waren die Bäder und Desinfektionen; auf diese Weise, durch Reinigung und Exorzismus, ergriff der Westen von uns Besitz.“ (ebd. 239) Durchgeführt wird die Waschung von G.I.s, die das „Priesteramt“ (ebd.) ausüben. Diese Bezeichnung rückt die Szene unmissverständlich

in einen rituellen Kontext. Die Reinigung erfolgt durch „mit Insektenpulver gefüllte pneumatische Zerstäuber, und das Insektenpulver war DDT“ (ebd. 240). Auch Zyklon B ist ursprünglich zur Schädlingsbekämpfung hergestellt worden, dann aber in den Gaskammern der nationalsozialistischen Lager zum industriell organisierten Massenmord eingesetzt worden. Indem der ‚Exorzismus‘ hier also gerade mit giftigen Chemikalien und in Massenduschen stattfindet – eine deutliche Spiegelung der Gaskammern in den Konzentrationslagern einerseits, andererseits eine unheimliche Doppelung der Aufnahme-rituale in Auschwitz – läuft die Schwellensituation auf eine Re-Inszenierung der Lagererlebnisse hinaus. Der rituelle Charakter, eigentlich ein ‚Prozess der Reintegration‘ (vgl. I.2), wird in sein Gegenteil verkehrt und beschwört den Wiedereintritt in die Lagerrealität herauf, anstatt einer sozialen Wiederangliederung den Weg zu ebnen. Die Waschungen innerhalb der Schwellenphase können dabei als ‚Hüter der Schwelle‘ gelesen werden, die hier von vorneherein jede Möglichkeit auf eine Rückkehr versperren. Denn indem die Rückkehr eigentlich ein Schwellenphänomen darstellt, „ein Ereignis des Dazwischen, das klare differentielle Zuordnungen erschwert“ (Juterszenka/Sicks 19), wird doch hier das Dazwischen mit einem deutlichen Fingerzeig zurück nach Auschwitz beschlossen. Das Übertreten der Schwelle von Auschwitz ist gewissermaßen endgültig. Denn alle weiteren Schwellensituationen stehen in Analogie zu der ersten (Segler-Messner 64). Und so fragt sich der Ich-Erzähler:

Was würden wir zu Hause vorfinden? Wieviel von uns selbst war verzehrt, ausgelöscht? [...] Wir [...] wußten [...], daß uns auf der Schwelle unserer Häuser eine neue Prüfung [...] erwartete [...]. In unseren Adern kreiste [...] das Gift von Auschwitz; wo sollten wir die Kraft hernehmen, unser Leben wieder zu beginnen, die Barrieren einzureißen, die Hecken, die während jeder Abwesenheit von selbst um das verlassene Haus [...] hochwuchern? Bald, morgen schon, mußten wir den Kampf mit noch unbekanntem Feinden aufnehmen, in uns und außerhalb von uns; mit welchen Waffen, welcher Energie, mit welchem Willen? (Levi 243-244)

Das ‚Gift von Auschwitz‘ erschwert die Heimkehr, es vervielfältigt sich und ist tief in den Organismus eingedrungen. Ist schon jede Rückkehr von einer zeitlichen Differenz verstellt, stellt sie sich nun als besonders aussichtslos dar. Die Kraft, die eine Reintegration benötigen würde, wird von dem Gift kontaminiert, aufgefrischt durch die chemischen Desinfektionen mit einem ähnlichen

Gift, das in Auschwitz zum Massenmord eingesetzt wurde. Während Odysseus noch handlungsmächtig und kriegerisch im Moment der Heimkehr auftreten konnte – die Freier als Hüter der Schwelle werden von ihm in Scharen getötet –, bleibt dem Protagonisten nur die lakonische Frage, ‚mit welchen Waffen‘? So bleibt die Schilderung der physischen Ankunft im heimatlichen Haus im Gegensatz zur *Odyssee* ein blinder Fleck in der Erzählung und erstreckt sich über nur wenige Sätze (vgl. ebd. 245).

In diesem Zusammenhang steht auch das der Erzählung vorgeschaltete Gedicht „Atempause“ (ebd. 6), datiert auf den 11. Januar 1946. Während der Text von 1961 bis 1962 entsteht, ist das Gedicht unmittelbar nach der Rückkehr geschrieben. Es ist von einem Zeitsprung geprägt: Die erste Strophe ist in der Lagerrealität situiert. Im Präteritum erzählt sie von den Träumen „Heimkehren, Essen, Berichten.“ Diese Träume werden unterbrochen von dem Weckruf in Auschwitz: „Wstawać“, polnisch für ‚Aufstehen‘. Die zweite Strophe, die einen Tempuswechsel ins Präsens vollzieht, stellt alle erträumten Aspekte als erfüllt dar: „Wir sind wieder nach Hause gekommen, / Unser Bauch ist gefüllt, / Unser Bericht ist zu Ende.“ Doch diese Erfüllung führt zu keiner Erlösung: „Es ist Zeit. Gleich hören wir wieder / Das fremde Kommando: / ‚Wstawać““ (ebd. 6). Chiasmatisch werden die beiden Realitäten einander gegenübergestellt, um sich dann letztlich als dieselbe auszuweisen. Das fremde Kommando, Stellvertreter für die Lagerrealität, sucht den Erzähler auch zu Hause heim, die Wiederholung markiert es als traumatische Zäsur. Nicht nur das Gedicht zu Beginn endet auf das Signalwort ‚Wstawać‘, es wird ein drittes Mal wiederholt und beschließt den gesamten Text. Der Erzähler ist inzwischen in Turin angekommen.

Und immer noch sucht mich [...] ein entsetzlicher Traum heim. Es ist ein Traum im Traum [...]. Ich sitze am Familientisch [...] – die Umgebung jedenfalls ist friedlich, scheinbar gelöst und ohne Schmerz; dennoch erfüllt mich eine leise und tiefe Beklemmung, die deutliche Empfindung einer drohenden Gefahr. Und wirklich, nach und nach oder auch mit brutaler Plötzlichkeit löst sich im Verlauf des Traumes alles um mich herum auf; [...] Dann ist alles ringsum Chaos, ich bin allein im Zentrum eines grauen wirbelnden Nichts; und plötzlich weiß ich, was es zu bedeuten hat [...]: Ich bin wieder im Lager, nichts ist wirklich außer dem Lager; alles andere waren kurze Ferien, oder Sinnestäuschung, Traum [...]. Der innere Traum, der Traum vom Frieden ist nun zu Ende,

der äußere dagegen geht eisig weiter [...]. Es ist das Morgenkommando von Auschwitz, ein fremdes Wort, gefürchtet und erwartet: Aufstehen, ‚Wstawać‘. (ebd. 245-246)

Wie Judith Kasper ausführt, schreibt der Bericht die Mitte aus, bleibt aber eine Parenthese. Dem Text gelingt es nicht, über das Gedicht hinaus ein anderes Ende zu entwerfen. Das fremde Wort kann nicht assimiliert werden (vgl. Kasper, *Trauma* 502-503). Insofern es in seiner Fremdsprachigkeit in den Text einmontiert ist, kann es „als buchstäblicher Fremdkörper im Narrativ aufgefasst werden“ (Kilchmann, *Gebrochen Schreiben* 221), das sich in seiner Nichtintegrierbarkeit als traumatische Spur zu lesen gibt. Die Heimkehr ist nicht möglich, sie ist immer schon usurpiert von der Unmöglichkeit, aus dem Lageralptraum zu erwachen. Somit ist das letzte Kapitel „Das Erwachen“ (Levi 241-246) nicht ein Erwachen aus dem Alptraum des Lagers, sondern von der Atempause, mündet das Erwachen doch nur in den sich wiederholenden Traum. Diese Unabschließbarkeit, durch die Wiederholungsfigur hier strukturell erfahrbar gemacht, mündet in ein letztlich unabschließbares Schreiben (Segler-Messner 60). Darin lässt sich die letzte – strukturelle – Parallele zur *Odyssee* nachweisen. Die „ziellose Fahrt und die Struktur des unendlichen Textes“ (Frank 173) werden in der *Atempause* selbst benannt: „[W]ir waren [...] den Launen eines [...] wetterwendischen Schicksals ausgeliefert, dessen Symbol die Räder schienen, [...] in der sinnlosen Perfektion des Kreises, ohne Anfang und ohne Ende.“ (Levi 136) Die Erzählung kehrt am Ende kreisförmig zu ihrem Ausgangspunkt zurück, indem der Traum am Ende wörtlich das Gedicht vom Anfang wiederholt.

3. Schlussbetrachtung

Wie sich gezeigt hat, bewegt sich die Inszenierung und Narrativierung der Rückkehr in der *Atempause* sehr stark entlang der homerischen *Odyssee*. Diese taucht sogar häufig wörtlich im Text auf. Auch strukturell bewegt sich der Text entlang des heroischen Epos. Die als zutiefst sinnlos empfundene labyrinthische Reise durch Europa wird immer wieder durch „mythische Erklärungsmodelle und mythologische Figurationen“ (Grimm 108) mit einem Sinnpotential versehen. Insofern die Symbolisierbarkeit für das Überleben von Bedeutung ist – „noch mehr, wenn es darum geht, das Überleben zu Überleben“ (Koppenfels 209) –, bietet die Möglichkeit, dass die homerischen Ausdrucksformen

zitierbar zur Verfügung stehen, einen vielfältigen Gewinn: den Zuwachs an Identität, an Distanz, an Sinn und die Einreihung in eine prominente Erzähltradition (ebd.). Das Erlebte erhält erst durch die nachträgliche Konstruktion der Narration eine Form und Struktur. Indem sich diese Erzählung mit der mythologischen vernetzt, wird sie mit der überzeitlichen Bedeutung des Mythos ausgestattet, die gemeinhin „die Vergangenheit in der Gegenwart einer Gesellschaft präsent hält und ihr eine Orientierungskraft für die Zukunft“ (Assmann, *Der lange Schatten* 40) verleiht. Doch genau an diesem Punkt stößt die Funktion des heroischen Prätextes an ihre Grenzen. Denn das Trauma als das „andere der heroischen Erzählung“ (ebd. 68) sperrt sich dieser sinnhaften Orientierungskraft für die Zukunft. Die traumatische Erfahrung, die sich aus der Internierung in Auschwitz ergibt, evoziert ein „unheroisches Gedächtnis und [...] beschädigte[s] Selbst [...]“. Durch die Erfahrung, deren Exzeß das psychophysische Fassungsvermögen übersteigt, wird [...] die Möglichkeit einer integralen Selbstkonstitution zerschlagen.“ (Assmann, *Erinnerungsräume* 258-259) Die heroische Erzählung wird immer wieder herangezogen, um der „Unmöglichkeit der Narration“ (ebd. 264) etwas entgegenzuhalten. Dennoch bleibt ein Widerstand gegen jegliche Form von Sinngebung bestehen, ein „unauflöslische[r] Rest“ (ebd. 262), der sich fremdkörperartig der Assimilierung in die Identitätsstruktur widersetzt und in „Figuren der Brechung, des Lücken- und Phantomhaften“ (Kilchmann, *Zum Band* 9) zutage tritt. Als ein Beispiel für diesen nicht-assimilierbaren ‚Rest‘ kann in der Erzählung das Fremdwort ‚Wstawać‘ gelten, das die Lagerrealität über ihre Grenzen hinaus latent in den heimatischen Raum (vgl. Kasper, *Der traumatisierte Raum* 9) einschreibt. Die Rückkehr nach Hause ist also eine sich immer wiederholende Rückkehr ins Lager. „Lager und Heimat sind zu einem Vexierbild zusammengezogen [...], wodurch ihr gegensätzlicher Charakter grundsätzlich in Frage gestellt und ihre unheimliche Nähe offenbar wird.“ (ebd. 92) Insofern das Lager die Erzählung auf phantomatische Weise heimsucht, wird auch die kathartische Wirkung des Erzählens problematisiert. Dennoch liegt mit dem Text eine Negierung des Unsagbarkeitstopos vor. Die Annäherung an den blinden Fleck des Unsagbaren zeugt dabei von dem Ringen um ein Schreiben „trotz allem“ (Kilchmann, *Zum Band* 11), das insbesondere durch die intertextuelle Strategie der Annäherung an das sinnstiftende Narrativ der *Odyssee* getragen wird.

Jasmin Centner studierte Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hamburg und ist dort Promotionsstipendiatin des Graduiertenkollegs Geisteswissenschaften, wo sie ein Projekt zu Rückkehrnarrativen im Kontext von Gewalt und Vertreibung im 20. und 21. Jahrhundert verfolgt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige Exilliteratur, literarische Transnationalitäts- und Transkulturalitätsdiskurse sowie Fragen der Erinnerungs- und Gedächtniskultur in der Literatur.

Literatur

Primärliteratur

Homer: *Odyssee. Ilias und Odyssee. Griechisch und Deutsch*. Übers. v. Johann Heinrich Voß. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2008: 811-1427.

Levi, Primo. *Atempause [La tregua, 1963]*. Übers. v. Barbara und Robert Picht. München: DTV, 1999.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Gedächtnispolitik*. München: Beck, 2006.

---. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.

---. „Odysseus und der Mythos der Moderne. Heroisches Selbstbehauptungs-Wissen und weisheitliches Selbstbegrenzungs-Wissen.“ *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Hg. Gotthard Fuchs. Frankfurt am Main: Knecht, 1994: 103-120.

Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke, 1964.

Battegay, Caspar. „Zeitbrüche. Kontrafaktisches Erzählen der Shoah.“ *artefakte. Holocaust und Zweiter Weltkrieg in experimentellen Darstellungsformen in Literatur und Kunst*. Hg. Esther Kilchmann. Köln: Böhlau, 2016: 283-300.

Bronfen, Elisabeth. „Die Kunst des Exils. *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*.“ Hg. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin: De Gruyter, 2013: 381-395.

Diner, Dan. „Gestaute Zeit – Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur.“ *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Hg. Sigrid Weigel und Birgit Erdle. Zürich: vdf, 1996: 3-15.

---. (Hg.). *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

Erhart, Walter und Sigrid Nieberle. „Odysseen 2001. Von Fahrten, Passagen und Wanderungen.“ *Odysseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. Hg. Walter Erhart und Sigrid Nieberle. München: Fink, 2003: 9-24.

Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

- Frank, Manfred. *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Fuchs, Gotthard. „Wohin mit uns? Eine Art Einleitung.“ *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Hg. Gotthard Fuchs. Frankfurt am Main: Knecht, 1994: 7-28.
- Gardner, Hunter und Sheila Murnaghan. „Introduction. ‚Nostos‘: Odyssean Identities in Modern Cultures.“ *Odyssean Identities in Modern Cultures. The Journey Home*. Hg. Hunter Gardner und Sheila Murnaghan. Columbus: The Ohio State UP, 2014: 1-15.
- Gennep, Arnold van. *Übergangsriten [Les rites de passage, 1909]*. Übers. v. Klaus Schomburg und Sylvia Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main: Campus, 1986.
- Grimm, Gunter E. „Odysseus im Exil. Irrfahrt als Motiv im Werk deutscher Exilautoren (1933-1950).“ *Odysseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. Hg. Walter Erhart und Sigrid Nieberle. München: Fink, 2003: 102-118.
- Gutjahr, Ortrud. „Unheimliche Heimkehr. Der Schauplatz des Anderen in Heinrich von Kleists ‚Amphitryon‘.“ *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* 27 (2008): 95-120.
- . „Der andere Kampfplatz. Der Troianische Krieg und seine Beziehungsmuster im Gedächtnis der Literatur.“ *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktion*. Hg. Waltraud Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005: 92-120.
- Häntzschel, Günter. „Odysseus in der deutschen Literatur vor und nach 1945.“ *Odysseen 2001. Fahrten – Passagen – Wanderungen*. Hg. Walter Erhart und Sigrid Nieberle. München: Fink, 2003: 119-131.
- Heil, Matthäus. „Heroen. Halbgötter aus dem antiken Griechenland.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: transcript, 2013: 29-48.
- von den Hoff, Ralf u.a. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948.“ *helden. heroes. héros*. 1.1 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/01.
- Hölscher, Uvo. „Der epische Odysseus.“ *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Hg. Gotthard Fuchs. Frankfurt am Main: Knecht, 1994: 29-47.
- Immer, Nikolas und Mareen van Marwyck. „Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: transcript, 2013: 11-28.
- Juterczenka, Sünne und Kai Marcel Sicks. „Die Schwelle der Heimkehr. Einleitung.“ *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Hg. Sünne Juterczenka und Kai Marcel Sicks. Göttingen: Wallstein, 2011: 9-29.
- Kasper, Judith. *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2016.
- . „Trauma und Affektabsplattung in der Holocaust-Literatur. Primo Levi, Georges Perec und W. G. Sebald.“ *Handbuch Literatur & Emotion*. Hg. Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin: De Gruyter, 2016: 496-511.
- Kilchmann, Esther. „Zum Band.“ *artefakte. Holocaust und Zweiter Weltkrieg in experimentellen Darstellungsformen in Literatur und Kunst*. Hg. Esther Kilchmann. Köln: Böhlau, 2016: 7-15.
- . „Gebrochen Schreiben. Die Verwendung des Deutschen bei Primo Levi, David Rousset und Jorge Semprún.“ *artefakte. Holocaust und Zweiter Weltkrieg in experimentellen Darstellungsformen in Literatur und Kunst*. Hg. Esther Kilchmann. Köln [u.a.]: Böhlau, 2016: 217-234.
- Koppenfels, Martin von. „Dante in- und auswendig. Primo Levis Gedächtnisfuge.“ *Poetica* 32 (2000): 203-226.
- Krauss, Marita. *Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945*. München: Beck, 2001.
- Lesch, Walter. „Kafkas ‚Schweigen der Sirenen‘. Literarische und philosophische Lesarten eines verfremdeten Mythos.“ *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Hg. Gotthard Fuchs. Frankfurt am Main: Knecht, 1994: 123-155.
- Lühe, Irmela von der. „Zwischen Zeugniszwang und Schweigegebot. Literarische Erinnerungsarbeit bei Primo Levi und Peter Weiss.“ *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*. Hg. Silvio Vietta u.a. Tübingen: Niemeyer, 2005: 249-263.
- Müller-Funk, Wolfgang. „Erinnerung als narrative Konstruktion des Vergangenen. Theoretische Überlegungen zu einer großen europäischen Erzählung, der Shoah.“ *Erinnern – Erzählen – Europa. Das Gedächtnis der Literatur*. Hg. Hajnalka Nagy und Werner Wintersteiner. Innsbruck: Studienverlag, 2015: 37-56.
- Segler-Messner, Silke. „Moderne Höllendarstellungen. Primo Levi und Peter Weiss im Zwiegespräch mit Dante.“ *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 39.1 (2007): 51-80.
- Seidensticker, Bernd. „Irrfahrten des Odysseus?“ *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*. Hg. Bernd Blaschke u.a. Bielefeld: Aisthesis, 2008: 17-32.
- . „Aufbruch zu neuen Ufern. Transformationen der Odysseusgestalt in der literarischen Moderne.“ *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Hg. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2001: 249-270.
- Strebl, Michaela. *Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus – Paradigmen aktueller Erfahrungen. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der deutschsprachigen Literatur des Exils und der Nachkriegszeit (1933-1955)*. Wien: UV, 1989.
- Sühnel, Rudolf. „Odysseus in der englischen Literatur. Von Shakespeare bis James Joyce.“ *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Hg. Gotthard Fuchs. Frankfurt am Main: Knecht, 1994: 81-102.

