

helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen.

**Eine Fotografie verstehen.
Zur Interaktion von Bild, Blick
und Sprache**
Cornelia Brink

Miszellen

**Helden und Gedenktourismus –
Eine Reise nach Verdun**
Benjamin Glöckler, Felix W. Günther
und Vera Marstaller

**Der Leser als Held des Alltags –
Heldenbild und Heldenreise in
Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur**
Fabian Lutz

**Herausgegeben von
Ulrich Bröckling, Barbara Korte
und Ulrike Zimmermann**

Band 6.2 (2018)

Inhaltsverzeichnis

Artikel

- Eine Fotografie verstehen. Zur Interaktion von Bild, Blick und Sprache.
Mit Kommentaren von Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer
Cornelia Brink 3

Miszellen

- Helden und Gedenktourismus – Eine Reise nach Verdun im September 2017
*Benjamin Glöckler, Felix W. Günther
und Vera Marstaller* 17
- Der Leser als Held des Alltags – Heldenbild und Heldenreise in Ratgeber-
und Selbsthilfeliteratur
Fabian Lutz 23

Rezensionen

- Early Modern Compassion
Katherine Ibbett. *Compassion's Edge: Fellow-Feeling and Its Limits
in Early Modern France*. Philadelphia PA: U of Pennsylvania P, 2018
Christiane Hansen 29
- Stefan Elit. *Von Heroen und Individuen. Sozialistische Mytho-Logiken
in DDR-Prosa und DEFA-Film*. Bielefeld: Transcript, 2017
Vera Marstaller 33
- Hans-Peter Krüger. *Heroismus und Arbeit in der Entstehung
der Hegelschen Philosophie (1793–1806)*. Berlin: De Gruyter, 2014
Alexander Schröder 37
- Monica Rütters und Alexandra Köhring (Hg.). *Helden am Ende.
Erschöpfungszustände in der Kunst des Sozialismus*. Frankfurt/New York:
Campus Verlag, 2014
Alexander Schröder 41

- Impressum** 44

Eine Fotografie verstehen

Zur Interaktion von Bild, Blick und Sprache.

Mit Kommentaren von Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer

Die Problemstellung

Wer Fotos anschaut, fügt das Dargestellte stets in eigenes Wissen ein, knüpft eigene Assoziationen an das, was sie oder er – im jeweiligen zeitlichen, örtlichen, politisch-sozialen und medialen Kontext – sieht. Das ist auch dann der Fall, wenn ein Foto wissenschaftlich analysiert und das, was man sieht, in Sprache transformiert wird. Wie dabei das Problem von Subjektivität und Intersubjektivität zum Tragen kommt und warum die Bildbeschreibung eine Aufgabe auch der historischen Analyse darstellt, die der weiteren Kontextualisierung vorausgeht, soll im folgenden interdisziplinären Gespräch diskutiert werden.¹ Zwar stehen Helden und Heroisierungen nicht im Zentrum, doch macht es aufmerksam auf grundlegende Problemstellungen, die virulent werden, wenn nach den Wirkungen gefragt wird, die eine (heroisierende) Gewaltdarstellung auf den Betrachter, die Betrachterin haben kann. Es geht nicht zuletzt um eine Historisierung des (eigenen) Blicks.

Cornelia Brink: Jüngere geschichtswissenschaftliche und fotohistorische Studien untersuchen vor allem das Fotografieren als soziale Praxis; sie fragen nach Bildüberlieferungen und nach dem Echo, das Fotos im Kontext von Politik, Gesellschaft und Alltag gefunden haben. Seltener steht das Bild selbst im Zentrum. Im Gegenteil bleibt, was am Beginn der Analyse steht – die Blicke des Wissenschaftlers, der Wissenschaftlerin auf das, was zu sehen ist – meist ausgespart. Ganz so, als spräche das Bild für sich selbst oder als sei ein Foto mit der forschenden Rezeption vollständig und eindeutig in Worte und Begriffe aufzulösen; ein „Alltagsgeschäft [...]“, dessen Präliminarien und Implikationen nicht eigens erläutert werden müssen [...]“ (Diers, Beschreibung 303).² Ein Blick in die Nachbardisziplin Kunstgeschichte lehrt jedoch rasch, dass dies nicht der Fall ist: „Was immer der Interpret eines bildnerischen Werkes methodisch im einzelnen herausarbeiten mag“, postuliert der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm,

ob ihn historische Prämissen, philologische Kritik, ikonographischer Gehalt oder die ästhetische Physiognomie beschäftigen, das Nadelöhr seiner Arbeit ist die sprachliche Erfassung des Phänomens. (Boehm, Bildbeschreibung 24)³

Boehm hat vor allem Bilder vor Augen, die gemalt, gezeichnet, also durch Menschenhand entstanden sind. Was er sagt, lässt sich fruchtbar machen auch für visuelle Darstellungen, die – wie Fotografien – ihre Entstehung Apparaten verdanken. Das, was man sieht, in Worte zu fassen und so für die Zuhörer oder Leserinnen nachvollziehbar zu machen, ‚was die Sache ist‘, liefert die Grundlage für jede weitere Argumentation und Kontextualisierung, deren Gegenstand Bilder sind.

Für Studien im Feld der Visual History ist die Aufgabe, die sich damit stellt, alles andere als trivial. Besonders deutlich wird sie, wenn es um Aufnahmen von Verletzten oder Getöteten geht, d. h. die von der Wissenschaft geforderte sprachliche Erfassung des Bildgegenstands von Emotionen und Projektionen gleich welcher Art irritiert werden kann. Historiker und Historikerinnen – darunter jene, die nach Heroisierungen in Vergangenheit und Gegenwart fragen – begegnen solchen Fotos immer wieder. Mehr noch: Die Fotografie hat als historische Quelle in den letzten Jahren ganz überwiegend als Kriegsfotografie Eingang in die Geschichtswissenschaft gefunden.⁴ Durch die Versprachlichung dessen, was zu sehen ist, liefert der/die WissenschaftlerIn einen „elementaren Baustein der Argumentation“ (Diers, Beschreibung 3) – dazu muss er/sie seinen eigenen Blick auf das Bild reflektieren. Erst indem er/sie das Angesehene in seine/ihre Lebenswelt einwebt, es mit eigenen normativen Vorannahmen und dem ihm zur Verfügung stehenden begrifflichen Vokabular verbindet, erhalten die Bilder eine Bedeutung und werden verstehbar, erklärbar und erzählbar (vgl. Kurke-Maasmeier 27).⁵ An einer Fotografie aus dem ersten Irakkrieg⁶ sollen die Fragen, die daraus

folgen, diskutiert werden. Den Anfang macht eine kunsthistorisch geschulte Bildbeschreibung.

Anna Schreurs-Morét: Gerne nehme ich das Diktum von Gottfried Boehm auf und skizziere davon ausgehend, wie man in der kunsthistorischen Arbeit versucht, sich in einem ersten Schritt sehr sachlich dem Bild zu nähern, indem man es analysierend beschreibt (im kunsthistorischen Studium in Freiburg werden die Studierenden über ein ganzes Semester allein in der sprachlichen Erfassung eines Bildes geschult). Kategorien, die es in kunsthistorischen Arbeiten bei der Beschreibung zu beachten gilt, sind die Komposition, die Perspektive bzw. die Raumerfassung, die Proportionen, die Gestaltung durch Farbe und Licht. Dabei kann es sinnvoll sein, zunächst wirklich nur zu benennen, was erkennbar ist. Wenden wir dies auf das Foto an (**Abb. 1**).

Komposition und Gegenstand: Vor einem großen, querrrechteckigen und mehrfach untergliederten Fenster erhebt sich im Vordergrund ein toter Körper, von dem der Kopf, die Schultern und die beiden Arme zu erkennen sind, über einer metallenen Brüstung. Technische Details und vor allem das angeschnittene Lenkrad rechts

lassen vermuten, dass es sich um ein Fahrzeug handelt. Der dunkle, zerfurchte Kopf wird durch den hellen Hintergrund (vermutlich das Rückfenster des Fahrzeugs) scharf umrissen. Er ist zentriert, nur leicht aus der Mittelachse nach links verschoben. Die Gesichtszüge sind kaum erkennbar: Dunkle Höhlen markieren die Position der Augen, die Nase ist deformiert, der Mund geöffnet, die freigelegten Zähne erinnern an ein Skelett. Die Position der Arme, die über den Rand der Brüstung herausgreifen, verleiht dem toten Körper die Anmutung von Lebendigkeit.

Perspektive, Proportion und Raum: Der Körper ist in Nahaussicht gegeben; aus leichter Untersicht schaut der/die BetrachterIn zu der Figur hinauf. Dies kann so inszeniert sein, kann aber auch darauf hinweisen, dass der Standpunkt des Fotografen die Höhe des Fahrzeugs verdeutlicht. Die menschliche Figur steht im Mittelpunkt des Geschehens, sie füllt die gesamte Breite des Bildes aus (vom rechten Arm über Schultern/Kopf bis zum linken Arm, das Lenkrad/Auto ist nebensächlich, nur im Ansatz zu sehen). Pointiert wird die breitgelagerte Figur durch den hellen Lichtausschnitt hinterfangen, das Fenster



Abb. 1: Kenneth Jarecke. *Ohne Titel*. Februar 1991.

entspricht in seiner Breite fast der Ausdehnung der Figur. Die Brüstung (eine Fahrzeugwand?) im Vordergrund fungiert als bildparallele Barriere zum/r BetrachterIn: eine Abschränkung, deren Überwindbarkeit durch die Position des toten Körpers, der Bewegung suggeriert, unheimlich konterkariert wird. Der die Figur umgebende Raum im Hintergrund ist nur unscharf wiedergegeben. Vor allem das schräg in den Raum ragende Element rechts des Körpers und Fehlstellen oberhalb des Fensters – ebenso wie die zerbeulte Oberfläche der Metallbrüstung vorne – legen die Vorstellung eines Ortes nahe, an dem eine Zerstörung erfolgte.

Gestaltung durch Farbe und Licht: Die Farbigkeit des Bildes unterstützt den Eindruck einer ‚verbrannten‘ Szenerie, wobei die Elemente stark in Kontrasten aufgebaut sind: Fast könnte man meinen, es handele sich um eine S/W-Fotografie. Der Körper mit seiner zerfurchten, dunklen, verbrannten Umhüllung wird gerahmt von den hellen Elementen der Metallteile unten und dem Licht des Fensters im Hintergrund. Am Fensterausschnitt verweist das rötliche Licht, das sich links spiegelt, auf das (morgendliche?) Tageslicht und den Außenraum. Der Lichtfleck oberhalb des Kopfes hingegen betont die Mittelachse und die zentrierte Position des toten Körpers.

Eine solche Bestandsaufnahme lässt die gesamten inhaltlichen und thematischen Aspekte eines Bildes zunächst aus. Diese werden in einem zweiten Schritt später hinzukommen. Die Beschreibung dient dazu, bildspezifische Dinge wahr- und ernst zu nehmen. Die sachlichen Beobachtungen helfen zu erklären, wie und warum das Foto auf den/die BetrachterIn wirkt, was er oder sie versteht und aus dem Bild ableitet.

Cornelia Brink: Die präzise kunsthistorische Bildbeschreibung macht auf Details aufmerksam, die ein flüchtiger Blick leicht übersieht: dass sich aus dem Foto selbst erschließen lässt, wo der Fotograf gestanden haben könnte (hat ihn das Licht hinter dem Toten geblendet?), dass die Anmutung der Lebendigkeit aus der Position der Arme des Toten rühren kann oder auch, dass ein weiteres Bildelement – die ‚Abschränkung‘ – den/die BetrachterIn auf Abstand zum Toten hält. Auch der unheimliche Eindruck, den die Aufnahme auslösen kann, lässt sich aus dem Motiv begründen, wenn etwa die Position des toten Körpers suggeriert, er könne die Barriere im Vordergrund überwinden. Die Erkenntnisse, die sich eröffnen, wenn man sich in einem ersten Schritt dem Bild, der Darstellung und dem Dargestellten beschreibend nähert, sind offenkundig. Zugleich wird deutlich, wie Bild, Blick und Sprache interagieren; zwischen dem, was zu sehen und dem,

was darüber zu sagen ist, findet – notwendig – eine Deutung statt. Die kann so – oder auch anders ausfallen: Bei der vorliegenden Fotografie etwa kann sich ein vages Unbehagen einstellen, scheinen die sachliche Bildbeschreibung und der unheimliche Bildgegenstand nicht zusammenzupassen. Das, was hier zu sehen ist, ‚war einmal da‘, sonst gäbe es das Foto nicht (vgl. Barthes 91). Der oder die BetrachterIn weiß: Dieser Mensch ist verbrannt, jemand hat den Toten vor sich gesehen, die Kamera auf ihn gerichtet und den Anblick aufgenommen, um anderen ein Bild davon zu zeigen.

Körper werden angeschossen, verletzt, aufgeschlitzt, abgeschossen, vergewaltigt, verstümmelt, zerstückelt; Körper werden hingerichtet, gehängt, geköpft, [...] Leichen werden verscharrt (Stahel 9),

schreibt Urs Stahel anlässlich der Fotoausstellung *Dark Side II*, und allein seine Aufzählung ist geeignet, Phantasien und Bildvorstellungen zu wecken, die sich zwischen Abscheu, Angst, dem Wunsch, nicht genauer hinzuschauen auf der einen Seite und Neugier, Faszination, auch Voyeurismus auf der anderen Seite bewegen können. Der/die BetrachterIn, der/die das Gezeigte in Worte fasst, um es zu analysieren, gibt ihm eine neue, jetzt sprachliche Form. Erst von hier aus lassen sich Fragen formulieren, die für den Kontext der Aufnahme – Produktion, Verbreitung, Rezeption – wichtig werden. Nur: Welche Worte sind ‚angemessen‘? (Wie) können die wissenschaftlich geforderte Sachlichkeit, der im Medium der Fotografie fixierte Tote und die vom Dargestellten geweckten Emotionen der Betrachter zusammen gedacht werden?

Achim Aurnhammer: Hier ist zunächst die Frage nach der Subjektivität und Intersubjektivität visueller Erfahrungen angesprochen, sie betrifft die ungelöste Grundfrage jeder Ästhetik: Wenn ich ein Objekt schön oder schrecklich finde, liegt das an mir oder an dem Gegenstand oder an beiden? Wie groß ist der Anteil der projektiven Überformung? Erschwerend kommt bei diesem rezeptionsästhetischen Dilemma dazu, dass es oft gemischte Gefühle sind, welche visuelle Darstellungen von Helden- oder Gewalttaten, seien es Opfer oder Täter, im/in der BetrachterIn auslösen. Ein gemischtes Gefühl, Faszination und Schrecken, Mitleid und Grauen, ist geradezu charakteristisch für visuelle Totendarstellungen. Ich zitiere das Beispiel von Theodor Storms Novelle *Aquis submersus* (1876), in welcher der Rahmenerzähler davon berichtet, wie sehr ihn das Bild eines toten Knaben angezogen habe:

Unter all diesen seltsamen oder wohl gar unheimlichen Dingen hing im Schiff der Kirche das unschuldige Bildnis eines toten Kindes, eines schönen, etwa fünfjährigen Knaben, der, auf einem mit Spitzen besetzten Kissen ruhend, eine weiße Wasserlilie in seiner kleinen bleichen Hand hielt. Aus dem zarten Antlitz sprach neben dem Grauen des Todes, wie hilflos, noch eine letzte holde Spur des Lebens; ein unwiderstehliches Mitleid befahl mich, wenn ich vor diesem Bilde stand. (Storm 631)

Cornelia Brink: Vielleicht ist es genau dieses „gemischte Gefühl“, auf das der Literaturwissenschaftler aufmerksam macht – ihm stehen Texte zur Verfügung, deren AutorInnen über ihre Reaktionen auf Bilder geschrieben haben –, das im Beschreibungsschema der Kunstgeschichte keinen Platz findet, vom Bildgegenstand aber beansprucht wird? Das könnte gleichermaßen für das Rezeptionsästhetische Dilemma von Subjektivität und Intersubjektivität gelten: (Wie) hat dieses seinen Platz in der Beschreibung des Fotos, der „sprachlichen Fassung des Phänomens“, die Gottfried Boehm fordert? Um Antworten näher zu kommen, sollen zwei weitere Beschreibungen der Fotografie herangezogen werden.⁷

Eine Fotografie beschreiben – zwei weitere Möglichkeiten

Cornelia Brink: Die beiden folgenden Beschreibungen der Fotografie stammen ebenfalls von BildexpertInnen, der Politologin und Kunsthistorikerin Marion G. Müller und dem Kunsthistoriker Peter Geimer. Im Unterschied zur Bildbeschreibung von Anna Schreurs-Morét, die nicht auf ein Argument zielt, sondern zunächst Praxis und Erkenntnismöglichkeiten der Bildbeschreibung um ihrer selbst willen vorführt, betrachten Müller und Geimer das Foto aus dem ersten Irakkrieg im Hinblick auf etwas, auf eine These, eine spezifische Problemstellung.

Marion G. Müller geht in ihrem Aufsatz „Burning Bodies“. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder“ genauer auf das Foto ein. Für die Wirkmacht des visuellen Horrors, nach der ihr Beitrag fragt, sei es entscheidend, ob sich die BetrachterInnen mit den abgebildeten Personen identifizieren könnten oder ob der politische Bildkontext eine Identifikation nicht zulasse. Von dieser Hypothese aus, die nicht

aus dem fotografierten Ereignis selbst abgeleitet wird, entwickelt die Autorin in absteigender Reihenfolge der Identifikationsmöglichkeit sieben Bildtypen „visueller Horrorarstellungen im Rahmen von Kriegskommunikation“. Das Foto aus dem Irakkrieg findet sich dem Typus 5 „Verbrannte Körper – die Auslöschung des Individuums“ zugeordnet; eine Identifikation wäre danach kaum noch möglich, zumindest sehr erschwert. Um das ungewollte „visuelle Eindringen von Ikonen des Grauens in [das] Gedächtnis [der Leser]“ zu vermeiden, hat Müller ausdrücklich darauf verzichtet, ihren Ausführungen auch die Fotos beizufügen. Über das, was sie selbst sieht, schreibt sie:

Als Horrorzeugnis des ersten Golfkrieges 1991, von dem weitaus weniger Bildzeugnisse überliefert sind als aus dem zweiten Golfkrieg 2003, hat sich vor allem die Verbrennung einer gesamten motorisierten Einheit irakischer Soldaten eingeprägt, die sich auf dem Rückzug aus Kuwait befunden hatte. Die Soldaten wurden durch amerikanische Benzinbomben überrascht, ohne Chance zu fliehen. Die verkohlten Leichen wirken wie mit Lava übergossen, erstarrt wie Skelette der Ausgrabungen aus Pompeji. Besonders anrührend ist das Frontalporträt eines Soldaten, der aus einem Panzer oder Amphibienfahrzeug herausragt. Die Fotografie, die am 3. März 1991 im *Observer* veröffentlicht wurde, stammt von dem Fotografen Kenneth Jarecke. Der Tote wirkt wie erstarrt, in seiner momentanen Bewegung eingefroren. Obwohl große Teile seiner Haut verbrannt sind, zeigt sein Gesicht noch einen Ausdruck, der wie ein zombiehaftes Grinsen wirkt, denn seine Lippen sind weggebrannt, aber die Zähne noch intakt. Ein Mann, ein Sohn, ein Vater, dessen Identität ausgelöscht ist und dessen Restgesicht dem Sieger die Grimasse des Krieges offenbart. (Müller 418)

Müller mutet, wie gesagt, den LeserInnen das Foto nicht zu. Stattdessen malt sie in Worten aus, was sie sieht. Tatsächlich geht die Beschreibung aber weit über das hinaus, was das Foto zeigt. Aus einer Gruppe von mehreren Fotos des Ereignisses, heißt es, wirke dieses „besonders anrührend“, eine Empfindung, die die LeserInnen nicht notwendig mit dem beschriebenen Foto – wenn sie es selbst anschauen könnten – in Einklang bringen werden, zumal sie es auch nicht mit anderen Aufnahmen vergleichen können. Die Autorin rückt das Foto in

Kontexte, die mit der Entstehung nichts zu tun haben: ins fotografische Genre Porträt; es erinnert sie an die von Lava übergossenen Skelette aus Pompeji und an filmische Vorbilder, die Zombies aus Horrorfilmen. Der Tote wird als Mitglied eines sozialen Zusammenhangs imaginiert, als Mann, Vater, Sohn und nicht, was auch möglich gewesen wäre, als schlechter Mensch oder grausamer Soldat.⁸ Zuletzt schreibt die Autorin dem Bild bzw. dessen Fotografen eine spezifische Aussage für eine spezifische Adressatengruppe zu: Das „Restgesicht“ offenbare den Siegern die Grimasse des Krieges.

In Müllers Bildbeschreibung, die eine Grundlage liefert für die Typenbildung von Bildmotiven und Betrachterreaktionen, werden die emotionale Wirkung auf die geschulte Betrachterin, deren motivgeschichtliches Wissen sowie ihre Kenntnisse über den Entstehungs- und Rezeptionskontext (Fotograf, Ereignis, Adressaten) in einer Weise zusammengeführt, die – wie die Zuordnung zum Bildtypus 5 visuellen Horrors – Eindeutigkeit unterstellt.

