

helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen.

Ambige Helden

Ambige Helden

Angelika Zirker, Nicolas Potysch

Ambiguous Heroes in Nineteenth-Century Fiction

Matthias Bauer, Lisa Ebert

Ambiguität in Ovids

Metamorphosen

Robert Kirstein

Contemporary Versions of the Sisyphus Myth

Lena Linne

Ambige Helden in Krieg und Nachkrieg

Steffen Röhrs

Zur ‚Ent-Fernung‘ des Heroischen und Nicht-Heroischen bei Lucan

Hans-Peter Nill

Metaisierung, Ambiguität

und Heldentum zwischen

Dekonstruktion und *lampshading*

in Steve Gerbers *Howard the Duck* (1976–1978)

Christian A. Bachmann

Heroisierung, Ambivalenz und

Ambiguität in Vulpius' *Rinaldo*

Rinaldini (1799)

Nicolas Potysch

Some Notes on Ambiguity and the

Hero: The Case of Mark Antony

Angelika Zirker

Herausgegeben von

Nicolas Potysch

und Angelika Zirker

Special Issue 6 (2019)

Inhaltsverzeichnis

Ambige Helden <i>Angelika Zirker – Nicolas Potysch</i>	3
Ambiguous Heroes in Nineteenth-Century Fiction. A Qualitative and Quantitative Reading of Five Authors and Ten Novels <i>Matthias Bauer – Lisa Ebert</i>	11
Halbe Helden? Ambiguität in Ovids <i>Metamorphosen</i> <i>Robert Kirstein</i>	27
“That’s him pushing the stone up the hill”. Contemporary Versions of the Sisyphus Myth <i>Lena Linne</i>	37
Ambige Helden in Krieg und Nachkrieg. Erich Maria Remarques <i>Der Weg zurück</i> (1930/31) <i>Steffen Röhrs</i>	47
Antaeus und Hercules. Zur ‚Ent-Fernung‘ des Heroischen und Nicht-Heroischen bei Lucan <i>Hans-Peter Nill</i>	57
„I’m afraid, my reaction to your noble experiment is somewhat ambivalent.“ Metaisierung, Ambiguität und Heldentum zwischen Dekonstruktion und lampshading in Steve Gerbers <i>Howard the Duck</i> (1976–1978) <i>Christian A. Bachmann</i>	67
„Held der Erzählungen“. Heroisierung, Ambivalenz und Ambiguität in Vulpius’ <i>Rinaldo Rinaldini</i> (1799) <i>Nicolas Potysch</i>	79
Some Notes on Ambiguity and the Hero. The Case of Mark Antony <i>Angelika Zirker</i>	89
Impressum	98

Ambige Helden

Einleitung

„Du bist ein Held.“ „Held der Arbeit.“ „Der Held der Geschichte.“ „Ein Alltagsheld.“ – Das Wort ‚Held‘ kann sich auf die unterschiedlichsten Kontexte und Konstellationen beziehen. Je nach Intonation etwa kann der Satz „Du bist ein Held“ ganz unterschiedliche Dinge bedeuten: jemand hat Großes geleistet und erhält ein Lob dafür – oder aber er hat eben gerade nichts Großartiges geleistet und erntet dafür einen ironischen Kommentar. Gleichzeitig steckt im Wort ‚Held‘ an sich eine Ambiguität, die kontextabhängig sein kann (wie unser Beispiel mit der Intonation), aber nicht muss. Ein Held kann eben jemand sein, der (oder die – aber dazu kommen wir noch) Großartiges (ge)leistet (hat) oder der zentral ist für eine Erzählung, ein Drama, ein Epos.

Beide Arten von Helden finden sich vor allem in literarischen Texten, und Autor*innen spielen mit dem daraus resultierenden Deutungspotenzial. So leitet etwa Charles Dickens die fiktionale Autobiographie *David Copperfield* (1850) mit dem Satz ein:

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. (Dickens Kap. 1, 1)

Dickens spielt mit den möglichen Bedeutungen von ‚Exzeptionalität‘ und ‚Protagonist‘ (vgl. Bauer 39-54).¹ Damit stoßen wir auf eine lexikalische Ambiguität von ‚Held‘, eine Polysemie, d.h. die Mehrdeutigkeit des Begriffs. Doch dies ist, so wird im Laufe dieser Einleitung zu zeigen sein, lediglich eine Facette des ‚Helden‘ und seiner Ambiguität.

Wir wollen in diesem Band ein Spektrum aufzeigen, wo und in welcher Weise ‚Helden‘ ambig sein können. Ihre Ambiguität ist dabei immer abhängig von der Interpretation von Zeichen, und diese Zeichen können unterschiedlicher Natur sein. Neben der Polysemie, d.h. der Ambiguität des Begriffs ‚Held‘ (oder ‚Heldin‘) kann, ebenfalls auf sprachlicher Ebene, die Pragmatik ins Spiel kommen, etwa bezüglich der Kommunikationsebenen: so kann das Wort ‚Held‘ intradiegetisch

bzw. intramimetisch eindeutig gebraucht werden, erhält aber, etwa durch eine bestimmte Haltung des Erzählers bzw. aufgrund textlicher Signale in der externen Kommunikation mit Leser oder Zuschauer eine andere oder weitere Bedeutung, etwa wenn wir aufgrund dramatischer Ironie wissen, dass Othello getäuscht wird, er für uns also ein (tragischer) Held ist, während er für die anderen Figuren bis zu seinem Tod nicht als Held erscheint. Damit zeigt sich aber auch, dass sich die Ambiguität des Helden nicht nur auf sprachlicher, sondern auch auf konzeptioneller Ebene findet.

Wir stellen eingangs also vor allem fest, dass die Ambiguität des Helden nicht einfach zu bestimmen ist. Und dies umso mehr, als das o.g. Beispiel aus *David Copperfield* zwar mit der Ambiguität des Wortes (*verbum*) ‚Held‘ spielt, den Helden als Sache (*res*) damit aber nicht ambig macht. Ebenso ist die Exzeptionalität einer Figur und die Auflösung dieser Besonderheit als Progression (oder Degression) innerhalb eines Textes zu betrachten; die Sache ‚Held‘/‚Heldin‘ ist damit aber ebenfalls nicht ambig. Wenn also die Frage danach gestellt wird, ob sich eine Figur als Protagonist*in auch durch besondere Eigenschaften oder Taten auszeichnen wird, so mag dies strukturell eine Rolle spielen; daraus sind jedoch keine Rückschlüsse auf die ‚Sache‘ ‚Held‘ im Text zu ziehen. Ein Protagonist mag nicht ‚besonders‘ sein, sondern lediglich strukturell zentral; ebenso mögen vermeintliche Nebenfiguren sich durch herausragende Eigenschaften auszeichnen. Doch auch damit ist die Figur als Zeichen im literarischen Text (Drama, Narrativ etc.) nicht ambig. Eine Ambiguität des Helden auf konzeptueller Ebene, und dies wird zu zeigen sein, besteht insbesondere dann, wenn konfligierende Signale nebeneinander bestehen. Es handelt sich also nicht um die Beschreibung unterschiedlicher Wesensmerkmale, die im Sinne eines ‚gemischten‘ Helden miteinander vereinbar wären, oder die sich im Sinne einer Charakterentwicklung (etwa im Bildungsroman) erklären ließen. Ambiguität auf konzeptueller Ebene steht in Verbindung mit bzw. beruht auf einem

4 (oder mehreren) unaufgelösten Widerspruch (Widersprüchen) hinsichtlich einer Figur.

Dass vielfach mit der Polysemie des Wortes ‚Held‘ gespielt wird, zeigt sich etwa bei der Betrachtung von Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin* (1924), in der das Verhältnis von heroischer Existenz durch Taten oder Eigenschaften auf der einen Seite und herausgehobener Stellung in der Erzählung auf der anderen Seite vermessen wird. So betont der erste Satz die unvergleichliche Außergewöhnlichkeit der namensgebenden Protagonisten:

Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreibt [...]. (IV)

Josefines Exzeptionalität hat jedoch nur Bestand, bis sie in einer satirischen Wendung nicht nur den Status der Protagonistin, sondern auch den der Heldin verliert. So schließt die Erzählung mit folgender Aussage:

Josefine [...] wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder. (VII)

Doch die Ambiguität des Begriffs bedeutet noch nicht, dass es sich bei Josefine um eine ambige Heldin, d.h. ein ambiges Zeichen auf konzeptueller Ebene, handelt; die beiden Ebenen – lexikalisch und konzeptuell – sind nicht (zwingend) miteinander verwoben.

Als eine Subkategorie der Polysemie können die folgenden Fallbeispiele betrachtet werden, jedoch rückt hier die Mehrdeutigkeit im kommunikativen Kontext ins Zentrum, d.h. die pragmatische Dimension ist zu berücksichtigen. Im jüngst erschienen Roman von John Lanchester, *The Wall* (2019), findet sich folgender Passus:

He held up his hands and people went quiet and then he made a mesmerizing speech about the Wall (he called it the National Coastal Defense Structure) and the Defenders and how important we are and what heroes we are and how ours is a nation of heroes and how our heroism is in the finest tradition of heroism and how heroic that is. I may be misremembering some of this: we all agreed it was a great speech though afterwards we found it hard to repeat anything he'd said. Basically, there were lots in it about heroism and how we were heroes. (129-30)

Der Ausschnitt zeigt, wie korrumpiert das Wort ‚Held‘ in seiner Verwendung sein kann: eine leere Phrase im Mund rücksichtsloser Politiker, die es benutzen, um Handlungen (militärischer und anderer Art) mit symbolischem Wert zu versehen, die eigentlich das Resultat einer desparaten Politik der Ausgrenzung sind. Intradiegetisch meint der Sprecher (wenigstens an diesem Punkt im Roman) jedoch etwas Positives, wenn er sich auf den Helden bezieht. Der Erzähler zeigt mit Hinweis auf die Schwierigkeit, sich an irgendeinen Inhalt der Rede zu erinnern, dass er sich einer Entwertung des heroischen Helden offenbar bewusst ist und dass dieser aufgrund des inflationären Gebrauchs des Wortes zum Klischee wird. Die Entwertung bzw. Verwendung von ‚Held‘ wird damit zur Extremform der Unterspezifikation (s.u.). Der Einsatz als Polemik oder Satire zeigt zudem, dass der Gebrauch des Wortes selbst hoch problematisch sein kann, was vor allem auf der extradiegetischen Kommunikationsebene deutlich wird.

Genau anders verhält es sich bei Kate Tempest. In ihrem Gedicht *Brand New Ancients* (2013) geht es gerade um den Helden als ernstzunehmendes Konzept:

But the plight of a people who have forgotten their myths
and imagine that somehow now is all that there is –
is a sorry plight,
all isolation and worry –
but the life in your veins
it is godly, heroic.
You were born for greatness;
believe it. Know it.
Take it from the tears of the poets.
There's always been heroes,
and there's always been villains
the stakes may have changed
but really there's no difference. (3-4)

Tempest scheint hier auf Walt Whitman anzuspielen, der in *Song of Myself* (1855) den Helden zu einem Jedermann macht – „and his everyman and everywoman a hero“ (Thomas 91).² Ihr Gedicht stellt ein (seltenes) Beispiel einer gegenwärtigen, offenbar unironischen und eindeutig positiven Verwendung dar.

Wie kontextabhängig ‚Held zu sein‘ ist, zeigt sich ebenso wie die Fragilität der damit verbundenen moralischen Kategorien auch in Koneffkes *Ein Sonntagskind* (2015). Irrtümlicherweise wird dem Protagonisten Konrad der Helden-Status dort von seinem Freund Hartmut zugesprochen:

„Scheißdreck, verdammter, das kann nicht dein Ernst sein“, er [= Hartmut] drehte das EK1 [= Eiserne Kreuz 1. Klasse] in seinen Fingern, „sie haben dir das Ding Erster Klasse verliehen.“ Konrad fand keine Gelegenheit mehr, Hartmuts irri- ge Annahme richtigzustellen, vom wahren Besitzer, dem Lauenburger Lehrer, zu sprechen, der im Frachtwaggon an seiner Seite krepitiert war und in den Nachtstunden vor seinem Ende das EK1 in Konrads Jacke verstaut haben musste [...]. (52)

Konrad, der bis dahin mit dem Soldatensein gehadert und mehrfach über Fahnenflucht nachgedacht hatte, muss sich nun heroisch geben. Es gelingt ihm dank einer skrupellosen Lüge, gemeinsam mit verbündeten Truppen nach einer verlustreichen, missglückten Mission hinter den feindlichen Reihen das Lager seiner Einheit zu erreichen: „In der Stettiner Kaserne empfing man [...] Konrad als Helden“ (84). Er spielt diese Rolle so gut, dass er sich sogar nach Kriegsende in Briefen an seine überlebenden Schulkameraden nicht von ihr lösen kann:

Im Schneidersitz auf seiner quietschenden Klappliege und mit einem Weltatlas auf beiden Knien, den er als Schreibunterlage benutzte, befreite sich Konrad von seinen verzehrenden Selbstzweifeln, dieser inneren Anspannung, die er als krankhaft betrachtete. Sie paßte nicht zu der Belastbarkeit, die man von einem gewesenen Soldaten verlangen konnte, dem man das Eiserne Kreuz Erster Klasse verliehen hatte. Ja, es war krankhaft, sein Leben in etwaiger Angst vor Entdeckung der Schuld zu verbringen, um so mehr, als sie schwer zu nennen und nicht dingfest zu machen war, verwirrend und unsicher blieb. Vor den Freunden, die selber Soldaten gewesen waren, konnte er Zweifel und Niedergeschlagenheit abwerfen und mit seinem Eisernen Kreuz Erster Klasse prahlen, das er vor der Familie verheimlichte. (176)

Nur in seinen Briefen an ebenso traumatisierte, ehemalige Kameraden kann Konrad als ‚Held‘ bestehen; und offenbart so zugleich die Krise des damit verbundenen Konzepts.³

Damit wird auch eine Unterspezifikation des Konzepts des Helden deutlich, die zwar zu Umkehrungen bzw. Widersprüchen innerhalb oder zwischen Werken führen kann, insbesondere im Hinblick auf die Bewertung des Konzepts durch Sprecher/Autoren (etwa in der

Gegenüberstellung von Lanchester und Tempest). Dies bedeutet nicht, dass in diesen Beispielen keine Ambiguität vorliegt: bei Lanchester etwa liegt sie jedoch nicht auf konzeptueller, sondern pragmatischer Ebene, was zu einer Hinterfragung der Bedeutung des Wortes Held führt. Ebenso wenig ist der Held gemeint, der im Zuschauer oder Leser ambivalente Reaktionen hervorruft, d.h. eine Einstellung oder Reaktion der Unentschiedenheit (siehe dazu Bauer u.a., „Dimensionen“ 15-16). Dies mag zwar eine Reaktion auf die Ambiguität des Helden sein, bedeutet aber nicht dasselbe.⁴

Da wir nun festgestellt haben, dass die Bezeichnung ‚Held‘, das Wort, mehrdeutig sein kann, die Sache aber offensichtlich nicht zwingend ebenfalls ambig sein muss, und dass der ambige Held vom ‚gemischten‘ Helden zu unterscheiden ist, stellt sich die Frage, welche Eigenschaften die ‚Sache‘ Held eigentlich bedingen?