Wolfgang Hochbruck

Raising the Flag Among the Ruins of the World Trade Center

The heroization of participant-responders and their rescue efforts appears to have become one of the standard antidotes to the demoralizing effect of catastrophes in the Western world. The focus of heroic counter-narratives to the desolation of catastrophic events is on the presence of individuated courage, and consequently, effective rescue efforts. This narrative is operative regardless of the problematic of the consequential: there is not necessarily a logical link between the courage of rescue team members and the positive outcome of their effort. Some efforts fail, for a variety of reasons – deferred deployment, impossible conditions, political problems, or the limited self-efficacy of affected groups or individuals, creating an ironic mode that folds the rescue effort back in on itself.

A new level to this problematic of heroic ‘rescue irony’ was introduced after the collapse of the Twin Towers of the World Trade Center, when three FDNY (Fire Department of the City of New York) firefighters raised a flag among the ruins, merging rescue effort and military histories of heroic captures and saves of flags. The echo of this performance resonated world-wide and sponsored a plethora of further enactments of this scenario in a variety of popular art forms. This paper will address several questions in this context: whether this was an announcement of an emergent new form of heroism, a merger of two originally disparate formats, or merely a symbolic act of defiance in view of the fact that there was next to nobody to save.

In order to address these questions, I would like to claim that there is a distinct category which I suggest should be called ‘rescue heroism’. Its focus is not so much on the hero figure, but on the rescue aspect – the fact that in order to help others, people are ready to risk their lives. Rescue heroism is accessible to all, regardless of race, class, or gender (age might be a discriminating moment) – in fact, there is a strong argument to be made in favor of the claim that rescue heroism was one of the factors setting us apart from the other anthropoids around one million years ago (cf. Tomasello et al. 680).

Despite its frequent occurrence, however, there seem to be but a handful of scholarly responses to this branch of heroic behavior (Hadamitzky/Korte; Peabody/Jenkins; Barclay). This paper is also an attempt at shedding more light on one of the most basic forms of heroic behavior.

There is tentative agreement that a marked shift occurs with the gradually waning reliance on God, and the rise of more secular crisis response programs in the wake of the Lisbon earthquake of 1755, the Enlightenment, and growing republicanism. Before the Lisbon earthquake, traditionally, in the public view and narrative, rescues of ‘normal’ people had been mostly effected either by acts of deity or by the dominant hero figure in the Western world: the classical, aristocratic, male *homme illustre* (Gaethgens 164). If there needed to be a rescue, these (usually warrior-)heroes either performed the rescue themselves, delegated the task to their minions, or performed a minor miracle. Their rescues went on the record, or the records attributed whatever heroic rescues there had been to them. Their super-humanity had, however, become increasingly questionable with the deterioration of the feudal system and the ascendancy of the modern, rational nation-state. Rousseau famously warned against the warrior-hero whose self-centered transgression of limits was increasingly seen as a danger to the bourgeois system of trade and commerce, industrialized production, and business as usual (Höhn 32). His hero was inherently a human being, but still imbued with a sense of grandeur:

Somit wird der Heldenbegriff zwar in die moderne Gesellschaft integriert, der Humanität und insbesondere einem bürgerlichen Nützlichkeitsideal verpflichtet [...] zugleich haftet ihm jedoch etwas Fremdes, Archaisch-Anachronistisches an (Höhn 32).¹

Whereas the Napoleonic period saw a backlash effect and a massive resurgence of the military *heros* (ibid. 31), the one sub-field in which a *citizen heroic* prospered was that of the rescue

hero. As a result of the Lisbon earthquake on All Saints' Day 1755, the script for rescue heroism as a pro-social activity increasingly devolved on mere humans. A popular rendition of the disaster by Dutch engraver Reinier Vinkele still shows prominently the figure of a man in a rowing boat whose folded hands are lifted in prayer to a God whose help does not come (Lauer/Unger 13). Given his position of supplication, his footing in the boat is tenuous at best, while his boat-mate next to him is straining at the oars (although he appears to be sitting the wrong way around). In accordance with the uncertainties implicit in this pictorial *Aardbeving*, the disaster which had claimed an estimated 10.000 to 30.000 lives (Mullin 1) came under intense scrutiny, and a philosophical tug-of-war ensued between clerical circles to whom the earthquake was punishment for human sins, and the scepticism of a Voltaire, whose comments on the Lisbon events in *Candide* show how Leibnizian optimism had been quite literally shaken in its foundations (Mason 10).

There are only few instances of a 'normal' citizen rescue heroism visible in the documented responses to the Lisbon earthquake, though numerous eyewitness accounts published in the aftermath of the disaster reported the valiant if often ineffective efforts of ordinary citizens attempting to save others from the rubble in the face of the advancing fires (Molesky 154-156). A lot of the initial emergency response was organized by the clergy as a matter of course, though monasteries and churches had suffered particularly badly in terms of fatalities since the earthquake struck at mass time (Dynes 9, 13). Higher-level crisis management and rescue operations were directed by the king's secretary of state, Sebastião José Carvalho e Melo. They stand as a first on this scale in the early modern period (Bressan; Dynes 11) and received praise, but also resulted in an authoritarian regime (Boxer 730) – in fact, one of the first measures was to punish alleged looters (mostly 'foreigners') by public hanging (Dynes 12). This kind of political tokenism (re-)established a semblance of order, but not of confidence. Certainly, it did not result in the kind of inspiration that derives from well-managed rescue operations.

In Lisbon in 1755, a special force of firefighters did not exist, and the amount and degree of destruction and disorder prevented coherent efforts at firefighting. Citizens quite literally helped themselves as best they could, or rather, as they were bound to by civil ordinance. In the late mediaeval and early modern city, fighting conflagrations for the rank-and-file burgher was not an opportunity for heroic freelancing, but a civic duty laid down in municipal regulations:

Inhabitants of early modern European cities were constantly reminded of their duties regarding the fire hazard by specific fire orders. Often listing up to fifty different points on thirty or more pages, these documents were regularly read aloud in public places. Citizen were expected to adhere to these rules [...] (Bankoff/Lübken/Sand 13)

Resulting from the catastrophe in Lisbon, the 18th century saw the shift from this coercive format of fire orders that required participation in salvage and rescue efforts (often in that order) to the republican principle of self-determination. Accordingly, the reliability of the personal courage of individuals increasingly originated from feelings of social and societal responsibility. As Barbara Korte and Christiane Hadamitzky have shown, subsequent cases of rescue heroism as an extraordinary, yet 'normal' citizen behavior came to the attention of media in the 18th and 19th centuries (Korte/Hadamitzky; Barclay). One of its bases in society was the principle of *fame-worthiness*: whether this "desire of honorable people for 'fame'" (Hart/Smith 133) was original, or derived from the chivalric code of mediaeval knighthood (Cooper 155) which the Republican *citoyen* adapted, its practice operated on the idea of an idealist, yet unspectacular form of heroism (Hart/Smith 138).

Marking a case in point, Gottfried August Bürger's ballad "Das Lied vom braven Manne", written in the year of the American Declaration of Independence, 1776, narrates a rescue operation near the German-Swiss border ("Wiesental") in which an ordinary peasant saves a custom officer and his family from being swept away by the tumultuous river that is gradually destroying the bridge on which the custom-house is located. The local count, on horseback, offers a sizable reward to whoever is daring enough to attempt the rescue, but not one of the onlookers is ready to risk their lives:

Hoch hielt der Graf den Preis empor.
 Ein jeder hört's, doch jeder zagt,
 Aus Tausenden tritt keiner vor.
 Vergebens durchheulte, mit Weib und
 Kind,
 Der Zöllner nach Rettung den Strom und
 Wind. -
 Sieh, schlecht und recht, ein Bauers-
 mann
 Am Wanderstabe schritt daher,
 Mit grobem Kittel angetan,
 An Wuchs und Antlitz hoch und hehr.
 Er hörte den Grafen; vernahm sein Wort;
 Und schaute das nahe Verderben dort.

Und kühn in Gottes Namen, sprang
 Er in den nächsten Fischerkahn;
 Trotz Wirbel, Sturm, und Wogendrang,
 Kam der Erretter glücklich an:
 Doch wehe! der Nachen war all zu klein,
 Der Retter von allen zugleich zu sein.
 Und dreimal zwang er seinen Kahn,
 Trotz Wirbel, Sturm, und Wogendrang;
 Und dreimal kam er glücklich an,
 Bis ihm die Rettung ganz gelang.
 (Bürger II. 74-94)²

Like in the *Aardbeving* engraving, there is a boat and people in it, but the wringing of hands is already left to the family that cannot help themselves. To make absolutely sure that the audience understands what is going on here, Bürger continues by asking what happened to the money: The stalwart farmer asks for the – quite sizable – reward to be given to the customs officer's family who lost everything but their lives, and walks away. The rescue hero here is at the same time ordinary in his coarse attire ("mit grobem Kittel angetan"), and extraordinary in his para-aristocratic physical appearance ("An Wuchs und Antlitz hoch und hehr") and of course by his action, fulfilling Höhn's requirements (see above). While the heroic rescue operation still appears miraculous enough, the influence of a deity is reduced to the invocation of God's name as the unnamed rescue hero jumps into a boat lying nearby. Calling attention to its nature as a "Fischerkahn", a fisherman's skiff, Bürger stresses the fact that the peasant's training is not connected to his rescue operation. Its success, especially considering that there are three journeys out and back, seems to be based entirely on willpower and courage. Not only does Bürger reintroduce optimism on a pragmatic scale, his Rousseauian hero also bridges the gap between the *homme illustre* and the *citoyen* on whom the human duty to attempt a rescue operation has devolved.

There is no evidence that Duke Maximilian Julius Leopold von Braunschweig knew Bürger's ballad, but the connection was certainly drawn already by contemporaries (Klein 10) when the Duke perished in a similar rescue operation on the Oder in 1785. The interpretation, however, that it was no longer sufficient to set out a reward from the lofty position of the high horse, but that aristocrats were expected to man the oars as well, did not sustain. The Duke remained a singular case, even though notable citizens of his duchy not only collected funds across the whole of Germany to erect a monument in his memory, but to support the children of a school the Duke had founded. The authors of the commemorative booklet also pointed out that the Duke's self-sacrifice likely resulted in more good being

done due to the reception of his heroic action among his peers, and the citizenry at large, than if he had lived (ibid. 9).

Bürger's faweworthy peasant, however, was 'special' enough to prevail as the new model, judging from the variety and frequency by which similar events were fashioned into ballads, and the organisation of societies like the *Royal Humane Society* in Britain that encouraged and rewarded rescue heroism (Barclay). To the extent to which the super-human hero is relegated to the sidelines, the *citoyen* as the rescuer of those unable to help themselves became the new standard currency of the heroic in the late 18th century. Gradually, class barriers were lowered further, and women and even children get into the picture. Consequently, throughout the 19th and into the early 20th century, rescue hero stories and poems increase and abound in family magazines and boys' books. A classic of the genre that took up the theme is Theodor Fontane's "John Maynard". His immediate source was likely one of several previously published variants of the story, either the one by Horatio Alger ("John Maynard" 1868) or one printed in *The British Workman* (Barry 157; cf. Hadamitzky/Korte 64): the helmsman steering a course straight for the shore to save passengers and crew, even though the smoke (in Alger's version: the fire) is going to kill him. Fontane's ballad shows that rescue heroism was a transnational phenomenon. It also transcended class divisions: as the helmsman, Maynard is simultaneously in an elevated position in the ship's hierarchy, and the working man doing his duty. His rescue heroism arises from his insistence on fulfilling his role above and beyond the call of duty, not in the sense of a role extension but – to cite the formula used in awards of the Victoria Cross – with conspicuous gallantry. In this story, however, we also encounter the problematic of ironic rescue heroism: the historical source for "John Maynard: A Ballad of Lake Erie" was a somewhat apocryphal American story (Probst), which knew of a man who likely remained on his post, but there was no indication that this saved anybody in a fire on his ship that claimed at least 100 lives (Barry 153). Constitutive of the rescue hero narrative is that the often self-sacrificial action leads to the salvation of the potential, or intended, victims (cf. Franco/Blau/Zimbaro).

A problem of modern societies with their systematic provision of security is that wherever rescue heroism is institutionalised, like in the Royal National Lifeboat Institution (Kolbotn; Barclay 36), or with fire departments, self-sacrifice runs the danger of being treated as collateral damage. The de-individuation of a collective group leads, on the one hand, to a socialisation towards

heroism that comes with membership (Lois); on the other hand, the heroism thus acquired can survive the transition from volunteer structures to professionalisation (Hochbruck) by tapping into the same mythology and incorporating the same memes: firefighters save young girls in both British and American illustrations from the 19th century (Baigent 138). This convention led to the misconception that firefighting and rescue heroism are ultimately masculine performances (cf. Cooper 146; Weinestål/Bondestam/Berg 22; Baigent). By the end of the 19th century, however, the young girl had given way to the infant, and the resultant image became less masculine than christophoric (**fig. 1**).

This form was popular for firefighter monuments around 1900 (Grissom). Subsequently, the child-saving fireman became the most persistent stereotype and image. Since the extended analogy, however, would endow the saved child with Christ-like qualities, the narrative of this rescue hero type follows another biblical motif, that of the good shepherd searching for his missing sheep and bringing them back into the flock.



Fig. 1: Monument to six volunteer fire companies, New Albany Indiana. Sculptor: Charles Edwards. 1902. Source: Douglas M. Rife "Gravely Speaking." Blog, May 2016. 1 February 2017. Permission granted by <www.gravely-speaking.com>.

The narrative continues to be operative regardless of the problematic of the consequential, as there is not necessarily a logical link between the courage of the individual rescue team member and the positive outcome of their effort. It extends to *all* firefighters, even though fire rescue in the more limited sense is – at least in the U.S. system – predominantly the responsibility of the truck companies, while the increasing amount of technical rescue work results, since ca. 1915, in the formation of specially trained and equipped companies: Rescue 1 was formed in New York that year, and Rescue and Squad units that are trained for all sorts of operations (including water rescue) are standard with all bigger departments today.

Against the disillusionment of WWI, which affected the post-Napoleonic military heroism most directly, individual and institutional rescue heroes continued to provide a counter-narrative to the modern epic of destruction. Even though the number of line of duty deaths, especially in the U.S. fire services, inspired one chief in 2007 to speculate about the existence of a "duty to die syndrome" (Crawford 43), rescue heroes are not supposed to die – in fact, the more professional their role fulfillment, the more often they escape the danger situation together with their 'grab' (firefighter slang for 'rescued person'). Not having been able to save somebody is regularly depicted as the worst-case scenario for rescue personnel, even if the inability, or failure, is not attributable to any fault, misjudgment, or negligence on the part of the rescue team. A grievous moment in this respect was the Oklahoma City Murrah building bombing in 1995 which claimed 168 lives and injured almost 700. A photograph that became iconic showed a firefighter cradling the lifeless body of a one-year old, one of 19 children from a crèche on the first floor who were killed in the attack by an anti-government militant (Chuck).