Anna Schreurs-Morét: Schaut man sich fotografische Aufnahmen von Abgüssen der Toten aus Pompeji an, bestätigt sich Müllers Analogie. Die Toten von Pompeji wurden vom Lavastrom überrascht, sie sind bis heute in ihrer Bewegung erstarrt. Der Tod brach unvermittelt ins Leben dieser Menschen, die sich nicht mehr retten konnten. Die erstarrten Toten von Pompeji sind übrigens nicht nur am Ort des Vulkanausbruchs selbst zu sehen, ihre Aufnahmen kursieren auf Fotopostkarten und werden auch in Schulbüchern reproduziert. Professionelle FotografInnen, auch wenn sie schnell reagieren müssen, haben solche ‚Bilder im Kopf‘, die sie wiedererkennen, wenn sie eine Szene vor sich sehen. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Jarecke – bewusst oder nicht – vergleichbare Bildvorstellungen erinnerte, als er sein Foto schoss.⁹

Cornelia Brink: Für Filmaufnahmen aus Horrorvideos ließen sich vermutlich ähnliche Analogien finden. Nur: Was verstehen wir, wenn wir auf die Motivgeschichte eines Fotos wie das von Jarecke verweisen? Für Müllers Argument spielt der Hinweis auf Pompeji keine weitere Rolle mehr, sie macht ihn für die von ihr intendierte Typenbildung nicht fruchtbar. KunsthistorikerInnen, die auf ältere Bildvorstellungen verweisen, die medien- und zeitübergreifend nachklingen, verfolgen dagegen eine spezifische Fragestellung: Welche könnte das in diesem Fall sein? Helfen Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt und sein Begriff der Pathosformel oder der Gebärdenfigur weiter, um das Foto und seinen Kontext zu erfassen?¹⁰ Was genau wäre es in unserem Beispiel, das über lange Zeiträume hinweg virulent

bleiben konnte? Die Spannung zwischen Tod und Leben, der Anblick eines ‚lebenden Toten‘, der im Foto und als Abguss bewegt/unbewegt gebannt ist? Und weiter: Der motivhistorische Bezug erklärt nicht, dass die Postkarte mit den (Abgüssen der) Toten von Pompeji bedenkenlos verschickt werden kann – „ich war hier, viele Grüße aus Pompeji“ –, Jareckes Fotografie aber nicht postkartentauglich wäre, im Gegenteil schon als Pressefoto eine Kontroverse um die ethischen Implikationen ihrer Veröffentlichung ausgelöst hat, die bis heute anhält.

Diesen Aspekt hat Peter Geimer aufgegriffen und die Aufnahme für einen Aufsatz zum zeitgenössischen Umgang mit solchen Fotografien gewählt, deren Bildgegenstand für ihn die Frage aufwirft, ob es zulässig ist, sie öffentlich zu zeigen. Ihm dient Jareckes Foto als Beispiel dafür, welche Absichten ein/e FotografIn mit der Veröffentlichung von Kriegsfotos verfolgen kann. Geimer reproduziert einen Zeitausschnitt aus dem *Observer*, der das Foto mit der Bildlegende *The real face of war* am 3. März 1991 abdruckte.

Das Bild zeigt den innerhalb weniger Augenblicke verkohlten Leichnam eines Soldaten in seinem zerstörten Fahrzeug. Die Überschrift des *Observer* identifiziert den Anblick des Toten mit dem wahren Anblick des Krieges überhaupt. Das Gesicht dieses Soldaten ist das Gesicht des Kriegs. So sieht der Krieg aus. Dieses Bild ist der Krieg. (Geimer 248)

Die verstörende Wirkung der Aufnahme macht Geimer an einem Detail fest und fordert damit den/die LeserIn – wie Anna Schreurs-Morét auch – zum genauen Hinschauen auf:

Die Aufnahme zeigt einen Toten, der aber nicht, wie man es von den meisten Kriegsbildern gewohnt ist, regungslos am Boden liegt, sondern aufrecht in seinem ausgebrannten Fahrzeug sitzt und den Betrachter scheinbar anschaut. Die rechte Hand ruht auf dem verbeulten Blech des Panzers. Die starrende Augenhöhle und der halb geöffnete Mund vermitteln die Vorstellung eines Toten, der im nächsten Augenblick aus seinem Schattenreich heraus zu einem sprechen wird. Dieser Eindruck rückt das Bild des Soldaten in eine unheimliche Nähe zur Gestalt des Untoten im Horror-Film. Auf der Aufnahme Jareckes führt diese Nähe aber nicht zur Auslieferung des Bildes an die fiktiven Szenarien des Unterhaltungsgenres, sondern zeigt gerade umgekehrt, dass der

Horror diesmal real war. [...] Der geschulte Blick kommt nur mühsam gegen den unheimlichen Blick des Toten an, der trotz allem noch durch alle medialen Konstruktionen hindurchschaut und etwas von der Zumutung bewahrt, auf einen Tag im Januar [sic!] 1991 zu verweisen, als der Dargestellte abgelichtet wurde. (Geimer 248)

Wie Müller rekurriert Geimer auf Emotionen: Das Foto wirke verstörend, unheimlich; wie Müller assoziiert er Szenen aus Horrorfilmen (ein Verweis auf Pompeji fehlt hier). Er begründet seine Assoziationen vom Motiv her: „vermitteln die Vorstellung von“, heißt es, „dieser Eindruck rückt das Bild [...] in eine unheimliche Nähe von [...]“. Damit werden mögliche andere Eindrücke ebenso wenig ausgeschlossen wie andere als ‚geschulte‘ Blicke. Explizit wird die Position des/der Betrachters/in, der oder die „scheinbar“ angeschaut wird und „gegen den Blick des Toten“ nur mühsam ankommt. Geimer stellt Jareckes Aufnahme in den Kontext anderer Kriegsphotografien – „wie man es von den meisten Kriegsbildern gewohnt ist“, die indes nicht gezeigt werden. Er schaut genau hin und mutet seinen LeserInnen zu, es ihm gleich zu tun: „Die rechte Hand ruht [...]“. Geimer bringt nicht nur die RedakteurInnen des *Observer*, sondern auch sich selbst als deutende Instanz ins Spiel, gleichzeitig ermöglicht er den LeserInnen, seine Aussagen am Foto zu überprüfen.

Drei Möglichkeiten, das, was auf der Fotografie zu sehen ist, sprachlich zu erfassen: eine Bildbeschreibung, welche die Bilddetails sorgfältig identifiziert und auf diese Weise Irritationen, gleich welcher Art, ‚bannen‘ kann, die den/die BetrachterIn aber auch auffordert, dem Anblick des Getöteten standzuhalten; eine zweite Beschreibung, deren Verfasserin die LeserInnen vor dem Anblick schützt und die eigenen Assoziationen und Emotionen als evident unterstellt, und eine dritte, die Dargestelltes und Darstellung mit einer Reflexion des (eigenen) Sehens selbst verbindet. In Müllers und Geimers Texten scheint das Moment des Unheimlichen, scheinen die ‚gemischten Gefühle‘ präsenter zu sein, auf die Achim Aurnhammer hingewiesen hat: sei es im Verzicht auf die Reproduktion bei gleichzeitigem Aufruf anderer Bildvorstellungen (Pompeji, Horrorfilme), sei es im expliziten Verweis auf mögliche Reaktionen der BetrachterInnen. Der Vergleich der drei Bildbeschreibungen zeigt, dass und wie mit der intermedialen Transformation einer Fotografie in Sprache ein voraussetzungsreicher Interpretationsschritt vollzogen wird, der Gegenstand, der im Weiteren kontextualisiert und analysiert werden soll, damit erst ‚geschaffen‘ wird.

Narrativität, Sequentialität und Medialität: Subjektivität und Intersubjektivität

Achim Aurnhammer: Kommen wir noch einmal genauer auf das gemischte Gefühl zurück: Dieses gemischte Gefühl provoziert im/in der BetrachterIn das Bedürfnis, ein entsprechendes Narrativ zu dem ambivalenten Bild zu finden. Und Storms Novelle liefert die Erzählung zum Bild, also das Narrativ, welches das Bild als Ergebnis einer Vorgeschichte erklärt. Unter ‚Narrativ‘ verstehe ich in Anlehnung an die übliche Minimaldefinition von ‚Erzählen‘ eine Transformation von Geschehen in Geschichte, der das abstrakte Konzept einer Sinnlinie zugrunde liegt (Simmel). Ein Narrativ ist definiert durch temporale *Sequentialität* – eine innere oder äußere Zustandsänderung in der Zeit – und perspektivische Vermittlung (*Medialität*) – das ist die Erzählinstanz, der/die klassische ErzählerIn (Hühn und Schönert; Aurnhammer und Fitzon).

Im Beispiel von Cornelia Brink wäre die Sequentialität, die das Kriegsfoto (*The Image of War*¹¹) zu einem Teil eines Narrativs macht, die vorgängige Explosion einer Benzinbombe, welche den irakischen Soldaten zum Opfer hat.¹² Die Medialität käme in der spezifischen Inszenierung und Präsentation des Bildes zum Ausdruck, im Fall der Fotografie also Aufnahmeformat, Blickwinkel, Ausschnitt, Zoom, Beleuchtung und ähnliches mehr. Mit diesen beiden medien-spezifischen Kategorien lässt sich meines Erachtens die Beschreibung visueller Medien objektivieren. Ist das Narrativ selbst Teil der Präsentation des Fotos, gehört also ein Kommentar zu dem Foto, dann muss ich ihn ebenso analysieren und als Teil der Gesamtaussage nehmen. Im Fall von Gewaltdarstellungen z. B.: Wer wird im Kommentar als Täter, wer als Opfer charakterisiert? Und konkret auf Ken Jareckes *Image of War* bezogen: Es bietet in einem rechtwinkligen Format ein Einzelporträt als Bruststück. Dargestellt ist ein verbrannter menschlicher Leichnam. Die Augen sind schwarze Höhlen, die Zähne scheinen eine Grimasse zu bilden. Das Foto inszeniert den Toten aus der Untersicht hinter einer zerbeulten Blechleiste, die er mit beiden Händen festzuhalten scheint. Rechts ist ein Teil eines Lenkrads zu erkennen, im Hintergrund das Rückfenster der Fahrerkabine. So wird die Medialität in der Beschreibung deutlich, schwieriger ist die Sequentialität des Narrativs einzulösen, welches dem Porträtfoto zugrunde liegt. Erst durch den Titel *The Image of War* wird klar, dass es sich nicht etwa um einen Verkehrstoten handelt, der bei einem Brand eines LKW ums Leben gekommen ist, sondern um ein Kriegsoffer und/oder einen vormaligen Täter.

Cornelia Brink: Keine Fotografie gibt einfach etwas zu sehen, was der/die FotografIn vor Augen hatte: „das Foto inszeniert den Toten aus der Untersicht“. Jarecke zeigt den Toten so – und nicht anders, und er zeigt ihn auf einer Fotografie. Ein/e FotografIn hat indes seine Aufnahme nie völlig unter Kontrolle: Ihm/ihr kann etwas ins Bild geraten, das er/sie selbst im Moment der Aufnahme gar nicht bewusst wahrgenommen haben muss. Der Zufall spielt bei der Fotografie immer auch eine Rolle.¹³ Ein zweiter Gedanke dazu noch: Obwohl jede Fotografie immer nur eine Momentaufnahme ist, die ein Geschehen aus dem Zeitfluss herauslöst und den Augenblick still stellt, erweitert der/die BetrachterIn dieses Geschehen um ein Vorher oder Nachher über den Bildrand hinaus. Die Erzählung zum Foto wird nicht immer dem Ereignis selbst entsprechen.

Die Medialität, die „perspektivische Vermittlung“ von der Achim Aurnhammer spricht, ist spezifisch für die Fotografie: Jarecke hätte den Akt der Gewalt selbst gar nicht aufnehmen können, die Bomben hätten vermutlich auch ihn getroffen. Fotografieren konnte er die Folgen des Angriffs und auch die nur, weil er in den letzten Stunden des Kriegs Zugang zum Ort des Geschehens und die Erlaubnis von Angehörigen des US-amerikanischen Militärs hatte, zu fotografieren. Erst unter diesen Voraussetzungen, die den äußeren Rahmen und auch das Motiv der Aufnahme mitbestimmen, spielen dann die Entscheidungen für Kameratyp, Belichtungszeit etc. eine Rolle. Jeder spätere Text, der dem Foto in einer Zeitung oder Illustrierten, in einem Fotomagazin oder auf einer Seite im Internet beigelegt wird, gibt dem Dargestellten einen jeweils spezifischen Sinn. Das gilt für die Bildlegenden und die redaktionellen Texte, die das publizierte Foto kommentieren, es gilt für weitere Fotos, die daneben abgebildet sind, und ebenso für wissenschaftliche Bildanalysen und Kontextualisierungen. Auch sie binden die Fotografie in ein Narrativ ein.

Anna Schreurs-Morét: Für eine Interpretation des Fotos im kunsthistorischen Sinne fehlen weitere Angaben: Hatte der Fotograf Zeit und Gelegenheit, den Betrachterstandpunkt zu wählen, das Motiv entsprechend zu inszenieren?

Cornelia Brink: Über den Kontext der Bildentstehung ist inzwischen einiges bekannt. Kenneth Jarecke hat bereits wenige Monate nach seiner Reportagereise in den Irak darüber berichtet, unter welchen Bedingungen er sein Foto aufnehmen konnte und dabei deutlich gemacht, dass er mehrere Fotos der Szene aufnahm (Abb. 2), ihm aber nicht jeder Tote fotowürdig erschien:

Then I noticed something: a body lying in the road. We'd passed other bodies on our trip, but I hadn't stopped to make pictures. There is no reason to make a body picture unless there's something compelling about the scene. Now I thought what I was seeing was compelling. [...] Down the road just a little farther, there was a truck that had been bombed while trying to escape from Kuwait into Iraq. I made a shot of the truck from where I was standing using a Canon EOS-1 with a 35mm lens. There was a guy lying in front of the truck, and I couldn't figure out how to photograph the whole scene because of how it was completely backlit. It was a while before I noticed the burned guy in the truck. Evidently he'd been trying to crawl out through the windshield when the truck was hit. I changed lenses and shot some black and white and some color and got back into our vehicle and we left. I wasn't thinking at all about what was there; if I had thought about how horrific the guy looked I wouldn't have been able to make the picture. I just concentrated on technical problems: I'm at 1/60 second at f/2.8



Abb. 2: Kenneth Jarecke. Kontaktstreifen mit der Aufnahme des getöteten irakischen Soldaten. Februar 1991.

with an 80-200mm zoom lens, so I have to be really steady. And it's backlit, so I have to be sure the focus is right there. I had to use the 200 because of the body in front of the truck; I'd have had to step on the body to get close enough to shoot with my 35mm lens. There were bodies scattered all along that road, but I didn't take pictures of any of them. I couldn't show more than I already had.¹⁴

Mediengeschichtliche Bezugspunkte

Cornelia Brink: Kommen wir noch einmal auf mediengeschichtliche Vorbilder zurück. Dass die Szene „compelling“ war, hat der erfahrene Fotograf offenbar gleich erkannt. Dass sein Foto vielleicht ihn selbst, sicher (manche) BetrachterInnen, an ältere Bildvorstellungen anknüpfen lässt, ist mit den Darstellungen der Toten aus Pompeji bzw. den lebenden Toten aus Horrorfilmen bereits angesprochen worden. Jareckes Foto lässt sich in noch ältere visuelle Traditionslinien stellen. Schon die ersten von Menschen angefertigten Bilder zeigten Tote; damit wäre ein dauerhaftes Grundmotiv visueller Darstellungen angesprochen. Ebenso kann das Foto aber auch als Bild rezipiert werden, das mit älteren Konventionen der Darstellung von Toten gerade bricht.¹⁵ Die ‚lebenden Toten‘ der Fotografie, davon ist auszugehen, haben eine andere Anmutung als die auf Wandmalereien, Vasen oder Gemälden dargestellten. Als technisches Bild bezeugt die Fotografie, dass der/die FotografIn den grauenvollen Anblick¹⁶ des gerade Getöteten unmittelbar vor sich hatte, als er/sie auf den Auslöser drückte; das ist in der bildenden Kunst dann anders, wenn ausschließlich die Imagination die Hand des/der Künstlers/in führt.¹⁷ Für Jareckes Aufnahme gibt es aber eine spezifische fotohistorische Bezugsfolie, die Tradition der *Post mortem*-Fotografie des 19. Jahrhunderts.¹⁸

Achim Aurnhammer: Diese mediengeschichtliche Einordnung trägt wesentlich zur Bedeutung des Bildes bei. Ich stütze mich dazu auf die Studie von Isabel Richter (Richter 191-219). Wie die Fotohistorikerin Katharina Sykora erinnert sie daran, dass sich die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu „einem Medium der Erinnerung und Trauer“ (Richter 191) entwickelte. Dem angeblich ‚authentischen‘ Medium verdankt sich die Ausbildung eines bestimmten Genres der Porträtfotografie, die sogenannte *Post mortem*-Fotografie. Porträtfotos, die postum entstanden und „in denen die Toten



Abb. 3: Albin Mutterer. *Post-mortem*-Porträt von Herrn Dr. Petrus. 1854 (mit Aquarellfarben, Gouache und Pastell bemalter Salzpapierabzug einer Fotografie), Wien, Albertina.

als Lebende oder ‚verlebendigt‘ in Szene gesetzt werden“ (Richter 193).

Ein Beispiel ist das fotografische Porträt des toten Dr. Petrus, ein bemalter Salzpapierabzug aus dem Jahr 1854 (**Abb. 3**) (Richter 198-200). Es zeigt den Toten auf einem dunklen Sessel. Die rechte Hand liegt auf einem kleinen Tisch, der von einem Vorhang bedeckt ist. Die linke Hand ruht auf der Armlehne des Sessels. Es ist ein repräsentatives Porträt, wie der dreiteilige Anzug mit Fliege, die Uhrenkette und die zwei Orden, wohl Kriegsauszeichnungen, zeigen. Die Augen des Toten wurden nachträglich als geöffnete Augen in die Fotografie so eingezeichnet, dass der Betrachter glaubt, der Dargestellte schaue ihn an. Typisch für die *Post mortem*-Porträts des 19. Jahrhunderts ist der Umstand, dass sie die Illusion der Verlebendigung in gängigen Posen und Gesten bedienen. Die Fotografie wurde also im 19. Jahrhundert nicht nur zum zentralen neuen Medium der Erinnerung, sondern auch zu einem neuen Medium der Trauer, indem sie dazu beitrug, den Verlust eines geliebten Menschen zu verarbeiten, zahlreiche *Post mortem*-Fotos toter Kinder sind überliefert (**Abb. 4**).¹⁹

Vor dem mediengeschichtlichen Hintergrund der *Post mortem*-Porträts gewinnt auch Ken Jareckes *Image of War* seine intersubjektive



Abb. 4: Unbekannter Fotograf. Sarah A. Lawrence, ca. 1847.

Bedeutung: Es präsentiert einen Toten wie einen Lebenden, die Pose ähnelt einem Insassen, welcher aus der Fahrerkabine eines LKW steigt. Indem aber die schwarze Unkenntlichkeit des Leichnams die Illusion der Verlebendigung konterkariert, wird die Darstellung unheimlich.²⁰ Dass es auch um eine überindividuelle und überzeitliche Aussage geht, also nicht um eine spezifische Person, einen irakischen Dr. Petrus, signalisiert der Titel, den das Magazin *American Photo* der Aufnahme gegeben hat: *The Image of War*.

Anna Schreurs-Morét: Wenn für ein Bild, eine Fotografie eine überindividuelle und überzeitliche Aussage nachgewiesen werden kann, spricht man auch von ihrem ‚ikonischen Charakter‘. Selbst, wenn es sich nur um ein schnell geknipstes Foto, einen Schnappschuss handeln sollte, gelang dem Fotografen eine Aufnahme, die bestens geeignet ist, als *Image of War* apostrophiert zu werden; dies sollte die analysierende Beschreibung gezeigt haben. Als ikonisches Bild des Krieges erscheint die Fotografie 1.) durch die Fokussierung auf den einen toten Soldaten (das sicher ebenso grauenvolle Umfeld wird komplett ausgeblendet), 2.) durch dessen zentrale, dennoch streng bildparallele Position, 3.) durch den Aufbau in Gegensätzen

(zerfurchter menschlicher Körper gegen das metallene Wrack des Autos, toter Körper gegen die lebendig wirkende Geste, die dunkle, verkohlte Haut gegen das helle Licht des Fensters) und 4.) durch die Perspektive, durch den Blick von unten herauf in das Gesicht des Toten, der ein direktes Gegenüber und damit eine unausweichliche Konfrontation entstehen lässt.²¹

Cornelia Brink: Gezeigt wird der ‚nackte Tod‘ ohne jeden Hinweis auf einen ritualisierten Umgang mit Sterben und Tod. Dies und die im Motiv angelegte „unausweichliche Konfrontation“ durch den vermeintlichen Blick des Getöteten kann auf die Frage nach der Schuld verweisen: Wer hat das, was zu sehen ist, zu verantworten?²² Jarecke selbst hat sein Anliegen im Rückblick so formuliert: Er habe das damals verbreitete Narrativ des sauberen, unkomplizierten Kriegs herausfordern wollen: „When you have an image that disproves that myth“, he says today, „then you think it’s going to be widely published“ (Deghett). Und weiter:

But I think people should see this. This is what our smart bombs did. If we’re big enough to fight a war, we should be big enough to look at it. (Jarecke, zitiert nach Reznik)²³

Ob diejenigen, die das Foto später betrachten, der Absicht des Fotografen folgen, ist damit nicht gesagt. Von einem solchen Foto können, darauf hat in anderem Zusammenhang die Fototheoretikerin Susan Sontag nachdrücklich aufmerksam gemacht, unterschiedliche Signale ausgehen. „Es fordert: Schluß damit. Aber es ruft auch: Was für ein Anblick!“ Und davor:

Das Bild soll entsetzen, und in dieser terribilitá liegt eine provozierende Schönheit. [...] Fotografien neigen dazu, was immer sie abbilden umzuformen; und etwas kann als Bild schön oder erschreckend oder unerträglich sein, was im wirklichen Leben alles dies nicht ist. (Sontag 88-90; Trauschke)

Wirkungsräume einer Fotografie

Anna Schreurs-Morét: Im Unterschied zur *Wirkkraft* einer Fotografie erklären sich deren *Wirkungsräume* nicht aus dem Bild selbst, sie können (und müssen) durch die Rekonstruktion ihrer Kontexte erschlossen werden: In welchen Zusammenhängen wurde das Bild

publiziert? Wurde es beschnitten/verändert oder in Original(größe) gezeigt? Welche Motivationen waren mit der Produktion bzw. mit der Publikation verbunden?