Wir greifen hier zunächst Aristoteles auf, dessen Definition des Protagonisten (als Held) nach wie vor maßgeblich ist, auch wenn nie vom ‚Helden‘, sondern stets nur von ‚Menschen‘ – *andres* (im Text Akkusativ „*andras*“) die Rede ist:

Weil also die Komposition der Tragödie, die künstlerisch die höchste Qualität hat, nicht einsträngig, sondern mehrsträngig und verflochten sein soll, und weil durch sie eine Handlung, die Mitleid und Furcht erregt, dargestellt sein soll (das ist ja das unterscheidende Merkmal dieser Art von Nachahmung), so ist vor allem klar, dass man weder zeigen darf, (1) wie völlig integre Menschen | vom Glück ins Unglück geraten, denn das ist nicht furchtbar und auch nicht bemitleidenswert, sondern eine Zumutung für jedes menschliche Empfinden; noch, (2) wie verbrecherische Menschen aus einem unglücklichen in einen glücklichen Zustand kommen, das ist nämlich der untragischste Verlauf von allen, denn er hat nichts von dem, was zu einer tragischen Handlung gehört: Er kann überhaupt nicht als human empfunden werden | und erweckt weder Mitleid noch Furcht. Man darf aber auch nicht zeigen, (3) wie der ganz und gar Verkommene vom Glück ins Unglück stürzt. Eine so angelegte Handlung mag man zwar als human empfinden, sie erregt aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine empfinden wir nur mit dem, der es nicht verdient hat, im Unglück zu sein, das andere | nur um den, der uns ähnlich ist. Mitleid hat man mit dem, der unverdient (leidet), und Furcht empfindet man um den, der

(einem selber) ähnlich ist. Also erregt dieses Geschehen weder unser Mitleid noch unsere Furcht. So bleibt also ein Charakter, der zwischen diesen (beiden) liegt, übrig. Von dieser Art ist derjenige, der weder durch charakterliche Vollkommenheit und Gerechtigkeit herausragt, noch durch Schlechtigkeit und Börsartigkeit ins Unglück gerät, sondern wegen | eines bestimmten Fehlers zu Fall kommt und (außerdem) zu denen gehört, die in hohem Ansehen stehen und im Glück leben wie Ödipus und Thyest und andere berühmte Personen aus solchen Familien. (Aristoteles, *Poetik* 13, 1452 b31-1453 a15)

Aristoteles betont hier, dass jener Charakter zu bevorzugen sei, der „zwischen“ den geschilderten Eigenschaften liegt, also ein ‚gemischter‘ Held ist, denn nur ein solcher Held erlaubt die für die Tragödie nötigen Empfindungen im Zuschauer. In seiner Gemischtheit aber ist der Held eindeutig, d.h. der Charakter des Protagonisten ist zwar in der Kombination bestimmter Eigenschaften begründet, doch resultiert daraus nicht zwingend seine Ambiguität. Wenn ein Held gemischt ist, bedeutet das folglich nicht, dass er zwei (oder mehr) verschiedene Lesarten suggeriert (siehe z.B. Winter-Froemel/Zirker 285). Und auch die Relativierungen, die Johann Elias Schlegel im Vorwort seiner *Theatralischen Werke* (1747) macht, zeugen nicht von der Ambiguität des Helden, sondern von der Leichtigkeit, die damit verbundenen Konzepte zu korrumpieren:

Diese Begriffe werden noch mehr erhöht, wenn wir unter den erhabnen Menschen diejenigen herausnehmen, die sich durch ihre kuehnen oder großmuethigen Thaten, und kurz, durch ihre edle Art zu denken, vor andern ihres Standes hervorthun, und die wir Helden nennen; und eben diese Begriffe bekommen noch einen neuen Zusatz, wenn zu dieser Ehrerbiethung gegen die Helden auch noch diejenige koemmt, die wir gegen das Althertum tragen. Wenn man von einem beruehmten Manne hoert, so ist das gewoehnlichste, daß man wuenschet, ihn zu sehen und ihn zu hoeren, [...]. Aus der Art des Ausdrucks machen wir die allermeisten Schluesse einen Menschen entweder hochzuachten oder zu verachten; Und ein Mensch, der die allerniedertraechtigsten Gedanken und Empfindungen auf eine edle Art einzukleiden und vorzustellen weiß, hat das Glueck unsere Hochachtung

zu erschleichen, die ein anderer nicht erhalten kann, der auf eine plumpe Art spricht, ob er gleich dabey noch so aufrichtig und redlich, das ist, wahrhaftig edel denkt. (Schlegel, *Theatralische Werke*, 11-13)

Hier wird deutlich gemacht, wie bestimmte Widersprüche – edler Ausdruck bei niederem Charakter – zuvörderst rezeptionsästhetische Effekte erzielen können, die ggf. in Ambivalenz bei Zuhörerschaft und Leser*innen münden.⁵ Dieser Effekt mag durch Ambiguität ausgelöst werden; doch die beschriebene Widersprüchlichkeit von innerer Disposition und äußerem Ausdruck ist nicht zwingend mit Ambiguität identisch.

Insgesamt stoßen wir bei der Suche nach einer Definition des Konzepts ‚Held‘ also auf Unterspezifikationen (die zu Ambiguitäten werden können, wenn mögliche Füllungen aus Aussagen des Textes als widersprüchlich erscheinen): Im *Deutschen Wörterbuch* der Grimms wird neben der außergewöhnlichen Qualität der so Bezeichneten hinsichtlich „tapferkeit und kampf-gewandtheit“ sowie die damit verbundene „allgemeine[] wehrhaftigkeit“ auch „der, welche das interesse einer gesellschaft hauptsächlich oder ausschlieszlich auf sich zu lenken weisz oder erfährt“, ein Held (Bd. 10, Sp. 931-934).⁶

See spricht gar davon, dass ein Held „die Möglichkeit dessen absteckt, was der Mensch in extremen Äußerungsformen wollen und tun kann“ (38) und damit eine „der Urformen menschlicher Selbstdarstellung“ (38) ist. Delbrück hingegen leitet seine Definition wie folgt ein:

generelle Bez. für die Hauptperson in dram. und ep. Dichtungen. Während die Hauptpersonen im Barockdrama und -roman durch ihre soziale Fallhöhe und ihre Willenskraft handelnd und zugleich heroisch-vorbildhaft auftreten, die Bez. ‚Held‘ also im Wortsinne gebraucht ist, wird sie später auch für solche Personen des Dramas und Romans verwendet, die [...] aus sozial niederen Schichten stammen und an seel. Labilität und Willenschwäche leiden. (192-193)

Wie aber definieren sich „vorbildliches Verhalten“ und „Willenskraft“? Die Definitionen tragen demnach nur bedingt zur Bestimmung der Sache Held bei. Und kehrt man sie um, lässt eine Figur labil oder willensschwach sein, so schafft man das Gegenteil eines Helden, den Anti-Helden, womit bei Eder schließlich

Helden stellvertretende Wunscherfüllung ermöglichen und affirmative Vorbildfunktion besitzen, [während][...] A.en die Möglichkeit [bieten], soziale Probleme und Wertkonflikte darzustellen. In der Lit.- und Mediengeschichte wird die Figur des A.en umso wichtiger, je mehr sich der Wertekonsens einer Gesellschaft auflöst und etablierte Normen öffentlich problematisiert werden können. (30)

Zugleich nennt Eder weitere unterspezifizierte Aspekte wie „Moralische Devianz“, „Ziellosigkeit“, „Physische Versehrtheit“ und „Soziale Ausgrenztheit“ des Anti-Helden im Vergleich zu Helden, für den stets Gegenteiliges gelte.

Ebenso wenig ist die Unterscheidung von ‚Held‘ und ‚Heldin‘ Ausdruck einer Ambiguität des zugrundeliegenden Konzepts: Wiederholt wurde diagnostiziert, dass die Rede vom ‚Helden‘ in der Literatur in vielen Fällen mit einer männlichen Heldenfigur korrespondiert – „Die Frage nach dem Geschlecht des Helden scheint sich zu erübrigen: der Held ist selbstverständlich männlich“ (Weigel 139). ‚Heldinnen‘ sind in der ‚heroischen Sphäre‘ unterrepräsentiert und unterscheiden sich signifikant von ihren männlichen Pendanten. Zum einen stehen männlich-heroischen Tugenden wie ‚Kampfkraft‘, ‚Mut‘ oder ‚Entschlossenheit‘ gesellschaftskonforme, weiblich-heroische Attribute wie ‚Treue‘, ‚Keuschheit‘, ‚Gehorsam‘ oder ‚Frömmigkeit‘ gegenüber.⁷ Auf der anderen Seite etabliert sich spätestens um 1800 der Typus der „außerordentlichen, emanzipierten Frau“ (Köpke 103), die aufgrund ihrer Abweichung vom Muster der integrierten und gefügsamen Frau in ständigem Konflikt mit der Umwelt existiert und an ihrer Exzeptionalität zu scheitern droht, da „zwischen ihr und der Gesellschaft keine Möglichkeit der Versöhnung“ (Köpke 103) besteht.⁸ Doch auch diese Binnendifferenzierung des Konzepts und das daraus resultierende Spannungsfeld stellt keine Ambiguität dar.

Von der Ambiguität des Helden kann man im strengen Sinne erst dann sprechen, wenn nicht miteinander Vereinbares gleichzeitig (auch im zeitlichen Verlauf, aber bei Aufrechterhaltung von bestehenden Konzepten, Aussagen, Wertungen etc.; siehe unten) ausgesagt wird, und dies nicht als Mischung, sondern als Widerspruch: es müssen einander ausschließende Aussagen über eine Figur getroffen werden, um das Kriterium der Ambiguität zu erfüllen.⁹ Gemeint ist also der Held als ‚ambiges Zeichen‘, das (gleichzeitig) unterschiedlich bestimmt oder interpretiert werden kann. Die Ambiguität des Wortes (*verbum*) ist dabei nicht mit der Sache zu verwechseln

(*res*).¹⁰ Die Ambiguität des Helden geht vor dem Hintergrund dieses Verständnisses über epistemische Situationen der Entscheidung hinaus, wie sie etwa in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* zu finden sind, wenn Theseus sagt: „How easy is a bush supposed a bear!“ (5.1.22). Gemeint sind auch nicht Zwitterwesen. Vielmehr spielt bei der Ambiguität von Helden, d.h. des Zeichens, die Widersprüchlichkeit von Aussagen über bzw. von dem Charakter eine Rolle, also die Konkurrenz verschiedener Informationen und auch Wertungen.¹¹ Es ist also der ‚Kommunikationskontext‘ in seinem zeitlichen Vollzug, der die Ambiguität von Helden aufkommen lässt. Als Beispiel mag uns hier ein Charakter aus Emily Brontës 1847 erschienenem Roman *Wuthering Heights* dienen. Der männliche Held der Erzählung, Heathcliff, ist in seinem Wesen ambig, wenn etwa Nelly Dean die Frage stellt: „Is he a ghoul, or a vampire?“ (*Wuthering Heights* 330). Direkt im Anschluss ruft sie sich selbst zur Ordnung:

And then, I set myself to reflect, how I had tended him in infancy; and watched him grow to youth; [...]; and what absurd nonsense it was to yield to that sense of horror. (330)

Und doch bleibt die Möglichkeit des Über- oder Unnatürlichen, des dämonischen Wesens Heathcliffs im Romanverlauf bestehen, so dass er als ambiger Held zu bezeichnen ist – und die Art seines Wesens bleibt bis über seinen Tod hinaus unbestimmt und mehrdeutig.¹²

Die folgenden Beiträge untersuchen die Frage nach der Ambiguität des Helden aus der Sicht verschiedener fachlicher Disziplinen und adressieren dabei die genannten Bereiche sprachlicher und konzeptueller Ambiguität. In einem ersten Abschnitt, der mit den Worten „Begriffs- und Konzeptspezifikation“ zu überschreiben wäre, geht es zunächst um die oben eingeführte Polysemie und lexikalische Ambiguität des Helden, die sich durchaus auch auf das Konzept auswirken kann, aber nicht muss. **Matthias Bauer und Lisa Ebert** befassen sich eingangs mit der Frage, was die Wörter ‚hero‘ und ‚heroine‘ im Kontext der Romanliteratur Großbritanniens des 19. Jahrhunderts eigentlich bedeuten. Ihre Untersuchung stützt sich dabei auf *distant reading*-Methoden, d.h. eine quantitative Analyse von insgesamt zehn Romanen von fünf Autor*innen, die untersucht, in welchem Verhältnis die verschiedenen Bedeutungen innerhalb einzelner Romane zueinander stehen und welche Rolle paradoxe Kombinationen dabei spielen (etwa wenn jemand nur dann als Held, d.h. Protagonist

eines Romans bezeichnet wird, wenn sie oder er kein Held im heroischen Sinne ist).

Im Folgenden beschäftigen sich drei Beiträge mit der Frage, wie Helden innerhalb narrativer Texte (dis)ambiguiert werden und welche Strategie mit dieser (Dis)Ambiguierung verbunden ist. Aus der Sicht der Klassischen Philologie werden ambige Heldenbilder in Ovids *Metamorphosen* analysiert, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Vielfalt und Vielgestaltigkeit von Helden im Verlauf des Narrativs, sondern auch hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung. **Robert Kirstein** befasst sich damit, wie sprachliche und konzeptuelle Ambiguität von Helden miteinander in Bezug gesetzt werden können. Eine ähnliche Wechselbeziehung fokussiert der Beitrag von **Lena Linne**, der die Figur des Sisyphus in den Blick nimmt, und zwar innerhalb eines Korpus zeitgenössischer englischsprachiger Lyrik. Gemeinsam ist diesen Gedichten die narrative (Um)Gestaltung des antiken Mythos, die in der Ambiguität der Heldenfigur wie auch in der ambivalenten Beurteilung ihrer Bestrafung resultiert. Im anschließenden Beitrag geht es **Steffen Röhrs** darum zu zeigen, wie der Figur des Soldatenhelden in Remarques Roman *Der Weg zurück* (1930/31) genutzt wird, um die Ambiguität von subjektivem Kriegserleben und seiner Verbalisierung im Roman zu inszenieren.