The baby-saving firefighter survives today in plastic and zinc figurines, collector plate designs, and, of course, in reality, but the narrative has been altered to include a parallel stereotype of dejection. This has resulted in a new level to the problematic, a 'rescue irony', when it became apparent after the collapse of the Twin Towers of the World Trade Center on 9/11, that not only was there hardly anybody to save, but that the FDNY themselves had lost hundreds of their own (von Essen 13, 40). For days, fake news of survivors found among the ruins wrecked the nerves of those in charge, like Fire Commissioner Thomas von Essen (von Essen 206). With images of exhaustion and dejection threatening

to overshadow heroic auto- and heterostereotypes, three FDNY firefighters borrowed a flag from a boat on the waterfront and raised it on a flagpole sticking out of the ruins. The echo of this performance resonated world-wide, sponsoring a plethora of further enactments of this scenario in a variety of popular art forms, including a 'Heroes' stamp and a wax figurine replica for the 9/11 museum.

Given the history of rescue heroism, the gesture would theoretically have to be assessed as counterproductive. All the way from Bürger's peasant, the characterising comment by the rescue hero is one of understatement and, in view of the often dangerous experience, excessive modesty. At the same time, while flags have been part of the American ceremonial as a matter of course, the emergent combination of rescue effort and military histories of heroic captures and saves of flags was novel. It was probably not coincidental that the three men in the celebrated and ubiquitous Thomas Franklin photograph hailed from rescue units: George Johnson and Dan McWilliams from Ladder 157, and, to the left, Billy Eisengrein from Rescue 2, a unit that lost seven of its members that day.

What they did appears at first sight as a symbolic act of defiance. Ironically, their flag-raising also enhanced the image of the rescue hero through the value-added qualities it derived from Joe Rosenblatt's famous photograph of the raising of a flag on Mt. Suribashi on Iwo Jima by U.S. Marines in February 1945. This act was fitting in so far as the firefighter had taken over the central heroic position in the public mind from the military already in the late 1960s and early 1970s. At the time, especially the FDNY won what is often referred to as the inner-city 'War Years' – the period after the murder of Martin Luther King, fraught with a lot of absentee landlordism, arson, civil unrest, and a deep mistrust on the side of the neglected inhabitants of city ghettos like the Bronx against everybody they saw as representing governmental institutions, including firefighters (cf. Smith 1972).

Though seemingly logical, the merger of the two originally disparate formats did not really prosper. While sponsoring a wave of pop-cultural reproductions, the flag-raising and subsequent operations could not prevent that the official 'rescue' operation on Ground Zero was called off – and much too late: for all to see, rescue had given way to recovery within days, and the stubborn insistence on working on 'the pile' resulted in infelicitous controversy between the city, police department, and fire department (Smith 2002, 341), and in increased illness and mortality rates in New York firefighters exposed to the toxic dust on the site.

There is yet another logic than the historical identification of the firefighter as a civilian Marine. From a Cultural Studies point of view, security is not only a factual phenomenon, but a speech act, a textual *fiat*, and a political statement. In the sense of the so-called Aberystwyth School of Critical Security Studies (Booth; Wyn Jones) and the French sociologist Jacques Rancière (Vaughan-Williams/Stevens 3), Johnson, McWilliams and Eisengrein disrupted the emergent tragic reading of the scene of conflict they were facing by reverting to a textual strategy they had been familiar with from childhood. More precisely, raising the flag on what had been the World Trade Center, though pictorially closely related to the Rosenblatt photo, shared even more in terms of appeal structures with the final lines from the first stanza of Francis Scott Key's *Defense of Fort McHenry*: "Oh, say, does that star-spangled banner yet wave, o'er the land of the free and the home of the brave?" It signaled not an emancipatory practice (Booth), but a regressive impulse, subsuming the individual under the emblematic 'flag' as ideological haven. The original rescue attempts on 9/11, which cost the lives of 343 firefighters, were closely allied to the rescue heroism in Bürger, Alger, and Fontane. The flag-raising, and the subsequent recovery activities on Ground Zero, though emotionally understandable, were (however unwittingly) part of a political security theater performance.

The question whether raising the flag was a harbinger of an emergent format was answered four years later. As if by way of an answer, many photographs taken in and around New Orleans and showing the devastation left by Hurricane Katrina also featured American flags. However, these flags are often ragged, on the ground, snagged in debris and even upside down.

No gesture of defiance here, and no rescue personnel in sight; neither sheep nor shepherds, so to speak. The standard narrative of complaint on the side of the flood victims, particularly African-Americans that were disproportionately affected by the disaster, was that no help was extended to them. Their story of neglect and disaffection was symbolically continued into a reverse image of the raising of the flag on the World Trade Center ruins.

To make things worse, the deployment of additional police forces and National Guard units to New Orleans and the Gulf Coast resulted in numerous images of armed security forces patrolling streets, allegedly to prevent looting – there were no gallows erected as in Lisbon 1755, but the impression of mistrust against the population was strong.

In light of the fact that there was considerable evidence of fameworthy rescue heroism, and stoic resilience, this was at best unfortunate. For instance, one picture that went into wider circulation showed a Bürger-like scene in Gulfport, MS (fig. 2): men, wading through hip-deep water, guide a boat full of women and children. There are two significant deviations from Bürger. The praise of the rescue hero comes with prominent photographic display, a face, a name, and a profession: Terrence Gray was a police officer (though readers wouldn't know since Gray is, sensibly enough, wearing a yellow raincoat). Also, he did not act alone – another photograph taken of the same beat-up boat shows him with three civilians keeping the craft on course past half-submerged cars and houses (cf. Vedernikov 26; who interprets the yellow jacket as an attempt at establishing visibility and authority).

A superficial similarity to Bürger's ballad lies in the fact that readers are told that Gray commandeered the boat – possibly from three young men shown in another picture of the same vessel

taken on the same day by the same photographer. Bürger's peasant also simply takes the fisherman's boat, and, of course, a police officer can do certain things in emergency situations. Still, the impression left by this statement is ambivalent: on the one hand, the role of the rescue hero in American disaster movies comes with a sense of entitlement, inherited from the *homme illustre*, to transgress legal, social, and conventional borders. On the other hand, the looting myth in American disaster history has been levied predominantly against the African American and Hispanic population. The borderlines between criminal looting and "appropriating behaviour [...] for emergency purposes" (Barsky/Trainor/Torres 2) justifiable as part of rescue heroism, were quite permeable in New Orleans during the aftermath of Katrina, and interpretations more often than not favored the rescue service member as a matter of course, followed by officers of the law, prominent whites, other whites, and others (cf. Tierney/Bevc/Kuligowski 62, 75).



Fig. 2: Police Officer Terrence Gray, right, helps evacuate Lovie Mae Allen and group of children from their flooded homes after Hurricane Katrina struck the Gulf Coast. (AP Photo / John Bazemore).

Whereas the rescue operations in New York, with the overarching symbolism of the star-spangled banner yet waving, have been celebrated to the point of the myths of individual and collective heroism silencing critique,³ self-help and rescue operations in the wake of Hurricane Katrina four years later have resulted in not nearly as many books, documentaries, or movies.⁴ The overarching symbolism of Katrina is one of institutional failure which had to be supplemented by rag-tag crews of ill-trained spontaneous volunteers (Olejarski/Garnett). It is in view of these two disparate negotiations of rescue heroism that the post-9/11 emergence of what might have been a new format of auto- as well as hetero-celebration, combining military and rescue personnel symbolism, appears to have been at least deferred.

The myth especially of the New York firefighter as part urban cowboy, part civilian Marine, is still present and more ingrained after 9/11 and the flag-raising image than before. A large part of the population never subscribed to the idea that “we live [...] in a post-heroic age: Heroes are for debunking and deconstructing” (Jones/Watkins 1) anyway. In fact, the fashionable demotion of the heroic by liberal academics over the past two decades, though mostly circumventing rescue personnel and their heroic potential, may well have contributed to the wave of aggressive popular reaction that got Donald Trump elected. There seems to be a necessity for the virtuous and the altruistic – in so far, the Katrina images still hold a potential that connects them to Bürger’s Enlightenment era peasant, and at the same time might be able to overcome Stuart Hall’s ill-considered lament that heroism was “so irrevocably a gendered and ‘raced’ concept as to be practically unusable in any of its old forms” (Hall 116). The *Rescue Heroes* of comic-book and TV-series are clearly not adequate configurations to counteract debunking tendencies. Nor was the raising of the flag on Ground Zero. However well-intentioned that move was, in reverting to military symbolism it pointed in a direction that holds no positive aspect for the future of rescue heroism.

Officer Gray so far resurfaces only in one of the stories collected by Allan Zullo in a 2015 volume for grades 5-8, called *10 True Tales: Heroes of Hurricane Katrina* (Zullo), but it is a start. Meanwhile, the search for a better comprehension of what it is that creates rescue heroes and what makes some people braver and more empathetic than others continues (Agarwala 64; Levine/Norenzayan/Philbrick).

Wolfgang Hochbruck is Professor of North American Philology and Cultural Studies at the University of Freiburg and member of the university’s research centre on “Heroes – Heroizations – Heroisms” (SFB 948). Beyond the concept of (everyday) heroism and the heroics of firefighting, his research interests include disaster and security studies, melodrama, living history interpretation and the early American short story.

1 Thus the term ‘hero’ is integrated into modern society, bound humanity and especially to a bourgeois utilitarian ideal [...] but at the same time it retains a stigma of being alien, archaic and anachronistic (trans. wh).

2 Aloft the count his purse doth wave;
And each one hears, and each one fears,
From thousands none steps forth to save.
In vain doth the tollman with wife and child,
For rescue howl through the stom-winds wild.

See, stout and strong, a peasant man,
With staff in hand, comes wandering by;
A kirtle of gray his limbs array;
In form and feature, stern and high.
He listened, the words of the count to hear,
And gazed on the danger that threatened near.

And boldly, in Heaven’s name, into
The nearest fishing boat sprang he;
Through the whirlwind wide, and the dashing tide,
The preserver reaches them happily.
But, alas! the boat is too small, too small,
At once to receive and preserve them all!

And thrice he forced his little boat
Through the whirlwind, storm, and dashing wave;
And thrice came he full happily,
Till there was no one left so save.

(trans. anonymous, in Karl Knortz, ed. *Representative German Poems, Ballad and Lyrical. Original Texts with English Versions by Various Translators*. New York: Henry Holt and Company, 1885: 33-38). Thanks to Julia Ruff for support in the research for this article.

3 One aspect uncovered by Jim Dwyer and Kevin Flynn’s “untold story” was how many firefighters could not really do much inside the Twin Towers (Dwyer/Flynn 177, 217). Like them, Richard Picciotto drew attention to the communication problems, errors, and lacking equipment that led to unnecessary casualties. Neither of these books made the unofficial canon of 9/11 texts.

4 Several important landmark texts are analysed by Veder-nikov.

Works Cited

- Agarwala, Anant. "Auf der Suche nach der Heldenformel." *DIE ZEIT* 5 January 2017: 64.
- Bankoff, Greg, Uwe Lübken, and Jordan Sand. "Introduction." *Flammable Cities. Urban Conflagration and the Making of the Modern World*. Madison: U of Wisconsin P, 2012: 3-20.
- Barclay, Craig. "'Our Heroes of Today': The Royal Humane Society and the Creation of Heroes in Victorian Britain." *Extraordinary Ordinarity. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Ed. Simon Wendt, Frankfurt am Main: Campus, 2016: 25-51.
- Barry, Norman. "Fontanes John Maynard: Neue Entdeckungen der Quellenforschung." *Fontane Blätter* 85 (2008): 150-170. 20 June 2017 <<http://www.johnmaynard.net/SourcesGer.pdf>>.
- Barsky, Lauren, Joseph Trainor, and Manuel Torres. "Disaster Realities in the Aftermath of Hurricane Katrina: Revisiting the Looting Myth." *University of Delaware Disaster Research Center Miscellaneous Report* 53 (2006): 1-6.
- Booth, Ken. "Security and Self: Reflections of a Fallen Realist." *Critical Security Studies*. Eds. Keith Krause and Michael C. Williams, Minneapolis: U of Minnesota P, 1997: 83-119.
- Boxer, Charles R. "Pombal's Dictatorship and the Great Lisbon Earthquake, 1755." *History Today* 15.11 (1955): 729-736.
- Bressan, David. "November 1, 1755: The Earthquake of Lisbon: Wrath of God or Natural Disaster?" *Scientific American* (2011). 20 June 2017 <<https://blogs.scientificamerican.com/history-of-geology/november-1-1755-the-earthquake-of-lisbon-wraith-of-god-or-natural-disaster/>>.
- Bürger, Gottfried August. "Das Lied vom braven Manne." *Gottfried August Bürger. Sämtliche Werke*. Eds. Günter Häntzschel and Hiltrud Häntzschel, München: Hanser-Verlag, 1987: 214-220. 20 June 2017 <<http://freiburger-anthologie.uni-freiburg.de/fa/fa.pl?cmd=gedichte&sub=show&add=&id=404>>.
- Cape, Benjamin L. "Fire of Liberty: Firefighters, Urban Voluntary Culture, and the Revolutionary Movement." *William and Mary Quarterly* 58.4 (2001): 781-818.
- Chuck, Elizabeth, and NBC News. "Twenty Years Later: The People in the Oklahoma City Bombing." *NBC NEWS* 18 April 2015. 16 November 2015 <<http://www.nbcnews.com/news/us-news/twenty-years-later-people-oklahoma-city-bombing-n342821>>.
- Cooper, Robyn. "The Fireman. Immaculate Manhood." *Journal of Popular Culture* 28. April (1995): 139-170.
- Crawford, Brain A. "To Die For." *Fire Chief* May (2007): 41-47.
- Dwyer, Jim, and Kevin Flynn. *102 Minutes. The Untold Story of the Fight to Survive Inside the Twin Towers*. New York: Times Books, 2005.
- Dynes, Russell R. "The Lisbon Earthquake of 1755: The First Modern Disaster." *University of Delaware Disaster Research Center Preliminary Papers* 333 (2003): 2-25. 20 June 2017 <<http://udspace.udel.edu/handle/19716/294>>.
- von Essen, Thomas. *Strong of Heart. Life and Death in the Fire Department of New York*. New York: Regan, 2002.
- Franco, Zeno E., Kathy Blau, and Philip G. Zimbardo. "Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation between Heroic Action and Altruism." *Review of General Psychology* 15.2 (2011): 99-113.
- Gaethgens, Thomas. "Du Parnasse au Panthéon: La Représentation des Hommes Illustres et des Grands Hommes dans la France du XVIIIe Siècle." *Le Culte des Grands Hommes 1750–1850*. Eds. Thomas Gaethgens and Gregor Wedekind. Paris: Maison des Sciences de l'homme, 2009: 135-171.
- Grissom, Carol A. "Saving Firemen Made of Zinc." *Smithsonian Museum Conservation Institute*. 20 June 2017 <http://www.si.edu/mci/english/research/conservation/zinc_firemen.html>.
- Hadamitzky, Christiane, and Barbara Korte. "Everyday Heroism for the Victorian Industrial Classes: *The British Workman* and *The British Workwoman*, 1855–1880." *Extraordinary Ordinarity. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Ed. Simon Wendt, Frankfurt am Main: Campus, 2016: 53-77.
- Hall, Stuart. "Introduction: Who Dares, Fails." *Soundings. Special Issue: Heroes and Heroines* 1.3 (1996): 116-118.
- Hart, David K, and P. Artell Smith. "Fame, Fame-Worthiness, and the Public Service." *Administration and Society* 20.2 (1988): 131-151.
- Hochbruck, Wolfgang. "Volunteers and Professionals: Everyday Heroism and the Fire Service." *Extraordinary Ordinarity. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Ed. Simon Wendt, Frankfurt am Main: Campus, 2016, 109-138.
- Höhn, Maximilian. "Le geste héroïque à la portée de tous? Über die historische Semantik des Heldenbegriffs in Frankreich, 1750–1800." *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.2 (2015): 31-43. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2015/03/.
- "Images: Take a look back at Hurricane Katrina." *Daily Herald* 28 August 2015. 20 June 2017 <<http://www.dailyherald.com/article/20150827/news/150828972/>>.
- Jones, Dudley, and Tony Watkins. "Introduction" *A Necessary Fantasy? The Heroic Figure in Children's Popular Culture*. Eds. Dudley Jones and Tony Watkins. New York: Garland, 2000: 1-19.
- Klein, Ernst F. *Denkmal Herzogs Maximilian Julius Leopold von Braunschweig. Nebst Nachricht von der zu seinem Andenken für die Garnisonsschule zu Frankfurt an der Oder von einer Gesellschaft veranstalteten Stiftung*. Berlin: Decker, 1787.
- Kolbotn, Roger. "Communities of Practice in the Royal National Lifeboat Institution." *Knowledge Networks: Innovation Through Communities of Practice*. Eds. Paul M. Hildreth and Chris Kimble. Hershey: Idea Group, 2004: 70-78.
- Lauer, Gerhard, and Thorsten Unger. "Angesichts der Katastrophe. Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert." *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Ed. Gerhard Lauer. Göttingen: Wallstein, 2014: 13-47.
- Levine, Robert V., Ara Norenzayan, and Karen Philbrick. "Cross-Cultural Differences in Helping Strangers." *Journal of Cross-Cultural Psychology* 32.5 (2001): 543-560.
- Lois, Jennifer. "Socialization to Heroism: Individualism and Collectivism in a Voluntary Search and Rescue Group." *Social Psychology Quarterly* 62.2, Special Issue: Qualitative Contributions to Social Psychology (1999): 117-135.
- Mason, Haydn. *Candide: Optimism Demolished*. New York: Twayne, 1992.
- Molesky, Mark. *This Gulf of Fire. The Destruction of Lisbon or Apocalypse in the Age of Science and Reason*. New York: Knopf, 2015.