Cornelia Brink: Und weiter: Wer hat das Foto an welchem Ort wie zu sehen bekommen? Wo wurde es aus welchen Gründen nicht publiziert? Mit den Fragen zu Kontexten der Verbreitung und Rezeption bewegen sich auch HistorikerInnen wieder auf vertrautem Terrain, sie lassen sich auf der Grundlage von Textquellen und Interviews mit Zeitgenossen recherchieren und quellenkritisch analysieren. Jarecke übergab seine Aufnahmen für die Agenturen *Reuters* und *Associated Press (AP)* dem *Joint Information Bureau* in Dhahran, Saudi-Arabien, wo das US-amerikanische Militär die Pressearbeit koordinierte und einhegte.²⁴ Zu diesem Zeitpunkt, unmittelbar nach Beendigung der *Operation Desert Storm*, mussten die Aufnahmen das bis dahin strikte Sicherheitsscreening nicht mehr durchlaufen. Die Zensur fand stattdessen durch die Medien in den USA statt, denen eine Veröffentlichung zu diesem Zeitpunkt nicht opportun erschien: Die *New York Times* entschied sich dagegen, das Foto zu zeigen und *AP* leitete es erst gar nicht an andere Zeitungen und Magazine weiter. Anders in

Europa: Jareckes Aufnahme wurde am 3. März 1991 im britischen *Observer* und am Tag darauf in der französischen Tageszeitung *Liberation* publiziert. Das Magazin *American Photo* brachte es dann in seiner Ausgabe vom Juli/August 1991 zum ersten Mal in den USA. Jareckes Aufnahme steht in stärkstem Kontrast zur bis dahin praktizierten Bilderpolitik in den Vereinigten Staaten, wo der Irakkrieg in den Medien als vermeintlich sauberer High-tech-Krieg dargestellt wurde. Zum visuellen Kontext von Jareckes Foto gehören aber nicht allein die in den USA und Europa vielfach publizierten schwarz-weißen und grünlichen Zielbilder und -videos alliierter Kampfflugzeuge, auf denen keine Menschen zu sehen sind, sondern auch die Aufnahmen der anderen Kriegsreportagen, die Ende Februar mit ihm am Ort des Geschehens waren, wie Laurent Rebours und Sadayuki Mikami, die ebenfalls für *AP* arbeiteten, oder Peter Turnley, der seine Aufnahmen später in einem Fotoband publizierte.²⁵ Der Schrecken, den Jareckes Foto auslösen kann, wird eher größer, wenn man die vielen, inzwischen leicht zugänglichen Fotos der unzähligen verbrannten LKWs und Autos auf der Straße nach Basra, dem später sogenannten Highway of Death, anschaut (**Abb. 5**). Anders als Jareckes



Abb. 5: Sadayuki Mikami. *Ohne Titel*. 1991.

berühmtes Foto deutet Sadayuki Mikamis Luftaufnahme von zerstörten Fahrzeugen das ganze Ausmaß des Angriffs an; die getöteten Insassen bleiben indes unsichtbar, der/die BetrachterIn muss seine/ihre Vorstellungskraft mobilisieren. Heute finden sich im Internet zahlreiche weitere Fotos der Szene und auch von verkohlten irakischen Soldaten und Zivilisten.

Je mehr man sich mittels bildanalytischer Beschreibungen und historischer Kontextualisierung dem Foto selbst und seiner Entstehungsgeschichte nähert, desto deutlicher wird, wie sehr eine Dokumentarfotografie vom Ereignis abstrahieren kann: durch die spezifische Darstellungsweise des Getöteten, der zudem namenlos bleibt, sowie durch die Abstraktion von Zeit und Ort im Bild. Erst der genaue Blick, die Recherche, die das Foto anstoßen kann, sowie dessen nachträgliche Rahmung durch eine Erzählung und weitere Fotografien führen zum konkreten Ereignis, zu den Verantwortlichen und den Opfern der Bombenangriffe, die unweit Kuwaits in den letzten Februartagen 1991 geflogen wurden: „Solche Bilder können nicht mehr sein als eine Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen“ (Sontag 136).

Offen bleibt die Frage, was Jareckes Foto mit Fragen der Heroisierung zu tun hat, wie sie im SFB 948 erforscht werden, der auf seiner Jahrestagung 2018 den Anlass für diesen interdisziplinären Dialog geboten hat (sieht man von den grundsätzlichen Überlegungen zur Analyse von Gewaltdarstellungen ab, die in Forschungen über Helden omnipräsent sind). Jareckes Aufnahme zeigt – wie die der anderen hier genannten Kriegsfotografen auch – überhaupt nichts Heroisches; sie fällt damit aus dem für Heroisierungsprozesse Üblichen heraus. Unabhängig davon, in welcher Mission der Getötete unterwegs war, lässt sich seine visuelle Darstellung als ‚lebender Toter‘ nicht heroisieren. Auch der Kriegsfotograf erscheint hier nicht (mehr) als Held; dass er die Szene überhaupt aufnahm, musste Jarecke im Nachhinein legitimieren, und im Rückblick klingt sein Auftrag als ziviler Kriegsfotograf, den er anfangs als notwendig bezeichnet hatte, um der offiziellen Bildberichterstattung etwas entgegen zu setzen, alles andere als heroisch: „I’m glad I did this but I wouldn’t go to war again any time soon. I can’t stand feeling the fear all the time“ (Jarecke, zitiert nach Reznik). Ebenso wenig lässt sich der Betrachter, lässt sich die Betrachterin als heroisch apostrophieren, weil er oder sie sich dem Anblick eines schrecklichen Fotos aussetzt. Doch, so Magnus Striet in der Diskussion in Schloss Beuggen, könne man Heroisierung hier als Form ihres Stillstellens begreifen. Mit anderen Worten: Ein Foto wie dieses

kann den Blick dafür schärfen, was alles gegeben sein muss, um im Feld der (Kriegs-)Fotografie von Heroisierungen sprechen zu können.

Ein (vorläufiges) Resümee

Die pragmatische, quellenkritische und kontextualisierende Befragung von Fotografien ist das eine, die Einbindung des forschenden Subjekts, das selbst auf Fotos blickt und so in das Dargestellte eingebunden ist, das andere. Bild, Blick und Sprache interagieren; Sehen, Beschreiben und Zeigen werden notwendig zum Thema der geschichtswissenschaftlichen Methodenreflexion. Das war der Ausgangspunkt des interdisziplinären Gesprächs: In der wissenschaftlichen Wahrnehmung von Fotografien verschränken sich subjektive Bilderfahrungen, Sehgewohnheiten der eigenen Zeit und spezifische, disziplinäre Weisen des Sehens, außerdem Erfahrungen mit bestimmten Typen von Bildern und visuellen Medien (vgl. Larsen 3-11).

Die Logik der Bilder wird wahrnehmend realisiert: Wir sehen Bilder an (Boehm, *Sprache* 28). Anders als über die Sprache sind Bilder als Quellen jedoch der historischen Forschung nicht zugänglich. Mit dem Sehvorgang und dem unmittelbaren Gefühlseindruck beim Sehen geht also gleich zweimal etwas verloren oder positiver formuliert: wird etwas transformiert. Was genau ist es dann, über das HistorikerInnen Aussagen machen können, wenn es um Fotografien, ihre Wirkungen und Kontexte geht?

In diesem Punkt ist der aktuelle Stand der geschichtswissenschaftlichen Bildforschung mit früheren Suchbewegungen im Feld der Oral History zu vergleichen. Das Authentizitätsversprechen, das Historikerinnen und Kulturwissenschaftler anfangs in der Befragung von Augenzeugen erkannten, bevor sie den eigenen Anteil am Zustandekommen der Aussagen berücksichtigten, findet seine Parallele in der vermeintlich unmittelbaren Zeugenschaft und dem unmittelbaren Eindruck, die der Fotografie als Abbild und Illustration von ‚Wirklichkeit‘ vielfach noch zugeschrieben werden (Jagschitz; Paul, *Visual History*). Angesprochen ist damit sowohl ein Aspekt einer Theorie der Fotografie als auch eine Methode ihrer historiografischen Erfassung und Auswertung.

Wenn darüber hinaus auf die Grenzen des Zeigbaren in der Fotografie verwiesen wird, geht es oft um die (vermuteten) Empfindungen der BetrachterInnen. Sofern Kriegsfotografien und andere Aufnahmen von Gewalt Aufmerksamkeit finden, herrscht (nicht nur) in den

Geschichts- und Kulturwissenschaften bislang ein verallgemeinernder, normativer, nicht selten auch moralisierender Grundton vor, der vorgibt, selbstevident und allgemeingültig zu sein. Man sollte indes beim Anschauen fotografischer Darstellungen von Leid und Gewalt, und auch von Leidenschaften und freundlichen Momenten der Geschichte, kein ‚Wir‘ voraussetzen.²⁶ Besser ist es, konkrete historische Gebrauchszusammenhänge zu untersuchen, auch die Wahrnehmungsbedingungen und -möglichkeiten von Zeitgenossen zu historisieren statt generell von einer besonderen Wirkung des Visuellen auszugehen.

Hier können Historikerinnen und Historiker auf analytische Werkzeuge aus den Nachbardisziplinen zurückgreifen, die es ihnen ermöglichen, ein Bild bzw. eine Fotografie in die für eine Analyse notwendige Distanz zu rücken, ohne sich zugleich in der falschen Sicherheit zu wiegen, ein Bild und seine Wirkungen ließen sich vollständig unter die Kontrolle des/der professionellen Betrachters/in und seiner Worte bringen (vgl. Boehm und Pfothner; Inhetveen). Um die Beschreibung visueller Medien zu objektivieren plädiere er, so der Literaturwissenschaftler Achim Aurnhammer, für eine medien-spezifische Beschreibungssprache und eine medien-geschichtliche Kontextualisierung – ein Vorschlag, an dem sich HistorikerInnen stärker als bisher üblich orientieren könnten. Gleiches gilt für die Anstrengung des genauen Hinschauens und für die Unterscheidung von Wirkmacht und Wirkraum eines Bildes, mit der die Kunsthistorikerin Anna Schreurs-Morét arbeitet. Dass – und wie – Subjektives und Intersubjektives ineinandergreifen und wie zugleich die Analyse objektiviert werden kann, sollte unser Gespräch am Beispiel einer Fotografie deutlich machen, die beim Betrachten ‚gemischte Gefühle‘ weckt und das Verlangen nach einem Narrativ produziert. Das ist wohl unvermeidlich – ein Foto wie das von den letzten Tagen des Irakkriegs spricht nicht nur den/die WissenschaftlerIn als Experten, sondern ebenso als Menschen (einer bestimmten Zeit und Kultur) an. Doch als WissenschaftlerIn ist er oder sie aufgefordert, die Voraussetzungen seiner/ihrer eigenen Bildwahrnehmung, die einen Niederschlag in der Sprache finden, zu reflektieren. Den eigenen Blick auf ein Foto sollte man nicht für den einzig möglichen halten.

1 Die folgenden Überlegungen führen Gedanken aus einem Aufsatz fort, der an anderer Stelle publiziert wurde (Brink 104-129). Die Jahreskonferenz des SFB 948, die im Januar 2018 in Schloss Beuggen stattfand, bot die Gelegenheit, meine Fragen in einer größeren Runde zur Diskussion zu stellen. Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer leiteten mit ihren Kommentaren in eine Diskussion ein. Dieser Beitrag führt ihre Kommentare mit dem überarbeiteten Vortrag zu einem interdisziplinären Gespräch zusammen. Ich danke den beiden, die ihre Beiträge für dieses Experiment zur Verfügung gestellt haben, den TeilnehmerInnen der Tagung, besonders Vera Marstaller und Ulrike Zimmermann, sowie Benjamin Glöckler für weitere Anregungen.

2 Diers zufolge fehlt selbst der Kunstgeschichte eine aktuelle, gründliche Reflexion der Beschreibung als einer ihrer zentralen Methoden; er verweist aber auf nach wie vor lesenswerte ältere Arbeiten zur Kunst der Beschreibung aus seinem Fach. Zu den erwähnenswerten geschichtswissenschaftlichen Ausnahmen gehören die Studien von Struk und Holzer.

3 Zur Versprachlichung von Bildern am Beispiel Film vgl. Seeßlen.

4 Dazu mit einer Fülle weiterführender Literatur Paul, *Bilder*.

5 Auch damit ist zu rechnen: Dass es dem/der BetrachterIn beim Anblick mancher Fotos schlicht die Sprache verschlägt.

6 Als erster Golfkrieg wird üblicherweise der Krieg zwischen dem Iran und dem Irak (1980–88) bezeichnet, die späteren Kriege zwischen dem Irak und der USA entsprechend als zweiter (1990/91) und dritter Golfkrieg (2003) bzw. als erster und zweiter Irakkrieg.

7 Die beiden Beispiele wurden ausgewählt, weil sich an ihnen die Problematik besonders prägnant deutlich machen lässt. Vergleichbares findet sich jedoch auch in geschichtswissenschaftlichen Studien.

8 „I don't know who he was or what he did. I don't know if he was a good man, a family man or a bad guy or a terrible soldier or anything like that“, lässt der Fotograf Kenneth Jarecke die Frage zum Charakter der Person offener (Jarecke).

9 Diese – bewussten oder unbewussten – Rückbezüge ließen sich auch als Präfiguration im Sinne Blumenbergs verstehen und dessen Ausführungen sich auf diese Weise weiterführen (Blumenberg). Für den Hinweis danke ich Ulrich Bröckling.

10 Ein überzeugendes Beispiel für eine solche Bildanalyse bietet Diers, Ereignis.

11 So lautete der Titel des Berichts zum Foto in der ersten US-amerikanischen Veröffentlichung in *American Photo* im Sommer 1991 (Reznik).

12 Dass der im Foto dargestellte Tod durch Verbrennen Folge von etwas ist, Sequentialität also bereits im Bild selbst angelegt ist und nicht zwingend einen textlichen Hinweis erfordert, hat in der Diskussion Joachim Grage hervorgehoben.

13 Jarecke, der 1991 noch nicht über eine Digitalkamera verfügte und auch nicht – was möglich gewesen wäre – mit einer Polaroidkamera fotografierte, konnte seine Aufnahmen erst auf einem Kontaktstreifen bzw. dem Abzug sehen.

14 Die Fotoreportage vom Juli 1991 erschien 2014 ein zweites Mal im Magazin *American Photo* (Reznik).

15 Darauf haben in der Diskussion Ralf von den Hoff (Klassische Archäologie) und Sitta von Reden (Alte Geschichte) hingewiesen.

16 Im Unterschied zum/r späteren BetrachterIn, dessen oder deren Wahrnehmung auf den Sehsinn beschränkt bleibt, spürte Jarecke Kälte und Hitze, er roch Benzin, Diesel, die Verbrennungen und er hörte viele Geräusche: „[...] engines were still going. I could hear a radio playing in the distance. Machine guns were set up in firing positions“ (Jarecke, zitiert nach Reznik).

17 Nicht angesprochen ist damit das Abmalen eines Gegenstands oder einer Szene, bei der die Vorstellungskraft des Malers keine Rolle spielt.

18 Es gibt weitere Fotografien, u. a. aus medizinischen Kontexten, die Tote lebendig ins Bild setzen. Als Beispiel aus einer künstlerischen Perspektive vgl. Annet van der Voorts Projekt „still-leben“.

19 Das Mädchen mit dem roten Mantel/Kleid scheint als Topos der visuellen Kultur ebenfalls mit Leben/Tod assoziiert zu sein. Vgl. die Filme von Nicholas Roeg, *Wenn die Gondeln Trauer tragen*, GB 1973; Steven Spielberg, *Schindlers Liste*, USA 1993.

20 Mit Blick auf Produktion, Verbreitung und Rezeption sind die *Post mortem*-Fotos von Menschen, die eines natürlichen Todes infolge ihres Alters oder einer Krankheit starben, zu unterscheiden von Fotos, die Opfer einer Gewalttat zeigen. Bei der *Post mortem*-Fotografie gab es Auftraggeber, die mit Hilfe eines Fotos um ihre Toten trauern wollten. Durch wessen Auftrag sah sich Jarecke legitimiert, als er den verbrannten Körper fotografierte? Einer kritischen Weltöffentlichkeit?

21 Dazu Hellmold 34-50 mit weiteren Hinweisen darauf, welche Darstellungsformen eine Fotografie zu einem ikonischen Bild machen können.

22 In der Diskussion haben Magnus Striet (Theologie, Philosophische Anthropologie) und Ulrich Bröckling (Soziologie) darauf aufmerksam gemacht.

23 Ähnlich hat Susan Sontag mit Blick auf Fotos argumentiert, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind (Sontag 111).

24 Das Folgende nach Deghett. Deghett führte Gespräche mit zahlreichen Verantwortlichen im Poolsystem und in Bildredaktionen. Einführend zur Bildberichterstattung über den Golfkrieg vgl. Paul, *Bilder* 365-405. Zur Berichterstattung in Deutschland vgl. Spindler 182-199.

25 Jarecke hat seine Fotos aus dem Irakkrieg, die amerikanischen und europäischen Zeitungen nicht veröffentlichten, mit Texten der Künstlerin Exene Cervenka in einem Fotoband publiziert.

26 Das hat v. a. Susan Sontag immer wieder angemahnt (Sontag 13). Dass auch Jareckes Fotografie nicht zwingend verstörend wirken muss, haben Nicola Spakowski (Sinologie) und Johanna Pink (Islamwissenschaft) in der Diskussion in Schloss Beuggen geltend gemacht.

Literatur

- Aurnhammer, Achim und Thorsten Fitzon. „Einleitung.“ *Trauernarrative. Erzählte Verlust Erfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen*. Hg. Achim Aurnhammer u. a. Würzburg: Ergon, 2016: 9-18.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Boehm, Gottfried. „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zu einer Logik der Bilder.“ *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Hg. Christa Maar und Hubert Burda. Köln: DuMont, 2004: 28-43.
- Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.). *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*. München u. a.: Fink, 1995.
- Boehm, Gottfried. „Bildbeschreibung.“ *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München u. a.: Fink, 1995: 23-40.
- Blumenberg, Hans. *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Brink, Cornelia. „Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen.“ *Geschichte und Gesellschaft* 37.1 (2011): 104-129.
- Deghett, Torie Rose. „The War Photo No One would publish.“ *The Atlantic* 8 (2014). 22. Februar 2018 <<https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/>>.
- Diers, Michael. „Beschreibung als Methode. Statt eines Nachworts.“ *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*. Hg. ders. Paderborn: Fink, 2016: 301-305.
- . „Ereignis Bild. Fotografie, Politik und (Be-)Deutung.“ *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*. Hg. ders. Paderborn: Fink, 2016: 123-139.
- Geimer, Peter. „Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern.“ *Fotografische Leidenschaften*. Hg. Katharina Sykora u.a. Marburg: Jonas, 2006: 245-257.
- Hellmold, Martin. „Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege.“ *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des ‚modernen‘ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. Bd. 1*. Hg. Thomas F. Schneider. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 1999: 34-50.
- Holzer, Anton. *Das Lächeln der Henker. Der unbekanntes Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*. Darmstadt: Primus, 2008.
- Hühn, Peter und Jörg Schönert. „Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse.“ *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Peter Hühn u. a. Berlin: De Gruyter, 2017: 1-18.
- Inhetveen, Rüdiger und Rudolf Kötter (Hg.). *Betrachten, Beobachten, Beschreiben. Beschreibungen in Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink, 1996.
- Jagschitz, Gerhard. „Visual History.“ *Das audiovisuelle Archiv* 29/30 (1991): 23-51.
- Jarecke, Kenneth und Exene Cervenka. *Just Another War*. Joliet/Montana: Bedrock Press, 1992.
- Jarecke, Kenneth. „Picture power: Death of an Iraqi soldier.“ *BBC News* 9. Mai 2005. 3. Januar 2018 <[URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4528745.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4528745.stm)>.
- Kurzke-Maasmeier, Stefan. „Hinter dem Bild. Skizzen einer ethisch-informierten Bildhermeneutik und ihre Bedeutung für die Betrachtung fremden Leids.“ *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 8.1 (2007): 25-38.
- Larsen, Peter. „Der private Blick.“ *Fotogeschichte* 11.40 (1991): 3-11.
- Müller, Marion G. „‚Burning Bodies‘. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder.“ *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Hg. Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln: von Halem, 2005: 405-421.
- Paul, Gerhard. „Einleitung.“ *Visual History. Ein Studienbuch*. Hg. ders. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006: 7-36.
- . *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Schöningh, 2004.
- Reznik, Eugene. „The Story Behind Ken Jarecke’s Horrific and Controversial Gulf War Photo.“ *American Photo*. 7. Oktober 2014. 22. Februar 2018 <<https://www.americanphotomag.com/story-behind-ken-jareckes-horrific-and-controversial-gulf-war-photo>>.
- Richter, Isabel. „Visual History als eine Geschichte des Todes. Fotografische Totenporträts im 19. Jahrhundert.“ *Historische Anthropologie* 18.2 (2010): 191-219.
- Seeßlen, Georg. „Chaos der Bilder – Ordnung des Textes?“ *Film Kritik Schreiben*. Hg. Gustav Ernst u. a. Wien: Europa Verlag, 1993: 119-142.

- Simmel, Georg. *Das Problem der historischen Zeit*. Berlin: Reuther und Reichard, 1916.
- Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*. München: Carl Hanser, 2003.
- Spindler, Beate. „Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotobereichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003.“ *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Hg. Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln: von Halem, 2005: 182-199.
- Stahel, Urs. „Körper, Bilder, Macht und Gewalt.“ *Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod* (Ausstellungskatalog. Winterthur 2009). Hg. ders. Göttingen: Steidl, 2009: 8-11.
- Storm, Theodor. „Aquis submersus.“ *Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 2*. Berlin u. a.: Aufbau, 1978: 628-704. [ED in: Deutsche Rundschau, Oktober 1876].
- Struk, Janina. *Photographing the Holocaust. Interpretation of the Evidence*. London u. a.: I.B. Tauris, 2004.
- Sykora, Katharina. *Die Tode der Fotografie, Bd. 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Fink, 2009.
- Trauschke, Jennifer. „Terribilität.“ *Compedium Heroicum*. Hg. Ronald G. Asch u. a. DOI 10.6094/heroicum/terribilita.
- Turnley, David und Peter Turnley. *In Times of War and Peace*. New York u. a.: Abbeville Press, 1997.
- van der Voort, Annet. *still-leben*. 22. Februar 2018 <<http://annetvandervoort.com/portfolio/stilllife/still-life/still-life3.html>>.