Daran anschließend befasst **Hans-Peter Nill** sich mit der Oszillation des Antaeus in Lucans Bürgerkriegsepos *De bello civili*, der sowohl als Held, wie auch als nicht-heroisch und anti-heroisch zu beschreiben ist. Nill geht dabei auch der Frage nach, welche Konsequenzen der Verlust eines eindeutig ‚heroischen‘ Protagonisten für die generische Form des ‚Epos‘ bzw. ‚Heldendichtung‘ im Allgemeinen hat. Damit deutet sich an, dass die Ambiguität des Helden diachron und genre-unabhängig als Mittel auch der literarischen Selbstreflexion eingesetzt wurde und wird. **Christian Bachmann** untersucht die Strategien der Metaisierung und Ambiguität im Genre des Superhelden-Comics seit den 1970er Jahren exemplarisch am Beispiel von Steve Gerbers *Howard the Duck* (1973ff) und verdeutlicht dabei auch, wie sich diese Gattung dadurch neu definiert.

Schließlich steht das Konzept des ambigen Helden im Fokus. Im Beitrag von **Nicolas Potysch** geht es um die Figur des Rinaldo Rinaldini im gleichnamigen Roman von Christian August Vulpius, in der die Ambiguität des ‚Helden‘ vor allem hinsichtlich seiner Darstellung und Wahrnehmung durch andere Figuren innerhalb des Textes aber auch hinsichtlich seiner außertextlichen Rezeption zum Tragen kommt. Hier wird gezeigt, wie die Zuschreibung ‚Held‘,

die Ambivalenz der damit bezeichneten Figur und ‚Erzählen‘ als Modus der Sinnstiftung zu einer Ambiguität des Konzepts ‚Held‘ auf einer außertextlichen Ebene führen. **Angelika Zirker** analysiert die Ambiguität des Mark Antony, der in zwei von Shakespeares Römerdramen als Figur auftritt und dessen Mehrdeutigkeit sich zum einen genau daraus ergibt – man stellt sich die Frage, ob der Mark Antony aus *Julius Caesar* mit dem aus *Antony and Cleopatra* identisch ist – und zum anderen aus dem Widerstreit der Wertungen dieser Figur, die entweder als Cleopatra verfallener Lüstling oder als ehrenwerter Krieger präsentiert wird. Diese Widersprüche bleiben über den Tod des Helden hinaus bestehen und werden nicht aufgelöst.

Wir danken unseren Gutachter*innen, englischen Muttersprachlern sowie dem Graduiertenkolleg 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“, insbesondere Matthias Bauer, für die Unterstützung beim Entstehen dieses *Special Issue* – und natürlich der Freiburger Redaktion für die gute Betreuung.

1 S. auch *OED*, „hero, n.“: „1. A man (or occasionally a woman) of superhuman strength, courage, or ability“ und „4. The central character or protagonist (often, but esp. in later use not necessarily, male) in a story, play, film, etc.; esp. one whom the reader or audience is intended to support or admire.“

2 Zum möglichen Einfluss Carlyles auf Whitmans Heldenkonzept, siehe Smith. Zu Carlyle, siehe Bauer/Ebert in diesem Heft. Die Verbindung zu Whitman wird z.B. auch im Blog <http://www.hazelandwren.com/2015/what-were-reading-brand-new-ancients/> bemerkt.

3 Siehe dazu auch die Beiträge von Einhaus sowie Hall/Plain in Korte/Lethbridge.

4 Zum Zusammenspiel von Ambiguität und Ambivalenz, siehe die Beiträge in Bauer u.a., *Ambivalenz* 15-16.

5 Zur Ambivalenz in Unterscheidung von Ambiguität, s. Bauer/Berndt/Meixner sowie Ziegler.

6 In ähnlicher Weise ist Kortess Beobachtung zu bewerten, wenn sie über Geheimagenten schreibt, dass es sich dabei um „prekäre, ambige und bisweilen dubiose Helden“ (7) handele. Die Vermischung der Beschreibungskategorien zeigt in besonderer Weise die Notwendigkeit einer Bestimmung der Ambiguität des Helden auf.

7 Vgl. beispielsweise Reh, der als einzige Protagonistin, der es gelänge sich selbst zu verwirklichen, Lessings Minna von Barnhelm anführt, der dies auch nur deshalb gelänge, weil ihre Selbstverwirklichung durch etwas definiert ist, „was die von der männlichen Vorstellungswelt bestimmte bürgerliche Gesellschaft bis heute als die naturgegebene Aufgabe der Frau angesehen hat“ (Reh 93). Für Beyer ist sogar, „was jeweils als ‚Heldin‘ gelten kann, [...] stets am Mann orientiert“ (148).

8 Siehe dazu auch Lethbridge.

9 Siehe dazu die Veröffentlichungen des Graduiertenkollegs 1808, etwa Bauer u. a., „Dimensionen“; Winter-Froemel/Zirker; Bauer u.a., *Ambivalenzen*.

10 Ebenso wenig geht es um die „Polysemie“ des Konzepts; siehe dazu Korte, „Konzeptionen“ 13. Doch auch Korte spricht letztlich nicht von der Ambiguität des Helden, auch wenn bei

ihr vom „Heroische[n] zwischen Bestimm- und Unbestimmbarkeit“ die Rede ist: „In der Tat scheint gerade im Oszillieren zwischen Bestimm- und Unbestimmbarkeit sowie in der Ambivalenz [sic] möglicher Bedeutungen ein besonderes semantisches Potenzial des Heroischen zu liegen“ (13).

11 Siehe dazu insbesondere Potysch sowie Zirker in diesem Band.

12 Siehe dazu das Kapitel „Heathcliff's Ambiguous Nature“ in Ebert.

Literatur

Aristoteles. *Poetik*. Übers. Arbogast Schmitt. Werke in deutscher Übersetzung: Band 5. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

Bauer, Matthias. *Das Leben als Geschichte. Poetische Reflexion in Dickens' „David Copperfield“*. Köln: Böhlau, 1991.

Bauer, Matthias; Joachim Knape; Peter Koch; Susanne Winkler. „Dimensionen der Ambiguität.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 7-75.

Bauer, Matthias, Frauke Berndt; Sebastian Meixner (Hg). *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst. Ambivalence in Language, Literature, and Art*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

Beyer, Karen. „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held.“ *Zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers*. Stuttgart: M und P, Verl. für Wissenschaft und Forschung, 1993.

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Hg. Pauline Nestor. London: Penguin, 2003.

Delbrück, Hansgerd. „Held.“ *Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 21990: 192-193.

Dickens, Charles. *David Copperfield*. 1850. Hg. Nina Burgis; Einl. Andrew Sanders. Oxford: Oxford UP, 1997.

Ebert, Lisa. *Ambiguity in Emily Brontë's Wuthering Heights*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, [erscheint 2020].

Eder, Jens. „Antiheld.“ *Metzler Literatur Lexikon. Dritte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl.* Hg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, 2007: 30.

Einhaus, Ann-Marie. „Death of the Hero? Heroism in British Fiction of the First World War.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. London: Palgrave Macmillan, 2017: 85-99.

Hall, Lucy und Gill Plain. „Unspeakable Heroism. The Second World War and the End of the Hero.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. London: Palgrave Macmillan, 2017: 117-133.

Kafka, Franz. „Josefine, die Sängerin.“ *Dichtung und Welt, Beilage zur „Prager Presse“*. *Ostern 1924*. IV-VII.

Köpke, Wulf. „Die emanzipierte Frau in der Goethezeit und ihre Darstellung in der Literatur.“ *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hg. Wolfgang Paulsen. Bern: Francke, 1979: 96-110.

Koneffke, Jan. *Ein Sonntagskind*. Berlin: Galiani, 2015.

Korte, Barbara. „Konzeptionen des Heroischen bei Shakespeare.“ *Shakespeare-Jahrbuch* 152 (2016): 11-29.

---. *Geheime Helden. Spione in der Populärkultur des 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2017.

Lanchester, John. *The Wall. A Novel*. New York: Norton, 2019.

Lethbridge, Stefanie. „Negotiating Modernity, Modernising Heroes. Heroes and Heroines in Gothic and Sensation Fiction of the long Nineteenth Century.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. London: Palgrave Macmillan, 2017: 31-45.

Reh, Alert M. „Wunschbild und Wirklichkeit. Die Frau als Leserin und als Heldin des Romans und des Dramas der Aufklärung.“ *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hg. Wolfgang Paulsen. Bern: Francke, 1979: 82-95.

Schlegel, Johann Elias. *Theatralische Werke*. Kopenhagen: Mumme 1747.

von See, Klaus. „Was ist Heldendichtung?“ *Europäische Heldendichtung*. Hg. Klaus von See. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978: 1-38.

Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Hg. R. A. Foakes. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Smith, Fred Manning. „Whitman's Poet-Prophet and Carlyle's Hero.“ *PMLA* 55.4 (1940): 1146-1164.

Tempest, Kate. *Brand New Ancients*. London: Picador, 2013.

Thomas, M. Wynn. *Transatlantic Connections. Whitman U.S., Whitman U.K.* Iowa City: U of Iowa P, 2005.

Weigel, Sigrid. „Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen.“ *Die Verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1983: 138-152.

Winter-Froemel, Esme und Angelika Zirker. „Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction. A Parameter-Based Model of Analysis.“ *Ambiguity: Language and Communication*. Hg. Susanne Winkler. Berlin: de Gruyter, 2015: 283-339.

Ziegler, René. „Ambiguität und Ambivalenz in der Psychologie. Begriffsverständnis und Begriffsverwendung.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 125-171.

Ambiguous Heroes in Nineteenth-Century Fiction

A Qualitative and Quantitative Reading of Five Authors and Ten Novels

Introduction

Reflecting on heroes is a prominent topic in nineteenth-century British literature. Quantitatively, this is suggested by a significant rise in the use of expressions like “hero”, “heroic”, and (more gradually) “heroine” after 1750, as shown by the Google Ngram Viewer. Qualitative evidence is given, for example, by Thomas Carlyle’s influential and provocative 1840 lectures *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, which are premised on the bold assertion that “Great Men” (his synonym for heroes) are “the soul of the whole world’s history” (2). Carlyle is exclusively concerned with historical (rather than fictional) heroes, whom he finds in various fields of excellence. His heroes are all male but still not necessarily the expected ones: for divinity, he chooses Odin; for prophet Mahomet (not an obvious choice in Victorian England); for poet Dante and Shakespeare (less uncommon); for priest Luther and Knox; for man of letters Johnson, Rousseau and Burns; and for king Cromwell and Napoleon. In the last lecture – focused on two figures instrumental to undermining traditional ideas of kingship – Carlyle defines a hero by the notion of ability: the hero as king “is practically the summary for us of *all* the various figures of Heroism [...] King, *Könning*, which means *Can-ning*, *Able-man*” (238). The fanciful etymology suggests to us that we can never be sure how seriously Carlyle means what he says;¹ his use of the term “Hero-worship”, for example, is expressly motivated by his desire to be “not [...] too grave about” a grave subject (296). This use coincides with the fact that he believes Napoleon, after losing touch with “Reality”, became “our last Great Man” (296): an ambiguous statement, either claiming that he was the latest on record or the last ever to exist. In Carlyle’s final lecture, the apotheosis of heroism may go together with its ending, the demise of the last of its incarnations.

Carlyle is quite certain in his judgments, but his apodictic statements still reveal that he wonders as to who is a hero, and what is a hero,

and can heroes (still) exist, and that he answers these questions in ambiguous and paradoxical ways.² Similar questions are addressed, and connected to ambiguity and paradox, when Charles Dickens, in the famous first sentence of *David Copperfield*, has his narrator state, “Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show” (Dickens 1). David asks if he will be a hero, and by using the expression “hero of my own life” both qualifies the answer and puts the nature of the hero up to inquiry. The ambiguity of the expression is triggered by the ambiguity of “life”, which could mean both the course of his living existence and its written account in the form of an autobiography. Two of the possible readings are, “whether I shall be the most important person in my own life” and “whether I shall be the protagonist of my own life story” (or “whether the protagonist will actually be I, the narrator”; see Bauer, *Leben* 39-41). The readings are similar but by no means identical: David may well come to the conclusion that he is the protagonist of his autobiography but not the most important, able, influential and exemplary person in his life.

From these first contacts with our topic we are beginning to derive several impressions that deserve further exploration: the concept of the “hero” attracted the attention of nineteenth-century British writers but not necessarily in a straightforward, unsurprising manner. “Hero” as an exceptional person in life and “hero” as a literary protagonist were related to each other but not always in agreement. Thackeray’s programmatic subtitle of *Vanity Fair, A Novel without a Hero*, plays with this relationship and the concurrent ambiguity. We notice that the literary work itself is signposted as the site where heroes (do not) exist; as David Copperfield claims, it is the pages of his own writing that give evidence to and clarify his status as a hero. When the interrelation of life and fiction is at issue, our probings into the hero inevitably must take into account Jane Austen’s *Northanger Abbey*, a novel whose

protagonist mixes up her life with the world of gothic fiction. Catherine Morland, “who had by nature nothing heroic about her”, at the age of fourteen prefers sports “to books – or at least books of information” (ch. 1). “But from fifteen to seventeen she was in training for a heroine; she read all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations which are so serviceable and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives” (ch. 1). *Northanger Abbey* enriches our perspective on heroes as real-life personages and as protagonists of works of literature by a third perspective: heroes may be protagonists that fulfil certain expectations (such as knowing what to quote when in a hole); heroes, as many works of fiction show us, are defined by a set of features that are frequently determined by genre,³ and they can serve as role models. (There may also be gender issues involved since Catherine expressly imitates heroines. More on this below.) Prototypical (literary) heroes and heroines, however, may thus easily turn into stereotypes or cardboard cutouts and lose the very status those features were meant to establish. Jane Austen, as always, is having her cake and eating it: she exploits and employs the very stereotypes ironically exposed by presenting a protagonist who models herself on them. This third perspective makes us even more curious about the reflection on heroes in nineteenth-century literature.