- Mullin, John R., "The Reconstruction of Lisbon Following the Earthquake of 1755: A Study in Despotism Planning". *Land-scape Architecture & Regional Planning Faculty Publication Series* 45 (1992): 1-18. 20 June 2017 <http://scholarworks.umass.edu/larp_faculty_pubs/45>.
- Olejarski, Amanda M., and James L. Garnett. "Coping With Katrina: Assessing Crisis Management Behaviours in the Big One." *Journal of Contingencies and Crisis Management* 18. 1 (2010): 26-38.
- Peabody, Bruce, and Krista Jenkins. *Where Have All the Heroes Gone? The Changing Nature of American Valor*. New York: Oxford UP, 2017.
- Picciotto, Richard. *Last Man Down. A Firefighter's Story of Survival and Escape from the World Trade Center*. New York: Berkley Books, 2002.
- Probst, Maximilian. "Noch da, John Maynard?" *DIE ZEIT* 16 April 2014. 20 June 2017 <<http://www.zeit.de/2014/17/offer-john-maynard-fontane>>.
- Smith, Dennis. *Report from Engine Company 82*. New York: Saturday Review Press, 1972.
- Tierney, Kathleen, Christine Bevc, and Erica Kuligowski. "Metaphors Matter Disaster Myths, Media Frames, and Their Consequences in Hurricane Katrina." *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 604 (2006): 57-81.
- Tomasello, Michael, Alicia P. Melis, Claudio Tennie, Emily Wyman, and Esther Herrmann. "Two Key Steps in the Evolution of Human Cooperation: The Interdependence Hypothesis." *Current Anthropology* 56 (2012): 673-692.
- Vaughan-Williams, Nick, and Daniel Stevens. "Vernacular Theories of Everyday (In)security: The Disruptive Potential of Non-Elite Knowledge." *Security Dialogue* 47.1 (2016): 1-19.
- Vedernikov, Sergej. "Hurricane Katrina: The Rhetoric of American Disaster." unpubl. Master-Thesis, Freiburg: University of Freiburg, 2017.
- Weinestål, Anneli Häyrén, Fredrik Bondestam, and Henrik Berg. *Från novis till nestor. Maskulinitet, organisation och risk i räddningstjänsten – En aktionsforskningsstudie*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2011.
- Wyn Jones, Richard. *Security, Strategy, and Critical Theory*. Boulder CO: Lynne Rienner Publishers, 1999. 20 June 2017 <https://www.researchgate.net/profile/Richard_Jones36/publication/265023798_Security_Strategy_and_Critical_Theory/links/54f43f870cf299c8d9e66640.pdf>.
- Zullo, Allan. *10 True Tales: Heroes of Hurricane Katrina*. New York: Scholastic, 2015.

Catastrophic Future(s)

Counter-Narratives of the Heroic and Catastrophes in the Animated Television Show *Futurama*

Introduction

Within the context of this special issue, the following paper intends to examine the distinct way in which animated television shows¹ negotiate heroisms in situations of catastrophe. More specifically, I have chosen two examples from the science fiction show *Futurama* (1999–2013), whose very genre is strongly associated with depictions of catastrophes or disasters. This choice seems prudent, because the negotiation of heroism in animated television shows in general is not necessarily tied to one mode or one trope, as will become clear. My claim is, therefore, that *Futurama*, as an example of animated television shows, creates counter-narratives of the heroic, based on an evoked popular culture formula (usually differentiated and diversified along genre demarcations) which is defamiliarised and repurposed to challenge its master narrative status. The respective formula for the science fiction genre includes catastrophe as a major trope, which the show attempts to reveal as artificial and therefore inappropriate for the negotiation of heroism. To achieve this, *Futurama* follows a certain *modus operandi* which I describe as a (meta-)heroic discourse. Within this discourse, it adapts and appropriates genre conventions as well as specific texts which perpetuate (varieties of) the pop culture formula for heroisms in catastrophes, thus essentially forming an ‘adaptation collage’. Examples in my two case studies include franchises such as *Star Trek* (1966–date) and *Star Wars* (1977–date) and films such as *Independence Day* (1996) and *Armageddon* (1998) among many others. The show thus collects and converges narratives from different media within its own (television) adaptation collage.² That is, through this overt process of adaptation, it makes offers to activate knowledge of other (hypo-)texts and, hence, to participate in the negotiation of the heroic. In addition, the show’s distinct animation aesthetics, in conjunction with other techniques, serve to defamiliarise the adapted texts and, by extension, the evoked concepts and models of the

heroic. Thus, these concepts and models and the (genre) conventions they represent and reiterate can be repurposed within the new counter-narratives. It is here that catastrophes come into play as one of the most salient and arguably conventionalised elements of the science fiction genre. Consequently, and by the means of this (meta-)heroic discourse, *Futurama* rejects popular culture notions of heroism in favour of its counter-narratives of the heroic as an artificial device.

1. Mapping the Theoretical Foundation

To begin with the question of what actually constitutes the heroic as a category of inquiry, this paper is to be guided by the programmatic article of von den Hoff et al. in this very journal. The authors state that heroic figures, beyond their ‘normal’ human traits, are generally defined by their “agonal, exceptional and often times transgressive” features³ and have “charismatic impact” as well as a community of admirers (von den Hoff et al. 8). Furthermore, these traits are inherently relational and to be understood as ascriptions, which are mediated and subject to change (ibid.). Ulrich Bröckling’s suggestion of a typology of negations of the heroic may help add to this rather broad understanding. He defines four major “dimensions of the heroic” (Bröckling 10) which are important in assessing the heroic quality of a figure or person: “morally regulated deviation, worship, (agonal) agency and a readiness to make sacrifices” (ibid. 11).⁴ As much as these dimensions overlap with the aforementioned definition, they add depth and differentiation, especially with respect to the “force field of the heroic” (ibid. 9),⁵ within which they become relevant. Understood not unlike a magnetic or a gravitational field, it is generated by a call to heroic action and forces all people or figures within its reach to position themselves and to have their actions interpreted and judged

against the standards it imposes (cf. Bröckling 9). Consequently, the four dimensions form the metaphorical coordinate system for these standards. The catastrophe as an extraordinary event or process, then, is one instance of such a call, or at least a catalyst, establishing a force field which in turn creates correlations with the heroic for all the persons or figures concerned. This broad framework establishes the categories of the heroic with which I want to analyse the shows' characters and their actions. Besides that, a workable definition of catastrophes is needed. The call for papers for this special issue includes "natural disasters, war and terror, economic crises or nuclear melt-downs" and defines them all as "events of an extraordinary nature [which] can bring about change in the established societal order, are perceived as a break from the norm and enter the collective memory as a traumatic experience." In this vein and for the purpose of this paper, I propose to broadly define catastrophe as a large-scale, disruptive event or process which threatens the order and lives of a group of people or a whole society. The focus in my paper is thereby on the way catastrophes are presented in narratives, which includes the different perspectives of characters within the narrative as well as potential reception from an audience. In this sense, the question of whether an event is a catastrophe depends on the perception of the event, which is constructed through narrative.

Having developed a framework of the heroic and catastrophes, it is now necessary to expand on the workings of the (meta-)heroic discourse as I intend to trace it through the two episodes. Firstly, I want to argue that *Futurama* (or at least some of its episodes) is a type of adaptation, using techniques of collage and repurposing to create their counter-narratives. In her seminal work, *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon defines adaptations as both product and process, in that they are "an announced and extensive transposition of a particular work or works," as well as "(re-)interpretation and then (re-)creation" (Hutcheon 7-8). Additionally, from the perspective of the audience's reception, they are "a form of intertextuality [which] we experience [...] as palimpsests through our memory of other works" (ibid. 8). Here, Hutcheon also locates the appeal or pleasure of adaptations: the audience may find a "mixture of repetition and difference" (ibid. 114), and therefore a "doubled pleasure of the palimpsest: more than one text is experienced" (ibid. 116). While texts, understood and received as adaptations, therefore create a framework of meaning which extends beyond themselves, they also focus or channel a range of narrative strands from across different media within one, assimilating them to their

form and mode of representation. What is more, "[k]nown adaptations obviously function similarly to genres: they set up audience expectations [...] through a set of norms that guide our encounter with the adapting work" (ibid. 121). Rendering such expectations visible, as well as frustrating them, may then create a strong defamiliarisation effect which enables meta-fictional negotiations. What determines the precise nature of what I call 'adaptation collages' in animated television shows is, on the one hand, the fact that they always draw on several texts, and, on the other hand, their salient use of fandom language.

Although various theories of adaptation have insisted on the exclusion of so-called 'vernacular' production, i.e. fan texts,⁶ it has recently become more accepted to think of fan texts as 'proper' adaptations as well.⁷ Thus, distinctions between industry products and fan texts are more and more understood as an issue of critical reception, rather than inherent differences. Consequently, the fact that these animated television shows exist as vernacular yet standardised media products is in itself another transgression of the amateur vs. professional dichotomy of media creativity (Constandinides 145). Thus, these shows blur the boundaries and essentially reveal the arbitrariness of such a binary understanding. Costas Constandinides attests a similar development for new "cinophilic discourse", in which "[t]here is a blurring between fan creativity and creativity since it may be argued that directors like Tarantino, Peter Jackson, Guillermo Del Toro project a fan persona and their filmic *events* often perform moments of paratextual nature, which underline or highlight texts they were inspired from" (ibid. 146). In the case of animated television shows, this kind of discourse is less tied to personalities and conveyed more via characters within the narratives. In *Futurama*, for example, its protagonist, Philip J. Fry, constantly frames events around him in terms of his own science fiction and television fandom; for instance, the pilot episode shows Fry exclaiming that a door moving upward looks "just like in *Star Trek*" ("Space Pilot 3000", 04:00-04:04). Overtly opening up certain texts to participatory meaning-making processes, the animated television shows as adaptations, therefore, locate themselves at the intermediary position of fan texts from within media conglomerates. In using fandom language, however, the shows do not only openly invite participation, but also add an interesting inflection of a hero's community of admirers. The characters, voicing and acting attitudes of fandom, mirror the audience's relation to texts and, by extension, to their heroes. As the shows break the fourth wall in this way, they blur the boundaries of fictional and real fans

and admirers. Therefore, the audience is forced to take note of their role in the process of making a hero, as they themselves form part of the community of admirers.

Lastly, animated television shows as adaptations employ a mode of representation which might best be described as hyper-realism, in that they 'copy' (via animation techniques of drawing or computer generated imagery) other texts (such as films, television shows, etc.) which are themselves copies of reality. In this sense, the shows are simulacra which, due to their self-conscious nature, point to the absence of any original (Wells 24-25). Therefore, by extension, the heroic as well as catastrophes are similarly presented as copies of copies without an original.

2. *Futurama* – “When Aliens Attack”⁸

Futurama is based on the premise of the character Philip J. Fry having been cryogenically frozen in the year 1999 to awaken in the year 3000. A loser nobody, he finds work at Planet Express, an intergalactic delivery company, through which he experiences adventures with his zany colleagues.

The episode being studied begins with the backstory leading up to the catastrophe at the centre of the plot. Fry accidentally interrupts the broadcast of a show called “Single Female Lawyer” (an obvious spoof of *Ally McBeal*) in 1999. This angers the aliens on “Omicron Persei 8”, who seem to be fans and had been watching the show from afar until the blackout. In the year 3000, Fry takes a trip with his colleagues to “Monument Beach”, literally a collection of the world’s most famous monuments. Out of nowhere, huge flying saucers with cat ear-like spikes appear in the sky and destroy the monuments with energy beams. After barely escaping the alien onslaught, the Planet Express crew (consisting of Fry, Leela and Bender the robot) are drafted to fight the alien spaceships and, in an appropriation of a *Star Wars*’s battle scene, manage to destroy what is taken to be the mothership, only to find out that it was actually the Hubble Space Telescope. Following this first battle, Zapp Brannigan kidnaps and hands over the president, which prompts the aliens to specify their demand to see the end of the interrupted “Single Female Lawyer” episode. Consequently, Fry and the crew film a new episode, with Fry writing the script and directing. In the end, the aliens are appeased and leave earth devastated and in ruins. While this short summary indeed covers the whole plot of the show, it does not do justice to the intricacies of its construction.

As can be seen, the plot follows ‘classical’ disaster film narratives such as that of *Independence Day*, up until the moment at which the aliens’ reason for invasion is uncovered by the characters. While this turning point marks the most salient deconstruction of the ‘mainstream’ plot, there are many more instances of defamiliarisation effects, which all facilitate the re-purposing process. In the following, I want to show how the episode turns its adapted framework into a counter-narrative of the heroic.

Already with the exposition, the aliens are humanised as a bickering couple. This effectively subverts what Susan Sontag, in her essay “The Imagination of Disaster”, calls “the undeniable pleasure we derive from looking at freaks, at beings excluded from the category of the human” (Sontag 45). Science fiction disaster films (similar in this way to horror films), she argues, offer us moral simplification and wishful thinking, exactly because “[i]n the figure of the monster from outer space, the freakish, the ugly, and the predatory all converge - and provide a fantasy target for righteous bellicosity to discharge itself, and for the aesthetic enjoyment of suffering and disaster” (ibid.). The hero within such a frame of reference is morally superior, simply for being human. But not only that, the hero is also immune to the threat of dehumanisation which the aliens pose (cf. Sontag 47-48), and is thus diametrically opposed. In *Futurama*, we see the opposite: the aliens are strongly humanised and in some ways kindred to the supposed hero, Fry. They are united in their television fandom and the way their life centres around TV; a fact that is emphasised not only in the beginning, but also in the end of the episode, when the aliens retreat “to catch the end of a thousand-year-old Leno monologue” (20:21) while Fry sits back on the couch to watch TV (21:31). The motif of (television) fandom as well as a lack of interest in a ‘real’ world outside of television runs through the episode and arguably the whole show. Therefore, the television news anchor Linda also shows no signs of distress as she announces the threat of an alien invasion just as casually as the lottery results (07:20-07:32).

Following the interlude of the Planet Express crew spending their day frolicking at the seaside, the catastrophe erupts with the appearance of the Omicronian spaceships at Monument Beach. The sheer arbitrariness of such a place and the visual displacement of the famous scene of the destruction of the White House in *Independence Day* create a forceful defamiliarisation effect. Juxtaposed with other images of deceit, such as the “professional beach bully”, who offers to let himself be beaten up to make his ‘customer’ look good in front of a woman (05:16-05:25),⁹

the whole scene is presented as entirely artificial and ludicrous. Not only do the aliens conveniently descend upon the collective site of all the world's monuments, they do so using a special "anti-monument laser", as is revealed later on (08:00). To drive the point home, a tiny spaceship destroys Fry's sandcastle, prompting him to scream out in despair (06:56), mimicking the final scene of *Planet of the Apes* (1968). Here, *Futurama* presents the catastrophe of an alien invasion as a convenient, artificial trope in the (abstract) master narrative of an exterior threat to society and the corresponding heroisms.

Consequently, potential heroes are presented next, beginning with military man Zapp Brannigan, who is introduced by President McNeal on television: "And now, the man who will lead us in our proud struggle for freedom, fresh from his bloody triumph over the pacifists of the Gandhi Nebula: 25-star general Zapp Brannigan!" (08:17-08:28). Posing in front of a section of the American flag, Brannigan delivers a pompous speech, calling all spaceships to arms and advising everybody else to "secure a weapon and fire wildly into the air" (08:50-08:54). Even for viewers who have not seen earlier episodes with the inept and cowardly Zapp Brannigan, this inconsistent and contradictory entrance distinctly marks Brannigan as a fraud. In Bröckling's typology, he lacks agency and any readiness to make sacrifices. Accordingly, the worship he enjoys is revealed as having been obtained dishonestly and by deceit, which will become clearer following the next section. It is important to note here that the episode again uses heroic imagery from the catastrophe master narrative and estranges and repurposes them. The patriotic speech in front of the American flag is turned into a narcissistic, self-adulating farce, thus emphasising its artificiality and trope-like character, which the audience can recognise immediately. Patriotism as a heroic value is further voided as Brannigan uses a remote control to activate all robots' "patriotism circuits" (09:09), essentially reducing it to a commodity, to be controlled by the powerful and dominant.¹⁰

Following the initial call to arms, the episode delivers a string of disaster and war film motifs, which reiterate the artificiality of such plot devices. Firstly, Zapp Brannigan attempts to teach the new recruits discipline by having them make their beds over and over again. Next, he explains his battle plan which is, in his own words "so simple, an idiot could have devised it" (10:34-10:36). Showing him pacing up and down in front of a holographic board, the scene is a visual quote from *Star Wars* but also a widely recognisable and often used motif of disaster and war films. Again, this is defamiliarised through the way Brannigan delivers his plan:

The alien mothership is in orbit here. If we can hit that bullseye, the rest of the domineers will fall like a house of cards. Checkmate. [...] On my command, all ships will line up and file directly into the alien death cannons, clogging them with wreckage. (10:22-10:43)

His moronic logic thereby points to the oversimplification of strategies in disaster films, and his bumbling use of idioms highlights the trite and formulaic language of similar scenes, revealing such motifs to be mere devices.