Abbildungen

- Abb. 1: Jarecke, Kenneth. „Picture power. Death of Iraqi soldier.“ *BBC News* 9. Mai 2005. 1. Juli 2018. <http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/pop_ups/05/middle_east_enl_1115629150/html/1.stm>.
- Abb. 2: Selwyn-Holmes, Alex. „Dead Iraqi Soldier.“ *Iconic Photos. Famous, Infamous and Iconic Photos* 17. Juni 2010. 1. Juli 2018 <<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/17/dead-iraqi-soldier/>>.
- Abb. 3: © Wien, Albertina, Inv.: FotoGLV2000/8627.
- Abb. 4: Sykora 104.
- Abb. 5: Taylor, Alan. „Operation Desert Storm. 25 Years Since the First Gulf War.“ *The Atlantic* 14. Januar 2016. 2. Juli 2018 <https://cdn.theatlantic.com/assets/media/img/photo/2016/01/operation-desert-storm-25-years-sin/g31_AP9103010238/main_600.jpg?1452803178>.

Helden und Gedenktourismus – Eine Reise nach Verdun im September 2017

Eine Reise nach Verdun bringt nicht nur Orte nahe, an denen im Jahr 1916 langwierige Schlachten mit hohen Verlusten an Menschenleben auf allen Seiten geführt wurden, sondern auch Geschichten zahlreicher bekannter und unbekannter Kriegshelden. Zu den bekannteren zählen Philippe Pétain oder Oswald Boelcke; der bekannteste Unbekannte ist sicherlich jener, der am 11. November 1920 als namenloser „soldat français mort pour la patrie“ unter dem Arc de Triomphe in Paris bestattet wurde.

Wir, drei Mitarbeiter*innen des SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“, reisten im September 2017 von Freiburg nach Verdun, um das ehemalige Champ de Bataille de Verdun des Ersten Weltkriegs in seiner gegenwärtigen Form mit eigenen Augen zu sehen. Diese konkrete massentouristische Erfahrung, nicht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Geschichtstourismus allgemein oder dem Verdun von 1916, soll den Kern des folgenden Reiseberichts bilden.¹ Denn wir bewegten uns nicht durch die Schützengräben, militärischen Anlagen und Gedenkstätten, um herauszufinden, wie es im Krieg gewesen sein könnte, sondern konzentrierten uns auf die Repräsentation vergangener Ereignisse an für den Massentourismus aufbereiteten Erinnerungsorten; somit hatten wir im Vorfeld keine Routen ausgearbeitet, sondern orientierten uns an den Wegweisern und Info tafeln für Tourist*innen. Im Folgenden rekonstruieren und kommentieren wir unseren Gang durch *dieses* Verdun, der uns an Orte und Konfigurationen des Heroischen führte, die uns ohne den touristischen Blick womöglich entgangen wären.

Die Karte, die Tourist*innen einen Überblick über das Angebot der verschiedenen Gedenkorte wie Ausstellungen der Region geben soll, trägt in der deutschen Übersetzung den Titel *Gedenktourismus*. In diesem Wort überschneiden sich Erinnerungen an einen Krieg, der als eine der großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts Eingang in die Geschichtsschreibung fand, mit aktuellen ökonomischen Kalkülen, die

Attraktionen für zahlende Urlauber*innen bieten möchten.² Durch mediale Inszenierungen, spektakuläre Angebote und Anekdoten werden aus Gedenkortern Erlebnisorte, deren Verweispotential auf historische Ereignisse überlagert wird von Aktualisierungsbestrebungen, welche auf das emotionale Miterleben heutiger Besucher*innen setzen.³ In verschiedenen Ausstellungen in und um Verdun treffen Zeitzeugenberichte über die Sinnlosigkeit des Kriegs und das allgegenwärtige Sterben auf Erzählungen über Heldenmut und Selbstaufopferung. Heldenfiguren, so unsere These, markieren in Verdun den Übergang vom sakralisierenden Gedenken zum ökonomisch verwertbaren Erlebnis. Heldenfiguren im Rahmen des Gedenktourismus bieten Tourist*innen die Möglichkeit, den Grenzen des eigenen Lebens für kurze Zeit zu entfliehen, die eigene Gegenwart zu vergessen und aufzugehen in vergangenen Abenteuern herausragender historischer Gestalten. Als Anreiz für Besucher*innen, Eintrittsgelder und Souvenirgegenstände zu bezahlen, transformieren Heldengeschichten aber auch die Wahrnehmung der Landschaft rund um Verdun – von einer Gedenkstätte an eine der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkriegs zu einem Abenteuerspielplatz der Gegenwart.

Worauf es beim Gedenktourismus ankomme, meint ein Souvenirverkäufer genauestens zu wissen, der fließend Deutsch spricht und am Eingang der Ausstellung im ehemaligen Fort de Vaux arbeitet. Das Fort de Vaux ist einer von zahlreichen Gedenkortern an den Ersten Weltkrieg und liegt rund zehn Kilometer außerhalb von Verdun. Hier beginnen wir eher zufällig unseren Rundgang. Das nahegelegene Fort Douaumont sei zwar größer, meint der Souvenirverkäufer, doch das Fort de Vaux habe die besseren Geschichten zu erzählen. Schließlich hätten hier echte, langwierige Kämpfe stattgefunden – angeführt von Kommandant Sylvain Eugène Raynal, einem namhaften französischen Kriegshelden. Solchen Legenden (im Sinne ausschmückender Darstellungen, die sich mehr

durch ihre erbauliche Wirkung als die korrekte Wiedergabe von Tatsachen auszeichnen) um das Fort de Vaux können die Besucher*innen über Stationen Schritt für Schritt folgen, und sie begegnen dabei neben Raynal noch zwei weiteren Helden. Der eine, Hauptmann Tabourot, galt bereits seinen Zeitgenoss*innen als Held, weil er als Zeichen der Selbstaufopferung für sein Vaterland im Kampf starb und patriotische Ideale seinem eigenen Leben übergeordnet habe. Der andere, ein im Juni 1916 gerade 20 Jahre alter Offiziersanwärter namens Léon Buffet, wird in der Ausstellung als Held vorgeführt, da er unter Lebensgefahr Evakuierungspläne aus der Kommandozentrale in Verdun zum inzwischen belagerten Fort brachte. Zwar sei es ihm gelungen, die Pläne zu übermitteln, die Evakuierung selbst aber scheiterte. Die rund 500 im Fort stationierten französischen Soldaten ergaben sich daraufhin am 7. Juni 1916 und wurden deutsche Kriegsgefangene. Die Erläuterungen des digitalen Guides, ohne den der Besuch des Forts nicht empfohlen wird, folgen narrativen Vorgaben: Nach ihrer außerordentlichen Handlungsfähigkeit, über die beide Figuren aufgrund ihres Mutes, ihrer Tapferkeit sowie ihrem Sinn für die Gemeinschaft verfügt hätten, wird die zunehmend erschwerte und bedrückende Lage geschildert. Die Ausweglosigkeit ihrer Situation, unterstrichen durch die im gesamten Fort erläuterten Hinweise, dass der Aufenthalt hier durch den starken Beschuss durch die Deutschen außerhalb der Gemäuer einem Gefängnis geglichen habe, bildet in beiden Geschichten den Höhepunkt. Die Dramatik wird durch den Kontrast zur besonderen Agency der Figuren, deren Handlungsmacht nicht einmal in dieser beklemmenden Sackgasse schwand, noch herausgestellt. Diesem Topos der extremen Enge, der die Soldaten im Fort ausgesetzt waren, wird als Ausklang am Ende des Rundgangs ein weiterer Mythos hinzugefügt. Denn der Legende nach waren die gegnerischen Deutschen so beeindruckt von der über drei Monate anhaltenden Widerstandskraft ihrer zahlenmäßig klar unterlegenen Gegner, dass ihnen nicht nur einzelne Figuren, sondern die gesamte Besatzung des Forts wie Helden vorkamen. Tatsächlich gehen die Kämpfe um das Fort nach der Kapitulation im Juni aber noch weiter: Nach mehreren erfolglosen Versuchen gelang es den Franzosen im November 1916, das Fort zurückzuerobern. Das lernt man allerdings eher aus der einschlägigen Fachliteratur (siehe u. a. Philpott; Krumeich/Prost 82-84); bei einer Besichtigung vor Ort spielt es nur noch als kurzer Ausblick eine Rolle.

„De la réalité à la légende. From reality to legend. Von der Wirklichkeit zur Legende“ ist bei

der letzten Station dieses multimedialen Rundgangs zu lesen. Die Datei, die Besucher*innen auf ihrem digitalen Guide auswählen können, bietet dazu Bild- und Tonmaterial für weitere Informationen an. Ein Klick und der Sprecher erklärt, dass man nicht wisse, wie die Kämpfe um das Fort de Vaux 1916 wirklich gewesen seien. Das gezeigte Videomaterial auf dem kleinen Display des Guides sei deshalb aus *Verdun, visions d'histoire* (Léon Poirier) entnommen worden, einer Spielfilm-Inszenierung, die zehn Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs entstanden war. Auch wenn alle Laiendarsteller den Krieg selbst als Soldaten miterlebt hatten und der Film an den historischen Orten gedreht wurde, zeuge dies lediglich davon, dass aus der historischen Wirklichkeit nunmehr eine Legende geworden sei. Die Ausstellung macht aus diesem Umstand kein Manko, sondern stärkt die Projektionen der Gegenwart, verweist aber zugleich kritisch auf die Mythologisierung der Kämpfe um Verdun. Dass dies erst am Ende erfolgt, nachdem wir all den Erzählungen gelauscht und zugesehen hatten, ist wohl kein Zufall. Und wohl auch nicht, dass die gesamten Inszenierungen des Forts vor allem darauf ausgelegt sind, die Sinne anzusprechen, indem beispielsweise die unangenehmen Gerüche oder die mehr und mehr durch Gas vergiftete Atemluft erwähnt werden. Auch der Hinweis auf eine immer höhere Zahl derjenigen, die durch das zusehends lebensgefährliche Ausharren in den Gemäuern ihren Tod fanden, und der sich steigernden Anzahl der todbringenden Versuche, das Gebäude zu verlassen, führt zu einem Fokus auf das körperliche (Mit-)Empfinden der Enge und Ausweglosigkeit seitens der Besucher*innen. Am Ende bleibt nach der Besichtigung das Gefühl zurück, was man eben gesehen und erlebt habe, sei natürlich nicht der Erste Weltkrieg gewesen, aber den Erfahrungen der Zeitgenossen sei man persönlich doch recht nahegekommen. Im Narrativ der Ausstellung lösen sich die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Legende, aber dadurch auch zwischen Gegenwart und Vergangenheit auf. Die Narrativierungen in der Ausstellung zielen, so erschien es uns, weniger auf einen Einblick in die Geschichte, sondern vielmehr darauf, ein ganzheitliches Angebot für die Tourist*innen zu schaffen, auch über körperliche Empfindungen einzutauchen in den Mythos der Vergangenheit. Dieses Phänomen findet sich auch in Beobachtungen, die an anderen Gedenkorten des Ersten Weltkriegs gemacht wurden:

Gemäß einer patriotischen, kriegerischen und hin und wieder mystischen Mythologie durchmisst der britische, australische,

kanadische Besucher die Somme und ihre Hochburgen, wie er Ypern, Paschendaele, Gallipoli besucht. Er bewegt sich auf einer vom Blut ihrer Helden geheiligten Erde. Nicht im Geschichtsunterricht, sondern im Fach Literatur wurde ihm die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg und seine 850 000 Toten vermittelt. (zit. nach Herzog 11)

Auch das Fort de Vaux bemüht sich, seinen Besucher*innen ein literarisches Empfinden der vom „Blut der Helden“ zeugenden Stätte zu ermöglichen.

Nach dem Rundgang stehen wir auf einmal wieder im Shop und können die verschiedenen Gedenktourismus-Souvenirs ansehen, die dort feilgeboten werden. Besonders befremdlich wirken auf uns die zahlreichen Taschenmesser und Tassen mit einem *I love Verdun*-Logo. Auch Taschen, die wie die Proviantbeutel der Soldaten aussehen, T-Shirts, Spielzeugpanzer, Buntstifte und Malbücher für Kinder, Servietten und Kochschürzen sind mit Verdun-Emblemen verziert. Außerdem gibt es Propagandazeichnungen kämpfender Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg zu kaufen und Literatur, aus der neben historisch fundierten Recherchen für Geschichtsinteressierte auch für Kriegsfans rund um Uniformen, Helme und Waffen in Bildatlanten so einiges zu finden ist. Dazwischen wird immer wieder auf den *poilu* verwiesen, den einfachen Frontsoldaten der französischen Armee, der zwar namenlos bleibt, dessen typologisierte Form aber, so scheint es in Anbetracht seiner in und um Verdun ständig wahrnehmbaren Präsenz, allen Soldaten Frankreichs Heldenstatus verleiht. Reminiszenzen an den *poilu* können zumindest in jeglicher denkbaren Form erworben werden, als Schlüsselanhänger oder gestickt auf Servietten zierte er die Regale und Vitrinen des Shops.

Der Verkauf von Kriegssouvenirs genauso wie ein rentabler ‚Schlachtfeldtourismus‘ – das erfährt man nicht beim Besuch, sondern aus eigenen Nachforschungen – haben in Verdun eine lange Tradition. Bereits unmittelbar nach Kriegsende war eine „blühende Schlachtfeldindustrie“ (Ernst Glaeser) entstanden und schon 1921 äußerte sich Karl Kraus entsetzt über die *all-inclusive* „Reklamefahrten zur Hölle“ (Ernst Glaeser zit. nach Petermann 144; Kraus 96-98). 1932 mussten wegen der hohen Besuchszahlen teilweise Straßen für den öffentlichen Verkehr gesperrt werden. Wurden Stahlhelme, Granaten oder Ähnliches auf dem Schlachtfeld gefunden, fand sich schnell auch ein Käufer. Angehörigen von Gefallenen wurden pro Jahr die Kosten für eine Fahrt nach Verdun vom französischen

Staat erstattet. Der deutsche Verdun-Tourismus war bis 1925 von den französischen Behörden untersagt, aber auch in den Folgejahren konnten sich nur wenige die teure Reise leisten. Ersatzweise wurden in Deutschland Grabstein-Fotografien verkauft, um einen Besuch des Ortes, der in der Realität unerreichbar war, wenigstens virtuell zu ermöglichen (Petermann 144; Krumreich/Prost 193). Gedenktourismus, wie wir ihn in Verdun kennen gelernt haben, ist also nicht erst seit heute ein lohnenswertes Geschäft. Dennoch scheint es wohl nicht zuletzt dem zeitlichen Abstand geschuldet, dass sich mittlerweile eine Verschiebung abzeichnet: Während bereits bei medialen Präsentationen wie im Fort de Vaux das Gedenken in den Hintergrund rückt, liegt der Fokus spätestens im Museumsshop ganz auf dem Tourismus. Heldenfiguren boten während des Ersten Weltkriegs und in der anschließenden Friedensphase Möglichkeiten zur Sinnstiftung bei persönlichen Erfahrungen und Verlusten. Geht man von der Gestaltung der Souvenirs und Souvenirshops aus, übernehmen sie heute mehr und mehr die Funktion, Abenteuergeschichten vergangener Zeiten zu verkaufen. Wer trinkt schließlich gerne morgens Kaffee aus einer Tasse, die auf die Schattenseiten des Kriegs verweist? Ein heroischer Soldat mit zum Kampf erhobener Waffe hingegen könnte als Symbol für Tatendrang und Mut vielleicht eher den Start in den Tag visuell begleiten. So verschwindet das Gedenken weitestgehend hinter dem touristischen „Ich war dort“. Im Gedenktourismus werden die *poilus* und das *I love Verdun*-Logo zu Chiffren, als tauglich für den heutigen Alltag angesehen und somit auch so manche Käufer*innen finden. Die Legende verkauft sich besser als der historische Tatsachenbericht, was auch die Besuchszahlen der verschiedenen Orte zeigen. Gedenkorte, die sich ausschließlich an ein fachlich interessiertes Publikum wenden, wurden in Frankreich zwischen 1990 und 2000 jährlich von unter 1.000 Besucher*innen besucht, während die Besucher*innenzahl im Fort de Vaux zwischen 57.594 (2002) und 96.164 (1996) schwankt, im nahe gelegenen Fort de Douaumont sind die Zahlen noch höher (140.874 im Jahr 1996).⁴

Dass in der musealen Gestaltung des Fort de Vaux die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Legende verwischt werden, ist in Anbetracht dieser Besucher*innenzahlen nicht verwunderlich, denn Massentourismus zielt letztlich seiner Definition nach darauf ab, eine bestimmte Destination aufzusuchen, um bewusst den gewohnten Lebensmittelpunkt zu verlassen.⁵ Vielleicht lädt auch in diesem Sinne der digitale Guide nach der Station 16 „De la réalité à

la légende“ ausdrücklich zu einem Spaziergang über das Dach des Fort de Vaux ein. Wir folgen ihm und sehen: Das Dach selbst ist heute mit vernarbtem Gras bedeckt und auch die nähere Umgebung präsentiert sich als derart zerfurchte Landschaft, dass man unweigerlich zu grübeln beginnt, ob die Narben der Natur tatsächlich alle von einem Krieg herrühren können, der vor rund 100 Jahren geführt wurde. Ein eigenartiges Empfinden stellt sich auch körperlich ein, als wir die Hügellandschaft zu Fuß durchqueren. Im gesamten Umland, auf der Gedenktourismus-Karte als ehemalige Schlachtfelder rot markiert, finden sich verschiedene Vorschläge für ein- bis zweistündige Spaziergänge, während derer ebenfalls Überreste und Schauplätze des sogenannten Großen Kriegs abgeschritten werden können. Wieder kann sinnlich erfahren werden, wie Gegenwart und Vergangenheit ein Bündnis eingehen. Die Landschaft wirkt auf uns dabei so bizarr, dass unsere Assoziationen die Grenzen zur Legende überschreiten. Während unseres Spaziergangs vertiefen ein leichter Nieselregen und ein grauer Schleier dieses Gefühl und der aufgeweichte Boden erinnert uns an den Topos des oft erwähnten Schlammes von Verdun, auch wenn wir wissen, dass der Matsch unter unseren Füßen damit wohl kaum vergleichbar ist. Ebenso sehen wir, dass die Landschaft heute eine andere ist und hängen doch an der Suche nach dem authentisch Vergangenen in der Gegenwart: Wald bewächst nun die ehemals freien Felder und wir bemühen uns, die Bäume wegzudenken; die Kasematten beherbergen Fledermäuse und wir denken an mythische Aufladungen dieser Tiere; das Auf und Ab der Einschlaglöcher macht den ehemaligen Kriegsschauplatz zur idealen Joggingstrecke. Die Versuche, die Orte für den Tourismus attraktiver zu gestalten, können, so stellen wir fest, auch pietätlos wirken.⁶

Im Gelände zeigen sich zahlreiche, teilweise wie für eine Schatzsuche versteckte Stellen, die auf die in der Schlacht um Verdun Gefallenen hinweisen. Seien es staatlich finanzierte Gedenktafeln, die gleich mehreren Gefallenen gewidmet und dann ebenfalls auf Wanderkarten verzeichnet sind, seien es vereinzelte, teils auch privat finanzierte Holzkreuze, die unverhofft am Wegesrand auftauchen – es zeigt sich: der Gedenktourismus in Verdun hat auch beim flüchtigen Vorbeiwandern und -spazieren einiges an Heldenverehrung als touristische Gegenwartsflucht zu bieten, indem die Imaginationen fremder Heldentaten angeregt werden. Wie im Fort de Vaux stellt sich über die Heldengeschichten ein Empfinden ein, das nicht nur erträglicher als nüchterne Geschichtsschreibung zu sein scheint, sondern auch für einen Ausflug mit

Kindern einen schönen Anreiz bieten kann. Heldenreste als Schatzsucher*in in den ehemaligen Schlachtfeldern zu finden, beschäftigt und verschafft ein ganzheitliches Erlebnis. Und auf den noch bestehenden Feldern oder im Wald kann alles Mögliche aus der Zeit des Ersten Weltkriegs – oder als Rekonstruktion davon – gefunden werden: Schützengräben, Minenfelder, Säulen oder Hausfassaden als Überbleibsel zerstörter Dörfer oder auch ein Schild, das auf einen Lebensmittelladen hinweist, der hier einst gestanden hat. Welchem Gedenktourismus-Pfad man auch folgen möchte, in jedweder Art ist die Möglichkeit geboten, sich selbst in die Heldenfigur des *poilu* zu versetzen.

Wer hierfür nicht durch düstere, unterirdische Gänge stolpern möchte, an deren Eingängen *Gefahr*-Schilder hängen und in denen der Schlamm knöchelhoch steht, kann stattdessen bequem in der Zitadelle mitten in Verdun in einen der Förderwagen steigen. Wir versuchen das, und wir freuen uns ein wenig über den Wagen, da endlich unsere vom langen Laufen müden Füße ausruhen können. Zudem wurden uns laut Ankündigung am Eingang 30 Minuten „voller Emotionen“ auf Französisch, Deutsch oder Englisch versprochen. Die Fahrt führt vorbei an verschiedenen Stationen, in denen per Videoprojektionen, die teilweise an Requisiten wie Besprechungstische oder eine Backstube angepasst wurden, Schauspieler*innen verschiedene Szenen aus dem Kriegsalltag darstellen. Unter anderem sieht und hört man einem Soldaten dabei zu, wie er nach den richtigen Worten für einen Brief sucht und sich die Formulierungen wie zur Probe laut vorspricht. Seine Stimme klingt in unseren Ohren so pathetisch, als schreibe er gerade einen von intellektuellen Höhenflügen inspirierten Liebesbrief und nicht von den Kämpfen und dem rauen Alltag, dem Sterben und Leiden des Ersten Weltkriegs. Der Krieg wird an dieser Stelle zur Kulisse der Geschichte eines bürgerlichen Intellektuellen, der selbst unter schwersten Bedingungen die Form zu wahren weiß.