Our questions

We are beginning to sense that “hero” is a concept that, to nineteenth-century writers, was attractive but ambiguous (or attractive because ambiguous) and that is hardly to be captured by typologies based on fixed features.⁴ Our general hypothesis is that the interplay and the tension between literary and ‘real-life’ notions are keys to learning more about how the concept was understood. This approach presupposes that the three different meanings of “hero(ine)” that we have encountered – protagonist, prototypical literary hero(ine), and ‘heroic’ human being – are frequently evoked in combinations of at least two. If this is the case, our question is if we can learn more about those combinations, e.g. if there are recurring connections. This may be answered by annotating a corpus of nineteenth-century fiction (see below).

We use the term “ambiguity” when there are several discrete interpretations of the same utterance (see e.g. Bauer et al.). Accordingly, the polysemy of the term “hero” (e.g. protagonist, outstanding person) is an example of ambiguity.

A ‘real -life’ hero can be described by the adjective “heroic”, whereas “hero” in the sense of protagonist cannot. There may be different and even contradictory notions of what the true and distinctive qualities of a hero are, depending on ideological and subjective preferences. As we have seen, to one person “Great Men” (or able women) may be heroes, to another the true heroism lies in everyday achievements. Similarly, there may be various definitions of the hero as protagonist. Is it enough for a character to appear most frequently and be deeply involved in the action of a story or play in order to be called its hero, or do we require further features, e.g. ethical qualities? We regard these latter cases as examples of underspecification rather than ambiguity.⁵

The second of the meanings indicated above, the prototypical literary hero(ine), is in itself a combination of the other two, as it endows the dominant role of a literary character with certain qualities that make her or him special. Still it is purely literary. It may therefore be regarded as a subspecies of the hero as protagonist but can nevertheless be clearly distinguished from the latter in that it is defined not by a character’s role and function within an individual text but by character features and functions occurring in a number of texts (e.g. a genre).

William Makepeace Thackeray’s early novel *Catherine* (1839-40) provides an example of the connection between the different meanings of “hero”; it also serves to show that by identifying the ambiguity and using it to annotate literary texts we hope to learn more about what the concept of “hero” means for the poetics of nineteenth-century fiction and, conversely, what “hero” as a literary concept means for the idea of the social and historical phenomenon. In the middle of chapter 1, we come across the following passage:

Although we have, in this quiet way, and without any flourishing of trumpets, or beginning of chapters, introduced Mr. Hayes to the public; and although, at first sight, a sneaking carpenter’s boy may seem hardly worthy of the notice of an intelligent reader, who looks for a good cut-throat or highwayman for a hero, or a pickpocket at the very least: this gentleman’s words and actions should be carefully studied by the public, as he is destined to appear before them under very polite and curious circumstances during the course of this history.

In this metadiegetic passage, the narrator comments on his own story. For this reason, it is

obvious that “hero” denotes our first meaning, protagonist (hero 1). We are implicitly told that Mr Hayes will be the hero of the present narrative because he will disappoint readers expecting a certain type of literary hero (our second meaning, hero 2): a criminal. This sort of protagonist, who may count Macheath in Gay’s *The Beggar’s Opera* (1728) among his ancestors, was found in the then fashionable genre of the Newgate Novel, to which *Catherine* is a critical response. Here we see a logical connection between hero 1 and hero 2: Mr Hayes is hero 1 but not hero 2, or even: he is hero 1 *if or because he is not* hero 2. But the third meaning of *hero*, the extraordinary or exemplary character in real life (hero 3) is also involved. What Thackeray wants to do by hero 1 not being hero 2 is to dismiss the idea of hero 2 being a representative of hero 3: criminal novel heroes are not meant to be exemplary characters. There is quite some irony going along with this, however, since *Catherine*, the eponymous heroine of the book (hero 1), is a criminal who, in the course of the novel, kills her husband, the aforementioned Mr Hayes. In her case, the logical connection does not work, since she is both hero 1 and hero 2 and, if responses to the novel may be believed (see e.g. Cabot), created at least with some readers the effect of being hero 3 as well – a phenomenon that is familiar from cases such as Defoe’s *Moll Flanders*, who is also a criminal and not meant to impress readers as a role model but nevertheless elicits positive responses. Furthermore, since Mr Hayes in the course of the novel also becomes a criminal under *Catherine*’s influence, we see that the statement quoted above may turn out to be ambiguous. The narrator’s claim that Mr Hayes, a “sneaking carpenter’s boy”, will be a protagonist worth studying even though (or especially because) he is not a Newgate Novel hero, may have to be qualified. Retrospectively, we may reinterpret “at first sight” in the quotation above and realise that he has become a criminal hero after all, even though, at first, he did not look like one and even though he still is not the typical hero 2.

These initial close readings of passages in which we can identify one or several or all of our “hero” meanings contribute to developing our general question into a slightly more specific one. Seeing that in Thackeray’s novel being a protagonist may or may not be conditional on (not) being a stereotypical literary hero, we wonder whether the links between hero 1, hero 2, and hero 3 are frequently conditional ones, and whether we arrive at paradoxical results if the condition is negative ([only] if not – then). To cite one other example, the subtitle of Thackeray’s

Vanity Fair, A Novel without a Hero, is not just ambiguous but also suggests some such relationship. This relationship in turn elicits further questions, e.g. whether the way the different meanings of “hero” are related to each other may be author-specific or characterise specific genres and/or modes of writing.

Method

Corpus and general approach

We will not be able to answer all these questions within the scope of this paper, but we would like to introduce a method of addressing them which, we hope, may be useful for other questions in literary studies as well. It can be related to what has been called “scalable reading” (see e.g. Mueller; Weitin) but is not identical with it, as we examine the relationship between the (qualitative) interpretation of individual passages with their (quantitative) analysis. Our above-mentioned purpose of “annotating” literary texts is based on the expectation that a practise familiar from corpus linguistics and digital literary studies will help us recognize and perhaps even discover features that are relevant to our questions. In order to find out more about the meanings of “hero” and their relationship to each other in nineteenth-century literature, we have chosen a corpus of ten novels by five authors (two from each) in which we annotate all occurrences of “hero” and “heroine”, as well as their derivatives “heroic” and “heroism”, and categorize them in accordance with our distinction of hero 1, hero 2, and hero 3. As a rule, the derivatives “heroic” and “heroism” will indicate a use of hero 3, since a protagonist may be called the hero of a narrative but not heroic or an example of heroism unless he is also a hero 3.

The categorization and annotation process is a heuristic tool which allows us to recognize concepts and text features concerning literary and real-life heroes and their relationship. In other words, we do not mark up the text based on the polysemy of “hero” in order to limit interpretation but in order to refine our interpretative sensibility: the need to make decisions in annotating points to features and problems we may not have thought about at the beginning. This means that the process is a recursive one: we will have to refine our categories and find new categories of annotation in the light of our findings,⁶ and we will arrive at new questions, hypotheses (and findings) as an effect of our annotation and analysis. The way in which we proceed in annotating

the novels is not by having several annotators work independently and seek inter-annotator agreement afterwards but by peer-reviewed annotation, i.e. one annotator (LE) marks up the items and another annotator (MB) reviews them. The resulting discussion serves to instigate the process just mentioned.

Our considerations in putting together the corpus were size (the corpus must be small enough to make manual annotation feasible but large enough to recognize inter-individual tendencies) and variety (the corpus should represent different themes, genres and styles, male and female writers); the latter criterion was also the reason for selecting two novels by each author which are thematically and/or formally (e.g. generically) different. The resulting corpus comprises: Jane Austen, *Northanger Abbey* and *Sense and Sensibility*; Charlotte Brontë, *Shirley* and *Jane Eyre*; Elizabeth Gaskell, *Wives and Daughters* and *North and South*; William Makepeace Thackeray, *Catherine* and *Vanity Fair*; Anthony Trollope, *The Small House at Allington* and *The Last Chronicle of Barset*.⁷ In addition to the above-mentioned points, we were interested in the dynamics of using “hero” and its cognates within a particular work, which could also be elicited by our annotations.

Technical details and tools

A Microsoft Access database served as a heuristic tool that enabled a qualitative-quantitative reading of a large number of examples (223) from our ten novels. We first compiled all occurrences of the terms “hero”, “heroine”, “heroic” and “heroism” from Project Gutenberg text files of each novel along with their immediate co-text (one sentence).⁸ Additionally, we extracted a longer quote, consisting of the 30 words that precede the term hero/heroine/heroic/heroism in the novel, the term itself and 30 subsequent words for more detailed analysis. We assigned a unique identifier to each example, which consists of a sequence of letters that specifies the novel the quote appears in and its author as well as of a number that denotes its relative position in the novel. The identifier CBJE5, for instance, refers to the term “hero” in Mr Rochester’s question “You would like a *hero* of the road then?” in Charlotte Brontë’s *Jane Eyre* (ch. 18; emphasis ours). Before this quote, Jane Eyre has called her younger self “not heroic enough” to leave the Reeds for poorer relatives (ch. 3), has likened Helen Burns to a “hero” (ch. 12) and commented on the fact that Mr Rochester is not a “heroic-looking young

gentleman” (ch. 12); furthermore, Miss Ingram has called James Hepburn “just the sort of wild, fierce, bandit hero whom I could have consented to gift with my hand” (ch. 17), making Mr Rochester’s question the fifth occurrence of “hero”, “heroine”, “heroic” or “heroism” in the novel. This material along with the bibliographic information of the quotes was first collected manually and then with a *Python* script, which accelerated the process.

The database is designed to allow for a detailed annotation of our data to reveal similarities, overarching patterns and differences within and between novels. For each example, we annotated which of the distinct but related meanings of “hero” and “heroine” are evoked in its specific context and if the quote can be related to one of our hypotheses (see below). We analysed the linguistic properties of each short quote in two additional tables, one for “hero” and one for “heroine.” For each noun phrase including “hero” or “heroine” we noted whether an article, pronoun, or adjective was used and which one (e.g. “the/a hero”, “our/her hero”, “poetical/military hero”). Both adjectives and articles serve as strong markers of specific meanings of hero(ine). “Our hero”, for instance, almost always denotes the protagonist, whereas “my hero” spoken by somebody other than a heterodiegetic narrator usually denotes a hero in the sense of ‘heroic.’ We also annotated the use of plural/singular, negation (e.g. “not a hero”), genitive constructions (e.g. “a hero of the road”/ “his mother’s hero”), comparatives (e.g. “like a heroine”), terms from the semantic field of literature (e.g. “a hero of romance”) and phrases that specify the characteristics of “hero” or “heroine.” In yet another table, we analysed the overall use of the terms “hero”, “heroine”, “heroic”, and “heroism” in each novel.

We annotated all of our data manually since many of the features we are interested in depend on in-depth analysis and knowledge about the novel as a whole. To be able to decide if “hero” in a specific context refers to the protagonist of a novel, for instance, the annotator needs to be familiar with the plot. When Jane Eyre meets Mr Rochester for the first time, for instance, and she comments on the fact that he is not “heroic-looking” (ch. 12), the play with different meanings of “hero” becomes apparent for those who know that Jane will eventually marry him.

Annotating our hypotheses

Annotating the meanings of each example from our ten novels in which the terms “hero” or

“heroine” appear enabled us to see correlations between meanings across texts in a transparent manner. We thus gained an overview of all our entries in which specific types of the ambiguity of hero(ine) occur, i.e. examples in which the meaning hero(ine)-protagonist is evoked together with prototypical literary hero(ine) and/or heroic hero(ine), as well as those in which the latter two cases coincide. Those correlations could then be displayed in concise tables, which enabled us to address the function of the ambiguity of “hero(ine)” and the connections between meanings within novels (intratextual developments) and in our entire corpus on three different scales: since each specific case of “hero(ine)”, “heroic”, and “heroism” was entered into the database with its immediate context, a detailed annotation based on a close reading of our 223 examples could be followed by a concise display of all examples in a specific novel in the order in which they appear in the text. Without the database with its ability to filter and sort examples according to the annotations, novel-wide analyses would have been comparatively easy for *North and South* (seven examples) or *Jane Eyre* (ten examples), but very difficult for *The Small House at Allington* (31 examples)⁹ or *Vanity Fair* (48 examples). Our third step, a comparison of connections across all novels, would have been even less manageable.

After the initial annotation of examples, we approached our data with the question of which specific meanings are shown to complement or exclude each other within novels based on the following hypotheses:

I am only a hero(ine)1/2/3 if I am not a hero(ine)1/2/3. (Paradox)

I am not a hero(ine)1/2/3 if I am a hero(ine)1/2/3. (Inversion of paradox)

I am only a hero(ine)1/2/3 if I am a hero(ine)1/2/3. (Positive link)

We analysed all texts in our corpus according to each of our hypotheses, a process that was repeated for each type of ambiguity. The combination “heroine” meaning protagonist as well as prototypical literary character was, for instance, considered in all combinations for the cases of paradox, inversion of paradox, and positive link.

We proceeded in a chronological order on the level of discourse for each novel to do justice to intratextual patterns such as the development of characters towards or away from concepts of heroism or prototypes of literary hero(ines). Unambiguous text passages that in their interplay link and contrast the different meanings of “hero(ine)” are frequently as relevant to these patterns as ambiguities. Accordingly, we also took into account unambiguous cases in which characters or narrators explicitly evoke one of the meanings of “hero(ine)”, e.g. only “protagonist” or “prototypical literary hero(ine).”

Results: Our hypotheses

The annotation of “hero(ine)” in our ten novels has revealed that a number of ambiguities play with combinations of their different senses. The following table shows the general distribution of meanings of “hero” and “heroine” (including ambiguous instances) in our corpus (tab. 1).¹⁰

All three meanings of “hero(ine)” that we have specified appear quite frequently in our corpus. If we look at the distribution of meanings in two novels, a different image emerges that shows the variety between novels (tab. 2).

Austen’s *Northanger Abbey* contains considerably more ambiguous examples than Trollope’s *The Small House at Allington*. While “hero(ine)” denotes a heroic human being in the vast majority of instances in Trollope’s novel (albeit frequently ironically; compare p. 22

	h1	h2	h3	h1+h2	h1+h3	h2+h3	h1+h2+h3
“hero” + “heroine” (absolute)	73	60	105	35	15	17	5
“hero” + “heroine” (relative)	43.2%	35.5%	62.1%	20.7%	8.9%	10.1%	3%

	h1	h2	h3	h1+h2	h1+h3	h2+h3
<i>The Small House at Allington</i>	11	7	21	3	4	4
	39.3%	25%	75%	10.7%	14.3%	14.3%
<i>Northanger Abbey</i>	25	23	3	19	0	3
	86.2%	79.3%	10.3%	65.5%	0	10.3%

Table 1 (above) and table 2 (below).

below), “hero(ine)” mostly relates to a protagonist or a prototypical literary character in *Northanger Abbey*. Each of the novels in our corpus shows a unique reflection on the different meanings of “hero(ine)”; nevertheless, common patterns emerge if they are analysed alongside each other.