With the ensuing battle scene, Fry as the other potential hero comes to the fore.¹¹ While the dramatic music and the panning shot of the Planet Express spaceship (surrounded by the whole earth fleet) directly quote the famous Death Star fight scene in *Star Wars*, the old-fashioned and nostalgic style of the spaceships (with portholes and suction cups) already create incongruity. The fact that Fry is shown wearing a helmet similar to the star fleet ones in *Star Wars* enhances this effect of defamiliarisation. By essentially identifying Fry with Luke Skywalker, the famous heroic model is displaced and therefore exposed to scrutiny. Just like in the episode, the rebels in *Star Wars* are also threatened with complete annihilation. Only Luke Skywalker, as the 'chosen one', has the ability to thread the needle and hit the decisive shot which destroys the Death Star. In contrast, Fry is not even aware of the gravity of their situation, opting instead for playing out his adolescent fantasies: "I'm gonna be a science fiction hero, just like Uhura, or Captain Janeway, or Xena!" (11:22-11:26). With blurring the distinction between television and reality, *Futurama* reinforces a meta-fictional perspective which has Fry mirroring the audience's reaction to what they see. Thus, Fry takes the position of a 'bistable figure', oscillating between agent and audience, hero and fan. By these means, the show emphasises the appeal of such adolescent wish fulfilment through heroic models, while making the audience aware of their complicity in the process of making a hero. The overt replacement of the actual character in the role of the hero (Fry instead of Skywalker) points to the artificial construction of heroisations and heroisms, which relies on the audience's knowledge and acceptance of narrative conventions. Since Fry takes the role of Luke Skywalker in this adaptation sequence of *Star Wars*, the heroic model of the chosen one is superimposed onto him. The audience's expectations that come with this identification, however, are utterly frustrated. Although Fry does hit and destroy a spacecraft, it turns out to be the Hubble Space Telescope and the aliens' mothership remains intact.

Here, then, is the turning point of the whole episode, as the people of earth find out that the aliens actually want to watch a television show. The entire battle, the lost lives and the heroic pathos of Zapp Brannigan were all unnecessary. Instead, it is actually Fry's not-so-special 'gift' which enables him to end the catastrophe: his knowledge of twentieth-century television and its conventions. In this scene, then, the counter-narrative is boiled down to its essence. As Leela is forced to improvise during the live broadcast, the plan almost fails because she breaks character with a clever twist in that she declares her desire to stop being a "single female lawyer". Fry therefore has to explain to her the crux: "[T]hat's *not* why people watch TV. Clever things make people feel stupid, and unexpected things make them feel scared. [...] TV audiences don't want anything original. They wanna see the same thing they've seen a thousand times before" (18:44-19:08). Confronted with this insulting statement, the audience is forced to become aware of their own position. As unquestioning spectators, we are presented with artificial narratives which only perpetuate their own existence with no merit or innovation. Thus, there is no original of the heroic, but only a series of copies of copies within popular culture. With this meta-fictional climax, *Futurama* realises its repurposing of the catastrophe narrative. The heroic in catastrophes has been reinterpreted as just another narrative device, a strategy of storytelling. In fact, the whole force field of the heroic is deflated, since it comes down to the simple continuation of a cultural product, in this case a television show. Thus, the counter-narrative portrays the heroic as a cultural myth, perpetuated through the texts it adopts and repurposes. By extension, catastrophes as catalysts of the heroic are accordingly taken to be tropes. In the case of *Futurama*, the counter-narrative offers no replacement and the catharsis amounts to a liberation from the master narrative of the hero as saviour. In fact, Fry's act of saving earth from destruction has lost all connection to the heroic, since it is neither transgressive nor does it sacrifice anything; it is neither noble nor recognised as a heroic act and therefore also has no reason to be worthy of worship. Even the fact that he was actually the cause of the alien invasion is entirely without consequence. In the very end, slipping back into obscurity, Fry sits back on the couch in front of his television to explain that "[i]t was just a matter of knowing the secret of all TV shows: At the end of the episode, everything's always right back to normal" (20:44-20:51). While the camera zooms out it discovers the city of New New York entirely destroyed and in flames. Thus, in a last twist, the episode underscores the

simplification of heroic narratives as they pertain to catastrophes. It points out that such dominant narratives gloss over actual dangers in favour of a reiteration of societal myths of heroism.

3. *Futurama* – "A Big Piece of Garbage"¹²

A second, early episode of *Futurama*, "A Big Piece of Garbage", centres on another staple of science fiction disasters, namely the threat of an asteroid destroying earth (or parts of it). The episode begins with Professor Farnsworth inviting his whole crew to a scientific symposium to present his latest inventions. At the symposium he is ridiculed and shamed for being senile and for inventing useless machines. He soon discovers that he had already built one of his ad-hoc ideas from the symposium, the 'smell-o-scope' at an earlier time. Fry uses the device to smell distant smells in space and accidentally detects a fast moving object with a horrible stench headed right for New New York. After the crew finds a video on the internet which reveals the object to be a giant ball of garbage, sent into space by the city of New York a thousand years earlier, they inform the mayor of the imminent threat. A plan is formed to have the Planet Express crew try and destroy the garbage ball with a bomb the Professor builds. The bomb's timer, however, is installed backwards, forcing the crew to abort the mission to save their own lives. Back on earth, Professor Farnsworth and Fry propose to shoot a second ball of garbage into space, knocking the first one out of its trajectory and into the sun. For this to work, Fry teaches the inhabitants of New New York to produce garbage, instead of recycling everything. Eventually, the plan works and New New York is saved from destruction, leaving only Leela to wonder what will happen with the second garbage ball, while everybody else celebrates Fry and the Professor as heroes. With this summary it may already be apparent in how far the episode deviates from the plot of its main source for adaptation, the 1998 blockbuster *Armageddon*.¹³ In comparison to the episode above, however, the counter-narrative of the heroic is developed more subtly.

As is typical for *Futurama*, the episode begins with a long exposition which seems to have little to do with the central events of the story. We are presented with a focus on Professor Farnsworth and his seemingly petty squabble with another scientist. Farnsworth is portrayed as senile, forgetful and thin-skinned, yet clinging to the notion of a more glorious past as a successful inventor and teacher. Thus, from the very beginning he

is marked as a non-heroic character, especially because he also shows a severe disregard for other people throughout the episode. At the very beginning, for example, he tells his crew that he does not send them on a dangerous mission that day, “[b]ecause tonight’s a special night and I want all of you to be alive” (00:10-00:14). Such ruthless exploitation of the relationship of dependency between him and his employees is a running gag throughout the series. In fact, often times Professor Farnsworth is cast as a Faustian character and as such he is characterised by a categorical difference to the morally regulated deviance of a hero, i.e. he is an opportunist. What is most important, however, is that all his possible heroic agency is constantly deferred. While Farnsworth supplies the opportunities for heroism with his inventions and his scientific research, it is always other characters who answer the call to heroic action or are drawn into the force field of the heroic. His depiction is, therefore, in stark contrast to what Susan Sontag calls the “scientist-hero” of science fiction disaster films (Sontag 43). In *Independence Day*, for example, the scientist portrayed by Jeff Goldblum is the one to discover the alien countdown and has to fight to be heard by the president, before heroically volunteering to disable the mothership in a suicide-mission. Returning to the specific episode, it is not him but Fry who smells the approaching garbage asteroid, and it is Leela who realises that it is in fact moving. Later on, the professor sends his crew on the “suicidally dangerous” (12:41) mission to place a bomb on the garbage ball instead of going himself, and, in the end, it is Fry who launches the rocket with the second garbage ball, when Farnsworth gets confused with the countdown. The fact that he builds a defective bomb and thus ruins their apparently only chance of survival further disqualifies him as a hero. His glorification and heroisation in the end is therefore saliently incongruous.

Since the plot focussing on Professor Farnsworth is entirely without connection to the original plot of *Armageddon*, it can be seen as a frame which adds more generic elements, widening the scope of criticism while enhancing the effect of the counter-narrative. The most faithful part of the adaptation centres around some of the more visually compelling scenes of the original film, which are re-ordered and pieced together to capture the sensationalism and to reveal the workings of the master narrative of heroism. Most notably, these scenes include the approach of the asteroid with its cloud of dust (15:13), the rocky descent of the shuttle on the asteroid (13:28-13:29) and asteroid debris raining down upon the city, destroying cars and buildings (17:15-17:21). Just like in the first

episode studied, in “A Big Piece of Garbage” these scenes are all repurposed to diminish or even belittle the actual threat and to challenge their heroic potential. First and foremost, the asteroid from *Armageddon* becomes a giant ball of garbage, which not only transforms the almost sublime, celestial menace into a prophane, man-made misdeed come back to haunt them,¹⁴ but also subverts the threat of extinction. Its discovery with the ‘smell-o-scope’ already ridicules the scientific earnestness of *Armageddon*, marking it as self-importance. Furthermore, the garbage ball only threatens the city of New New York, which is blatantly emphasised several times. The news anchors Morbo and Linda make fun of this fact, calling the pending disaster “lighter news” and saying that they are “glad [they] live [...] in Los Angeles” (12:05-12:07). In addition, a holographic simulation of the impact, in an appropriation of a similar scene from the film, represents the garbage ball hitting the city like a smudge on the globe, even adding a “splat” sound (08:24). In this way, the episode rejects the hubris of having a major recognizable city as the setting of global disasters and simultaneously undercuts the effect of universal significance and gravity which such narratives purport. New New York is no longer the symbol of the free world, but simply an unfortunate city with no particular significance, just like its saviours lose their lustre. Similarly, pieces of garbage raining down on the city like asteroid debris highlights the gimmickry and cheap sensationalism of disaster films, as, for example, a discarded burger tears a massive hole in a skyscraper (17:17). In the same vein, the scope of the force field of the heroic is drastically limited, as the city is essentially threatened by its own hubris and carelessness, with no ramifications for the rest of the world. The mission for the Planet Express crew, i.e. Fry, Leela and Bender, is therefore also far from “suicidally dangerous”. While they are dressed in very similar spacesuits and filmed in the same frontal slow motion shot as the crew in *Armageddon* (13:13), likening them to the heroes who selflessly save earth from the asteroid, they do not undertake the mission for reasons of heroic patriotism, but simply because their boss, Professor Farnsworth, sends them. Additionally, their journey to the garbage ball is nothing more than an everyday space delivery. While their flight gets rocky on approaching the garbage ball, it is apparently because of the stench, which increases in seemingly measurable “magnitude” and can be countered with an “anti-smell device” (13:28-13:29) of which we only hear a sound like that of someone applying deodorant. With this, the episode once again effectively undercuts the danger for the potential heroes, who go on to

stroll around on the surface of the garbage ball. When it comes to deploying the bomb, the three realise that the timer is set to a few seconds and throw the bomb to each other in an attempt to get rid of it. In contrast to what the audience would expect from the evoked heroic concept, neither offers to sacrifice themselves, so that Bender eventually throws the bomb up in the air where it detonates without effect. Upon their return, the people in the streets of New New York readily hold up banners, reading “Welcome Home Heroes” with the word “Losers” replacing the crossed-out “Heroes” (15:46). In this act they are used to mirror the audience and its frustrated expectations, self-consciously highlighting the artificiality of the ‘standard’ heroic concept. The counter-narrative finds its culmination in the eventual solution to send a second ball of garbage at the first one. Firstly, it renders the earlier mission entirely pointless, voiding the whole heroic potential of the master narrative of disaster. Secondly, Fry and the Professor deliver salvation, but, in doing so, show a lack of foresight and caution, thus betraying the same flaws that initially caused the disaster. More specifically, Fry is lauded for his “twentieth-century garbage-making skills” while the Professor receives the inventor symposium’s “Academy prize, which [they] confiscated from Dr. Wernstrom [his nemesis, author’s note] after it became apparent that he was a jackass” (20:24-20:28). This seemingly arbitrary act of heroisation once again highlights the artificiality of the evoked heroic narrative, since the meaning of the prize is deferred twofold, both for its inappropriate allocation and the questionable feat. Hence, this heroisation points to its own meaninglessness and consequently challenges the meaning of the heroic master narrative. In this way, the episode lastly undercuts the genre-typical catharsis, as the heroes merely delayed the next catastrophe and brought littering as the ‘boon’ to society. Instead, the ending resumes the plot from the exposition, rendering the threat of catastrophe and its prevention meaningless and without consequences.

Conclusions

In the foregoing paper I have attempted to show how *Futurama*, as an example of animated television shows, repurposes catastrophes as tropes of heroic narratives. Instead of catalysts for a heroic force field, the catastrophes become playgrounds for a deconstruction of heroic models from adapted texts. The counter-narratives in *Futurama* deflate the heroic force field by revealing the artificiality of the disaster trope as it

is portrayed in pop culture. The catastrophe is minimised both in terms of the threat it poses as well as the counter-measures of earth’s population. To achieve this, the episodes appropriate a series of intertexts as an adaptation collage, which are defamiliarised to undermine the central ‘heroic values’ they claim. This is done by using familiar plot structures, visual tropes and iconic scenes of specific popular culture texts, such as *Armageddon* or *Star Wars*, and juxtaposing them with parodies of genre conventions, such as varieties of the scientist character. The show therefore highlights the artificiality and formulaic nature of heroic narratives, especially as they deal with catastrophes. Its usage of fandom language mirrors the audience’s involvement in the making of heroes, and the show forces the audience to be aware of its own complicity. Consequently, it creates counter-narratives that represent the heroic as an artificial device, employed to perpetuate certain value systems, rejecting a heroic saviour in the face of a major catastrophe.

While I have focussed solely on examples from *Futurama*, such counter-narratives of the heroic can be found in many different animated television shows, ranging from *The Simpsons* (1989–date) through *American Dad* (2005–date) to *Rick and Morty* (2013–date), to name just a few. These shows adapt and repurpose narratives of the heroic (mostly from pop culture) in analogous ways, while drawing in and integrating the audience through fandom practices and fandom language.

Jochen Antoni is a doctoral candidate at the English Department of Albert-Ludwigs-University in Freiburg. His research interests include the heroic in current animated television as well as fandom studies and adaptation studies.

1 The shows I investigate are mostly hosted on or produced for Adult Swim, a sub-block of programming on Cartoon Network, which aims primarily at young adults above the usual target age of CN. It is safe to say that the target audience is also assumed to be strongly socialised within what Henry Jenkins calls convergence culture. For an analysis of Adult Swim’s audience and general style, see for example the insightful MA thesis of Grayson T. Nowak.

2 See Elisavet Ioannidou’s article (2013), in which she spells out such a media convergence for the case of film adaptations of superhero comics. Following her example, I intend to use Henry Jenkins’ theory to approach adaptation from the perspective of convergence culture.

3 German original: “eine menschliche Person [...], der heroische Eigenschaften zugeschrieben werden, und zwar insbesondere agonale, außeralltägliche, oftmals transgressive eigene Leistungen.”

4 German original: “Moralisch regulierte Abweichung”, “Ehre, Verehrung”, “Agency”, and “Opferbereitschaft”. Bröckling adds that these dimensions are by no means unchangeable and that in some cases it may well be fruitful to separate them or add others (ibid. 12).

- 5 German original: "Kraftfeld des Heroischen" (ibid. 9) or "heroisches Kraftfeld" (ibid. 10).
- 6 Thus, for example: Hutcheon 9.
- 7 See for example Emig.
- 8 Season 1, Episode 12 of the original production order, first aired on FOX on 7 November 1999.
- 9 This scene itself is another example of how *Futurama* re-purposes common motifs of heroism. Not only is the bully professionalised, thus effectively negating the heroic potential of standing up to him, but Fry also refuses the 'call to heroic action' because the price (50 dollars) is too high. Turning the whole David and Goliath metaphor into a business therefore exposes the commodification of heroism in popular culture.
- 10 The motif is repeated in the very next scene, when Branigan's rallying speech fails in front of the troops and he has to use the remote control again to bring them into line.
- 11 Although Leela and Bender also participate in the fight and the later making of the television show, they are both excluded from heroic claims from the very beginning. As a robot and a female, one-eyed alien, the two are entirely othered and always kept at the margins of the heroic force field, which also has an effect on their screen time and especially the agency they are granted. Therefore and for reasons of brevity, I choose to focus on Fry and leave out an analysis of the two.
- 12 Season 1, Episode 8 of the original production order, first aired on FOX on 11 May 1999.
- 13 The title itself, "A Big Piece of Garbage", may even be interpreted as an indictment of the film.
- 14 In fact, this alteration of the film's plot is essential to the episode's criticism, as it incorporates environmental issues and points to the potential ideological subtext of *Armageddon*, in which an oil company crew, who at the beginning mock and harass environmentalist protesters, save the earth from destruction. While this aspect may actually be more salient than the counter-narrative of the heroic, it exceeds the scope of this article and will therefore not be developed.

Works Cited

- Futurama. Season 1-4.* Prod. David X. Cohen, Matt Groening and Ken Keeler. Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC, 2013.
- Bröckling, Ulrich. "Negationen Des Heroischen - Ein Typologischer Versuch." *helden. heroes. héros.* 3.1 (2015): 9-13. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02.
- Constandinides, Costas. "Para-adaptation: Or How I Learned to Stop Worrying and Love Convergence Culture." *Adaptation* 6.2 (August 2013): 143-157.
- Emig, Rainer. "Adaptation in Theory." *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts.* Eds. Pascal Nicklas and Oliver Lindner. Berlin: De Gruyter, 2012: 14-24.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge, 2006.
- Ioannidou, Elisavet. "Adapting Superhero Comics for the Big Screen: Subculture for the Masses." *Adaptation* 6.2 (August 2013): 230-238.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old And New Media Collide.* New York: New York UP, 2008.