Ein Höhepunkt der Tour ist die Fahrt durch einen nachgebauten Schützengraben. Uns wird hierbei suggeriert, wir könnten uns in die Lage eines Soldaten versetzen, der sich in seinen vertonten Briefen nach der Freiheit der Fliegerei sehnt, dann aber in der Enge des Schützengrabens ums eigene Überleben zu kämpfen hat. Der Schützengraben wird inmitten der Zitadelle mithilfe einer Leinwand inszeniert, die in gleichbleibendem Abstand vor dem Wagen herfährt. Der auf diese Leinwand projizierte Film zeigt Schauspieler als Soldaten, die ihren Blick in die Kamera und somit auf die im Gedenktourismuswagen Sitzenden richten und diesen beim Passieren

bereitwillig Platz machen. Als ein Schuss fällt und einer der Soldaten im Film tot zu Boden sinkt, wechselt die Optik von farbig auf schwarz-weiß. Vielleicht sollte durch den Farbverlust der Darbietung der ständigen Gefahr des Todes, der die *poilus* ausgesetzt waren, mehr Bedeutung gegeben werden? Oder sollte das Schwarz-Weiß den Authentizitätsanspruch der Darbietung betonen? Die Intention hinter dem Farbwechsel blieb letztlich unerklärt.

Die Reinszenierung der Auswahl und Ehrung des unbekanntes Soldaten am Ende der Rundfahrt markiert einen weiteren Höhepunkt des Zitadellenbesuchs. Diese Station müssen wir zu Fuß durchschreiten, wodurch wir zu Gästen der einst nach Kriegsende stattgefundenen Feier werden. Nochmals wird auf die hohen Verluste im Krieg verwiesen, aber auch darauf, wie viele Helden in Verdun gekämpft hatten und weswegen die Wahl des unbekanntes Soldaten auf die Gefallenen dieser Kämpfe fiel: Verdun als einer der Orte mit den meisten Toten an der Westfront wird an dieser Stelle zu einem Ort mit den meisten Helden. Verdunbesucher*innen heute können wie wir auf Tuchfühlung gehen mit nachgebauten Särgen, deren Zurschaustellung die Schrecken des gewaltsamen Todes durch eine scheinbare Nähe zu heldenhaften Kämpfen ersetzt. Abschließend kann auch in der Zitadelle beim Ausgang in einem weiteren Gedenktourismussouvenirshop so allerlei eingekauft und vielleicht weniger zum Gedenken als vielmehr als Andenken an das inszenierte Kriegserlebnis mit nach Hause genommen werden. Wir jedoch sehen davon ab und rekapitulieren stattdessen für uns auf dem Heimweg das Erlebte in einem Gespräch.

Die Zeiten, so sind wir uns einig, gehen an diesen Orten in und um Verdun recht unübersichtlich durcheinander; Zeitschichten überlagern sich ständig und immer wieder anders. Eigenständige Recherchen sind notwendig, um etwa zu erfahren, dass der Grundstein des Beinhouses von Douaumont am 22. August 1920 von Marschall Pétain gelegt worden war (Gräßler 116), die Ausstellung im Mémorial de Verdun allerdings 2016 komplett erneuert wurde. Die in der Dauerausstellung des Mémorial gezeigten Filmausschnitte stammen nur zu 21% aus den Jahren 1916–1917. Teile davon wiederum wurden nicht in Verdun oder der Umgebung, sondern, wie es auf der Informationstafel im Museum heißt, an „anderen Kriegsschauplätzen der Westfront mit ähnlichen Rahmenbedingungen wie bei Verdun“ gefilmt. Die Tafel ist kaum sichtbar an der Hinterseite einer Säule angebracht und gilt für das gesamte Filmmaterial, ohne dass nochmals auf die jeweils zu sehenden Quellen

verwiesen wird. Sie erläutert weiterhin, dass 70% der bewegten Bilder dem Film *Verdun, visions d'histoire* von Léon Poirier aus dem Jahr 1928 entnommen wurden, den wir bereits im Fort de Vaux gesehen hatten. Die verbleibenden 9% seien

Bilder aus deutschen Archiven [...]. Einige davon wurden in den 1930er Jahren geschnitten und gedreht und dienten zur militaristischen Propaganda des Nazi-Regimes, indem sie ein idealisiertes Bild des deutschen Verdun-Frontkämpfers zeichneten. (Bundesarchiv und AKH)

Die Tafel endet mit dem Zusatz:

Wie eine historische Zusammenfassung verstehen sich diese Bilder als eine Art Motivbild – zur Erinnerung an die Soldaten, die vor Verdun gekämpft haben.

Auch in der erst vor kurzem eingerichteten Dauerausstellung steht damit nicht die Dekonstruktion verschiedener Heldenmythen im Vordergrund. Verdun bleibt ein symbolischer Ort, nur die Funktion der Heldenverehrung ändert sich. Die Heldenverehrung im Mémorial dient, wie die Wortwahl „Motivbild“⁷ nahelegt, einer Dankesbekundung, dargebracht den bekannten und unbekanntes Kriegshelden für ihre Taten und Opfer, die sich zugleich als ein Versprechen der Gegenwärtigen verstehen lässt: Sakralisierte Helden übernehmen dabei die politisch intendierte Sinnstiftung der Gegenwart, die hohen Todeszahlen mahnen zur Verständigung der ehemaligen Kriegsgegner Deutschland und Frankreich, die Heroisierung der Gefallenen soll betonen, dass die Toten von damals den Besucher*innen heute eine gemeinsame Geschichte und damit eine Verbindung beider Länder vermitteln.

Das Heilige und das Profane liegen in Verdun dicht beieinander. Nur wenige Meter entfernt von den sakralen Stätten – auf die Sakralisierung von Gedenkstätten an den Orten von Kriegsschlachten oder -verbrechen wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen (u. a. Petermann 167-181) – befinden sich in den Ein- und Ausgangsbereichen der Erinnerungsorte die Souvenirshops. Doch anders als Fotografien, die als Zeitdokumente präsentiert werden, trägt ein fotografiertes oder auch gezeichnetes *poilu*, der eine Kaffeetasse ziert, keine Botschaft, die sich sakralisieren ließe. Souvenirs für die Haushalte zeigen nicht viel mehr, als dass ihre Besitzer*innen in Verdun waren und Teil hatten an dem (emotionalen) Erlebnis des

Gedenktourismus. Helden als erwerbbar Produkte werfen andere, neue Fragen auf, die weniger auf Heroisierungsprozesse zielen, sondern vielmehr auf Veränderungen, die durch neue Kontextualisierungen bereits etablierter Heldenfiguren kenntlich werden. Heldenfiguren als Repräsentanten der Vergangenheit an Gedenkstätten, so die These, zu der wir nach unserem Besuch in Verdun gelangten, verändern historische Erinnerung. Durch die Ermöglichung, unterschiedslos für alle Besucher*innen (egal welcher Herkunft, welchen Alters oder wie weit das Interesse am Ersten Weltkrieg reicht) spektakuläre Heldengeschichten nachempfindbar darzubieten, geht das je eigene Wohlergehen während der Besichtigung historischer Orte gestärkt als Funktion der massentouristischen Besuche hervor. Historische Präzision und ein Interesse an dem, was andere, auch und gerade in Differenz zur je eigenen Gegenwart, erfahren und erlebt haben, verliert hingegen an Bedeutung. Eine Theorie des Heldenkonsums ist noch nicht geschrieben, und Gedenktourismus macht sicherlich nur einen kleinen Bereich eines großen, noch zu erkundenden Forschungsfeldes aus. Aber vielleicht bietet der vorliegende Bericht über unsere Reise nach Verdun erste Anregungen, darüber nachzudenken.

1 Das jüngst erschienene Buch von Valentin Groebner über *Geschichtstourismus und historische Identitäten* ist ein Hinweis darauf, dass diesem Thema von der Forschung insgesamt (wieder) mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird.

2 Anja Reichert unterscheidet drei Kategorien von Gedenktourismus-Angeboten: Haupt-, Neben- und Marginalstandorte. Hauptstandorte zeichneten sich durch eine „Disneylandisierung“, d. h. durch eine oberflächliche Ausgestaltung mit Kinocharakter aus, welche auch Familien mit Kleinkindern anlocken soll. Zudem seien diese Angebote die einzigen, die eine Besucher*innenanzahl von über 50.000 pro Jahr verbuchen. Die beiden im vorliegenden Text beschriebenen Orte Fort de Vaux und die Zitadelle von Verdun gehören zu dieser Kategorie und werden finanziell von öffentlicher Hand getragen. Siehe Reichert 454.

3 Zahlreiche kleinere Standorte, vor allem solche, die von privaten Vereinen finanziert und instandgehalten werden, richten sich in erster Linie an Fachkundige und entsprechen nicht dem hier beschriebenen gegenwärtigen Phänomen, historische Kriegsschauplätze durch gestalterische Mittel für den Massentourismus attraktiv zu machen. Dies nach Reichert 466. Siehe hierzu auch Hertzog 1-43.

4 Diese Zahlen nach Reichert 404.

5 Für diese Definition siehe Frieztzsche.

6 Seit 2016 findet (anlässlich des 100-jährigen Jubiläums) auf dem ehemaligen Schlachtfeld jährlich der *Trail des tranchées de Verdun* statt, ein offizieller, vom Verkehrsverein Grand Verdun organisierter Crosslauf für Hobbysportler*innen. Die Teilnehmer*innen haben dabei die Wahl zwischen drei Rundläufen mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden; im Jahr 2018 gibt es zum ersten Mal auch ein Angebot für Kinder (7–15 Jahre). Neben der sportlichen Herausforderung soll, wie es auf der Homepage des Trails heißt, den Läufer*innen die Gelegenheit geboten werden, „auf den Spuren der Soldaten“ zu laufen und das

„Schlachtfeld mit anderen Augen zu entdecken.“ 20. August 2018 <<https://www.traildestranchees.com>>.

7 Maren Schoenfelder definiert den Begriff „Votiv“ wie folgt: „Objekt, das einem dem Menschen übergeordneten Wesen mit der Bitte um Hilfe bzw. Beistand oder aus Dankbarkeit infolge Gnadenerweises dargebracht wird, oft als sichtbares Zeugnis eines Gelübdes oder Versprechens („ex voto“).“ Schoenfelder 402.

Literatur

Frieztzsche, Ursula. „Tourismus.“ *Gabler Wirtschaftslexikon*. 3. April 2018 <<https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/tourismus-50391/version-273610>>.

Gräßler, Martin J. *Fort Douaumont. Verduns Festung, Deutschlands Mythos*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft, 2009.

Groebner, Valentin. *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2018.

Hertzog, Anne. „Schlachtfelder und imaginärer Tourismus.“ *Via 1* (2012), 1-43. 24. September 2018 <<https://journals.openedition.org/viatourism/1286#text>>.

Kraus, Karl. „Reklamefahrten zur Hölle.“ *Die Fackel* 577 (1921): 96-98.

Krumeich, Gerd und Antoine Prost. *Verdun 1916. Die Schlacht und ihr Mythos aus deutsch-französischer Sicht*. Essen: Klartext Verlag, 2016.

Petermann, Sandra. *Rituale machen Räume. Zum kollektiven Gedenken der Schlacht von Verdun und der Landung in der Normandie*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

Philpott, William. „Warfare 1914–1918“. *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*. Ed. Ute Daniel u. a. 24. September 2018 <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/warfare_1914-1918>.

Reichert, Anja. *Kulturgut, das der Krieg erschuf. Das bauliche Erbe der Befestigungs- und Verteidigungssysteme im SaarLorLux-Raum vom 16. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Möglichkeiten und Probleme seiner Inwertsetzung unter besonderer Berücksichtigung freizeit- und tourismusorientierter Nutzungsformen*. Diss., Universität Trier 2005. 22. September 2018 <<https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/163/file/ReichertAnjaDiss.pdf>>.

Schoenfelder, Maren. „Votiv.“ *Wörterbuch der Völkerkunde*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2005, 402.

Fabian Lutz

Der Leser als Held des Alltags – Heldenbild und Heldenreise in Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur

In seiner komparativen Analyse weltweiter Heldenmythen, *The Hero with a Thousand Faces* (1949), definiert Joseph Campbell den archetypischen Helden über sein Abenteuer, die Reise, die dieser erlebt. Campbells anthropologisches, überzeitliches Werk geht der elementaren Frage nach einer „Persistenz des Heroischen“ (von den Hoff u.a. 7) nach, und so verwundert auch der anhaltende Einfluss Campbells auf die Kultur und vor allem die Kulturindustrie nicht. 2011 setzte das TIME Magazine *The Hero with a Thousand Faces* auf die Liste der „All-TIME 100 Nonfiction Books“ (Schrobsdorff). Die Kurzbeschreibung würdigt die Leistung des Buches so: „[It] has focused countless artists and academics on our cultural commonalities rather than our differences.“ Es ist verständlich, dass ein überzeitliches, kulturübergreifendes Heldenbild zur Identifikation einlädt und deshalb Attraktivität entfaltet – nicht zuletzt in Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur für den Alltag.

In Angelika Höckers Buch *Business Hero. Eine Heldenreise in 7 Etappen* (2010) hat es Campbells Monomythos bis in die Geschäftswelt geschafft. Der Aufruf, selbst ein Held zu sein („Machen wir uns gemeinsam auf die Reise!“, Höcker 16), gewinnt schnell profane Dimensionen, wie auch der Titel des vergleichbaren Ratgebers von Michael T. Wurster und Maria Prinzessin von Sachsen-Altenburg beweist: *Helden gesucht. Projektmanagement im Ehrenamt* (2015). Hier sind keine großen Helden gefragt, sondern „gewöhnliche[...] Menschen“, die aber nichtsdestotrotz befähigt sind, „Außergewöhnliches zu leisten“ (11). Campbells universeller Held ist in den Niederungen der Ratgeberliteratur angekommen. Im vorliegenden Artikel sollen die Mechanismen der Aneignung und Banalisierung Campbells im Rahmen zeitgenössischer Optimierungsprogramme nachgezeichnet werden.

„Ratgeberliteratur“ ist dabei ein undeutlicher Sammelbegriff, der unterschiedliche Themen wie Charisma oder Männlichkeitskonzepte in sich aufnehmen kann. Einzig fixes Merkmal dieses Genres bleibt dessen kommunikatives

Verhältnis zu seinen Rezipient*innen, der Anspruch, beratend auf diese zu wirken. Mit meinem Ansatz, das Bild des Alltagshelden in dieser Literatur zu bestimmen, will ich auch auf diesen Kommunikationsmodus eingehen, die Art der Vermittlung eines Heldenbildes. Statt die diversen Titel auf einen Nenner zu bringen, soll ihre Vielgestaltigkeit herausgestellt werden, die sich sowohl in der Darstellung des Alltagshelden als auch dessen Vermittlung zeigt. Untersucht werden dazu sechs Ratgeber aus dem Zeitraum von 1993 bis 2015. Darunter sind sowohl Business-Ratgeber, Ratgeber zur allgemeinen Lebensführung als auch solche zu Selbsterfahrungsseminaren. Geeint sind sie durch eine Konzentration auf den identitätsstiftenden Alltagshelden und einen, wenn auch nicht immer deutlichen Bezug zu Campbells Modell der Heldenreise, die im Rahmen der zeitgenössischen Anpassung allerdings nur verkürzt und verzerrt erscheint.

Der innere und soziale Held

In Marc Stollreiters Buch *Act Big! Das oscarverdächtige Programm für mehr Glück und Erfolg* (2014) ist es der einfache Mensch, der zum Helden wird. Für sein Buch arbeitet der Motivationspsychologe mit klaren Gegenüberstellungen, um den Kontrast zwischen desolatem Ausgangspunkt und Wunschzustand seiner Leser*innen deutlich zu machen. Entsprechend dient die Midlife-Crisis als Ausgangspunkt, um das Problem des Individuums konkret zu benennen: Auch wenn man Erfolg habe, könne man Leere empfinden; ist dies der Fall, fehle es dem Erfolg an einer „ethisch wertvollen Lebensvision“ (11). Stollreiter definiert diese Vision und lässt so deutlich werden, worum es ihm in seinem Buch geht: Innere Werte, Integrität, Verantwortungsbewusstsein, soziales Engagement (11). Stollreiters lose Aufzählung positiv konnotierter Werte führt schließlich zu einem Aufruf: Der Leser müsse seine eigene Lebensvision erfüllen, mit

vollem Einsatz versuchen, seine Ziele zu erreichen, nur dann werde er sich nicht als Versager fühlen; die Krise ermögliche die Chance, fortan bewusster neue Entscheidungen zu treffen (12). Das Anliegen des Buches ist die Abkehr von unerfüllenden Lebensmodellen oder Versagensängsten, eine Abkehr, die als aussichtsreich gedeutet wird. Entsprechend ist es ein exklamierendes „Act Big!“, das Stollreiter seinem Buch voranstellt.

Stollreiter definiert die Heldenreise als Prozess, der zum Bild eines „ganze[n] Mensch[en]“ führen solle (28). Damit meint Stollreiter jedoch mitnichten die Wiederaufhebung der Gebrochenheit des Menschen in der Moderne, wie sie Campbell beklagt (Campbell 352). Bei Campbell ist die Gebrochenheit ein Zeichen der Sinnlosigkeit einer mythosfreien, modernen Welt: Der Mensch werde von Dingen getrieben, die er nicht erfassen kann, Bewusstes und Unbewusstes liegen bei ihm getrennt (352). Sein Heldenkampf ist einer, den man auf sich allein gestellt, verzweifelt und jenseits einer heuchlerischen Gesellschaft bewältigen müsse (355). Diese Negativdiagnose Campbells lässt sich in Teilen auch bei Stollreiter finden, der den Verlust einer höheren Sinnstiftung ebenfalls als Ausgangspunkt beklagt. Vor der Folie steter Optimierung sucht Stollreiter daraufhin jedoch Feindbilder, von denen sich ein echter Held produktiv abgrenzen kann. Die Ambivalenz, die Campbell für den orientierungslosen modernen Menschen konstatiert, ist bei Stollreiter einem polaren Schema gewichen, das lediglich Campbells Aspekt der heuchlerischen Gesellschaft übernimmt, für Helden aber einen klaren Platz kennt. Dem „korrupte[n] Politiker und Manager mit Ellbogenmentalität“ stellt Stollreiter das Bild eines Helden gegenüber, der Respekt vor sich selbst, also eben jene erwähnten ethischen Ideale hat (28). Der ganze Mensch bedeutet bei Stollreiter dann auch etwas anderes, nämlich ein Mensch, der sowohl männliche als auch weibliche Attribute besitze und damit ausgeglichen sei (28). Von der Verzweiflung des einsam streitenden Helden, wie sie Campbell beschreibt, ist nur wenig geblieben. Stollreiters Heldenbild ist von einem vereinfachenden Optimismus geprägt. Auch Stollreiters Held übernimmt „Selbstverantwortung“; statt diese an die Außenwelt abzugeben, ist er in seiner „Act-Big!-Welt“ jedoch „im Fluss des Lebens“ und keineswegs verzweifelt abgeschlagen von der Außenwelt (21). Wie Ulrich Bröckling herausstellt, ist modernen „Heldenreiseführern“ immer daran gelegen, „Happy Ends“ zu generieren, um die Identifikation zu erleichtern (30-31). Campbells Credo der Identifikation funktioniert schlicht besser, wenn man seine Negativdiagnose durch

einen optimistischen Entwurf ersetzt. Der Held bei Stollreiter ist dabei maßgeblich der Filmheld, wie bereits der Titel seines Buches verrät. Kinohelden sind für Stollreiter inspirierende Figuren (24). Als Kinoheld agiere man auch nicht allein, sondern werde von einem „imaginären Publikum“ in seinen Handlungen bewertet: Wer sich feige und nicht heldenhaft verhalte, enttäusche sein inneres Publikum (19-20), das somit als internalisiertes Handlungskorrektiv fungiert. Der Held braucht als bewundernswertes Vorbild ein bewunderndes Publikum, wobei auch „Selbstzuschreibungen“ die heroische Darstellung bilden können (Asch/Butter 11). Bei Stollreiter ist es eine Selbstzuschreibung des filmischen Heldenstatus durch das innere Publikum. Damit wird auch eine Kompensation für die von Stollreiter befürwortete Abkehr von äußeren Urteilen geschaffen – man orientiert sich fortan am eigenen Heldenideal:

Dadurch entwickeln Sie in allen Bereichen Ihres Lebens neue, hilfreiche Verhaltensweisen, die in Einklang mit Ihrer Lebensvision sind. (19)

Die ethische Zielsetzung Stollreiters findet sich auch in Wursters und von Sachsen-Altenburgs Buch *Helden gesucht. Projektmanagement im Ehrenamt*. Innerhalb des Tätigkeitsbereiches des Ehrenamtes rufen die Autor*innen zu einer Professionalisierung ehrenamtlich arbeitender Menschen auf (11). Für Wurster und von Sachsen-Altenburg geht es dabei nicht um einen lauten Helden, um Anerkennung und Triumph, sondern um den Helden, der ausgehend von seinen Idealen handelt (10). Damit begreifen sie den Helden als eine Figur, die sich mit geordneten Systemen verträgt. Als Schützende sind ehrenamtliche Helden die „Ritter von nebenan“ (10), was sich auch in den Comic-inspirierten Illustrationen des Buches ausdrückt. Der Comiclook lässt die Helden zeitgemäß ‚nett‘ erscheinen. Bei diesem reibungslosen und verharmlosten Heldenbild stellt sich aber die Frage, wie die Campbell'sche Heldenreise noch realisiert werden kann. Tatsächlich existiert Campbells Modell, wenn überhaupt, in Ratgeberliteratur nur als Aufhänger. Zwar heißt es zu Beginn von Stollreiters Buch „Das Abenteuer beginnt“, worauf Herausforderungen und eine finale ‚Schlacht‘ beschrieben werden – jedoch bleiben diese Ausführungen auf zwei Seiten beschränkt. Den Rest des Buchs machen Erklärungen zu Projektmanagement und Marketing sowie Gespräche mit anderen Helden der ehrenamtlichen Arbeit aus. Die Heldenreise fungiert im Rahmen dieser Verkürzungen lediglich als griffiges Bild für die Herausforderung als

Antrieb zur gesellschaftsnahen Optimierung. Für die nacheifernden Alltagshelden geht es weniger um die große Tat, als um kleine Taten, über die eher eine Identifikation stattfinden kann. Vom Inneren aus erfolgt bei Wurster und von Sachsen-Altenburg dann die Nutzbarmachung der heldenhaften Werte im Rahmen des gesellschaftlichen Engagements.