All ten novels contain dynamic processes of development in the course of which several meanings of “hero(ine)” are connected to or contrasted with each other: protagonists undergo positive or negative changes, as a result of which they become more or less like prototypical literary hero(ine)s or heroic role models. Some of these protagonists meet one or several potential spouses that are compared to heroic figures of the past and present and to prototypical literary heroines. The faults and shortcomings of seemingly heroic characters are revealed in the course of the novels, and unlikely candidates for heroism turn out to be heroes, a process which frequently allows the protagonist to choose his or her own “hero” in the form of a husband or wife who can then be considered co-protagonists.

Conditional links between “hero(ine)” as protagonist and “hero(ine)” as prototypical protagonist

The polysemy of “hero(ine)” in the sense of protagonist and as denoting prototypical literary hero(in)es is frequently evoked and played with in our ten novels when it comes to the development especially of female protagonists (see below pp. 12-13 for a discussion of the difference between “hero” and “heroine”). Even if some heroines initially strive to become more like prototypical literary heroines, eventually the following (paradoxical) hypothesis is sustained in the novels of Jane Austen, Charlotte Brontë and Elizabeth Gaskell:

Someone is only a protagonist (hero(ine) 1) if s/he is not a prototypical literary character (hero(ine) 2).

Within our corpus, this conditional link appears most pervasively in Jane Austen’s *Northanger Abbey*. Austen’s novel begins with the narrator’s claim that “[n]o one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine” (ch. 1), and in the course of the text 19 passages evoke the interplay between heroine 1 and heroine 2. From the beginning, the narrator elaborates on external features

and character traits that novel heroines are supposed to possess but Catherine does not. As we have seen, her subsequent “training for a heroine” (ch. 1) includes “read[ing] all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations which are so serviceable and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives” (ch. 1), even though Catherine’s life seems to be quite uneventful by comparison. Her family’s reaction to her departure to Bath is “rather consistent with the common feelings of common life, than with the refined susceptibilities, the tender emotions which the first separation of a heroine from her family ought always to excite” (ch. 2), and on the journey, “[n]either robbers nor tempests befriended them, nor one lucky overturn to introduce them to the hero” (ch. 2). In the course of the novel, Catherine finds out that she neither is nor should be like the prototypical heroines of the novels she has read about, a realization for which her relationship with Henry Tilney is crucial. When he acts towards her in a cold manner “[f]eelings rather natural than heroic possessed her” (ch. 12).

Other protagonists in our ten novels are shown to eventually move away from the world of prototypical literary heroines, albeit in a more subtle fashion than in *Northanger Abbey*. In *Shirley*, for example, the heterodiegetic narrator early on indicates the journey that Caroline Helstone has to undergo:

Caroline Helstone was just eighteen years old, and at eighteen the true narrative of life is yet to be commenced. Before that time we sit listening to a tale, a marvellous fiction, delightful sometimes, and sad sometimes, almost always unreal. Before that time our world is heroic, its inhabitants half-divine or semi-demon; its scenes are dream-scenes; darker woods and stranger hills, brighter skies, more dangerous waters, sweeter flowers, more tempting fruits, wider plains, drearier deserts, sunnier fields than are found in nature, overspread our enchanted globe. [...] At that time, at eighteen, drawing near the confines of illusive, void dreams, Elf-land lies behind us, the shores of Reality rise in front. [...] [A]t eighteen the school of experience is to be entered, and her humbling, crushing, grinding, but yet purifying and invigorating lessons are yet to be learned. (ch. 7)

One such “lesson” arrives when Robert Moore suddenly rejects Caroline and she has to learn “the great lesson how to endure without a sob”

(ch. 7; see below for a more detailed discussion of this passage). In this instance Caroline's plight is related by the narrator to that of the heroine of a ballad, "Puir Mary Lee", who in a similar situation "is not complaining, but she is sitting alone in the snowstorm, and you hear her thoughts" which are, as the narrator remarks, "not the thoughts of a model heroine under her circumstances, but they are those of a deeply-feeling, strongly-resentful peasant-girl" (ch. 7). The two instances of "heroic" and "heroine" clearly show the negative causal or even conditional link between hero(ine) 2 and hero(ine) 1: even though the passage is not expressly self-referential, we see that in a novel which strives to represent "Reality", the hero as protagonist cannot be like a stereotypical literary heroine. In the first passage from *Shirley*, we notice that this separation between hero(ine) 2 and hero(ine) 1 is seen as part of growing up and thus illustrates the dynamics of the interplay between the kinds of hero on the intradiegetic level, as part of the world represented. The "narrative of life" is said to change in *Shirley* from a "marvellous fiction" to a factual account. Only if we leave behind hero 2 can we become hero 1, the protagonists of our own lives. Our third category of hero(ine), the heroic one, also comes in, for even though the "heroic" world is called a "fiction", it is also strongly associated with the heroes of mythology ("half-divine or semi-demon"), which prototypically inhabit a realm between fact and fiction.

Despite her disappointment, Caroline later has to be prevented by Shirley from blindly running towards Robert Moore during a riot to "help him", an expression to which Shirley replies sarcastically

How? – by inspiring him with heroism?
Pooh! these are not the days of chivalry. It is not a tilt at a tournament we are going to behold, but a struggle about money, and food, and life. (ch. 19)

Heroes in the third sense (admixed with heroes as stereotypical protagonists of chivalric romance) are rejected as unbecoming of the contemporary world and, accordingly, a novel representing that world.

Caroline's development after all these "lessons" life and Shirley have imparted to her is revealed in a conversation with Mrs Yorke. The latter reproaches her for "hav[ing] managed to train [her] features into an habitually lackadaisical expression, better suited to a novel-heroine than to a woman who is to make her way in the real world by dint of common sense" as a result of "all these romantic ideas" (ch. 23). Caroline

skillfully refutes Mrs Yorke's arguments, revealing that her assumptions about her are "a mere conjecture on [her] part" that can only be derived from clichés about "bookish" young women and not from personal knowledge (ch. 23). Both sides, it appears, follow the idea that hero(ine) 2 is to be rejected in the real world (i.e. the fictional world where one may become the protagonist).

When considering the combinations of "hero(ine) 1" and "hero(ine) 2", we notice two exceptions in our corpus in which protagonists are not shown to reject the features of prototypical literary heroines but to embody them. This is an example of our hypothesis (3), a positive link between different meanings of "hero(ine)." In Thackeray's parodistic take on Newgate Novels in *Catherine*, the protagonist must necessarily resemble prototypical specimens of such novels to satirize the reading public's taste for such characters. As we have seen above, however, this positive conditional link serves to dissociate the hero(ine) from any positive concept of hero(ine) 3. Furthermore, in Elizabeth Gaskell's *Wives and Daughters* various characters try to find out who "the heroine of the prevailing scandal" surrounding Mr Preston is. Molly appears to be the "heroine", but it is actually Cynthia, as Lady Harriet figures out by comparing them to clichés of literary heroines:

I think it is much more likely that Clare's own daughter – that pretty pawky Miss Kirkpatrick – is the real heroine of this story [...] [.] She always looks like a heroine of genteel comedy; and those young ladies were capable of a good deal of innocent intriguing, if I remember rightly. Now little Molly Gibson has a certain *gaucherie* about her which would disqualify her at once from any clandestine proceedings. (ch. 49)

Again, this is an example of hero(ine) 1 and hero(ine) 2 being related on the intradiegetic level with characters being compared to, or behaving like, prototypical heroines. In this case, Cynthia serves as a foil for the protagonist Molly, whose character "disqualifies" her as a heroine of the subplot, all the while making her a suitable heroine of the main story while the opposite applies to Cynthia. The rare example of a positive link between different meanings of "hero(ine)" thus only serves to emphasize its absence in the more crucial case.

Conditions for the protagonist to become a heroic hero(ine)

Our annotations show a further correlation: hero(ine) 1 not being hero(ine) 2 can be the condition of becoming hero(ine) 3. This is also a variant of our paradoxical hypothesis (1), as a positive link is only possible if a negative condition is fulfilled. While the protagonists of several of our novels are thus shown to move away from characteristics of a prototypical literary heroine, many of them are shown to become a more heroic human being as their characters develop. These two patterns are intertwined in *North and South*, where Margaret Hale realizes that striving to become like “any heroine she ever read or heard of in romance” is not enough to become one of “the truly heroic”:

On some such night as this she remembered promising to herself to live as brave and noble a life as any heroine she ever read or heard of in romance, a life sans peur et sans reproche; it had seemed to her then that she had only to will, and such a life would be accomplished. And now she had learnt that not only to will, but also to pray, was a necessary condition in the truly heroic. Trusting to herself, she had fallen. It was a just consequence of her sin, that all excuses for it, all temptation to it, should remain for ever unknown to the person in whose opinion it had sunk her lowest. (ch. 48)

The sort of heroism Margaret aspires to includes not exceptional deeds but prayer in the face of adversity. The development of hero(ine) 1 is therefore shown to be from a hero(ine) 2 (or aspiring to be a hero(ine) 2) that is falsely thought to be a hero(ine) 3 to actually becoming hero(ine) 3. In terms of our hypotheses, this is still related to a character only being hero(ine) 1 if she is not hero(ine) 2, but it also brings up only being hero(ine) 3 if she is not hero(ine) 2 (see below pp. 19-21). Naming *North and South* and *Jane Eyre* as examples, Korte and Lethbridge describe a type of “affirmative heroism” in Victorian literature that consists of “new concepts of heroism [that] are inscribed into realist fiction and defined on a more modest, practicable scale that suits the dimensions of ordinary life” (18).

In *Jane Eyre*, the protagonist likewise undergoes a considerable development in the course of which she learns from her classmate Helen Burns how to become more heroic. Our systematic annotations of the ambiguity of “hero” and cognates help us model a central feature of

the *Bildungsroman*. In an earlier chapter of the novel, Jane has described herself as “not heroic enough to purchase liberty at the price of caste” (ch. 3) by moving from her cruel but rich aunt at Gateshead to possibly poorer but kinder relations of her father. Now at Lowood, Jane is forced to undergo a punishment that seems unbearable to her until Helen Burns intervenes:

I, who had said I could not bear the shame of standing on my natural feet in the middle of the room, was now exposed to general view on a pedestal of infamy. What my sensations were no language can describe; but just as they all rose, stifling my breath and constricting my throat, a girl came up and passed me: in passing, she lifted her eyes. What a strange light inspired them! What an extraordinary sensation that ray sent through me! How the new feeling bore me up! It was as if a martyr, a hero, had passed a slave or victim, and imparted strength in the transit. I mastered the rising hysteria, lifted up my head, and took a firm stand on the stool. (ch. 7)

The impression of Helen’s support is thus compared to that of “a hero” giving Jane, who is represented as a “slave or victim” the strength to bear her unjust punishment with dignity. Still, the hero(ine) 3 is not the protagonist, however much the protagonist may grow towards showing features of a heroine 3. Similarly, by the end of the novel, St. John Rivers is described as possessing an “aspect, at once so heroic and so martyr-like” (ch. 32) without becoming a hero 1.

Like Jane, Marianne in *Sense and Sensibility* learns to become more heroic from a female role-model in the form of her sister Elinor. Both women initially seem to undergo a similar ordeal in that the men they love become or turn out to be engaged to another. While Marianne reacts with violent emotions, Elinor is inwardly shaken to the core but outwardly reacts in a calm and composed way. When Edward Ferrars visits her with his fiancée in London, Elinor

forced herself, after a moment’s recollection, to welcome him, with a look and manner that were almost easy, and almost open; and another struggle, another effort still improved them. She would not allow the presence of Lucy, nor the consciousness of some injustice towards herself, to deter her from saying that she was happy to see him, and that she had very much regretted being from home, when

he called before in Berkeley Street. [...] Her exertions did not stop here; for she soon afterwards felt herself so heroically disposed as to determine, under pretence of fetching Marianne, to leave the others by themselves; and she really did it, and THAT in the handsomest manner, for she loitered away several minutes on the landing-place, with the most high-minded fortitude, before she went to her sister. (ch. 35)

Marianne, whose feelings are described to be “strong in itself, and strongly spoken” criticizes Elinor’s demeanor when she learns about Edward’s engagement: “Edward seemed [to Marianne] a second Willoughby; and acknowledging as Elinor did, that she HAD loved him most sincerely, could she feel less than herself!” (ch. 37; emphasis in the original). After a reproof from Elinor, who explains that the calmness of her demeanor is no indication of the depth of her feelings, Marianne realizes that, “[b]ecause [Elinor’s] merit cries out upon myself, I have been trying to do it away” (ch. 37). Marianne then promises to show similar composure in the presence of Edward and Lucy in spite of her feelings and indeed “performed her promise of being discreet, to admiration [...] Such advances towards heroism in her sister, made Elinor feel equal to any thing herself” (ch. 37).

The same type of heroism that Marianne makes “advances towards” by imitating her sister is discussed in *Shirley* as a specific requirement of women in times of heartbreak. When Caroline Helstone is suddenly treated coldly by Robert Moore, who has made up his mind that he should make a more advantageous match than Caroline, the narrator comments:

A lover masculine so disappointed can speak and urge explanation, a lover feminine can say nothing; if she did, the result would be shame and anguish, inward remorse for self-treachery. Nature would brand such demonstration as a rebellion against her instincts, and would vindictively repay it afterwards by the thunderbolt of self-contempt smiting suddenly in secret. Take the matter as you find it: ask no questions, utter no remonstrances; it is your best wisdom. You expected bread, and you have got a stone: break your teeth on it, and don’t shriek because the nerves are martyred; do not doubt that your mental stomach – if you have such a thing – is strong as an ostrich’s; the stone will digest. You held out your hand for an

egg, and fate put into it a scorpion. Show no consternation: close your fingers firmly upon the gift; let it sting through your palm. Never mind; in time, after your hand and arm have swelled and quivered long with torture, the squeezed scorpion will die, and you will have learned the great lesson how to endure without a sob. (ch. 7)

Caroline Helstone, Jane Eyre, Marianne Dashwood, and Margaret Hale confirm their position as hero(ine) 1 not just because they are not hero(ine)s 2 but also because, in that very process, they acquire character traits that allow them to be more heroic in trying situations. The point is that this is a special hero(ine) 3, never one that smacks of the stereotypes familiar from literary heroes/heroines 2. This will take us to the next evaluation of our annotations.