Nowak, Grayson T. "Absurd Parody for Nostalgic Night Owls: Understanding Adult Swim's Offensive Content." Atlanta, GA: Emory University Electronic Theses and Dissertations, 2015. 29 January 2017 <<https://etd.library.emory.edu/view/record/pid/emory%3Apmcfv>>.

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* 1.1 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.

Wells, Paul. *Understanding Animation.* London: Routledge, 1999.

Nicole Falkenhayner

Rezension: Lynette Porter (Hg.). *Who is Sherlock? Essays on Identity in Modern Holmes Adaptations*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2016.

„Nearly 130 years after the introduction of Sherlock Holmes to readers, the Great Detective’s identity is being questioned, deconstructed, and reconstructed more than ever“ (Porter 1). Diese Feststellung von Lynette Porter ist für jeden einfach zu belegen, der eine kleine Bibliographie zu Adaptionen der Sherlock Holmes Geschichten von Arthur Conan Doyle im 21. Jahrhundert erstellen möchte. Neben den Neuverfilmungen *Sherlock Holmes* (Regie Guy Ritchie, 2009) und *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* (Regie Guy Ritchie, 2011) sticht die BBC-Serie *Sherlock* (2010-2017) hervor, und zwar nicht nur im Bereich der ‚Sherlock-Studien‘, sondern im Bereich von qualitativen Studien zu Fernsehserien insgesamt: nach den amerikanischen Ikonen des ‚quality‘ oder ‚cinematic TV‘, die ästhetischen close readings von Fernsehtexten endgültig zu Legitimation und Durchbruch verhelfen, wie *The Sopranos* (1999-2007, HBO), *The Wire* (2002-2008, HBO) und *Breaking Bad* (2008-2013, AMC), gibt es wohl kaum eine Fernsehserie des 21. Jahrhunderts, die so viel kritische Literatur um sich versammelt hat wie Steven Moffats und Mark Gattis *Sherlock*.

Ähnlich wie die obengenannten Serien zeichnete Sherlock sich durch narrative Innovationen im Fernsehmedium aus, aber wo die amerikanischen Serien eine epische, romaneske Erzählweise ins Fernsehen brachten, erscheint mit Sherlock der *Hypertext* im Mainstream des Mediums angekommen. Die geschickte und frische Verbindung, die die Macher von Sherlock mit Repräsentationsweisen neuer digitaler Medien und einem populärkulturellen Artefakt, der Sherlock-Figur, eingingen, kulminierte in der charismatischen Darstellerpersönlichkeit Benedict Cumberbatchs. Auch der offene und selbstverständliche Umgang der Macher und Schauspieler der Serie mit der transmedialen Aufladung der Serie durch Fans machen sie zu einem betrachtenswerten Phänomen (siehe etwa Bochman, Petersen, Poore). (Hinzu kommt, das Sherlock Holmes schon immer ein ‚Nerd-Held‘ war, und daher unter vielen (Kultur-)wissenschaftlern eine gewisse, nicht immer rein analytisch zu erklärende, Begeisterung auslöst.)

Ab 2012 ist der kritische Output zur Serie exponentiell gewachsen, wozu auch die Herausgeberin des neuen Bandes beigetragen hat: Porter hat 2012 bereits den umfangreicheren Band *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations* ebenfalls bei McFarland verantwortet: Im vorliegenden Band hat sie neben der Einleitung zwei der vierzehn Beiträge verfasst, auch im ersten Band waren es mehrere. Von diesen vierzehn teilweise nur zehneitigen Aufsätzen fragen gleich zehn Beiträge nicht nach Identitätsaspekten in modernen Holmes-Adaptionen allgemein, sondern konzentrieren sich auf die *Sherlock*-Serie der BBC. Ein weiterer Band, nun dezidiert zur ‚Identität‘ der fiktiven Figur Sherlock, steht also unter einem gewissen Legitimationsdruck, denn Porters erster Band hat bereits sehr gute Studien geliefert, unter anderem auch einen Aufsatz zur Verhandlung des Heroischen in *Sherlock* (Marinero/Thomas). Ein Weg, sich diesem Druck zu stellen, wäre das Angebot eines differenzierten und innovativen konzeptuellen Rahmens, um nach Identitätswandlungen von fiktionalen Heldenfiguren in der Populärkultur zu fragen. Einen solchen Rahmen bleibt Porter schuldig, obwohl die Einleitung durchaus Ansatzpunkte liefert. Insbesondere gelingt es ihr, zu zeigen, dass auch fiktionale Helden, die als Knotenpunkte kultureller Zirkulation über längere Zeiträume lebendig bleiben, sich durch eine Mischung von Innovation und Wiedererkennbarkeit auszeichnen, wie sie der SFB 948 für historische Heldenfiguren mehrfach nachgewiesen hat.

Anstatt sich also stärker analytisch mit der titelgebenden Thematik auseinander zu setzen, ist der Band eine kleine Sammlung von hauptsächlich deskriptiven Aufsätzen, die zeigen, wie vor allem der BBC-*Sherlock* zwar neue Identitätsoptionen anbietet, dabei aber immer bemüht ist, die Verbindung mit der literarischen Vorlage nicht zu verlieren. Dies ist neu im Vergleich zu den Beiträgen in Porters erstem Band, da die Betonungen der viktorianischen Verbindungen der Serie, vor allem durch das Christmas Special von 2015, „The Abominable Bride“, ja auch erst später konstruiert wurden. Zu

letzterem Aspekt ist der Aufsatz von Felecia McDuffie zur narrativen Konstruktion von Identität in „The Abominable Bride“ herauszuheben. Zu Maskulinität und der besonderen Gestaltung der Freundschaft zwischen dem Freeman-Watson und dem Cumberbatch-Holmes sowie dem *queeren* von Familienrepräsentationen sind ebenfalls Beiträge eingebunden. Einen nicht unwesentlichen Teil des Bandes nehmen Beiträge ein, die sich mit klinischen Krankheitsbildern befassen, mit denen man den BBC-Sherlock diagnostizieren könnte. Der kulturwissenschaftliche Mehrwert erschließt sich hier nicht immer ganz, vor allem, wenn die Frage unterbleibt, warum uns die Sherlockadaptionen einen Helden anbieten, den offenbar eine soziale Entwicklungsstörung kennzeichnet, und wieso in der digitalen, globalisierten Spätmoderne ein solcher Held eine so erfolgreiche Figur sein kann. Besonders gelungen in der Gruppe dieser Texte ist der zweite Beitrag der Herausgeberin, „Inside the Mind of Sherlock Holmes“. Porter zeigt hier, wie die kulturell signifikanten Prozesse von Erinnerung, Vergessen und schließlich Demenz sowohl in der *Sherlock*-Serie als auch in dem Spielfilm von 2015, *Mr. Holmes* (Regie Bill Condon), repräsentiert werden. Der einzige Text, der sich gar nicht mit der ‚Identität‘ Sherlocks beschäftigt, aber eine sehr spannende Fragestellung analysiert, ist Heather Powers Aufsatz „The Evolution of James Moriarty: How Villains Mirror Cultural Anxieties“. Nicht nur das weit über reine ‚Sherlockiana‘ hinausreichende Erkenntnisinteresse zeichnet diesen Text innerhalb des Bandes aus, sondern auch das die Autorin auch auf die Ziele und Vorstellungen der Autoren der Serie eingeht. Wie Helden sind auch ihre Gegenspieler Kinder ihrer Zeit, und so wird der Verbrecher Moriarty in den neuen Adaptionen zum smarten Businessmann, dessen Psychopathie nicht Makel, sondern Antrieb seiner kriminellen Energie ist. Gerade in der BBC-Serie, so zeigt Powers, wird Moriarty dadurch zum nahezu perfekten Spiegel des Helden.

Texte zur Serie *Sherlock* wachsen gemeinsam mit dem Untersuchungsgegenstand, und wie dieser unterliegen sie Phasen von Konjunkturen und schwächeren Outputs. Aber, da die kritische Betrachtung von noch in der Ausstrahlung befindlichen Serien ja zeitlich versetzt zur Entwicklung des Untersuchungsgegenstands entsteht, wird an den vergleichsweise wenigen innovativen allgemeinen Fragestellungen in diesem Band vielleicht abermals deutlich, dass die erste und zweite Staffel der Serie *Sherlock* die innovativsten waren, und sich der Erzählbogen der Serie insgesamt, wie auch der kritische *Hype* um die Serie, langsam auf dem Abstieg befindet. Das bedeutet natürlich nicht, dass es

zu Sherlock nicht weiter Wichtiges zu sagen gibt. Porters Band ist ein gutes Beispiel dafür, dass im Bereich der Holmes-Adaptionen weiter mit Gewinn geforscht werden kann. Im Vergleich zum ersten Band, den Porter herausgegeben hat, richtet sich der Neue aber, mit den genannten Ausnahmen, weniger an ein Fachpublikum, das sich für Fernsehen und Kultur im Allgemeinen interessiert, als an dezidiert mit der Figur Sherlock befasste Leser. Hier kann der Band neue Einblicke liefern, die sich auch aus den neueren Staffeln speisen.

Ein wichtiger nächster Schritt in der Sherlock-Forschung wäre eine breiter gefasste kulturwissenschaftliche Betrachtung dazu, wie *Sherlock* ab 2010 eine Reihe von BBC-Serien einläutete, die hochproblematische Persönlichkeiten in der Rolle als Detektiv heroisch aufgeladen darstellten. Außerdem stellt sich nach dem phänomenalen Misserfolg der zunächst letzten Folge der Serie im Januar 2017 die Frage: wie und wann hören serielle Helden auf, populär zu sein?

Literatur

- Bochman, Svetlana. „Sherlock Holmes, Tech-Geek: Uncovering New Media’s Significance in ‚Sherlock‘, the BBC’s Modern Adaptation of Conan Doyle’s Stories.“ *The Victorian* 2.1 (2014): 1-17.
- Marinara, Francesca M. und Kayley Thomas. „Don’t Make People into Heroes, John‘: (Re/De)Constructing the Detective as Hero.“ *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*, Hg. Lynette Porter. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2012: 65-80.
- Petersen, Lyne Nybro. „Sherlock Fans Talk: Mediatized Talk on Tumblr.“ *Northern Lights: Film and Media Studies Yearbook* 12 (2014): 87-104.
- Poore, Benjamin. „Sherlock Holmes and the Leap of Faith: The Forces of Fandom and Convergence in Adaptations of the Holmes and Watson Stories.“ *Adaptation* 6.2 (2013): 158-171.

Andreas J. Haller

A Typological Construction of the Liminal Outlaw Hero

Review: Rebecca A. Umland. *Outlaw Heroes as Liminal Figures of Film and Television*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2016.

In her book *Outlaw Heroes as Liminal Figures of Film and Television*, published in 2016, Rebecca A. Umland traces the fascination with the ‘true knight’ as a liminal outlaw hero from the late medieval epic *Le Morte D’Arthur* by Thomas Malory through 19th century medievalism to Hollywood cinema, TV shows and modern action films. Because “certain features of this figure persist” (33) and “certain conceptions of knighthood were useful for addressing the conflict between community and the individual, between codified law and that of the solitary figure who remains outside of it” (33), the figure of the liminal outlaw hero was adapted to audiovisual narrations such as *Casablanca*, *Shane*, the Western TV series *The Lone Ranger* and *Have Gun – Will Travel* and movie franchises like *Dirty Harry*, *Death Wish*, *Rambo* and the Batman *Dark Knight* trilogy. Because the liminal outlaw hero retains “a firm hold over the popular imagination” (21) – “despite very pronounced changes in culture and taste” (29) – the central question for Umland is: “how can we explain the continuation of these traits of the true knight from Malory’s text to classic Hollywood and the modern cinema?” (21).

According to Umland, Malory’s figure of Lancelot “becomes the model of the liminal outlaw hero when he answers a higher moral imperative” (17). Lancelot rejects the social order of loyalty and courtly codes, which enables him to serve the ideal of justice against the social restraints of mere lawfulness. He is the ‘true knight’ who “can resolve the conflict between his own innate sense of honor, the legal obligations imposed by Arthur’s worshipful code, and Gawain’s blind adherence to the heroic code of loyalty” (18). To resolve contradictory social principles is the main function of liminal outlaw heroes in society. This kind of hero derives from the ‘true knight’ rather than from the ‘good outlaw’ of the Robin Hood-type, because to fulfill their social function, they must “be able to join the common effort of the collective group when called upon to do so, something that a figure who transgressed the law cannot do.” (20). The outlaw heroes in this sense must be understood as liminal and not

as transgressive, because they have not crossed the line into full lawlessness, but remain in between the community of the law and their individual conscience of justice. When the law proves to be ineffective, corrupted or absent, they can restore justice outside legal constraints and thus defend the values of community with means that are not sanctioned by it – usually extra-legal violence. Although they are never fully excluded, they can never be an integral part of the social order they serve. The heroes must “remain *errant*, solitary figures, free of entanglements that might prevent them from their ardent pursuit of a higher ideal” (60, emphasis in original), including social and domestic bonds.

The core of Umland’s study is the exploration of the reiteration of the typology of the liminal outlaw hero in popular culture from the 1940s to the present day. In *Casablanca* (1942), the hero Rick Blaine helps the anti-fascist resistance fighter Victor Laszlo to escape from the Nazis and sacrifices his love for Laszlo’s wife, Ilsa. Rick is an American expatriate who runs a café in Morocco. Here, the law is corrupted by the French Vichy regime; thus Rick follows his own conscience and sense of justice by supporting a greater cause instead of pursuing his own happiness. In *Shane* (1953), the titular hero helps homesteaders on the Western frontier in Wyoming against the powerful rancher Ryker. Due to the absence of effective law enforcement, the rancher and his hired gunmen can harass little farmers to drive them off their land without repercussions. Following his conscience, Shane defends the community, restores true justice, and vanishes, leaving behind a farmer’s wife he fell in love with. *The Lone Ranger* (1949–1957) also establishes justice on the Western frontier when the law is absent, ineffective or corrupt; thus he defends the community but stays free of domestic bonds. Similarly, the gun-for-hire Paladin in the TV show *Have Gun – Will Travel* (1957–1963) follows his personal code to right the wrongs and help those who cannot help themselves but maintains his solitary existence. As the Western genre declined, the figure of the

liminal outlaw hero became an urban character in the *Dirty Harry* (1971–1988) and *Death Wish* (1974–1994) franchises. The films allow the authors to address contemporary social problems in the city like urban violence, organized crime, drug abuse, racism, political terrorism and the inefficiency of modern legal institutions which are concerned with due process and the civil rights of delinquents. While *Dirty Harry* gives the audience a rendition of poetic justice and *Death Wish* imagines a revenge fantasy, both franchises use the figure of the liminal outlaw hero to execute justice against the ineffective procedures of the legal system. The problem gets a slightly different twist in the modern action film, where highly trained warriors like Rambo and Batman have to mediate between an individual ethos and the communal good. Umland describes how the warrior fury of the liminal outlaw hero has to be kept in check by a spiritual quest in the *Rambo* franchise (1982–2008) and the *Dark Knight* trilogy (2005–2012). While the warrior acts according to his own conscience and his belief in justice to fulfill his social function, his violence also threatens the social cohesion. Thus, the liminal outlaw hero, although ready to act on behalf of the community, must remain isolated from it. The hero's solitude is not only needed to pursue justice unencumbered by social bonds, but also to protect the community against the transgressive aspects of the hero's actions.

Even if liminal outlaw heroes cannot be integrated into society – unless they cease to play this role – Umland points out, that society needs them to mediate between conflicting principles. The liminal outlaw hero is the symbolic expression of this need and fulfills that social role, even if this mediation is only imaginary. That the fictive liminal outlaw hero is a way to cope with social contradictions may hold true for all examples from Lancelot to Batman. Although the figures “would seem to have little in common [...] they share a few essential features that place them together in a long-standing tradition of a particular typology of hero” (60). All figures bear markers of knighthood, which is most obvious in Paladin's name¹ and the application of a silver chess knight at his holster. They fight for true justice and defend the community from which they must remain separated. They reconcile the contradictions of community and the individual, as well as of law and justice by putting themselves outside of law and community. The heroes’ “individual ethical code that transcends community and law and invokes the privileges of the elect” (39), but this privilege comes with responsibilities from which the heroes cannot escape, expressed in Shane's creed: “A man has to be what he is” (52). This sense of election determines the

actions and sacrifices of the heroes beyond their control with the power of fate. The election is often symbolized by a special weapon or gimmick that sets the hero apart from others, like Shane's buckskin attire, the Lone Ranger's and Batman's masks, Harry's Magnum Revolver, or Rambo's knife. In all her examples throughout the book, Umland finds these typological features: the pursuit of an ideal of true justice, the defense of the community, or the rescue of an ‘official hero’, the necessity to remain in solitude free of domestic bonds and social entanglements, and a sense of election (see 52, 80-81, 106, 114, 121, 135, 150, 153-154, 161-162, 179-181, 186, 201-203, 210, 221, 223, 235, 258).