Die gesellschaftliche Umsetzung des inneren Heldenbildes findet man gleichfalls im eingangs erwähnten *Business Hero* von Angelika Höcker. Die Abkehr Campbells von der heuchlerischen Gesellschaft weicht hier dem Paradigma vom Helden als „Weltbürger“, dessen Sorge auch „seiner Gesellschaft und ihrer Ökonomie“ gelte (13-14). Die Heldenreise nach Campbell wird nicht nur auf „sieben Etappen“ verkürzt, wie der Untertitel ankündigt, sondern für ganze Gruppen gangbar gemacht. Und wieder wird dem potenziell abschreckenden Bild eines grenzüberschreitenden Heldentums durch Optimismus und Vereinfachung entgegengewirkt. Die Krise, die wie bei Stollreiter am Anfang steht, wird folglich auch direkt positiv zur Chance auf Wandlung transformiert; Reifung und Persönlichkeitswerdung sind dabei die Motive. Ähnlich Stollreiters Ausführungen geht es um das aktive Gestalten eines neuen Lebens. Diese allgemein-ethische Perspektive nimmt auch marktwirtschaftliches Vokabular in sich auf, die Heldenreise wird wichtig für ein „substanzielles Change-Management“ (27), es geht um die „Eroberung von Ich-Anteilen und Marktanteilen“ (15). Hier wird die Selbstverantwortung nach Stollreiter über ein marktwirtschaftliches Vokabular bereits in entsprechende Arbeitskontexte gefügt. Das Individuum steht der Gesellschaft nicht mehr kritisch gegenüber, sondern sieht sich bereits begrifflich von ihr usurpiert. Was diese Ich-Anteile letztlich beinhalten, lässt Höcker allerdings offen, denn eine allzu deutliche Definition erzeugt die Gefahr, das Identifikationsangebot zu verkleinern. Inhaltsleere und Diffusität erzeugen einen Resonanzraum für die persönlichen Ideen der Leser*innen. Gleichzeitig greift Höcker aber auch auf Campbells Modell der Heldenreise zurück. Wie für Stollreiter ist der Held für Höcker filmisch zu begreifen. Ihre Leser*innen sollen zu „Drehbuchautoren“ ihrer „eigenen Lebensgeschichte“ werden (22). Konsequenterweise enthüllt Höcker die Grundlage solcher Helden-Drehbücher, indem sie sich direkt auf Campbell und seine, nicht zuletzt auch für Hollywood einflussreiche Heldenreise bezieht (21).

Die Reise des Helden

In Höckers Adaption der Heldenreise finden sich wesentliche Elemente wieder. Höcker arbeitet gleich zu Beginn das metaphorische Potential der Heldenreise heraus; das Abenteuer bedeutet einen „Aufbruch zu mir selbst“ (39). Viele klassische Stationen Campbells, wie die Verweigerung gegenüber dem Abenteuer, die Hilfe von Mentoren und natürlich auch die Auseinandersetzung mit einem Gegner erscheinen bei Höcker als eigene Kapitel. „Neuland“, „Die Belohnung“ und „Die Rückkehr“ bilden den Pol der Rückkehr in die Alltagswelt. Die Welt des „Change Management“ trifft dabei gerade im „Kampf“-Kapitel 7 auf bildreich-archaische Begrifflichkeiten wie „Dämon“, „Labyrinth“ oder „Nachtmeerfahrt“. Der „Dämon“ wird in seiner Metaphorik jedoch gleich entschlüsselt: es geht um einen „inneren Widerpart“, mit dem wie auch bei Campbell, der den Gegner auch im Helden erkennt, die – hier produktive – Auseinandersetzung erfolgt (Höcker 136). Campbells bildhafte Beschreibungen von Gegnern greift Höcker hier direkt auf. Auch durchbricht sie ihre Kapitel mit Reflexionen, bei denen sie die Leser*innen direkt mit Fragen zum jeweiligen Abschnitt der Reise konfrontiert. Zum Kapitel „Kampf an der Schwelle“ mit seinen bildhaften Unterkapitelüberschriften reflektiert Höcker etwa das Überwinden von Widerständen und fragt dabei nach den „Schwellenhüter[n]“ im Leben der Leser*innen (144). Diese individuelle Sicht überrascht, schließlich war der Fokus zu Beginn ebenso auf Markt- wie auf Ich-Anteilen. Aber auch darauf weiß Höcker eine Antwort. Ökonomische Systeme seien immer vom Handeln des Einzelnen abhängig; folglich seien gerade jene Unternehmen mit „80 oder 90 Prozent Helden“ die Unternehmen, welche entscheidend auf ihren Sektor wirken (198). Das massenhafte Auftreten des Helden weist noch einmal pointiert darauf hin, dass Exzeptionalität kein Merkmal für den integrierten, diffus angelegten Helden der Selbsthilfebücher sein darf. Campbells Herausforderungen werden nur insofern übernommen, als ihre Lösbarkeit sofort in Aussicht gestellt werden kann. Ihre Bildhaftigkeit garantiert zugleich, dass das Optimierungsprojekt Heldenreise spannend bleibt, auch wenn es bei Höcker keine Gefahren kennt.

Das Buch *Heldenprinzip. Kompass für Innovation und Wandel* (2012) von Nina Trobisch u.a. entstand innerhalb des Forschungs- und Entwicklungsprojekts *Innovationsdramaturgie nach dem Heldenprinzip*. Hier verweist der Begriff der Dramaturgie bereits auf das narrative Element der Heldenreise, die auch für Trobisch u.a. zentrale Bedeutung besitzt. Märchen und Mythen würden

durch Bilder auch Nicht-Rationales zum Ausdruck bringen; erst wenn Unbewusstes und Bewusstes angesprochen seien, könne ein Wandel geschehen (16) – ein Ansatz also, der den bei Campbell beklagten Verlust der mythologischen Koordinaten qua „Heldenkompass“, gleichfalls hier wieder harmonisierend, aufzuwiegen versucht. Ziel der Heldenreise ist ein Wandel, wenn auch mit dem Motiv der Innovation kombiniert – die Reise führt ebenso hier zu etwas Neuem (Trobisch u.a. 10). Das „Heldenprinzip“ selbst bildet dann konsequent Campbells Hauptstationen der Heldenreise ab: Aufbruch, Abenteuer und Rückkehr. In den Unterkapiteln sind alle wesentlichen Elemente des Abenteuers berücksichtigt. Verweigerung gegenüber dem Abenteuer, die Mentoren und der Kampf sind enthalten, ebenso aber auch Rückkehr und die Integration beider Welten ineinander. Das dramaturgische Element des Buchs tritt dabei besonders bei den integrierten „Begleitsequenzen“ auf. Hier werden konkrete Übungen beschrieben, die Stationen wie die des Aufbruchs erfahrbar machen sollen. Die Übungen sollen in Gruppen absolviert werden, womit der Fokus deutlich auf soziale Interaktion gelegt ist: der Held agiert im Zusammenspiel mit anderen. Der orientierungslose, einsame Held bei Campbell tritt hier mit anderen Figuren und tatkräftig auf den Plan und bekräftigt damit das Bild des optimistischen, konfliktarmen und in Gesellschaft auftretenden Heldentypus der Selbsthilfeliteratur. Überhaupt zeigt das Buch einige mehrstimmige, dialogische Konzepte auf. Neben dem Text finden sich Randnotizen, „Randgekritzel“, die Ideenfragmente, Definitionen oder Erläuterungen präsentieren. Immer wieder auftretende Dialoge zwischen zwei Figuren namens Luc und Lucie reflektieren die Texte auf saloppe Weise. Im Epilog diskutieren die beiden den Sinn des Buches:

Luc: WOHIN weist das Heldenprinzip?
 Lucie (fragend): Wie wir weiterhin die Welt zum Guten verändern können?
 Luc: Ungefähr.
 (Trobisch u.a. 130)

Der dialogisch-dramaturgische Ansatz findet beim Gestaltpsychologen Paul Rebillot und seiner Assistentin Melissa Kay in *Die Heldenreise. Das Abenteuer der kreativen Selbsterfahrung* (1993) schließlich seine deutlichste Ausprägung. Auch Rebillot und Kay greifen auf den Reise- und Wandlungsbegriff zurück, hier über den Begriff des Übergangsritus (22). Wie Rebillot autobiografisch berichtet, entwickelte sich sein individueller Zugang zur Gestaltpsychologie aus der Verbindung von Theater und Psychologie:

Dank „Lebensumstellung, Theaterexperimenten, Meditation und psychedelischen Drogen“ wurde Rebillots Reise „auf die mystische Ebene“ gebracht, sodass sein „Held allmählich hervortrat“ (17). Die spirituelle Begegnung mit Held und Mythos scheint eine weitere Befreiung aus der modernen, mythenfreien Welt nach Campbell zu bieten. Tatsächlich erfuhr Rebillot selbst eine Krise, da er nicht wusste, was aus seinem Leben denn werden sollte: „[E]motionale, psychologische und mythische Eindrücke“ wirkten auf ihn ein, seine „Reise durch den Wahnsinn“ brachte ihn näher zum Modell der Heldenreise (15). Auch für Rebillot und Kay bedeutet das Negative, Unzureichende also den Ausgangspunkt für eine Wandlung.

Vollkommen losgelöst von einem gesellschafts- oder gar unternehmensorientierten Ansatz definiert sich der Held bei Rebillot und Kay nun ganz über seine Reise: „Ein Held [...] ist jemand, der einen Ruf hört und ihm folgt.“ (24). Diese Reise zeigt sich im Kern sowohl als schwierig wie auch als lohnenswert (15), sie führt den Menschen von einer Lebensphase in die nächste (25). Campbells Modell der Heldenreise zeigt sich bei Rebillot und Kay jedoch zunächst wenig eindeutig. Zwar geht es zu Beginn durchaus „Auf ins Abenteuer“, jedoch irritiert schon das Kapitel „Zusammenkunft“, das an keine Station bei Campbell anknüpft. Tatsächlich steht Rebillots und Kays Ansatz für eine gemeinsam erlebte Heldenreise. Noch deutlicher als bei Trobisch u.a. macht sich hier eine Gruppe auf den Weg. In ihrer „Zusammenkunft“ werden „rhythmische Geräusche“ erzeugt, damit „wir alle gleichzeitig miteinander sprechen und zuhören können“ (59). Deutlich entfernt von Campbells Negativprognose gegenüber der Moderne zeigt sich das Rituelle hier als kommunikatives Miteinander. Bevor die Reise beginnt, versichert man sich dialogisch seiner Gefährten und erhält damit die Garantie, die Reise auf keinen Fall alleine zu unternehmen. Höckers Ausruf „Machen wir uns gemeinsam auf die Reise!“ erhält bei Rebillot und Kay seine deutliche Entsprechung. Auf der gemeinsam erlebten Reise zeigen sich wie bei Höcker dann die Dämonen, eine Konfrontation, eine Prüfung, aber auch die Rückkehr. Die Begegnung mit dem Dämon bedeutet für Rebillot und Kay gleichfalls einen Blick auf die eigene Körperlichkeit. Übungen wie die „Körperpanzer-Meditation“ führen den Einzelnen auf seine körperlichen Möglichkeiten zurück und sollen ihn so in seinem Handlungspotential bestärken (133-142). Die Heldenreise wird unmittelbar erlebbar, da sie nicht schlicht gelesen, sondern konkreten Übungen zugeführt wird. Das Heldenbild erscheint als verinnerlichter Zustand kaum mehr

genau definierbar, die äußere Form des Helden ist vor dem Hintergrund der Heldenreise zu einem nur mehr subjektiv greifbaren Zustand geworden. Gleichmaßen zeigt sich Subjektivität weniger als Orientierungslosigkeit wie sie Campbell für den modernen, isolierten Menschen diagnostiziert, sondern als stärkendes Zentrum gegenüber möglichen Gefahren. Problematischen Aspekten einer Heldenreise wird auch hier sofort mit Lösungsansätzen begegnet. Jenseits von Anbindungen an die Arbeitswelt suchen Rebillot und Kay die Selbsterfahrung als gesellschaftsfernen Zustand. Dabei kommen sie Campbells Abkehr von der Gesellschaft näher als die zuvor besprochenen Ratgeber. Hier ist es weniger die Gesellschaft als eine exklusive Gruppe, die sich den speziellen Aufgaben der Heldenreise stellt, freilich ohne Verlustgefahr.

Franz Mittermair greift in seinem Buch *Neue Helden braucht das Land* (2009) den Ansatz von Rebillot und Kay auf und versucht, diesen wie Stollreiter an aktuelle popkulturelle Phänomene (wie *Harry Potter* oder *Lord of the Rings*) anzuschließen. Mittermair weicht jedoch vom theaterzentrierten Ansatz Rebillots und Kays ab. Er beschreibt seine Ideen mehr, als sie den Leser*innen zur eigenen Ausgestaltung zu überlassen. Die Kontrolle über eine möglicherweise gefährliche Heldenreise zu behalten, steht hier im Mittelpunkt. Die Leser*innen sind stärker dazu angehalten, mit Mittermair über ihre innere Verfassung zu reflektieren denn diese unmittelbar und technisch in Übungen zu überführen. Interessant ist auch die „Empirische Untersuchung zur Wirkung der Heldenreise“, die Mittermair am Ende des Buches vorstellt. Mittermair ist es wichtig, die innere, individuelle Heldenreise doch wieder an äußere Faktoren wie die empirisch feststellbare eigene Gesundheit zurückzubinden. Was nach Campbell äußerst abstrakt und bei Rebillot und Kay noch hochsubjektiv selbst erfahren wird, kann von Mittermair am Ende seines Buches im Rahmen erlebter Seminarpraxis gesundheitlich-objektivierend ausgewertet werden.

Fazit

Nach langen Heldenreisen stellt sich, gerade mit Campbell, die Frage, was aus dem Helden geworden ist. Für die hier skizzierte Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur ist der Held im Inneren zu finden. Dort fungiert er als Sinnbild für den aktiven Wandel, für Kraft und Bestimmtheit, aber auch für Ideale und Ethik. Statt großen äußeren Taten eifern die im Alltäglichen verwurzelten Leser*innen leichter den kleinen, inneren Heldentaten nach.

Der Gefahr, dabei konsensunfähige Heldenbilder zu gebrauchen, wird unmittelbar entgegengewirkt. Held und Heldenreise erscheinen als bildkräftiger Anreiz, den eigenen Alltag zu optimieren, dürfen in ihrer per se grenzüberschreitenden Anlage aber nicht voll bedient werden. Vielmehr banalisieren die Ratgeber mögliche Konfliktbereiche durch vorbereitete Lösungen und stellen damit sicher, dass die Heldenreise zum vorkalkulierten Ziel führt. Der einsam-verzweifelte Streiter bei Campbell ist einem selbstbewussten Ich gewichen, das sich oft in Kontakt zu anderen, realen oder imaginierten, Individuen auf die große, erfolgversprechende Heldenreise macht. Campbells Heldenreise steht dabei ganz im Zeichen des metaphorischen inneren Wandels, der immer wieder äußeren Ergebnissen oder einer ökonomisierten Welt und ihren Optimierungsstrategien zugeführt wird. Da sich Heldenverhalten nicht prognostizieren und schon gar nicht pädagogisch vermitteln lässt (Bröckling 25), kann der Held hier unmöglich exzeptionell bleiben – er wird voll integriert, eingehegt und zur jederzeit zugänglichen Formel. Bröckling spricht hier pointiert von „Exzeptionalität von der Stange“ (31). Die Ratgeberliteratur entspricht zwar dem Charakter von Campbells Heldenreise als einer des Inneren, jedoch nur solange diese äußerlich erkennbare und für die Gesellschaft nützliche Ergebnisse zeitigt. Nur dann ist der Erfolg dieser Reise für die Autor*innen der hier untersuchten Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur verifiziert und der Held als abrufbare Alltagsschablone jenseits möglicher Unwägbarkeiten etabliert.

Literatur

- Asch, Ronald und Michael Butter. „Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma. Heroische Figuren und ihr Publikum. Einleitung.“ *Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma. Heroische Figuren und ihr Publikum*. Hg. Ronald Asch und Michael Butter. Würzburg: Ergon, 2016: 9-22.
- Brajić, Birgit. „Helden des Alltags? Männlichkeitskonzepte in Ratgeberliteratur von Vätern in Elternzeit.“ *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 62.1 (2012): 41-50.
- Bröckling, Ulrich. „Ich, postheroisch.“ *Zeitschrift für Ideengeschichte* 12,3 (2018): 21-32.
- Campbell, Joseph. *Der Heros in tausend Gestalten*. Übersetzt von Karl Koehne. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1953.
- Erickson, Leslie Goss. *The Search for Self. Everyday Heroes and an Integral Re-Visioning of the Heroic Journey in Post-modern Literature and Popular Culture*. Lincoln: U of Nebraska P, 2004.
- Höcker, Angelika. *Business Hero. Eine Heldenreise in 7 Etappen*. Offenbach: GABAL, 2010.
- Mittermair, Franz. *Neue Helden braucht das Land. Persönlichkeitsentwicklung und Heilung durch Rituelle Gestaltarbeit*. Wasserburg am Inn: Eagle Books, 2011.

- Müller, Eva Brigitta: *Charismania. Charisma als „Doping“ für Persönlichkeit und Karriere? Eine Untersuchung von sieben Charisma-Ratgebern*. Koblenz-Landau: UP Koblenz Landau, 2009.
- Rebillot, Paul und Melissa Kay. *Die Heldenreise. Das Abenteuer der kreativen Selbsterfahrung*. Übersetzt von Anna Lax-Lameschko, Franz Mittermair. Wasserburg am Inn: Eagle Books, [1993] 2011.
- 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 0.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03.
- Schrobsdorff, Susanna. „The Hero with a Thousand Faces.“ *All-TIME 100 Nonfiction Books*. 19. August 2011. 24. August 2018 <<http://entertainment.time.com/2011/08/30/all-time-100-best-nonfiction-books/slide/the-hero-with-a-thousand-faces-by-joseph-campbell>>.
- Stollreiter, Marc. *Act Big! Das oscarverdächtige Programm für mehr Glück und Erfolg*. Frankfurt am Main: Campus, 2014.
- Trobisch, Nina u.a. *Heldenprinzip. Kompass für Innovation und Wandel*. Berlin: UP Universität der Künste, 2012.
- 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./2013/01/03.
- Wendt, Simon. *Extraordinary Ordinarity. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800–2015*. Frankfurt: Campus Verlag, 2016.
- Wurster, Michael T. und Maria Prinzessin von Sachsen-Altenburg. *Helden gesucht. Projektmanagement im Ehrenamt*. Berlin: Springer, 2015.

Christiane Hansen

Early Modern Compassion

Review: Katherine Ibbett. *Compassion's Edge: Fellow-Feeling and Its Limits in Early Modern France*. Philadelphia PA: U of Pennsylvania P, 2018.

Introducing her volume on the culture and politics of compassion, Lauren Berlant claims that

there is nothing simple about compassion apart from the desire for it to be taken as simple, as a true expression of human attachment and recognition. (Berlant, *Introduction* 7)

As an emotional or affective state, compassion (as, for example, Nussbaum insists) is likely to have a long evolutionary history, but it also functions as a “social and aesthetic technology of belonging” (ibid. 5). Challenging concepts of the social relation between a sufferer and a spectator, and the translation of a spectator’s emotional experience into material practice, the cultural life of pity, compassion and sympathetic feeling has seen burgeoning interest over the past few years. Various recent monographs and articles have been devoted to specific languages of pity and compassion from medieval cultures of worship to twenty-first-century melodrama; other studies have brought into focus the political and aesthetic dimension of fellow-feeling (such as Martha Nussbaum’s, or Judith Mohrman’s).

The inherent relationality of compassion is also at the core of Katherine Ibbett’s argument. Her book explores languages of fellow-feeling (crystallising as pity, compassion, or charitable care) in early modern France, ranging from the signing of the Edict of Nantes in 1598 to its revocation in 1685. Reading images of religious difference through an emotional prism, it sets out to show that early modern concepts of compassion do not so much overcome difference in favour of communal concerns – as one might be tempted to hope – but rather reinforce divides: The eponymous concept of ‘compassion’s edge’ refers to precisely these operations of inclusion and exclusion – the “differentiating and distancing structure” (Ibbett 3)¹ that sustained seventeenth-century concepts of compassion and fuelled cultural negotiations of the compassionate self (as opposed to a focus on the figure of the victim).

These negotiations of shared humanity and distance are carefully traced through close readings of theoretical texts, diaries and letters, as well as historical novels and drama.