The protagonist’s heroes

The heroine’s learning process can frequently be related to another significant plot strand in many of our novels: the protagonists’ search for his or her spouse. The narrator of Anthony Trollope’s *Small House at Allington* ironically points out the prevalence of such a marriage plot when he comments that Mr Crosbie “has gotten to himself a wife – as a hero always should do” (ch. 59), and the narrator of Jane Austen’s *Northanger Abbey* similarly comments: “But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must and will happen to throw a hero in her way” (ch. 1). This partner in life is frequently referred to as the protagonists’ “hero”, as in Elizabeth Gaskell’s *Wives and Daughters*, where the narrator comments early on that Molly “shrank from giving a personal form and name to the hero that was to be” (ch. 13). In most cases, these protagonists meet several potential spouses along the way, some of which are compared to heroic figures of the past and present and to prototypical literary heroines. Especially in the latter case, a pattern can be observed that can be described by the following hypothesis:

I am not a hero in the sense of heroic (hero(ine) 3) if I am a prototypical literary character (hero(ine) 2).

Especially male characters that are introduced as similar to prototypical literary heroes turn out to be character failures and do not become the protagonist’s “hero.” Mr Crosbie in Trollope’s *The*

Small House at Allington makes this connection to prototypical literary heroes himself when reflecting on his broken engagement to Lily Dale:

While resolving, during his first four or five days at the castle, that he would throw Lily Dale overboard, he had contrived to quiet his conscience by inward allusions to sundry heroes of romance. He had thought of Lothario, Don Juan, and of Lovelace; and had told himself that the world had ever been full of such heroes. And the world, too, had treated such heroes well; not punishing them at all as villains, but caressing them rather, and calling them curled darlings. Why should not he be a curled darling as well as another? Ladies had ever been fond of the Don Juan character, and Don Juan had generally been popular with men also. And then he named to himself a dozen modern Lotharios, – men who were holding their heads well above water, although it was known that they had played this lady false, and brought that other one to death's door, or perhaps even to death itself. War and love were alike, and the world was prepared to forgive any guile to militants in either camp. (ch. 25)

Crosbie thus employs “heroes of romance” to justify his actions in a text passage that unveils his character failures and also points at the problematic nature of a literary type that is nevertheless widely celebrated.

Willoughby in Jane Austen's *Sense and Sensibility*, a similarly flawed but admired character, enters the narrative in the fashion of a prototypical literary hero when he saves Marianne after she hurts herself on a walk:

His name [...] was Willoughby, and his present home was at Allenhurst, from whence he hoped she would allow him the honour of calling tomorrow to enquire after Miss Dashwood. The honour was readily granted, and he then departed, to make himself still more interesting, in the midst of a heavy rain. His manly beauty and more than common gracefulness were instantly the theme of general admiration, and the laugh which his gallantry raised against Marianne received particular spirit from his exterior attractions [...]. His person and air were equal to what her fancy had ever drawn for the hero of a favourite story; and in his carrying her into the house with so little previous formality, there was a rapidity of thought which

particularly recommended the action to her. Every circumstance belonging to him was interesting. His name was good, his residence was in their favourite village, and she soon found out that of all manly dresses a shooting-jacket was the most becoming. Her imagination was busy, her reflections were pleasant, and the pain of a sprained ankle was disregarded. (ch. 9)

As the narrator's comment that he left in a downpour “to make himself still more interesting” suggests, Willoughby turns out to be much more concerned with how he is perceived than with how he actually is, much like Mr Crosbie. Like him, he makes an unhappy mercenary match, whereas Marianne finally marries a deserving man, who initially appeared to her the very unappealing opposite of a “hero”.¹¹

The pattern of two potential partners, one of whom turns out to be the right choice, can be observed in several of our novels in a seemingly paradoxical way: those characters who are called “hero(ine)” or “heroic” and associated with “heroism” will turn out not to become the protagonist's “hero”, whereas those who are either not associated with the heroic or for whom heroism is even explicitly negated become the protagonists' spouses in the end. Margaret Hale initially comments that she does not like Mr Thornton “at all” even if he is “a remarkable man”; her father replies that he does like him but “do[es]n't set him up for a hero, or anything of that kind” (ch. 11). When Edward Rochester appears for the first time in *Jane Eyre*, he is likewise pointedly introduced as not heroic: “Had he been a handsome, heroic-looking young gentleman, I should not have dared to stand thus questioning him against his will, and offering my services unasked” (ch. 12). The narrator Jane thus states in the form of a counterfactual conditional that Edward Rochester is not “heroic-looking.” Yet, even in its negation, the concept of “hero” is evoked, and Mr Rochester indeed turns out to become Jane's hero in the end. This happens after a second candidate, St. John Rivers, is shown to be a hero in the sense of heroic; he has an “heroic” aspect and the character of a Christian hero, and this is exactly why he does not qualify as Jane's hero:

Now, I did not like this, reader. St. John was a good man; but I began to feel he had spoken truth of himself when he said he was hard and cold. The humanities and amenities of life had no attraction for him – its peaceful enjoyments no charm. Literally, he lived only to aspire – after what

was good and great, certainly; but still he would never rest, nor approve of others resting round him. As I looked at his lofty forehead, still and pale as a white stone – at his fine lineaments fixed in study – I comprehended all at once that he would hardly make a good husband: that it would be a trying thing to be his wife. [...] I saw he was of the material from which nature hews her heroes – Christian and Pagan – her lawgivers, her statesmen, her conquerors: a steadfast bulwark for great interests to rest upon; but, at the fireside, too often a cold cumbrous column, gloomy and out of place. (ch. 34)

Unlike Willoughby and Mr Crosbie, St. John Rivers is, as Jane remarks, truly heroic, but his place is not “the fireside”, which does not make him a good husband. Two different connections between meanings of “hero” are thus linked in *Jane Eyre*: Mr Rochester, like Mr Thornton, becomes the protagonist’s hero because he is not heroic, while St. John Rivers’s Christian heroism makes him unable to become this kind of hero.

Charlotte Brontë’s *Shirley* constitutes an exception to this pattern. Responding to her uncle’s question if “the sort of individual [she] would prefer as a husband” was “paint[ed] from the life”, Shirley first wittily remarks that

[i]t was an historical picture, uncle, from several originals. [...] I have been in love several times. [...] With heroes of many nations. [...] Once I loved Socrates. [...] I admired Themistocles, Leonidas, Epaminondas. (ch. 31)

While these comments to her uncle’s questions, which she regards as insolent, have to be taken with a grain of salt and are interspersed with her uncle’s shocked comments, her later remarks on her actual “hero”, the man she wants to marry, are much more serious in tone. When her uncle inquires if she loves Mr Helstone, Shirley remarks:

Their very faces are not dissimilar – a pair of human falcons – and dry, direct, decided both. But my hero is the mightier of the two. His mind has the clearness of the deep sea, the patience of its rocks, the force of its billows. (ch. 31)

Shirley’s hero is thus also heroic in her opinion, and this is what makes him appealing to her.¹²

The findings show that our method triggers further questions and hypotheses that make us

update our annotation categories: having isolated the “hero(ine) 3” cases and considered their relationship to the other two, we realize that we can subdivide this category quite clearly by separating the cases with a personal pronoun in an intradiegetic utterance: “my hero” is a subtype of “hero(ine) 3” that frequently only applies to the person in question and is not what is commonly (or by others) called a hero(ine) of that type. (By contrast, the metadiegetic use of the first person pronoun by the narrator indicates a hero(ine) 1.)

Concluding remarks and unexpected results

Our method of annotating a corpus of nineteenth-century novels on the basis of the ambiguity of “hero” and its cognates has produced combinations and causal or conditional links between the meanings which form patterns within and between novels that help us understand them better in terms of genre and relation to the actual world. In particular, we have noticed paradoxical relations: someone is only a hero(ine) if s/he is not a hero(ine) or s/he is not a hero(ine) if s/he is a hero(ine), paradoxes which may be explained by the different meanings of the word. In terms of poetics and genre, the paradoxes suggest two conclusions: (1) the ambiguous word “hero(ine)” is used by writers to claim originality (their protagonists are different from typical protagonists); (2) “hero(ine)” is used to claim a more appropriate representation of reality; their protagonists are not “heroic” in a positive or negative (“anti-hero”) sense. While the latter claim may have to do with our choice of realist fiction (see above), it is still worth noting that the paradoxical link is typical of that fiction. The use of “hero(ine)” enables writers to make their narratives appear both extraordinary and ordinary at the same time. Methodologically, we have made a case for the close interaction between quantitative and qualitative analyses. A quantitative analysis based on mere word counts of “hero(ine)” offers little insight. Close reading and the interpretation of individual occurrences of the different meanings of the polysemous expression, however, may be the basis of a quantitative analysis that allows us to see both general tendencies and individual features we may not have perceived otherwise.

Thus, our approach has also made us aware of certain links we had not thought about before. Three of them will be briefly described: we have noticed that a certain combination at least in one author produces irony, we surmise that the use

of “hero” can be seen as an author’s signature, and we have realized that the expressions “hero” and “heroine”, although we have grouped them together in our three categories, behave differently semantically.

Triggers of irony

Identifying irony is a notoriously elusive subject, especially when it comes to ambiguity (cf. Bauer, “Ironie”). Our annotations suggest that there are ways of establishing the ironical use of certain expressions through co-occurrences, at least for the same speaker/author. We have noticed that in Anthony Trollope’s *The Last Chronicle of Barset*, the narrator’s statement, “It will be seen, therefore, that Mr John Eames had about him much of the heroic”, is quite ironical, or at least ambiguously ironical. The context are certain exaggerated stories about the thrashing he gave Mr Crosbie for jilting Lily Dale in an earlier novel by Trollope, *The Small House at Allington*. Being the prototypical hero of these stories (hero(ine) 2) turns the hero(ine) 3 meaning of “heroic” into an ironical one. Correspondingly, when the second meaning of “hero” is absent, there is no irony, e.g. in this passage from *The Last Chronicle*: “With his own mother and sister, John Eames was in these days quite a hero” (ch. 27). This is further confirmed by another statement from the same novel, “I never quite knew what makes a hero, if it isn’t having three or four girls dying in love for you at once” (ch. 74). The speaker here ironically questions the very concept of being a hero by taking recourse to prototypical heroes; the reader may once more think of Gay’s Captain Macheath when it comes to defining a hero by the number of girls dying in love for him simultaneously.

The use of “hero” as an author’s signature

As a side effect of our annotations, we noticed that certain constructions are distributed unequally over the authors. In particular, the construction “the hero of N” with N as a temporal noun has been found in one author, Trollope, in particular. Of the 176 cases of “hero” and “heroine” in our corpus, there are only six with such a temporal complement, four of which are in the two novels by Trollope. Three of the four instances are identical: “the hero of the hour”; one of them is “the hero of the moment.” All four of them are spoken

about, or with reference to, John Eames, a character who appears in both *The Small House at Allington* and *The Last Chronicle of Barset*. This agrees with the ironical use of “hero” in Trollope; as we have seen, John Eames is ambiguously heroic: not a forthright hero in our senses 2 and 3, and not an anti-hero either, but a man who arguably acts heroically in a very few moments of his life. This particular (realistic) concept seems a hallmark of Trollope’s novels. A comparison of the *Delphi Classics* texts¹³ of Austen, Charlotte Brontë, Dickens, George Eliot, Gaskell, and Thackeray shows that Trollope uses the phrase “the hero of the hour” 15 times in his novels, whereas it is nowhere to be found in the novels by Austen, Brontë, Dickens, Eliot, and Thackeray. Gaskell uses it once – in *Sylvia’s Lovers*, a novel that is to some extent a response to Trollope’s *The Warden* (see O’Gorman).

Methodologically, our observation is relevant to the link between phrases and concepts and may contribute to developing further a concept of determining stylistic author profiles that goes beyond stylometric author identification. It is an example of combining quantitative and qualitative approaches, i.e. quantitative methods ‘making sense.’ While quantitative analysis may capture a five-gram that is almost unique for a particular author (and may therefore serve to identify that author),¹⁴ the meaning of that unique feature (beyond being just a stylistic habit) can only be established by analysing it as the expression of a particular notion.

The difference between hero and heroine

The initial close reading of our examples seemed to indicate a difference in the ways in which the terms “hero” and “heroine” were employed. This assumption was supported by explicit comments by narrators and characters in some of our novels, as in the following passage in which Shirley and Caroline discuss the difference between women “as we really are” and prototypical literary heroines. Shirley argues that even

the cleverest, the acutest men are often under an illusion about women. They do not read them in a true light; they misapprehend them, both for good and evil. Their good woman is a queer thing, half doll, half angel; their bad woman almost always a fiend. Then to hear them fall into ecstasies with each other’s creations – worshipping the heroine of such a poem,

novel, drama – thinking it fine, divine! Fine and divine it may be, but often quite artificial – false as the rose in my best bonnet there. (ch. 20)

In response to Caroline’s claim that “authors’ heroines are almost as good as authoresses’ heroes”, Shirley wittily answers that “[w]omen read men more truly than men read women” (ch. 20).

Our data were accordingly annotated in a way that allowed us to find out if a difference can be observed between the usage of the terms “hero” and “heroine”, which turned out to be the case. The numbers in the following table represent the absolute number of times “hero” and “hero(ine)” was used in a specific sense (tab. 3).

If “hero” and “heroine” are taken together, the prevalent meaning by far is “heroic human being.” Separating the data for the two terms results in a very different picture. The term “heroine” is used only ten times in this sense (16.1% of all uses of “heroine”), whereas the same meaning for “hero” appears in 95 cases (88%). At the same time, “heroine” takes on the meaning of “prototypical literary character” 33 times and “hero” (which is overall used much more frequently) only 27 times. A simple way to explain these results would be that the term “hero” denoting a heroic character or deeds can be used for male and female characters alike, as can be seen for instance in *Jane Eyre* where Helen Burns is likened to a “hero” rather than a heroine (ch. 7), whereas “heroine” is reserved for women. Yet, at least in our corpus, this rarely appears to be the case. Additional factors might be at play which may explain this discrepancy. The adjective “heroic” instead of the nouns “hero” or “heroine”, for instance, seems to be mostly employed to describe the heroism of female characters, which may point to different concepts of

heroism that relate to specific character traits and heroic behavior in everyday life rather than exceptional deeds in the public sphere (compare pp. 16-17).

The data for ambiguous instances of the terms “hero” and “heroine” furthermore show that there are only nine text passages that employ this device to address the tension between the meanings “protagonist” and “prototypical literary character” for male characters, while there are 26 instances in which this is the case for the term hero(ine) (tab. 4).