Because a tradition of the liminal outlaw hero can obviously be traced along typological features through the centuries, *Outlaw Heroes* answers the question of continuity of a certain type of hero with the metahistorical appeal of the mythic figure and ideals of knighthood: “the liminal outlaw hero [...] represents the typology that audiences find endlessly rewarding to encounter” (41). Even if the social and historical circumstances change, the conflicts between community and individual, between law and justice, need to be resolved again and again, and “the philosophical question remains the same” (106). Umland points to changing social and political circumstances, which provoke alterations in the expression of the liminal outlaw hero. She knows that every work “reflects the struggles and values” of its own time (27), but concludes that the specific story “transcends the boundaries of history and culture” (21), or respectively: “transcends this historical moment” (43). As the individual sense of justice and the communal legal order are at odds frequently throughout history, the differences evident in these examples appear as arbitrary markers of a different context, but not as fundamental historical differences in the problematic relation of community and individual or law and justice. All the different stories at different times address the same problem by using the same established type of hero to resolve them. The historical context remains strangely external to the story. So, according to Umland, a straight line can be drawn from the medieval myth of chivalry to the myth of the American frontier: “The chivalric ideal embodied in the Arthurian legend and exemplified by the fantasy of the Middle Ages and the American West alike, functions as a means to mediate between the real and ideal” (32). This somewhat odd formulation, that the ideal mediates between the ideal and the real, points to the mythic dimension of the liminal outlaw hero – supposedly it is the myth of chivalry that mediates between its ideal and the real through stories. Umland sees clearly the importance of myth for her topic and even relates myth

to typological analysis when she refers to Will Wright's structuralist study of the Western (41-42). And when Batman is discussed as a "mythopoeic hero", Umland observes that a "rich tradition exists as a heterogeneous set of materials from which individual artists can draw to reinvent and reinterpret the story for new generations, while still remaining true to the essential defining features of the character and story" (222). This seems to echo Hans Blumenberg's notion of myth as a story with a fixed narrative core and the potential for variations (Blumenberg 40). Following Blumenberg, we see that what Umland notices for Batman could be applied to myth in general. Umland describes a set of typological features which form a stable narrative core of the myth of the liminal outlaw hero. There is an affinity between typology and myth in regard to a fixed set of features or narrative elements. The mythic core is defined by what is typical. Focusing on the fixed features of the typology, Umland gives a good description of the narrative tradition of the myth of the liminal outlaw hero, but does not explain all the differences and variations. Contrary to Blumenberg, she misses the problem of variations. The unique relevance of what distinguishes the examples gets lost. But these distinctions and variations are decisive. In this journal Ulrich Bröckling pointed to the heuristic value of a typological approach when it comes to the study of heroic figures – as they become heroes as types, not as individuals –, but also warns against its ahistorical and abstract character (Bröckling 12-13). So while it could make sense to describe a mythic tradition typologically, a typology creates a false sense of continuity. This is the trap Umland gets caught in. By subsuming the concrete phenomena under abstract typological categories, she discovers the continuity she created herself. The continuity of a heroic type is an effect of the typology.

In *Outlaw Heroes* it appears like all variations only conceal the persistent type of hero that is basically the same in all examples. Although Umland gives very detailed descriptions of the examples and refers to the specific historical context, she treats the concrete material as something to work through to reveal what is the same. The detailed descriptions serve as a tool to whittle away the differences. When Umland digs for the essence behind the appearance, the typological construction of the liminal outlaw hero as a timeless figure reproduces the myth. The descriptive immediacy of the material and the abstract typological framework are not mediated through a critical perspective but through identification. From the viewpoint of Critical Theory, the identification of a typological category with an object of research must be criticized as a

reification of thought. *Outlaw Heroes* fails to fully explore the breaks and rifts in the narrative tradition and suppresses the 'non-identical' (Adorno). So the way from Lancelot to Batman seems less a transformation of a medieval figure who addresses a specific problem and more of a transplantation of an eternal archetype who deals with an eternal problem. The medieval hero is merely disguised in new garb (54). The book's major insight is the acknowledgement that the myth of the hero exists to fulfill a social function. The necessity of this function is not questioned at all. When Umland points to the political implications, she says, that the myth of the liminal outlaw hero can "be read as either subversive or conservative propaganda" (220), but does not elaborate on the genuine ideological character of myth.²

The flaws of the typological approach are a methodological problem. Umland refers to Beverly Kennedy and Robert Ray for her construction of the typology of the liminal outlaw hero, and many other scholars have used similar frameworks when studying heroic figures. The Collaborative Research Center "Heroes – Heroizations – Heroisms" has problematized the typological construction of the hero in pointing to the historicity of the process of heroization, emphasizing breaks and changes in the semantics of the heroic in regard to different social systems of meaning ("Sinnsysteme") and different historical eras and spaces of experience ("Zeit- und Erfahrungsräume") (von den Hoff u.a. 7). The constellation of law and justice as well as community and individual in the feudal society that Lancelot represents is very different from the post-modern society of the *Dark Knight* Batman. By reducing all examples to one model, *Outlaw Heroes* confuses medieval and modern societies and their ideologies. The failure of the royal sovereign to uphold justice becomes indistinguishable from the corruption and inefficiency of liberal law. The defense of courtly ideals and the feudal hierarchy seems to be the same as the defense of democratic ideals like liberty and equality. The isolation of the hero obfuscates the difference between the monkish solitude of the medieval knight and the liberal individualism of modern society, which shows itself as libertarian vigilantism and social alienation. The question ought to be not only if there is a continuation of a certain type of hero, but how the specific contradictions of law and justice and community and individual are addressed through the heroization of certain figures at a specific time. This requires asking what kind of law clashes with what ideal of true justice, what kind of society does the hero defend and how does this affect the character of the hero's separation from

society.³ Unfortunately, Umland only scratches the surface of these problems, because description and reflection do not come together to illuminate the larger social problems of heroization, heroism and mythic imagination. *Outlaw Heroes* is not really interested in exploring the heroic; rather it takes the notion of the hero for granted.

The level of theoretical reflections does not evolve beyond typological considerations that are repeated from chapter to chapter. But not only is the typological definition rephrased again and again, there are also identical formulations of sentences and even of whole paragraphs (most notably on pages 2 and 18-19). *Outlaw Heroes* misses the chance to offer deeper insights with a more rigorous critical framing. It is symptomatic that the chapter on *Death Wish* discusses vigilantism without even mentioning seminal works of Ray Abrahams and Richard Maxwell Brown, instead referring solely to the etymology of the word in the Oxford English Dictionary and an anonymous introduction to an eyewitness report on a history website (136-137). Also, when Umland mentions vigilantism on page 67, she points out that this topic will be discussed further in Chapter 5, when in fact the reference is to be found in Chapter 6. There are other examples of sloppy editing, like the fact that the director of the Batman movies is first called "Chris Nolan" (216, 239-240) and later fully named as "Christopher Nolan" (247-248). Thus, the book bears all the markers of academic text production under the pressure to publish or perish. Nevertheless, it is well written and gives very good introductions to the production histories, topics, and plots of the examined narrations and may have some use as a reference book that could serve as a basis for the further exploration of the featured examples. With illustrating photographs and a Batman image used as its cover design, *Outlaw Heroes* might appeal to a broad audience beyond academia.

1 A paladin is "[a]ny of the twelve peers of Charlemagne's court", or in a broader sense a "knight renowned for heroism and chivalry". (*Oxford English Dictionary*, <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/paladin>> 20.4.17).

2 The political ambivalence of the hero is also characteristic of other outlaw myths, like Robin Hood, and can be exploited for various ideological purposes (see Haller).

3 Wright, to whom Umland refers, sees the problem that a study of myth should not only reveal the typological structures but must go further to show how the myth, through its structure, communicates with society (Wright 17).

Works cited

- Abrahams, Ray. *Vigilant Citizens. Vigilantism and the State*. Cambridge, UK: Polity, 1998.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. (Gesammelte Schriften, vol. 6). Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Bröckling, Ulrich. "Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch." *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Faszinosum Antiheld*. 3.1 (2015): 9-13. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02.
- Brown, Richard Maxwell. *Strain of Violence. Historical Studies of American Violence and Vigilantism*. New York, NY: Oxford UP, 1975.
- Haller, Andreas J. "Der Sozialbandit als Mythos des Widerstands. Von Robin Hood zum Partisanenkampf und zurück." *Protest, Empörung Widerstand. Zur Analyse von Auflehnungsbewegungen*. Ed. Iuditha Balint et al. Konstanz: UVK, 2014: 191-208.
- 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 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.
- Wright, Will. *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley, CA: U of California P, 1977.

Christiane Hansen

Superheroic Genres, Industries and Aesthetics

Review: James N. Gilmore and Matthias Stork. Eds. *Superhero Synergies: Comic Book Characters Go Digital*. Lanham [et al.]: Rowman & Littlefield, 2014.

In the last years, superhero blockbusters have not only dominated the box offices, but also moved into the focus of academic attention. In-depth studies of on-screen superhero(in)es stand beside critical assessments of the “aggregate texts” (Arnett 3) generated within the fictional and industrial framework of franchising, metafranchising and crossfranchising. Through the “labyrinthine vastness of their textual networks” (Parody 213), these allow for multiple points of entry and routes of navigation (ibid.), thus complicating traditional approaches of adaptation, intertextuality and intermediality. A case in point is James N. Gilmore’s and Matthias Stork’s volume *Superhero Synergies* (2014). Comprising thirteen case studies framed by an introduction as well as a brief foreword and afterword, it uses the superhero genre to trace its relationship to digital technology in the 21st century. In this context, the eponymous concept of ‘synergies’ is proposed not so much as a distinctive analytic tool, but as a deliberately open-ended alternative to the ubiquitous academic idiom of transmedial ‘convergence’: The superheroic is seen not only as a “site of converging media” (3),¹ but also as a generic interface offering “multiple points of intermedial exchange” (ibid.). Charting this – admittedly complex – field, the case studies assembled in this volume provide insights into adaptations of seminal comic book hero(in)es for the digital screen, but also consider the repercussions of digital cultures on comic books, multimedial theatre productions, online communities and video games.

The volume has been received favourably in earlier reviews, which have credited its comprehensive insights regarding the evolution of the digital genre, franchising and transmedial formations. Slightly refocusing these evaluations, the following considerations assess this volume’s contribution to research on cultures of the heroic – not least as the precise ‘heroic’ qualities and functions of the all-too-obvious superheroes more often than not pass unquestioned. What does *Superhero Synergies* contribute to our understanding of heroisations, the medial

circulation of hero(in)es and the cultural processing of heroic figurations? How can frameworks of rapid change of medium or the genre itself as well as collapsing genre distinctions be squared with a specific cultural demand for heroic figurations? Can we specify in how far negotiations of the (super)heroic interfere with particular anxieties about the commoditisation of art and entertainment?

Although not expressly ‘heroic’ in focus, the volume stakes out various aspects which prove highly illuminating from this standpoint. The collection is introduced by several papers focusing on spectacular visual effects in the superhero genre and transformations of the ‘image’ in digital media. Tying in with a growing corpus of research on digital effects in contemporary cinema, these papers pinpoint the construction of the (digital) heroic body and the digital construction of space. James N. Gilmore’s article takes his cue from the paradoxical invisibility of photo-realistic digital effects and explores the digital experimentation with the body and space in Ang Lee’s *Hulk*. Hulk’s body, as Gilmore argues, is exposed as a deliberately un-real spectacle, inviting the audience to admire both the hero himself and the technological artifice representing him. This paper is complemented by Matt Yockey’s paper on *Hulk*, bringing into focus questions of emotion and (im)perfection in an emphatically digital environment. Finally, Lisa Gotto focuses on the convergence of the digital and the visual in three-dimensional cinematic films and video games. Claiming that digital 3D serves as a catalyst for “new spatial sensibilities and viewing capacities” (41), these cultural products are read as an exploration of dimensionality in itself. This, as Gotto argues, is complemented by a focus on extraordinary powers of vision as a specifically (super)heroic agency – think X-ray, night or telescopic vision – as well as the preoccupation with looking at, and seeing through a mask, the use of mapping and the process of technological mediation. Superheroes, in this vein, stand out to be looked at and admired, but also comment on the shift from analogue to digital environments:

Photorealistic digital bodies in digital spaces thus link iconic abbreviations of (super)heroism to a continuous expansion of representative possibilities, reflecting more general concerns with digital imagery and virtuality.

Adopting a different perspective, three essays navigate video games as significant entries in a multimedia franchise, drawing attention to their potential in cultural negotiations of the heroic. In doing so, *Arkham Asylum* (2009) is, in Justin Mack's contribution, analysed in its intertextual transformations of the Batman films and comics, showing how video games establish "distinct canonical tracks within transmedia franchises" (138) that are no longer restricted to the narrow audience of the gaming community. In a separate essay on the Batman franchise, Benjamin Beil focuses on the representation of fear in both film and digital interactive games. His close readings compare the distinctive audiovisual aesthetics of both media platforms, especially the stylistic devices conveying experiences of subjectivity and reliable representation in modulations of the point-of-view shot: In *Batman Begins* (2005), 'perception shots' throw into relief the traumatic sequences and effects of Scarecrow's infamous 'fear gas', establishing independent 'fear sequences'. In *Arkham Asylum*, the audiovisual effects of the perception shot are decoupled from a point-of-view structure, a technique which Branigan has described as 'projection': Beyond its mere expressive effect, this audiovisual arrangement is used to obscure the reliability of the image, as it "essentially transforms the effects of character subjectivity into a metaleptic form" (166).

Enquiring into the video game's specific outlook on gender, Martin Hennig shows that (heroic) masculinity seems to manifest itself in individualism, transgressivity and a pronounced autonomy from social institutions, while (super-) heroines display little tolerance for transgressive behaviour. Instead, they often appear as reduced, strongly sexualised versions of the superhero template, never fully independent from their male allies. Video games superficially adopt these patterns, but foster the emergence of less polarised heroic models: *Arkham Asylum*, for instance, entails a sidequest series centred on Catwoman, who is given different attributes and abilities, but not necessarily depicted as inferior. Similarly, in *Mortal Kombat vs. DC Universe*, the conventional visual trends are "counteracted by the actual gameplay" (184), where female avatars have no disadvantages for the player. One may hesitate to concur that gameplay induces the rise of "a digital era [...] which is characterized not only by a convergence of media, but also by an equivocation and convergence

of the sexes" (185). However, Henning's essay justly highlights the possible impact of video games on cultural reconceptualisations of the heroic and its implications for masculinity.

Thirdly, a range of essays in this volume provide much-needed insights into the commercial hero factories, floodlighting the transmedia traffic between comic books, cinematic blockbusters and their paratexts as a co-evolution of economic, narrative and formal aspects. Matthias Stork's chapter focuses on Marvel's *Avengers* as an "emblematic tie-in movie" (79), which tackles the corporate control of popular culture products as a big-budget business strategy. The *Avengers* project is argued to be designed not only as "yet another superhero text battling for market share in the oversaturated Hollywood summer lineup" (79), but rather as an attempt to reconfigure the entire market context: As such, it seeks to initiate a process of regeneration in Altman's terms (62-68), keeping the genre in play both aesthetically and industrially. Meticulously, Stork shows how this specific cinematic creation of a superheroic world is achieved with product shots, distributed across different media platforms and paratexts, redefining an oversaturated mainstream genre.

Russell Backman, in a separate chapter on *X-Men*, takes issue with Jenkins's implication that transmedia narrative worlds are to a large degree premeditated, assuming that "convergence primarily happens as an ad hoc procedure making use of available tools and hampered by residual inheritances from preexisting media conditions" (201). Tracing the "slow development of something like narrative convergence with the increasing adaptability of the *X-Men* franchise" (218), transmedia structures and their overarching narrative frameworks are shown to be *produced* rather than presupposed: Franchises, thus, are not only an effect, but a "crucial figure for developing the bridges between these material media realities" (218). Finally, Andrew James Myers considers the importance of the (gendered) target audience as a catalyst for regeneration, choosing Disney's *John Carter* as a case study. While the transformations of heroic paradigms in these contexts remain mostly implicit, these papers provide a useful perspective for investigating the market rationales of the superheroic genre with practices of heroisation and hero consumption in the 21st century.

The volume does not restrict itself to the more obvious effects of digitalisation on cinematography, but takes into account alternatives routes of media transfer and the migration of both content and semiotic vocabulary in the process. This includes M.J. Clarke's study of digital colouring technologies in comic books, and Ben Grisanti's work on "Melodrama, Romance, and the

Celebrity of Superheroes". Slightly off the beaten path, Bremgartner's discussion of the 2011 stage show *Batman Live* integrates an approach to transmedia storytelling in Jenkins's terms with a specifically performative mediality. Describing the show along the lines of contemporary circus dramaturgy, he argues that many of the live-action elements serve the purpose of visual attraction rather than contributing to the narrative, while the combination of the stage setting with comic book images on the LED wall engendered the illusion of three-dimensional, undisclosed scenery.

It goes without saying that the articles collected in this volume cannot cover every conceivable aspect of synergetically formatted superheroes. Questions of gender, for instance, are discussed in three essays in the collection, but not explicitly tackled in the broad majority of papers focusing on the more unmarked masculine heroics. The highly productive intersections of genre and gender should thus be revisited in future research, especially as one might wonder how digital superhero franchises reiterate, adapt or possibly redefine the historically resistant articulations of the heroic with the masculine, and how digital technologies provide specific interfaces of negotiating the heroic in a gendered perspective. The same is true for questions of race and class. Moreover, within a range of papers focusing on visibility, narrativity and spectacle, the dimension of sound is almost conspicuously missing.² The interferences of visual and auditive codes thus still warrant in-depth analysis, especially in frameworks of collapsing or diffusing genre distinctions, but also with respect to establishing subjectivity.