Ibbett’s analysis of the “overarching affective grammar” (2) of early modern compassion begins with the topos of the ‘pitiful spectacle’, a concept that gained momentum in both Catholic and Protestant writing from and about the Wars of Religion. She shows that this concept simultaneously provided a shared language for different religious factions but also specific frameworks through which to process the experience of political crisis – and ultimately, how it turned into a veritable “weapon in the affective policing of a divided France” (32) that could signal conflicting positions. Yet, unlike the visual models of suffering that have informed seminal studies such as Susan Sontag’s or Luc Boltanski’s, the ‘pitiful spectacle’ relied on acts of reading. This “transubstantiation of the printed page” (30) intersected with questions of audience response, labouring to differentiate between a call to overt action and a call to feeling that does not translate into action. Ibbett moreover analyses the sense of temporality, or event structure, that compassion implies, and its frequent entanglement with a notion of “emergency heroism” (14). In Protestant writing, concepts of compassionate response additionally call up iconoclastic concerns with the visual, with the construction of the witness, and most importantly, the conceptualisation of a pitiless spectator, which Ibbett holds to be the “key Protestant innovation” (43). As emotional communities are shown to define themselves according to what they feel, but also according to what others do not feel, languages of fellow-feeling can be established as central to political cultures and concepts of community and alterity.

The second chapter follows treatises on moral and dramatic theory, ranging from Michel de Montaigne and René Descartes to Madeleine de Scudéry, Pierre Corneille and René Rapin. As it brings together discussions of fellow-feeling in a range of theoretical texts with unprecedented

precision, its usefulness extends well beyond the scope of the study at hand. Crucially, Ibbett argues that compassion, in seventeenth-century treatises, was not so much seen as a passion, or an unmediated affective reaction to suffering, but as a “machine that properly configured the precise relation between judgment and emotional response” (97), privileging generalities over individual instances, and thus governing social relations. Although the scope and breadth of pity varies in the different accounts presented in the chapter, Ibbett can indeed substantiate her claim that all of these texts ultimately return to an Aristotelian coupling of pity and terror in response to someone else’s tribulations, “always hemmed in by a necessary framing that polices the border between self and other” (96).

The third chapter returns to religious difference, looking at the differential theology emerging from negotiations of *caritas*, or universal love. It first turns to concepts of universalism in Jesuit writing, notably including Le Moyne’s meditations on natural similarity as a principle of both community and separation. These are subsequently contrasted with emphatically differential readings of compassion, such as those in Blaise Pascal’s Jansenism or in the Protestant frameworks of Moïse Amyraut and Pierre Jurieu. Prying open the conceptual fault lines arising from these debates, Ibbett concludes that the negotiation of compassion’s boundaries gave rise to the modern distinction between compassion and pity.

Chapter four is dedicated to the historical novel as an emerging genre, and the muted affective expectations in Lafayette’s *Princesse de Clèves* specifically. Here, Ibbett zooms in on structures of ‘miscompassion’ – that is, a misreading of someone else’s pain within the diegetic world of the text – while bringing these scenes into play with the emotional response of the reader. These configurations, she argues, gesture towards a theoretical “hesitation about precisely where to locate fellow-feeling in and around narrative texts” (145). Working with Lauren Berlant’s discussion of genre as an “aesthetic structure of affective expectation” (Berlant, *The Female Complaint* 4), she moreover highlights the role of (emerging) literary forms and genres in negotiating and ultimately re-shaping cultural concepts of compassionate response.

The fifth chapter, “Affective Absolutism and the Problem of Religious Difference”, scrutinises the rhetoric of compassion surrounding and following the Revocation of the Edict of Nantes in 1685. As the Revocation has repeatedly been associated with rising representational fervour, Ibbett focuses on the construction of Louis XIV’s

public image, based on the rhetorics of pity and piety – a terminological distinction that was, in the seventeenth century, still in the making (167-168). Discourses of kingly compassion and clemency are studied alongside languages of ritual as they structured the relation of the absolute sovereign and his subjects. The chapter closes with an astute reading of Racine’s late tragedy *Esther* (1689): Ibbett traces the rerouting of emotion(s) throughout the play, and intriguingly shows how the play revolves around the discrete labelling of particular emotions, rehearsing pity as an affect that “is known and brought about by naming” (191).

Finally, chapter six turns to the practice of compassion at the Hôtel-Dieu hospital in Montreal as detailed in the journal account of Marie Morin, who was the superior of the Hôtel-Dieu from 1693 to 1696 and 1708 to 1711 (Ibbett relies here on the 1979 edition of the *Annales*). Crossing the Atlantic, the book shifts from a concept of compassion as a spontaneous affective reaction to a singular event towards a temporality of routine, which is based on proximity to a familiar, individualised sufferer, but also based on the community of nuns sharing this labour. In addition, Ibbett’s reading demonstrates how the gender difference certainly at work in these materials intersects with the experience of Canadian settlement, claiming that “New France unsettles the familiar French structures of compassion” (202).

The above observations, I must hasten to admit, stem in part from my own interest in heroic figurations on the early modern stage, with a focus on the emotional relatedness of the hero(ine) and his or her audience, and the modes of inclusion and exclusion thus implied. How, then, could Ibbett’s findings contribute to our understanding of a cultural logic of the heroic and the affective relationality or emotional regimes at work in heroic figurations? Ongoing research at the Collaborative Research Centre 948 in Freiburg has been approaching heroisation processes as operations of approximation and distancing, constantly negotiating the extraordinariness of the hero(ine) as it is cast against the ordinariness of a community. Ultimately, these findings point beyond a simple harmonious reading of the heroic as a means to consolidate shared values, provide moral guidance and invite imitation. Instead, they throw into relief its potential for exclusion and polarisation. Lauren Berlant’s verdict that compassion desires to be taken as simple – a true and immediate affective expression of shared humanity – in this sense mirrors, and questions, the affective immediacy suggested by heroic figures.

Even though not at all heroic in focus, Ibbett's analyses of relational processes and their cultural negotiation at work in compassionate figurations could help to trace the dynamics of empathy, identification, admiration and adoration in heroic figurations. A deep grammar of compassionate responses is bound to react with, and be refracted through, concepts and practices of other emotions which operate on the same spectrum of proximity and distance, identity and the other. In this regard, Ibbett's findings on compassion usefully complement existing research on the crossroads of heroisation and victimisation, and the cultural implications of suffering and self-sacrifice. Yet her insights could also be applied to processes of deheroisation, notions of failing heroism or anti-heroes in a larger cultural force field of the heroic. If we assume that fine lines separate hero(in)es from perpetrators but also from simple victims devoid of autonomous agency, studying compassionate responses may contribute to understanding the bistable dynamics that characterise heroisation processes. Ibbett's study of compassion can contribute substantially to understanding languages and cultures of the heroic as they have been shaped up to the present day, parsing a force field of agency and suffering, proximity and distance, affective attraction and emotional regimes.

For anyone interested in early modern concepts of emotional relatedness and the historical dimension of compassionate emotions in Western societies, Katherine Ibbett's study is a must-read. The complexity of the subject matter may at times put a certain strain on readers, yet one must acknowledge that the book remains quite accessible, and does so without sacrificing nuance. Throughout, Ibbett refrains from painting with too broad a brush, not so much declaring new beginnings or quantifiable turning points, but rather analysing smaller gestures, transitory scenes and flickers of communality and indeed the "rhetorical murkiness" (159) surrounding concepts of compassion – resisting the temptation to streamline these into an overarching linear structure. The wide choice of material here proves a great advantage. While academic work in affect studies and similar fields has tended to concentrate on the present, Ibbett's book impressively reveals the potential of her early modern focus. The latter proves specifically useful when it comes to the role of gender in the cultural processing of compassion. Between the private devotional contexts coded as both feminine and embodied, and eighteenth-century discourses of sentimentalism, she shows how seventeenth-century compassion was decoupled from femininity and re-gendered as both masculine and public,

with strong repercussions in constructions of pity and piety as they sustain concepts of honour and virtue. Seen from this angle, her results could also shed light on the conspicuous alignment of the heroic with the masculine, which seems to be at stake to the present day, and the larger cultural dynamics which sustain such articulations.

For the most part, Ibbett's analysis avoids presentist analogies. Yet where she does turn to "Compassion's Present Time" (19), her observations on the proximity of early modern to some twenty-first-century concepts of compassion are indeed thought-provoking – turning, for example, against Martha Nussbaum's hope for a reflective, responsible compassion that would transcend narrow judgements of partiality. Ibbett's argument departs from a monolinear history of toleration, aligning her study with recent historical research on the seventeenth-century legacy of the Wars of Religion (including Berchthold, Fragonard, Merlin-Kajman, and Frisch), and ultimately suggesting an "alternative genealogy for thinking through the affective promise of liberal narratives" (8).

1 All direct quotations are from Ibbett's study, unless otherwise indicated.

Works Cited

- Berlant, Lauren. "Introduction. Compassion (and Withholding)." *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*. Ed. id. New York: Routledge, 2004: 1-13.
- . *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke UP, 2008.
- Mohrmann, Judith. *Affekt und Revolution. Politisches Handeln nach Arendt und Kant*. Frankfurt a. Ma.: Campus Verlag, 2015.
- Nussbaum, Martha C. *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2013.

Rezension: Stefan Elit. *Von Heroen und Individuen. Sozialistische Mythologien in DDR-Prosa und DEFA-Film*. Bielefeld: Transcript, 2017.

Sozialistische Weltanschauung steht Mythenbildungen fern, so könnte man annehmen. Zu groß erscheinen die Hoffnungen auf den vorgezeichneten Verlauf der Geschichte und die Vernunft der Individuen, zu wichtig der Kampf gegen den Überbau, der die Verhältnisse an der Basis überblendet. Vor diesem Hintergrund scheint es nahezu selbstverständlich, dass sozialistische Länder weniger zur Produktion von Mythen tendieren, zumal von solchen, die über Helden-erzählungen die Leistungen einzelner Individuen fokussieren. Zwar mögen etwa die sowjetischen Arbeiterhelden beispielsweise der Stachanow-Bewegung Gegenbeispiele sein. Doch werden die jeweiligen Helden vor allem als Repräsentanten der Gemeinschaft selbst gedeutet, und selten als herausragende Individuen, die sich durch große Taten von der gewöhnlichen Masse unterscheiden.

In seiner kulturwissenschaftlichen Habilitationsschrift untersucht der Literaturwissenschaftler Stefan Elit, inwiefern es dem Film- und Literaturbetrieb der DDR gelang oder misslang, sich von kapitalistischen Staaten und deren bürgerlich gefärbten Mythen abzugrenzen. Elit zeigt, dass diese Abgrenzung eben nicht einer generellen Absage an mythische Inhalte gleichkam. Im Gegenteil sind dabei neue moderne Mythen entstanden, zu deren Entstehungsprozess sowohl die politische Elite als auch die Kulturschaffenden selbst beigetragen haben. Fiktionale Heldenerzählungen, fokussiert auf einzelne Individuen, so die These von Stefan Elit, erwiesen sich hierbei schon mit der Entstehung des neuen Staates durchaus geeignet, in Form der Propagierung verschiedener Widerstandskämpfer gegen das NS-Regime einen Gründungsmythos zu etablieren. Als Beleg dafür führt Elit in seiner Monographie die über die Zeit hinweg konstant hohe Bandbreite an künstlerischen Produktionen an, die in fiktionaler Form die Heldenmythen des Sozialismus aufnahmen und ihnen je neue Formen zu geben vermochten.

Der Heldenbegriff wird in der vorliegenden Monographie nicht genauer definiert. Die

heterogenen Darstellungen der Heldenfiguren in dem von Elit analysierten Material zeigen Protagonisten, deren gemeinsame Leistung darin besteht, früher oder später aus individuellen Gründen und eigenem Antrieb ihren Platz im Sozialismus zu finden. Damit sind nicht nur – ganz im Sinne der literaturwissenschaftlichen Begriffstradition – alle Hauptfiguren als ‚Helden‘ markiert, sondern auch so viele Nebenfiguren, dass der Begriff beinahe zu einem Synonym für ‚in der DDR lebender Protagonist‘ wird. Ein ganzes Sammelsurium an Helden tritt so auf: Zwischen Helden und Heldinnen, Alt- und Jungheld*innen, Bildungs- und Arbeitsheld*innen, Märtyrer- und Erlöserfiguren siedeln zahlreiche weitere Variationen. Alle heroischen Figuren hatten hierbei zu DDR-Zeiten Vorbildcharakter, und die jeweiligen Narrativierungsstrategien boten den zeitgenössischen Rezipient*innen zudem Identifikationsangebote – das Sammelsurium fiktionaler Helden, so hofften Politiker*innen wie Kunstschaffende, die dem realen Sozialismus nahestanden, sollte so zur Entstehung realer Held*innen beitragen.

Die von Elit herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten der fiktionalen Heldenerzählungen lassen sich dabei, wie er aufzeigt, problemlos mit modernen beziehungsweise postmodernen Mythen-theorien in Einklang bringen: Dass Mythen sich um einen festen Grundkern variabel kommunizieren lassen, zeigen Hans Blumenbergs Arbeiten zum Mythos. Ebenso weist Blumenberg darauf hin, dass Mythen der Abwehr der Furcht vor einem wie auch immer gearteten bösen Anderen dienen. Dass Alltagsmythen stabilisierend zum Erhalt der gesellschaftlichen Ordnung beitragen, da sie ideologisierte Wahrnehmungen als quasi naturgegebene und somit als nicht hinterfragbare Fakten präsentieren, wodurch politisch-ideologische Wertungen nicht mehr als solche wahrgenommen werden, veranschaulichen Roland Barthes' *Mythen des Alltags*. Ebenso, dass dafür Mythen notwendigerweise nicht durch Starrheit und Abstraktheit verkommen dürfen, sondern durch individuelles

Erlebbar machen beständig erneuert und bereichert werden müssen. Dass Mythen zudem kultur- und zeitenübergreifend prinzipiell mit der Unauflösbarkeit von Widersprüchen operieren und der Wunsch nach Auflösung eine Art Motor mythologischer Erzählung ist, ohne dass diese Konflikte durch den Mythos gänzlich aufgelöst werden können, zeigt die Mythentheorie Claude Levi-Strauss'.

Aus diesem Grund nutzt Elit die Motive *Furchtabwehr*, *Naturalisierung durch Bereicherung* und *Vermittlung in Konflikten* als Analysefaden für sein Korpus aus Romanen und Filmen der 1940er bis 1970er Jahre. Dieses Korpus ist beeindruckend umfangreich. Elit greift auf eine Vielzahl in der Forschung wenig beachteter Werke zurück und stellt sie den bekannteren Romanen und Filmen der Zeit zur Seite. Theorie und Material verwebt der Autor geschickt: Jede der oben genannten Theorien wird einem Kapitel zugrunde gelegt. Die Theorien werden in einer kurzen, verständlichen und klugen Art eingeführt, wobei Elit jeweils das für die weitere Argumentation Wesentliche zusammenfasst, ohne die tiefere Verankerung der einzeln herausgehobenen Aspekte zu vernachlässigen. Dem folgen jeweils für ausgesuchte einzelne Romane und Spielfilme eine knappe Inhaltsangabe, eine auf die Heldengenesse fokussierte Erzählanalyse sowie eine abschließende Bewertung im Zusammenhang mit der vorgestellten Mythostheorie.

Die Anordnung der Großkapitel erfolgt thematisch entlang der von Elit unternommenen Verbindung der drei teilweise von höchst unterschiedlichen Standpunkten aus argumentierenden Theorien. Diese Abfolge dient einerseits dazu, die einzelnen Mythostheorien nicht gegeneinander aufzuwiegen, sondern alle drei zusammengefasst zu einem einheitlichen Analyseinstrument moderner, sozialistischer Mythen zu erweitern. Dabei entspricht die Reihenfolge innerhalb der Großkapitel wiederum chronologisch der in der Literaturwissenschaft gängigen Einteilung der DDR-Literatur in drei Phasen:¹ einer Gründungsphase, in der die Aufbau-literatur vorherrschend war, folgt um 1960 eine relativ liberale Stabilisierungsphase, in der eigenständige Beiträge zum Sozialismus die künstlerische Produktion eher prägten als Parteilinientreue. Ihr jähes Ende durch die neuen Richtlinien der Politik um 1965 drohte dabei nicht nur dazu zu führen, dass nunmehr blutleere künstlerische Produktionen ihre Überzeugungskraft einbüßten, sondern untersagte auch zahlreiche Veröffentlichungen mehrerer bis 1965 noch im Entstehen begriffener Romane und Spielfilme. Diese wurden teilweise nur in der BRD, in der DDR hingegen gar nicht mehr einem Publikum vorgeführt.

Durch den geschickten Aufbau des Buches und den ständigen Rückgriff auf seine theoretischen Bezugsgrößen legt Elit anschaulich dar, wie sich die propagierten Protagonisten von Kämpfern gegen das Ausland zu gestandenen Sozialisten im Inland wandelten, die dem Staat teilweise mit eigenen Ideen zur Seite standen. In Eduard Claudius' *Menschen an unserer Seite* von 1951 gelingt es beispielsweise dem Maurer Hans Aehre, die aus dem Westen gesteuerte Sabotage im Betrieb auffliegen zu lassen. Die Protagonistin Karla in dem Spielfilm *Karla* (1965/1990, Ulrich Plenzdorf) setzt sich intensiv mit verschiedenen Standpunkten zur DDR auseinander. Sie lässt nie von ihrem Ziel ab, als Lehrerin für ihre Schüler*innen immer ein Vorbild im kritischen, eigenständigen Denken zu bleiben und dadurch die sozialistischen Ideale durch neue und alltagstaugliche Ansätze zu bereichern.

Am Ende der von Elit skizzierten Entwicklung steht eine Gleichzeitigkeit der neuen politischen Härte seit 1965 und der damit zusammenhängenden verschärften Zensur einerseits mit einer vermehrten Thematisierung des in sozialistischen Heldenmythen angelegten Konfliktes zwischen Individuen und sozialistischer Gemeinschaft andererseits. Dieses Zusammenspiel von Entwicklungen in Politik und Kulturbetrieb führte nicht selten dazu, dass eine Veröffentlichung der von Elit analysierten Romane oder Spielfilme in der DDR verhindert wurde. So feierte beispielsweise der im Winter 1965/1966 fertiggestellte Film *Karla* seine Premiere erst 1990.

Das Ergebnis der Studie im Hinblick auf die eingangs skizzierten Überlegungen ist ambivalent. Durchaus hatte so manche kulturelle Produktion gerade durch die Fokussierung von Einzelfiguren und deren teilweise im Widerspruch zu den Anforderungen der sozialistischen Gemeinschaft stehenden Individualität das Potenzial, sozialistische Ideale mit Leben zu füllen und so zu ihrer Etablierung und Festigung beizutragen. Doch genau dies verstärkte auch den im Mythos angelegten Widerspruch – durch die Individualität der Helden hielt auch die Bürgerlichkeit wieder Einzug. Das Jahr 1965 markiert eine Zäsur, nach der zu guter Letzt auch durch politische Entwicklungen die Chance auf den neuen, sozialistischen Mythos schließlich vertan war.

Damit erhalten ebenso historisch-politische Hintergründe eine Relevanz für die Argumentation Elits. Leider ist deren Darstellung sehr voraussetzungsreich gehalten und somit für Uneingeweihte eher mühsam nachzuvollziehen. Dabei stellte Elit selbst andernorts fest:

Wie es sich hingegen mit dem kleinen Tauwetter zu Beginn der 1960er Jahre und mit dessen Ende genauer verhielt, ist immer noch eher Expertenwissen.²

Ein Gewinn ist die Lektüre in diesem Sinne vor allem wegen erstens dem breiten Überblick über die zahlreichen vorgestellten, auch unbekannteren Romane und Spielfilme, zweitens wegen der Erkenntnisse, inwiefern die Heldendarstellungen jeweils Erfolg oder auch Zensur der Werke verstärkten sowie drittens wegen der wirklich überzeugenden Zusammenstellung zentraler Aspekte der Mythostheorien von Blumenberg, Barthes und Levi-Strauss. Dabei läuft die Studie allerdings Gefahr, den Blick auf das Material zu verstellen durch die Materialfülle und die Komplexität des Anspruches, die Theorien Blumenbergs, Barthes' und Levi-Strauss' der Literatur- und Spielfilmanalyse zugrunde zu legen und darüber gleichsam zu einer einzigen Mythostheorie als geeignetem Analyseinstrument für spätere Arbeiten zusammenzuführen.

¹ Vgl. beispielsweise Fischer, Sylvia. „*Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen*“. *Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*, Oxford u. a.: Peter Lang, 2015.

² Elit, Stefan. „Aufstieg und Fall einer ‚liberaleren‘ DDR-Kultur. Zu Gunnar Deckers etwas überbordenden Studie zu 1965 als Schicksalsjahr für die Entwicklung von Literatur und Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik.“ *literaturkritik.de* 22/2015. 21. September 2015, eingebettet in Nr. 10, Oktober 2015. 29. August 2018 <https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21081>.

Alexander Schröder

Rezension: Hans-Peter Krüger. *Heroismus und Arbeit in der Entstehung der Hegelschen Philosophie (1793–1806)*. Berlin: De Gruyter, 2014.

Hans-Peter Krüger hat 2014 mit *Heroismus und Arbeit in der Entstehung der Hegelschen Philosophie (1793–1806)* bei De Gruyter seine Dissertation aus dem Jahre 1979 vorgelegt. Krüger ist mit seiner Darstellung eine Geschichte der Desillusionierung und Reifung des frühen Hegel gelungen, der vom revolutionären Republikaner zunächst zum ernüchterten Anhänger der napoleonischen Kriege und letztlich zum abgeklärten Staatsphilosophen wurde. Hauptthese des Buches ist, dass der Arbeitsbegriff beim jungen Hegel „wesentlich an die Ausbildung heroischer Weltanschauungen gebunden“ (13) sei.

Der Autor stellt einen Zusammenhang zwischen Hegels wechselnden Anschauungen einerseits und den politischen sowie philosophischen Trends in Europa andererseits her. Demnach habe Hegels Studium der französischen Revolutionsgeschichte, der zurückgebliebenen deutschen Zustände und der britischen Ökonomie ihn nach und nach von vorherigen Illusionen befreit und es ihm ermöglicht, immer wieder neue Formen und Subjekte des Heroismus zu entdecken. Der Autor spricht hier von einem „historisch illusionären Charakter der Heroismusformen“ (13) in Hegels Denken.