In our ten novels, female characters seem to be more often compared to images of prototypical literary hero(in)es than male characters. A similar picture emerges for the linguistic constructions in which the terms “hero” and “heroine” are used. Genitive constructions such as “a heroine of genteel comedy” frequently appear in the data (23 cases), as do terms from the semantic field of fiction (“romance”, “poetry”, “novel”, etc.). Indeed, such terms are mentioned in reference to the term “heroine” in five novels by four of our authors (*Shirley*, *North and South*, *Wives and Daughters*, *Northanger Abbey*, and *Vanity Fair*), but there are only few similar cases in our corpus for “hero.” By contrast, adjectives like “great”, “military”, and “chivalrous” often denote male “heroes.” Accordingly, the linguistic data support the overall impression of a general tendency of relating the term “hero” (and male characters) to the sense of a heroic human being (be it affirmatively or ironically), while female “heroines” are mostly compared to prototypical patterns of fiction. The most remarkable difference between “hero” and “heroine” is therefore not the one between traditionally “male” and “female” features but between life and literature.

	Hero(ine) 1 Protagonist	Hero(ine) 2 Prototypical literary character	Hero(ine) 3 Heroic human being
hero + heroine	73	60	105
heroine	48	33	10
hero	25	27	95

	Hero(ine) 1+2	Hero(ine) 1+3	Hero(ine) 2+3	Hero(ine) 1+2+3
hero + heroine	35	15	17	5
heroine	26	3	0	0
hero	9	12	17	5

Table 3 (above) and table 4 (below).

Matthias Bauer is Professor of English at the University of Tübingen, Germany. His research interests include literary semantics, poetics, literature and language, literature and religion, early modern literature, and the literature and culture of the nineteenth century. He is the chair of the Research Training Group 1808 “Ambiguity: Production and Perception”, funded by the German Research Foundation (DFG).

Lisa Ebert is a postdoctoral research fellow at the English department at the University of Tübingen, Germany. Her research interests include the literature of the nineteenth century and the points of intersection in the studies of literature and linguistics. She recently completed her dissertation, “Ambiguity in Emily Brontë’s *Wuthering Heights*”, in the Research Training Group 1808 “Ambiguity: Production and Perception”.

1 Carlyle’s *Sartor Resartus* is the most obvious example of Carlyle’s mixing seriousness with humour and wordplay; see e.g. Bloom.

2 Carlyle’s conception of heroes is, of course, far from the only one in the nineteenth century and is not necessarily representative. Notions of what constitutes a hero underwent considerable changes in the Victorian era as Andrew Blake notes in *Reading Victorian Fiction*: “Whereas in 1838 Harriet Martineau had trouble finding a publisher for *Deerbrook*, because its hero was a surgeon and its heroine came from Birmingham, by 1851 a reviewer in *Fraser’s Magazine* welcomed a novel precisely because ‘it is perfectly quiet, domestic and truthful [...] there is nothing irreconcilable with everyday experience’” (73).

3 In their introduction to *Heroes and Heroism in British Fiction Since 1800*, Korte and Lethbridge likewise comment on the ambiguity of the term hero(ine), and the meanings of “hero” they identify can be related to our three types of hero(ine). They note that “[t]he hero in literature is, to a large extent, determined or at least restricted by genre conventions”, i.e. “[c]ertain genres require certain types of heroes” (cf. our type 2) and they remark that “[t]he main character of a narrative”, our type 1, “has a good chance of also becoming a hero in the proper sense of the word”, which corresponds to our type 3 (6).

4 Korte and Lethbridge note that “[c]onceptualisations of ‘the hero’ are not fixed [...] but dynamic and fluent. They oscillate between extraordinary and more ordinary varieties: between views of the hero as model of perfection and the hero as outlaw or criminal made good; between transcendent, transgressive and more domestic types” (2). Yet, the questions we are interested in primarily concern the terms “hero” and “heroine” and only in a second step the concepts they stand for in each example. Thus, it is more important for our purposes that a character is called a “hero” (relative use) than if he or she can and should indeed be regarded as a hero or anti-hero as a result of specific character features, acts or other forms of behaviour (absolute use). For a discussion of general features of heroism and a typology of anti-heroes and other non-heroic figures see for instance Bröckling’s “Negationen des Heroischen.” Bröckling specifies four dimensions of heroism (heroes are role models, they are admired, they have agency and are ready to make sacrifices; 10) and three modalities of how heroism can be negated (quantitative privation, qualitative opposition, and categorial

difference; 10). Some of the resulting categories could be applied to our ten novels (Willoughby in *Sense and Sensibility* could, for instance, be regarded as a representative of Bröckling’s category of the “Wannabe”; as Bröckling himself however remarks, his typology is ahistorical; 11-13). Furthermore, the distinction between different meanings of “hero” and “heroine” in the three senses of protagonist, prototypical literary character and heroic human being are crucial for our study of ambiguity, while the different types of hero or anti-hero fall under just one of the senses of “hero(ine)” that we address.

5 Korte, “Konzeptionen” 13 refers to Braun and his notion of a “polysémie du concept du héros.” In our definition, polysemy is a feature of (linguistic) signs (e.g. of the term “hero”), whereas concepts may be underspecified or vague.

6 See, for instance, Gius and Jacke.

7 While all ten texts in our corpus may be considered realist novels, they cover a wide range of types of realist fiction. It was crucial for us that all texts in our corpus play with the ambiguity of “hero(ine).” As a foil, we annotated two popular Victorian Penny Dreadfuls, Thomas Preskett Prest’s *Varney the Vampire or The Feast of Blood* and George W. M. Reynolds’s *The Mysteries of London*. The terms “hero” and “heroine” frequently appear in them but they almost always unambiguously refer to one type of hero, mostly to the protagonist (e.g. “The object of our hero’s call was speedily explained”; *Mysteries of London* vol. 1, ch. 130).

8 See Mahlberg (43-44) for a discussion of the advantages and disadvantages of using Project Gutenberg texts for a corpus study of literary works.

9 This number includes a chapter title (XXXVI. “SEE, THE CONQUERING HERO COMES.”), which is also included in the table of contents but only counted once.

10 The categories in our tables represent all cases in which at least the specified meanings are evoked. This means, for instance, that the column “h1” (= hero type 1) contains all instances in which “hero(ine)” refers to a protagonist, even when other meanings are simultaneously evoked.

11 Compare Wilson’s “The Hero and the Other Man in Jane Austen’s Novels” for a detailed discussion of the pattern of two potential candidates for marriage, one of whom eventually becomes the protagonist’s spouse in Austen’s novels. Wilson notes a pattern for the works of Jane Austen that our corpus analysis shows for other novels as well. She argues that “[o]ften, the other man is played against a hero who suffers, at least initially, by comparison. How many young women, or readers, would find Edward Ferrars or Colonel Brandon as exciting, as romantic, or even interesting, as Willoughby?” (182). She adds that “[t]he other man may glitter and entrance but he is not made of the stuff which augurs a companionable partnership and domestic tranquility. By contrasting the hero and the other man, Austen shows the qualities she deems requisite in a husband. As the other man loses stature, the hero gains it” (183).

12 See Morris for an analysis of hero-worship in *Shirley*. Morris’s article details Charlotte Brontë’s interest in Carlyle and argues that “Brontë was also venturing herself in the role that Carlyle characterized as that of the modern hero: the hero as man or – in her case – as woman of letters” (307).

13 The Delphi Classics texts provide comprehensive collections (in both Kindle and ePub formats) that facilitate author-specific searches; see <https://www.delphiclassics.com/>; though not error-free, the texts are fairly reliable.

14 For n-grams as a stylometric method of author identification, see e.g. Juola 265-266; Taylor; Bauer and Zirker, “Shakespeare and Stylometrics.”

Works Cited

- Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. 1811. *The Project Gutenberg EBook of Sense and Sensibility, by Jane Austen*, 11 February 2015.
- . *Northanger Abbey*. 1817. *The Project Gutenberg EBook of Northanger Abbey, by Jane Austen*, 10 March 2018.
- Bauer, Matthias. *Das Leben als Geschichte. Poetische Reflexion in Dickens' David Copperfield*. Köln: Böhlau, 1991.
- . "Ironie und Ambiguität. Annäherungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht." *Faktuales und fiktionales Erzählen*. Ed. Nicole Falkenhayner et al. Würzburg: Ergon, 2015. 139-158.
- Bauer, Matthias, and Angelika Zirker. "Shakespeare and Stylometrics. Character Style Paradox and Unique Parallels." *Anglistentag 2017: Proceedings*. Sektion: Digital Humanities. Ed. Jochen Petzold and Anne-Julia Zwierlein. Trier: WVT, 2018. 31-38.
- Bauer, Matthias et al. "Dimensionen der Ambiguität." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40 (2010): 7-75.
- Blake, Andrew. *Reading Victorian Fiction. The Cultural Context and Ideological Content of the Nineteenth-Century Novel*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 1989.
- Bloom, Abigail Burnham. "Transcendence through Incongruity. The Background of Humour in Carlyle's *Sartor Resartus*." *The Victorian Comic Spirit. New Perspectives*. Ed. Jennifer Wagner-Lawlor. Aldershot: Ashgate, 2000. 153-172.
- Braun, Lucien. "Polysémie du concept du héros." *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henry IV et Louis XIII*. Ed. Noémie Hepp and George Levet. Paris: Klincksieck, 1974. 19-28.
- Bröckling, Ulrich. "Negationen des Heroischen." *helden. heroes. heros* 3.1 (2015): 9-13. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. *The Project Gutenberg EBook of Jane Eyre, by Charlotte Brontë*, 29 April 2007.
- . *Shirley*. 1849. *The Project Gutenberg EBook of Shirley, by Charlotte Brontë*, 16 July 2007.
- Cabot, Frederick. C. "The Two Voices in Thackeray's *Catherine*." *Nineteenth-Century Fiction* 28 (1974): 404-416.
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. London: Dent, 1908. Repr. New York: Chelsea House, 1983.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. 1850. Ed. Nina Burgis and Andrew Sanders. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Gaskell, Elizabeth. *North and South*. 1855. *The Project Gutenberg EBook of North and South, by Elizabeth Gaskell*, 31 March 2019.
- . *Wives and Daughters*. 1866. *The Project Gutenberg EBook of Wives and Daughters, by Elizabeth Gaskell*, 4 November 2011.
- Gius, Evelyn, and Janina Jacke. "The Hermeneutic Profit of Annotation. On Preventing and Fostering Disagreement in Literary Analysis." *International Journal of Humanities and Arts Computing* 11, 2017, S. 233-254. DOI 10.3366/ijhac.2017.0194.
- Juola, Patrick. "Authorship Attribution." *Foundations and Trends in Information Retrieval* 1.3 (2006): 233-334. DOI 10.1561/15000000005.
- Korte, Barbara. "Konzeptionen des Heroischen bei Shakespeare." *Shakespeare-Jahrbuch* 152 (2016): 11-29.
- . "On Heroes and Hero Worship. Regimes of Emotional Investment in Mid-Victorian Popular Magazines." *Victorian Periodicals Review* 49.2 (2016): 181-201.
- Korte, Barbara, and Stefanie Lethbridge. "Introduction. Heroes and Heroism in British Fiction. Concepts and Conjunctions." *Heroes and Heroism in British Fiction Since 1800. Case Studies*. Ed. Barbara Korte and Stefanie Lethbridge. Basingstoke: Palgrave, 2016.
- Mahlberg, Michaela. *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. New York: Routledge, 2013.
- Morris, Pat. "Heroes and Hero-Worship in Charlotte Brontë's *Shirley*." *Nineteenth-Century Literature* 54.3 (1999): 285-307.
- Mueller, Martin. "Scalable Reading." *Scalable Reading* (blog), 29 May 2012. 24 March 2019 <https://scalablereading.northwestern.edu/?page_id=22>.
- O'Gorman, Francis. "Gaskell's *Sylvia's Lovers* and the Scandal in Trollope's *The Warden*." *Notes and Queries* 257.3 (2012): 396-399.
- Prest, Thomas Preskett. *Varney the Vampire or the Feast of Blood*. 1847. *The Project Gutenberg EBook of Varney the Vampire, by Thomas Preskett Prest*, 4 October 2011.
- Reynolds, George W. M. *The Mysteries of London*. 1846. *The Project Gutenberg EBook of The Mysteries of London, by George W. M. Reynolds*. 4 vols, 30 September 2016.
- Taylor, Gary. "Did Shakespeare Write *The Spanish Tragedy* Additions?" *The New Oxford Authorship Companion*. Ed. Gary Taylor and Gabriel Egan. Oxford: Oxford UP, 2017. 246-260.
- Thackeray, William Makepeace. *Catherine*. 1839-40. *The Project Gutenberg EBook of Catherine, by William Makepeace Thackeray*, 5 March 2018.
- . *Vanity Fair*. 1848. *The Project Gutenberg EBook of Vanity Fair, by William Makepeace Thackeray*, 10 September 2015.
- Trollope, Anthony. *The Last Chronicle of Barset*. 1867. *The Project Gutenberg EBook of The Last Chronicle of Barset, by Anthony Trollope*, 1 December 2010.
- . *The Small House at Allington*. 1864. *The Project Gutenberg EBook of The Small House at Allington, by Anthony Trollope*, 17 July 2012.
- Weitin, Thomas. "Scalable Reading." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (2017): 1-6.
- Wilson, Margaret Madrigal. "The Hero and the Other Man in Jane Austen's Novels." *Persuasions. Journal of the Jane Austen Society of North America* 18 (1996): 182-185.

Robert Kirstein

Halbe Helden?