Emphatically pluralistic in terms of methodological and theoretical approaches, this volume does not propose a unified perspective on the evolution(s) of the superhero genre. The quality and variety of the individual contributions compensate for this lack of rigid coherence, as they indeed highlight synergetic effects between different media platforms and impressively underline the cultural importance of the superhero genre in these processes. At the same time, the vagueness of the umbrella term "synergies" is slightly frustrating. As Clare Parody has pointed out, it still needs to be clarified how the fictional and industrial frameworks of multimedia franchises, as dominating the contemporary mediascape, are related to – and may indeed be transforming – practices of adaptation.³ *Superhero Synergies* productively reiterates this need to detail the cultural mechanisms behind convergence, adaptation, franchising and entertainment branding. Yet, while the introduction concisely explains the common focus of the book,

an outline of the results – and perspectives for future research – would have been helpful. From a 'heroic' perspective, one might then need to ask how this contributes to our understanding of how specific mediascapes and their internal rationales resonate with cultural practices of heroisation.

Undisputably, *Superhero Synergies* is a strong and relevant contribution to patterns of digital media production. Offering a wide range of material and perspectives, it helps to elucidate the cultural productivity of present-day superhero(in)es, and points out blind spots of hero research through its focus on market imperatives, boundaries of the genre and affective immersion. It might be that precisely by *ignoring* the obvious concern with the representations and functional integration of their hero(in)es, this present volume is a viable contribution to studies of hero production and consumption, paving the way for future research into cultural practices of heroisation and the cultural processing of the heroic in the 'digital age'.

- 1 All direct quotations are from the reviewed volume, unless otherwise indicated.
- 2 See Halfyard or Whittington on the use of sound in the superhero blockbuster and in digital cinema.
- 3 Notably, Liam Burke's recent monograph on the superhero genre also pushes at the distinctions between adaptation and convergence as distinctive medial processes.

Works Cited

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.
- Arnett, Robert P. "'Casino Royale' and Franchise Remix: James Bond as Superhero." *Film Criticism* 33 (2009): 1-16.
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin [et al.]: Mouton Publishers, 1984.
- Burke, Liam. *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2015.
- Halfyard, Janet K. "Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero." *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Ed. John Richardson, Claudia Gorbman, and Carol Vernallis. Oxford: Oxford UP, 2013: 171-193.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York/London: New York UP, 2006.
- Parody, Clare. "Franchising/Adaptation." *Adaptation* 4.2 (2011): 210-218.
- Whittington, William. "Lost in Sensation: Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age." *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Ed. Carol Vernallis, Amy Herzog, and John Richardson. Oxford: Oxford UP, 2013: 61-76.

Vera Marstaller

**Rezension: Heike Bormuth, Sebastian Demel und Daniel Franz (Hg.).
Helden über Grenzen. Transfer und Aneignungsprozesse von Heldenbildern,
St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2016.**

Als Held wird wahrgenommen, wer Grenzen setzt, erweitert oder überschreitet – und somit dazu beiträgt, den Status quo zu verändern. Diesen Aspekt setzt die Überschrift des Sammelbandes, *Helden über Grenzen*, in den Fokus. Mit dem Untertitel *Transfer und Aneignungsprozesse von Heldenbildern* werden ebenso mediale Eigenschaften in die Studie miteinbezogen. Denn relevant ist weniger, ob und inwiefern einzelne Akteur_innen tatsächlich zu historischen Veränderungen beigetragen haben, sondern ob die medial gestalteten Berichte Grenzüberwindungen, -setzungen oder -erweiterungen als Wirkung ihrer Handlungen ausmachten. Somit wurde der große Rahmen der Nachwuchstagung vom November 2013,¹ aus der der Sammelband hervorgeht, analytisch zugespitzt. Die Beiträge werden nicht unbedingt durch die von den Autor_innen selbst angestrebte transnationale Geschichtsschreibung, sondern vielmehr durch einzelne Begegnungen mit Grenzen geleitet. Ebenso dient die Einschränkung des Zeitraums auf das 19. und 20. Jahrhundert einer Vergleichbarkeit. Und so kann der Blick in unterschiedlichste Milieus der Neuesten Geschichte ein nicht abreißendes gesellschaftliches Bedürfnis nach Erzählungen von weltverändernden Taten einzelner, weißer Männer mit westlicher Herkunft aufweisen.

Die von den Herausgeber_innen Heike Bormuth, Sebastian Demel und Daniel Franz verfasste Einleitung stellt verschiedene Anlässe für die Heldensehnsüchte der Rezipient_innen fest: seien es Versprechen gegen fehlende Identifikationsangebote im Zeitalter des aufkommenden Bürgertums, „Heldengestalten als Hoffnungssymbol nationaler Erneuerungsbewegungen“ (12) im 19. Jahrhundert, Hoffnungen auf Rettung in Notsituation wie Krieg oder positiv gewendete Projektionen eigener Unzulänglichkeiten im 20. Jahrhundert. Trotz Kritiken an (vor allem totalitären) Heldenkonzepten bleiben diese bis in die Gegenwart hinein virulent, zeigen aber je nach historischer und gesellschaftlicher Situation andere Facetten.

Maria Schubert arbeitet anhand der Rezeption Martin Luther Kings seitens Kirche und Staat in der DDR heraus, wie King durch die mediale Verbreitung seiner Reden nicht nur kulturelle Grenzen zwischen Ost und West überwand. Gleichsam setzte die Figur des Bürgerrechtlers Grenzen der Rezeption innerhalb der DDR. Manche Akteur_innen hofften im Sinne der Staatsideologie vor allem darauf, die Kritik am DDR-Staat zu minimieren. Hingegen repräsentierte die Rezeption Kings seitens der kirchlichen Vertreter_innen gerade die kritische Stimme, die die Gewaltlosigkeit gegen die staatliche Gewalt erhob. Der Versuch staatlicher Akteur_innen, King als verbindende ikonische Figur zu etablieren und für eigene Zwecke zu instrumentalisieren, scheiterte letztlich.

Martina Palli beschreibt in ihrem Beitrag die Begeisterung, die der General Giuseppe Garibaldi schon zu Lebzeiten an vielen Orten auslöste. Die Heroisierung setzte hierbei mit seiner Unterstützung der Separatisten in Rio Grande do Sul und Uruguay in den Jahren 1836-1845 ein. Auf Garibaldis Erfolge in Italien setzten europaweit Revolutionäre ihre eigenen Hoffnungen. Mit seinem Tod begann die Rezeption der Erinnerungsfigur – hierbei überschritt Garibaldi auch ideologische Grenzen zwischen den Partisan_innen des Zweiten Weltkriegs und den Faschist_innen in Italien. Gerade die Darlegung der veränderten Ausgestaltungen der Figur Garibaldis durch die räumlichen und zeitlichen Kontextwechsel betonen die gesellschaftlichen Projektionen eigener Wünsche auf die Heldenfigur, die von Befreiung von Herrschaft über internationale Solidarität zu national gefestigten Grenzen gegenüber Anderen reichten.

Der Beitrag über Anarchisten in der Arbeiterbewegung von 1870 bis 1920 von Tim Wätzold fügt den Erkenntnissen der bisherigen Beiträge hinzu, dass mediale Heroisierungen oft dazu dienen, eine einfache Grenze zwischen Gut und Böse zu ziehen. Staatliche Repressionen machten dabei aus Revolutionären Märtyrer, deren Repräsentation als Helden noch zunahm.

Die Vorbildfunktion der Aktivisten diene darüber hinaus einerseits der Mobilisierung der Massen, andererseits auch der Vermittlung von Werten der Arbeiterbewegung wie die asketische Lebensweise und die Ablehnung von Alkohol oder Prostitution. Somit waren nicht nur Richtlinien vorgegeben, wer oder was in das Freund- bzw. Feindschema passte, sondern auch praktische Anleitungen für die Alltagsgestaltung vorgenommen.

Tobias Scheidts Beitrag widmet sich der Heroisierung des Druckermeisters William Caxton (um 1422–1491) in Großbritannien im Laufe des 19. Jahrhunderts. Er arbeitet heraus, wie in Folge der Nationalbewegungen das anhand des international als Vertreter der „Dunkel- und Unwissenheit des Mittelalters“ und „*Heros der Menschheit*“ (97, 102, Hervorhebung im Original) rezipierten Gutenbergs entstandene „hero pattern“ (97) in populären Medien von dem deutschen Gutenberg abgewandt und William Caxton als Nationalhelden angelegt werden konnte. Diese Gegenheroisierung Caxtons statt Gutenberg zwischen den 1830er und 1870er Jahren entsprach vor allem dem Zusammenspiel der Bedürfnisse sich gerade etablierender neuer Medien (wie den illustrierten Zeitschriften) und der Anhänger_innen der Nationalbewegungen, wodurch eine genuin britische Ikone geschaffen wurde.

Heike Bormuth zeigt mit ihrer Betrachtung der katholischen Maria Tudor, dass Heroisierungen (in diesem Falle der protestantischen Elisabeth I.) immer auch eine nicht zu vernachlässigende Kehrseite mit sich ziehen: Die Errichtung und Etablierung eines Feindbildes kann zu Stigmatisierungen und Ausgrenzungen führen. Die Herrschaft der einen Frau zu legitimieren, indem ihr ein Sinnbild der Schreckensherrschaft gegenübergestellt wurde, entsprach nicht nur zeitgenössischen Bedürfnissen. Die Dichotomie beider Herrscherinnen wurde aufgrund der Plakativität in den folgenden Jahren zu einem beliebten literarischen Motiv ausgestaltet. Das Bild der Maria Tudor als Schreckensherrscherin fand hierdurch ein großes, über Großbritannien herausreichendes Publikum. Auffallend ist, dass der einzige Beitrag des Sammelbandes, in dessen Zentrum eine Frau steht, die Negativseiten der Heroisierungen thematisiert. Maria Tudor steht hier von Beginn an für das Andere, das Gefürchtete: für die schlechte Herrschaft, für die andere Religion sowie für das andere Geschlecht, das mit dem Begriff der Hysterie mit Beginn des viktorianischen Zeitalters nicht selten pathologisiert wurde.

Sebastian Demel analysiert die Mao Zedong-Verehrungen in der BRD der 1960er und 1970er Jahre. Er kommt zu dem Schluss, dass die Ferne

zu China in Westdeutschland große Freiheiten schuf, die eigenen revolutionären Ziele auf ihn zu projizieren. Mao war der eigenen Geschichte beraubt und zu einer westlichen Symbolfigur für „Protest, Provokation oder sexuelle Befreiung“ (166) geworden. Innerhalb der Linken entstanden hierüber große Unterschiede der Mao-Rezeptionen. Im Sinne der RAF sollte aus der chinesischen Bauernrevolution eine Stadtguerilla der BRD werden, K-Gruppen zogen aus Maos Lehren den Schluss, sich selbst zu proletarisieren, um die Arbeiter_innen für die Revolution zu gewinnen, und für die Spontis versprach Mao antiautoritäre Verhältnisse. Die Symbolfigur Mao wurde mit immer größer werdendem Abstand zur historischen Person, wie der Autor aufzeigt, zu einer nicht mehr lösbaren „Quadratur des Zirkels“ (166), das weniger linke Solidarität als vielmehr Grenzen zwischen den Gruppierungen schuf, und dessen Schriften zudem kaum auf die westdeutsche Realität übertragbar blieben. Mao als einziger im Sammelband rezipierter nicht westlicher Held steht in diesem Zusammenhang für unübertragbare Grenzen zwischen Ost und West.

Miriam Schneider sieht die seefahrenden Königssöhne als eine Antwort auf die Krise der Monarchien im 19. Jahrhundert, welche zu neuer Attraktivität verhelfen mochte. Matrosenprinzen, von denen nicht selten Jugendromane und Fortsetzungsreportagen in illustrierten Zeitschriften packende Geschichten zu erzählen wussten, überschritten so die Grenze zwischen Bürgertum und Adel und konnten die Akzeptanz königlicher Herrschaft auf emotionaler Ebene festigen. Hierbei wurden nicht nur europäische Grenzen bei den Fahrten zu den Kolonien physisch überwunden. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diente die populäre Verbreitung der Seefahrerabenteuer für die Rekrutierung zur Kriegsmarine. Somit riefen die Seefahrerprinzen zu neuen Grenzsetzungen auf, da mit ihnen seitens der Medien Werbung betrieben wurde, für die Verteidigung nationaler Grenzen, auch gegen europäische Nachbarländer, seinen Mann zu stehen.

Im letzten Beitrag von Patrick Kilian steht mit dem Blick auf Astronauten auch die Dekonstruktion des Heldenmythos im Zentrum. Seine Analyse konzentriert sich auf Donald G. Farrell und die Konstruktion und Rezeption seiner Leistung, als erster Mensch eine Woche im Februar 1958 in einem Simulator zu verbracht zu haben. Kilian zeigt hierbei, wie der Astronaut als ikonische Sozialfigur des Kalten Krieges zu einer Art „Knotenpunkt, an dem sich unterschiedliche Akteure treffen“ (209), wurde. Diese höchst heterogenen Akteure aus Wirtschaft, Politik und Wissenschaft wiederum waren sich bei allen Differenzen in

dem Punkt einig, dass er ein Held sei. In Anlehnung an das Konzept der „boundary objects“ (Star/Griesemer) aus der Soziologie arbeitet Kilian heraus, dass Farrell als eine Art „boundary body“ oder „boundary hero“ (210) nicht nur eigene körperliche Grenzen überwand, sondern auch solche, die zwischen wirtschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Interessen bestanden. Gleichsam zeigten sich im Wettrüsten auch die für die USA nicht zu überwindenden Geschlechtergrenzen: die russische Astronautin Tereschkowa, die am 16. Juni 1963 aufgebrochen war, um die Erde dreimal zu umrunden, war in den US-amerikanischen Zeitschriften zu einem Beispiel nicht eingehaltener Weiblichkeit geworden.

Der im Sammelband vorgestellte Blick auf die Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts führt den Leser_innen eine ungebrochene Lebendigkeit des Zaubers in den wiederkehrenden Abenteuererzählungen der Krieger, Weltenbummler, See- und Raumfahrer und die Attraktion fortschrittlicher Ideen der Denker und Erfinder vor. Es scheint, als nehme die Zahl der Helden mit der westlichen Moderne keineswegs ab. Zwar treten politische Machthaber oder Soldaten eher selten als Helden in Erscheinung. Attraktiv hingegen und mit zahlreichen Legenden umwoben sind, zumindest in diesem Sammelband, vor allem linke bzw. aus dem alternativen Milieu stammende Aktivist*innen. Ebenso deutlich zeigt der Sammelband, dass jede (scheinbare) Grenzüberschreitung neue Grenzsetzungen nach sich zieht, wodurch Heroisierungsprozesse zu Veränderungen gesellschaftlicher Hierarchien führen konnten. Hilfreich für die Lektüre wären Hinweise in der Einleitung zur Auswahl der einzelnen Fallstudien gewesen, sowie ein Schlusswort, das gemeinsame Ergebnisse aus der vergleichenden Perspektive bündelt, um die Erkenntnisse aus den einzelnen Heldenstudien zu vertiefen. Stellenweise wurden mediale Eigenschaften oder die Akteur_innen der Heldenrezeption selbst zu wenig beachtet, wodurch die Analysen an Prägnanz verlieren. Unreflektiert bleibt ebenso, warum die Sehnsüchte sich auffallend häufig auf (westliche) Männer konzentrieren, und Frauen in den Heldenkonzepten weitestgehend ausgeblendet werden. Die durchaus empfehlenswerte Lektüre kann somit vor allem neue Fragen zu weiterer, vergleichender Heldenforschung bieten, die darauf zielen, auch in den Blick zu nehmen, wer und was durch die Heroisierungsprozesse aus dem Sichtfeld geriet.²

1 Die Tagung war mit „Helden über Grenzen? Transnationale(s) Mythen und Heldentum von der Antike bis zur Moderne“ mit einer Frage überschrieben, die im Sammelband auf eine These im Titel überführt wurde. Hiermit wurden für die Veröffentlichung wohl die Anregung des Tagungsberichtes von Gero Schreier und Jakob Willis mit aufgenommen, das thematische Feld zu begrenzen und damit die Ergebnisse auch präziser gestalten zu können (Schreier/Willis).

2 Vgl. bspw. Schlechtriemen.

Literatur

Schreier, Gero und Jakob Willis. „Tagungsbericht: ‚Helden über Grenzen? Transnationale(s) Mythen und Heldentum von der Antike bis zur Moderne.‘ Interdisziplinäre Nachwuchstagung der Doktorandinnen und Doktoranden des Historischen Instituts der Universität Mannheim vom 27. bis 29. September 2013.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1 (2013): 95-97. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/16.

Slechtriemen, Tobias. „The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016): 17-32. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Birgit Studt
Band 5.1 (2017)

Herausgeber dieses Hefts:

Christiane Hansen
Kristina Sperlich
Jennifer Trauschke

Technische Beratung:

Thomas Argast
Jens Schneider
Annette Scheiner

Redaktion:

Ulrike Zimmermann

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Redaktionelle Mitarbeit:

Alena Bauer
Silvio Fischer
Magdalena Gybas
Brendan Ryan

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.



SFB 948
Helden – Heroisierungen – Heroismen

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg

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