Historisch illusionär seien die genannten Weltanschauungen deswegen gewesen, weil sie ihre selbst gestellten Aufgaben nicht erfüllen konnten: Der republikanische Heroismus konnte der Republik in Frankreich (geschweige denn im muffigen Flickenteppich, der Deutschland war) keine Dauer verleihen; der bonapartistische Heroismus wiederum konnte die Errungenschaften der Revolution nicht ins Umland exportieren. Letztlich habe Hegel einem Heroismus gebildeter Beamter gehuldigt.

So habe Hegel philosophische Schlussfolgerungen aus den jeweiligen historischen Niederlagen gezogen. Demnach heroisierte der noch revolutionär gesinnte Hegel in seinen Berner Jahren (1793–1796) die radikalen Kleinproduzenten (15). In ihrem Republikanismus erkennt Krüger die erste große „Heroismusform“ in Hegels Denken, die bald einer Enttäuschung über

die deutschen Republikaner gewichen sei und die begriffliche Entwicklung eines neuen Heroismus ermöglicht habe.

Ab 1798 habe Hegel Napoleon und den bonapartistischen Staat mit seiner „allgemeinen Arbeit des Krieges“ als nächste heroische Subjekte ausfindig gemacht.

An die Stelle der weltbürgerlich-idealischen Solidarität zwischen französischen und deutschen Republikanern tritt die Notwendigkeit eines Eroberers. (119)

Unter den Bedingungen einer Einkreisung der französischen Republik konnte die kleinbürgerliche politische „Arbeit“ nicht mehr die adäquate Form des Heroischen darstellen. Daher habe sich der republikanische Heroismus auf den Krieg unter Napoleons Führung verlagert.

Die revolutionär-demokratische Aktivität der französischen Volksmassen wurde durch die napoleonische Staatsmaschinerie [...] zu einer permanenten Kriegstätigkeit der Volksmassen nach außen organisiert. (128)

Diese Abweichung vom früheren heroischen Ideal sei zwar Folge einer Enttäuschung über die Möglichkeiten des Republikanismus gewesen, aber nicht mit Verfall in Zynismus gleichzusetzen. „Hegel interessieren nicht Begriffe um ihrer selbst willen, sondern ,um aus der Erfahrung zu lernen, wie für einen künftigen Fall besser zu handeln sei“ (zitiert nach Krüger 144).

Als auch der Bonapartismus an seine Grenze stieß, habe der weithin abgeklärte Hegel den gebildeten Beamten zum neuerlichen Träger einer heroischen Weltanschauung stilisiert. Krüger zufolge erhoffte sich der Philosoph nunmehr,

dass man durch die akademische Ausbildung neuer gebildeter Schichten über die Beamtenlaufbahn alle öffentlichen Aufgaben neu stellt und besetzt. (292)

Der „napoleonische Kriegsheroismus“ Hegels sei „durch einen theoretisch formierten Wissenschafts- und Bildungsheroismus [...] verdrängt“ worden (259), mit dem Hegel dem geistigen Führungsanspruch, der „*Hegemonie des geistig-kulturellen Lebens über die Politik und Ökonomie der modernen Gesellschaft*“ das Wort geredet habe (294, Kursivsetzung bei Krüger). Krüger theoretisiert und historisiert so die Emanzipation der frühen Hegelschen Philosophie von den idealistischen Philosophien Rousseaus, Schellings sowie Hölderlins und die philosophische Reifung Hegels mit Hilfe seiner Arbeits- und Heroismuskonzepte.

Dem Autor gelingt mit der Verknüpfung von Heroismen und „arbeitenden“ Subjekten die Darstellung der sich wandelnden Arbeitsbegriffe beim jungen Hegel. Zu diesen Begriffen zählt Krüger vor die „Arbeit des Republikaners für das Allgemeine“ von 1795, die „allgemeine Arbeit des Krieges“ von 1802 und die „Arbeit des Begriffs“ von 1807.

Krüger zufolge habe der junge Hegel „in Bern (1793–1796) einer kleinbürgerlich-republikanischen Religionsaufklärung im Sinne Rousseaus angehört“ (14).

Diese Feststellung ist wichtig, denn zu dieser Zeit heroisierte Hegel das republikanisch gesinnte Kleinbürgertum und hoffte auf seine Ermächtigung durch die Aufklärung. Als heroisch habe ihm das Kleinbürgertum deswegen gegolten, weil es in Gestalt der verschiedenen radikalen Clubs im revolutionären Frankreich die notwendigen Maßnahmen traf, um die Gesellschaft „vernünftig“ voranzutreiben. Denn die religiös legitimierte Unvernünftigkeit des Absolutismus und der Ausschluss des Volkes von der Politik konnten einzig durch die heroische Tat des radikalisierten Kleinbürgertums überwunden werden. Den Heroismus des Kleinbürgertums assoziierte er wiederum mit dessen ökonomischer Lage und dessen politischer Tätigkeit, mit dessen „Arbeit“.

Das kleinbürgerlich-republikanische Gesellschaftsideal des frühen Hegel schließt eine weltanschaulich hoch bewertete Verwendung des Terminus ‚arbeiten‘ in mehrfachem Sinne ein, ohne dass allerdings diese Bedeutungen bei Hegel selbst systematisiert vorlägen. (57)

Was Krüger zu leisten versucht, ist daher die Herausarbeitung des Hegelschen Arbeitsbegriffs entlang seines jeweiligen Heroismusbegriffs.

Hegel will mit dieser Verwendungsweise des Ausdruckes ‚arbeiten‘, [...] den heroischen, selbstlosen und aufopferungsbereiten Charakter der gesellschaftspolitischen Tätigkeit in einer Republik hervorheben. (56-57)

So wird „die gesellschaftspolitisch revolutionäre Tätigkeit des Republikaners“ mit „Arbeit“ gleichgesetzt, die wiederum „zwischen einer ‚passiven‘ Bedeutung (Mühe, Plage, ackern) und ‚aktivem‘ Sich-zur-Wehr-Setzen“ (57) angelegt war. Der Begriff der Arbeit erhalte beim Berner Hegel „eine weltanschaulich hohe, antifeudale und anti-kirchliche Bewertung“ (59).

Dies habe sich mit dem Aufstieg Napoleons geändert. Die Ohnmacht der deutschen Republikaner und der Aufstieg Napoleons veranlassten den desillusionierten Hegel zum Umdenken.

Der früher angenommene Zusammenhang zwischen der eigenen Arbeit von Kleineigentümern und der gesellschaftlichen Arbeit der republikanischen Repräsentanten ist aufgebrochen. (123)

Vielmehr stand der Export der Revolution durch die napoleonische Kriegsaktivität an. Eben diese Tätigkeit habe Hegel in den folgenden Jahren als „allgemeine Arbeit des Krieges“ heroisiert.

Noch vor den großen Niederlagen Napoleons habe Hegel den bonapartistischen Heroismus fallen gelassen und in der „Arbeit des Begriffs“ den neuen Heroismus entdeckt, der von den gebildeten Beamten ausgehe, in die der Hegel der Jenenser Jahre seine letzte Hoffnung gelegt habe. Letztlich habe Hegel nicht nur die subjektivistischen Arbeitsbegriffe hinter sich gelassen, sondern mit der Lektüre der britischen Ökonomen einen moderneren und allgemeineren Arbeitsbegriff entwickelt, der „Arbeit“ weder auf politischen Aktivismus noch auf militärische Operationen reduzierte, sondern auf sämtliche Tätigkeiten des menschlichen Geistes ausweitete, der den Marxschen Arbeitsbegriff vorbereitete.

Krüger kommt nicht umhin, Hegel selbst zu heroisieren. „Hegels durchgängiger Idealismus ist philosophisch formierter Ausdruck seines durchgängigen Heroismus“ (16).

Die begrifflichen Wandlungen bei Hegel leitet der Autor aus dessen immer neuen „heroischen“ Bemühungen ab, die politische Geschichte auf den Begriff zu bringen.

Abgesehen von der konzeptionellen Kopplung von Arbeit und Heroismus ist die Kopplung von Heroismen und handelnden Kollektiven an Krügers *Heroismus und Arbeit in der Entstehung der Hegelschen Philosophie* besonders

bemerkenswert. Krüger zufolge habe Hegel eben nicht bloß einen Robespierre, Napoleon oder sich selbst heroisiert, sondern in den größeren Gruppen selbst, die die soziale Basis ihres Heldentums bildeten, heroische Akteure erkannt, deren Heroismus einer heroisch-politischen Form von „Arbeit“ entsprungen sein. Für die neuere kulturgeschichtliche Erforschung des Heroischen dürfte dies von einigem Interesse sein, da Krügers Darstellung mit dem methodischen Individualismus bricht, der die einschlägige Forschung zu dominieren scheint. Krügers Darstellung kann als Propädeutikum für eine gezielte Erforschung kollektiver Heroismen und heroischer Kollektive dienen, die sich zumindest ab dem 20. Jahrhundert zuhauf finden lassen.

Alexander Schröder

Rezension: Monica Rüthers und Alexandra Köhring (Hg.). *Helden am Ende. Erschöpfungszustände in der Kunst des Sozialismus*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2014.

Der sozialistische Held gilt als unermüdlicher Vorkämpfer einer Utopie jenseits des Kapitalismus. Diese Vorstellung wurde in der Kunst des Sozialismus selbst befeuert. So wurde der typische Held des sozialistischen Realismus seines Kampfes wider die Natur oder politische Gegenspieler niemals müde. Untypisch war dagegen ein ‚neuer Mensch‘, der schwächelte und dessen Kampfgeist an seine Grenzen kam. Der Band *Helden am Ende*, 2014 herausgegeben von Monica Rüthers und Alexandra Köhring, behandelt sowohl diese randständigen Erschöpfungszustände als auch die typische Unermüdlichkeit in ausgewählten Kunstwerken des Sozialismus.

Anlass zur Herausgabe des Buches war die Ausstellung *Müde Helden. Ferdinand Hodler, Aleksandr Dejneka, Neo Rauch* in der Hamburger Kunsthalle im Jahr 2012. Den drei genannten Künstlern wird ein Großteil der Aufmerksamkeit eingeräumt. Thematisch ist die auf 237 Seiten gedrängte Textsammlung in vier Rubriken gegliedert, die sich 1.) mit der Rezeptionsästhetik, 2.) mit Film und Fotografie, 3.) mit utopischen Tendenzen und 4.) mit postsozialistischen Helden befassen. In jedem Abschnitt finden sich wertvolle Einsichten in die Funktionen sozialistischer Kunst. Der Breitenwirkung des Sozialistischen Realismus wird besondere Beachtung geschenkt. Der Band zeigt, anders als Hans-Jürgen Linke unlängst in der *Frankfurter Rundschau* schrieb, dass sich Kunst im Sozialismus keineswegs darin erschöpfte, einem primitiven Massengeschmack zu huldigen und nicht nur realitätsfernen „Heroisierungs-Gesten“⁴¹ verfälen ist.

Ästhetik der Unermüdlichkeit

Sandra Dahlke analysiert anhand der Selbstzeugnisse des hohen Kadern und Parteideologen Emeljan Jaroslavskij die Ambivalenzen sowjetischer Selbstwahrnehmung in den 1930er Jahren: Erschöpfung und Terror trafen

der Autorin zufolge schroff auf die unermüdliche Sehnsucht des Kommunisten nach einer besseren Gesellschaft. Dahlke zeigt, dass Jaroslavskij seine Umwelt „durch das Prisma einer spezifisch sowjetischen ästhetischen Utopie“ (26) wahrnahm: Das gesellschaftliche Elend der 30er Jahre erschien ihm als praktisch schon überwundener Makel der neuen Gesellschaft. Die blühenden Landschaften der Zukunft waren dem Sowjetbürger und der -bürgerin realer als die brachliegende Gegenwart.

Sich der strahlenden Zukunft gewärtig, mussten ihm Hunger und Armut unwirklich anmuten. Dahlke begreift dies als kitschige Verzerrung der Wirklichkeit durch die SowjetbürgerInnen, die so „zumindest für einen Moment jene beruhigende Glaubwürdigkeit“ verspüren konnten,

die die Glaubwürdigkeit der durch Elend, Chaos und Erschöpfung gekennzeichneten Wirklichkeit zu übertrumpfen schien. (27)

Explizit widerspricht die Autorin der Behauptung von Boris Groys, wonach die offizielle Kunst keine Anhängerschaft in der Bevölkerung gefunden habe. Der Sozialistische Realismus habe im Gegenteil eine ästhetische Sehnsucht bedient.

Alexandra Köhring liefert eine Bildanalyse der Werke Aleksandr Dejnekas. Sie stellt fest, dass Dejneka Idealgestalten modellierte,

die nicht im Widerspruch zu den realen Verhältnissen gesehen werden konnten, sondern an denen vielmehr eine richtige, den Aufgaben der Zeit entsprechende Wahrnehmung studiert werden konnte. (59)

Ob die BetrachterInnen von ArbeiterInnenbildern von ermüdenden Effekten frei blieben, wie Köhring annimmt, sei dahingestellt. Auch bleibt ungeklärt, ob die Werke Dejnekas von den sowjetischen ArbeiterInnen überhaupt rezipiert wurden oder ob nicht eher die sowjetische Intelligenzija und Parvenus das eigentliche Publikum dieser Kunst waren.

Corinna Kuhr-Korolev spricht diese Klassengrenzen in ihrer Untersuchung der Jugend- und Sportmotive bei Dejneka offen an:

Der Sport, ursprünglich ein Privileg der bürgerlichen Klasse, überwindet in der Sowjetunion nicht nur Klassenschranken, sondern auch Geschlechtergrenzen. (71)

Die Entsexualisierung von Sport und Jugend, die für die sowjetische Kunst typisch war, habe der Vermittlung eines heroischen Typus gedient, der keine Erschöpfung und kein Altern kennen sollte und damit der Erziehung eines ‚neuen Menschen‘ diene. Außerdem sollte den Unterprivilegierten der Sowjetunion Gehör und Hoffnung auf sozialen Aufstieg verschafft werden.

Die kurze Entwicklungsgeschichte utopischer Perspektiven des ‚neuen Menschen‘ bei den Künstlern Hodler, Dejneka und Rauch, die Daniel Koep wiedergibt, begreift diese Perspektiven kunstsoziologisch. Koep liefert mit den jeweiligen historischen Kontexten in den genannten Fällen eine Erklärung für ihre jeweiligen Stimmungsbilder zwischen zielloser Aufbruchstimmung, kommunistischem Geschichtsoptimismus und desillusionierter Ziellosigkeit.

Film und Fotografie

Die Artikel in der Rubrik zu Film und Fotografie sind ebenfalls bemerkenswert. Sie machen deutlich, dass Ermüdungszustände in diesen Medien sowohl affirmativen wie auch subversiven Charakter haben konnten.

Isabelle de Keggels Analyse der DDR-Berichterstattung zeigt, dass im Falle von ungeahnten Unglücken die Darstellung von Erschöpfung dazu dienen konnte, Sympathien für ‚müde Helden‘ zu transportieren und zugleich den Staat zu legitimieren. Bildgebung im Staatssozialismus war demnach nicht notwendig eine Verkennung der Gegenwart, sondern schlicht eine Interpretation der Wirklichkeit im Sinne des Regimes.

Aglaia Wespe zeigt in ihrer glänzenden Analyse des sowjetischen Dokumentarfilms *Unsere Mutter – ein Held* (1979), wie die Möglichkeiten des Dokumentarfilms geschickt genutzt wurden, um beim Publikum subversive Effekte zu erzielen. Ausgerechnet die scheinbar unschuldige Darstellung des Privatlebens einer Heldin der Arbeit habe durch selektive Darstellung und Inszenierung eine regimekritische Wirkung entfaltet. Wespe zeigt, dass die Dichotomie von heroisierender Agitation und banalem Privatleben der Arbeitsheldin erst durch die politisch gefärbte Linse des Dokumentarfilmers zur Schlucht zwischen angeblicher ‚Realität‘ und propagandistischer ‚Fiktion‘ wurde.

Carmen Scheide versucht hingegen anhand des Spielfilms *Flügel* (1966) von Larisa Šepitko

die uneingelösten Versprechen der Frauenbefreiung in der UdSSR zu entlarven. Die Autorin erklärt, dass die patriarchale Geschlechterordnung in der Sowjetunion nicht effektiv herausgefordert werden konnte, weil sich die kämpfenden Frauen nicht für ihre eigene Befreiung als Frauen, sondern für den Krieg einsetzten.

Monika Wucher stellt in ihrer Abhandlung über zwei Filme aus dem Béla Bálász Studio in Ungarn fest, dass beide Filme mit Hilfe ideologiekritischer Mittel dazu führen konnten, „sowohl individuelle als auch gesellschaftliche Idealvorstellungen erodieren zu lassen“ (142). Im Film *Der archaische Torso* (1971) bricht ein scheinbar ausgeglichener und Philosophiebücher studierender Kraftsportler in Tränen aus, um daraufhin zu gestehen, dass ihm zwei auf dem Müll gelandete Teddybären emotional nähergekommen waren als irgendein Mensch. Der Schein eines fleischgewordenen ‚neuen Menschen‘ in der Person des Protagonisten habe schon durch diese Szene bersten müssen. Der Film *Auf deinen Langstreckenlauf können wir jederzeit bauen* (1969) wird hingegen einer Dekonstruktion des Heroischen unterzogen und die filmisch vermittelte Heroisierung der sportlichen Leistung eines Langstreckenläufers „als ein bis ins Detail strukturierter, politischer und medial aufbereiteter Vorgang“ (135) herausgearbeitet.

Utopische Tendenzen

Margareta Tillbergs Untersuchung der „technischen Ästhetik“ (158) in der späten Sowjetunion und Marina Dmitriewas Interpretation des Kinderbuchs *Neznajka in der Sonnenstadt* (1958) von N. N. Nosov diskutieren utopische Tendenzen in der späten sowjetischen Kunst und Ästhetik. Das Scheitern der Denkrichtung der technischen Ästhetik sei nach Tillberg aufgrund bürokratischer Verkrustungen unvermeidlich gewesen. Gleichwohl habe sie eine neue Perspektive zur Legitimation des Sowjetregimes dargestellt, die dem späteren Staatszerfall hätte entgegenwirken können. Ganz anders liest sich der Beitrag Dmitriewas. Indem der exzentrische Antiheld Neznajka die gesellschaftliche Ordnung in der utopischen ‚Sonnenstadt‘ stört, habe der Autor N. N. Nosov seine Skepsis gegenüber dem System ausgedrückt. Das Kinderbuch beinhalte somit subversive Botschaften, die sowohl von Kindern als auch Erwachsenen rezipiert werden konnten – und Anfang der 90er Jahre im Ende der UdSSR ihren ultimativen Ausdruck fanden.

Postsozialistische (Anti-)Helden

Die beiden Analysen postsozialistischer Helden durch Christine Gölz und Lene Markusen veranschaulichen schließlich, dass nach 1991 die Suche nach Vorbildern und Mustergültigkeit in postsozialistischen Staaten nicht völlig abhandengekommen ist, es jedoch kein Zurück zu den heroischen Illusionen des Ostblocks geben konnte. Im Film *Py!* (2005) sucht der ganz offenbar unheroische Protagonist Aleša mit fettigem, lichtem Haar, Bierbauch und schlecht sitzendem Shirt im postsozialistischen Russland nach einem Trick, um den ersehnten Heldenkörper zu gewinnen. Im russischen Experimentalfilm *GRAD* (2004) treffen die Doubles von Lenin, Hitler und Chuck Norris eines Abends auf vier junge Frauen. Die Doubles spielen zunächst ihre Rollen, streifen diese in ihrer Ermüdung aber im Laufe des Abends schrittweise ab, was darauf verweist, dass sämtliche Heroen stets konstruierte Rollen spielen, die aus der Nähe ihre Glaubwürdigkeit verlieren.

Fazit

Helden am Ende ist die geglückte Sammlung eines Dutzends an Aufsätzen über künstlerisches Schaffen im Kontext des Sozialismus. Die Aufsätze verdeutlichen in ihrer Unterschiedlichkeit, dass die künstlerische Verarbeitung von Heldenbildern zwischen der Vermittlung von unermüdlichem Heroismus und der Erschöpfung des Heroischen oszillierte: sozialistischer Heldenkult samt Legitimation des Staatssozialismus einerseits, Subversion andererseits; Propaganda staatlich geförderter Heroen auf der einen Seite und Dekonstruktion dieser Heroisierungen auf der anderen. Zwischen diesen Polen stehen die Bemühungen der AutorInnen von *Helden am Ende*, eine wissenschaftliche Erfassung von (De-)Heroisierungsprozessen in Kunstwerken mit Sozialismusbezug zu erbringen. Während die Ästhetiken der Unermüdlichkeit in den Werken und die willkürlichen Konstruktionen und Inszenierungen in Film und Fotografie überzeugend dargestellt werden, ist der häufige Kurzschluss von künstlerischer Intention hin zu künstlerischen Inhalten und bis hin zur Massenwirkung in den Aufsätzen kritisch zu betrachten. Alles in allem ist der Band aber beachtenswert, da er Heroisierungen nachvollziehbar re- und dekonstruiert.

¹ Linke, Hans-Jürgen. „Schatten der Diktatur.“ Frankfurter Rundschau. 3. Dezember 2010. 7. November 2018 <<http://www.fr.de/kultur/musik/ausstellung-schatten-der-diktatur-a-965478>>.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann
Band 6.2 (2018)

Herausgeber dieses Hefts:

Ulrich Bröckling
Barbara Korte
Ulrike Zimmermann

Technische Beratung:

Thomas Argast
Jens Schneider
Annette Scheiner

Redaktion:

Ulrike Zimmermann

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Redaktionelle Mitarbeit:

Alena Bauer
Silvio Fischer
Stephanie Merten
Philipp Multhaupt
Julia Rosenfeld

Kontakt:

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

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

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

Der Sonderforschungsbereich 948 „Helden - Heroisierungen - Heroismen“ wird gefördert durch die DFG.



SFB 948
Helden – Heroisierungen – Heroismen

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg

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