Ambiguität in Ovids *Metamorphosen*

Ovids *Metamorphosen*

In der Novelle *Die unsichtbare Sammlung* aus dem Jahr 1927 erzählt Stefan Zweig die Erlebnisse des Berliner Kunsthändlers K.: Der Galerist besucht einen guten Kunden, der in einer sächsischen Provinzstadt lebt. Dieser Kunde, ein älterer, inzwischen erblindeter Herr, distinguiert, Leutnant a.D. und auf eine lange Verwaltungslaufbahn zurückblickend, besitzt eine erlesene Sammlung von 27 Graphiken, darunter Werke von Rembrandt, Dürer und Mantegna. Allein, die Mappen enthalten keinerlei Inhalt mehr! Im Zuge der großen Inflation zu Beginn der 1920er Jahre hatten Frau und Tochter alle Blätter Stück für Stück heimlich veräußern müssen. Die Sammlung besteht nunmehr nur noch aus ihrer Hülle in Form der 27 Aufbewahrungsmappen, die Kunstwerke selbst sind einzig in der Imagination und im Erinnerungsvermögen ihres vormaligen Besitzers lebendig. Der stolze Sammler legt dem von der Familie eilig vorgewarnten Galeristen die Sammlung Mappe für Mappe vor, erläutert detailliert und fachkundig jedes einzelne Werk. Am Ende der Erzählung lässt Zweig den gleichermaßen konsternierten wie faszinierten Galeristen die Episode folgendermaßen resümieren: „Was ich aber mitnahm, war mehr: Ich hatte wieder einmal reine Begeisterung lebendig spüren dürfen in dumpfer, freudloser Zeit, eine Art durchleuchtete, ganz auf die Kunst gewandte Ekstase, wie sie unsere Menschen längst verlernt zu haben scheinen.“

Das eigene Wirklichkeiten erzeugende Vermögen der Literatur ist ein altes Thema, das die literaturtheoretische Diskussion sämtlicher Jahrhunderte von der Antike bis heute – mal mehr und mal weniger – beschäftigt hat. In *Die unsichtbare Sammlung* behandelt Stefan Zweig dieses Thema, indem er eine (strategische) Ambiguität von Sein und Nicht-Sein einsetzt.¹ Denn die Graphik-Sammlung der 27 Mappen ist zugleich da und auch nicht da. Zugespielt wird dieses Zweideutigkeitsphänomen weiter durch den Akt der Rezeption; die Aktualisierung der eigentlich

verloren gegangenen Kunstobjekte vollzieht sich ja nicht nur in den Figuren der Erzählung, sondern zugleich auch bei den LeserInnen der Novelle, die den Ergänzungsakt der Imagination nachvollziehen. Subtil erörtert Zweig hier grundlegende Fragen der Fiktionalität – das Problem der Anwesenheit im Abwesenden, der Referentialität und der Realität nicht-realer Objekte – mit Mitteln literarischer Ambiguitätserzeugung. Das Problem von ‚fact and fiction‘ und die Ambiguierung der Welt, dies alles hat in den großen Kriegen und existentiellen Krisen des 20. Jahrhunderts eine Radikalisierung erfahren, für die Zweigs literarische Umsetzung in *Die unsichtbare Sammlung* nur ein, in mancher Hinsicht allerdings prophetisches Beispiel bietet, weist die Erzählung doch nicht allein auf den imaginativen und fiktionalen Status von Artefakten in der Kunstwelt hin, sondern zugleich auf die Möglichkeit des völligen Kulturverlusts in der Realwelt selbst. Gerade unsere gegenwärtige, postmodern geprägte Kultur rückt die Uneindeutigkeit und Gebrochenheit aller Existenz sowie die Unzulänglichkeit menschlicher Wahrnehmungs- und Weltdeutungsmodelle wieder in besonderer Schärfe in den Vordergrund, samt den sich daraus ergebenden epistemischen Konsequenzen, die Lyotard in der Formulierung vom *Ende der großen Erzählungen* prägnant und folgenreich zusammengefasst hat.

Dieser Umriss gegenwärtiger Positionen erlaubt auch einen Hinweis auf die neue Aktualität und gefühlte Modernität, ja ‚Postmodernität‘ eines Autors wie Ovid, dessen Hauptwerk *Metamorphosen* gerade nicht, wie etwa Homers *Odyssee* oder Vergils *Aeneis*, von dem einen großen Helden handelt, sondern die Mehrdeutigkeit und das Fragmentarische menschlicher Existenz narrativ in eine hochkomplexe Mehrfacherzählung von nicht weniger als 250 Einzelgeschichten fasst, in der sich die Bestandteile der Welt verflüssigen und in der Götter, Helden und Menschen gleichermaßen entthront, deheroisiert und dezentriert werden.² Der vielleicht etwas gewagte Vergleich von Stefan Zweig mit

Ovid provoziert die grundlegende Frage nach der diachronen Übertragbarkeit von als im weitesten Sinn modern wahrgenommenen Kultur- und Literaturphänomenen auf antike und vormoderne Verhältnisse.

Für das Thema der Ambiguität hat Christoph Bode in seiner grundlegenden Arbeit zur Ästhetik der Ambiguität von 1988 Stellung bezogen und Ambiguität als wesentliches Merkmal der Moderne in Abgrenzung zu Antike und Vormoderne identifiziert. Bode geht dabei von einem dezidiert rezeptionsästhetischen Ansatz aus:

Die Moderne bevorzugt [...] offensichtlich Erzählverfahren, die einer platt mimetischen Lesart entgegenstehen, ja sie absichtlich erschweren, mit dem Ziel, zwischen den [...] dislozierten Elementen einen Deutungsraum zu öffnen, den aufzufüllen Aufgabe des ‚aktiven‘ Lesers wäre. (8)

Antike Kunst wäre demnach [...] ambiguitätsfern. (279)

Bereits hier wird deutlich, dass Ambiguität eine besondere Herausforderung für die Literatur- und Kunstwissenschaften darstellt, sowohl in synchron-analytischer als auch in diachron-komparativer Hinsicht. Anders als Bode gehen die folgenden Überlegungen davon aus, dass Ambiguität für die antike Literatur nicht weniger kennzeichnend ist als für die moderne.³ Als Testfall für eine literaturwissenschaftliche Anwendung aktuell diskutierter Ambiguitätstheorien auf vormoderne Texte dient eine Teilerzählung aus Ovids *Metamorphosen*, die Geschichte von Hermaphrodit & Salmacis (Buch 4, V. 271-388).⁴ Die Erzählung von dem reisenden, noch jungen Helden und seiner Begegnung mit der Quellnymphe Salmacis weist schon auf den allerersten Blick die Züge einer Ambiguitäts-erzählung auf, denn ihr erzählerischer und aitiologischer Fluchtpunkt liegt in der Erschaffung des zweigeschlechtlichen, zwitterhaften Wesens des Hermaphroditen. In einem ersten Schritt soll entlang grundlegender Positionen der modernen Ambiguitätsforschung untersucht werden, inwiefern Ovids Erzählung als ‚Ambiguitätsnarrativ‘ verstanden werden kann. Im zweiten ist dann zu fragen, welche Schlüsse sich aus einer solchen Analyse für den Aspekt des Heldenhaften ergeben und inwiefern der Text zugleich auch als ‚Heldennarrativ‘ gelesen werden kann. Dabei soll die These vertreten werden, dass in der Verschmelzungsmetamorphose sich nicht nur die Körper der beiden Figuren miteinander vereinen, sondern zugleich auch zwei unterschiedliche

Heldenkonfigurationen. Für eine interdisziplinäre und diachron ausgerichtete Untersuchung erscheinen Phänomene des Ambigen und des Heldenhaften auch deshalb besonders geeignet, weil es sich jeweils um dynamische Phänomene handelt, die in ganz unterschiedlichen Zeiten, Diskursen, Zeichensystemen und Kommunikationssituationen begegnen und an einer Vielzahl sozialer und kultureller Wandlungs- und Ausdifferenzierungsprozesse beteiligt sind.

Hermaphrodit & Salmacis als Ambiguitätserzählung

Ausgangspunkt für die moderne Ambiguitätsforschung ist die Arbeit von William Empson *Seven Types of Ambiguity* aus dem Jahr 1930. In der Einleitung entwirft Empson die folgende Definition von Ambiguität:

‘Ambiguity’ itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things has been meant, and the fact that a statement has several meanings. (5-6)

Diese Definition von Empson wirft zwei grundlegende Fragen auf, die in der weiteren Forschung unterschiedlich beantwortet und weitergedacht worden sind: zum einen die Frage, ob Ambiguität, ihrer lexikalischen Grundbedeutung folgend, nur Phänomene von Doppeldeutigkeit oder auch von Mehrdeutigkeit umfassen soll. Bauer et al. weisen in ihrem Beitrag *Dimensionen der Ambiguität* von 2010 auf diesen grundlegenden Aspekt hin (27). Und zum anderen die Frage, ob im Falle von Doppeldeutigkeit diese als Summe mehrerer, gleichzeitig gegebener Bedeutungen zu denken ist, wie dies Empson annimmt, oder ob Doppeldeutigkeit als Zweiwertigkeit im Sinne sich gegenseitig ausschließender Alternativen aufgefasst werden sollte (ebd.). Entlang dieser beiden Linien hat die Forschung Ambiguität entweder als offenes Konzept von Mehrdeutigkeit oder als enges Konzept antagonistischer Zweiwertigkeit bearbeitet. Ein Beispiel für das offene Konzept bietet die schon zitierte Untersuchung von Bode. Die zweite Richtung einer engeren Bestimmung von Ambiguität wird durch die Arbeit von Rimmon aus dem Jahr 1977 vertreten, die zu den Grundlagenwerken der literaturwissenschaftlich ausgerichteten Ambiguitätsforschung zählt. Rimmon geht aus von Ambiguität als der Verbindung nicht-verbinder Elemente als „*conjunction of exclusive disjuncts*“

(21). Ähnlich wie Rimmon argumentieren auch Berndt/Kammer in ihrem Beitrag *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz: Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit* aus dem Jahr 2009.⁵

Überträgt man die skizzierten Definitionen von Ambiguität auf Ovids Erzählung von Hermaphrodit & Salmacis, so ergibt sich auf den ersten Blick ein – wenn man das in diesem Kontext sagen kann – eindeutiger Befund: Die Figur des Hermaphroditus ist ambig im Sinne einer nicht-antagonistischen Zweiwertigkeit, wenn man bedenkt, dass sein Wesen gerade auf der Koexistenz beider Geschlechtsmerkmale beruht. Diese Zwitterhaftigkeit ist das Ergebnis einer im Kontext der *Metamorphosen* auffälligen Verschmelzungsmetamorphose, die eingeleitet wird durch die gewaltsame und vergewaltigende Umklammerung des Jungen durch die Nymphe Salmacis, die so fest ausfällt, dass sich beide am Ende unumkehrbar zu einer gemeinsamen Doppelgestalt vereinigen.

Schwieriger wird es jedoch, wenn man weitere Bestandteile der Erzählung in den Blick nimmt. Der Erzählanfang (V. 288-301) besteht aus einer auffälligen Ortsbeschreibung (*ekphrasis topou*): Der Held der Handlung hat seine Heimat in der Troas verlassen und ist ausgezogen, um die Welt zu erkunden, darin der homerischen Odysseus-Figur vergleichbar. Kaum zufällig wird der Auszug mit dem Verbum *errare* (V. 294) bezeichnet, das den intertextuellen Bezug zum Prätext der *Odyssee* deutlich markiert und auf das heldentypische Moment von Raum- und Normtransgressivität verweist (vgl. S. 30). Auf diesen Irrfahrten gelangt der Junge nun auch nach Lydien und Karien, Landschaften in Kleinasien, und dort an einen stillen Teich (*stagnum*), der sich durch eine besondere Klarheit seines Wassers auszeichnet (V. 297-298): *videt hic stagnum lucentis ad imum / usque solum lymphae*. (‘Er sieht hier einen Teich mit bis zum Grund schimmerndem Wasser’). Die Reinheit des Wassers wird jedoch sofort ambiguiert, wenn es heißt, die Quelle sei so rein, dass ihr jeglicher Pflanzenbewuchs fehle. Die LeserInnen ahnen bereits hier, dass der *locus amoenus* bald zu einem *locus terribilis* umkippen wird (V. 298-300): *non illic canna palustris / nec steriles ulvae nec acuta cuspidi iunci. / perspicuus liquor est*. (‘Dort gibt es weder Sumpfrohr noch unfruchtbares Schilfgras noch spitze Binsen. Glasklar ist das Wasser’). Das Wasser der Salmacis-Quelle erfährt somit an ein und derselben Textstelle zwei distinkte Semantisierungen – Reinheit und Sterilität –, die antagonistisch sind, aber koexistieren: Die Reinheit des Wassers spiegelt die Figurenperspektive des Jungen wider (*videt* – ‘er sieht’),

während das unheilvolle Adjektiv *sterilis* dem Domänenwissen der übergeordneten auktorialen Erzählstimme zugehört.

Noch schwieriger verhält es sich mit der Figur der Quellnymphe Salmacis selbst. Denn *Salmacis* ist zugleich der Name des Teiches und der Name der zugehörigen Nymphe.⁶ Diese Ambiguität zwischen Orts- und Personenbezeichnung wird im Laufe der weiteren Erzählung aufrechterhalten. Es liegen somit zwei Bedeutungen von *Salmacis* vor, die sich antagonistisch auszuschließen scheinen und die selbst dann eine Herausforderung an das Imaginationsvermögen der LeserInnen darstellen, wenn man sich auf die Gesetzmäßigkeiten der erzählten Welt der *Metamorphosen* einlässt. Der Eindruck, dass der Text geradezu eine metapoetische Reflexion über Aspekte von Ambiguität einfordert, verstärkt sich schließlich, wenn man bedenkt, dass flüssiges Wasser aufgrund seiner weitgehenden Formlosigkeit auf das der Ambiguität benachbarte Phänomen der Vagheit verweist.

Auf das symbolische Entsprechungsverhältnis zwischen Landschaft und Figur hat bereits Charles Segal 1969 hingewiesen: So ungewöhnlich wie der Teich durch seine Klarheit und das Fehlen von Wasserpflanzen ist, so außergewöhnlich ist der Charakter der ihm zugehörigen Nymphe. Salmacis gehört, so heißt es ausdrücklich in Vers 304, als ‘einzige’ (lateinisch: *sol/a*) unter den Nymphen nicht zum Gefolge der Jagdgöttin Diana. Salmacis interessiert sich nicht für das Jagdgeschäft – da hilft auch das Drängen ihrer Schwestern nichts –, sie verbringt ihre Zeit lieber mit Bad und Körperpflege (V. 306-307).⁷ Weil Salmacis aber gleichzeitig Wasser und Wassernymphe ist (*lympa* und *nympha*), kann die anschließende Schilderung, sie vertreibe ihre Zeit mit dem Baden im Teich, auch als eine Form (narzisstischer) Selbstbezogenheit gedeutet werden (V. 310 *sed modo fonte suo formosos perluit artus* – ‘sondern sie badet bald in ihrer Quelle ihre schönen Glieder’).⁸

In der Beispielerzählung von Hermaphrodit & Salmacis ging es bisher nur um Ambiguitätsphänomene auf der Ebene einzelner Figuren, Ereignisse und Schauplätze. Häufig steht jedoch nicht die begrenzte, hier oder dort im Narrativ feststellbare Ambiguität im Vordergrund, sondern vielmehr die Frage, ob literarische Texte – oder auch andere Kunstwerke – in ihrer Gesamtheit von einer ‘Ambiguität’ gekennzeichnet sind, die sämtliche narrativen Subsysteme mit umfasst und beeinflusst. In solchen Fällen kann man von einer ‘narrativen’ oder ‘textuellen Ambiguität’ sprechen.⁹ Solche Formen narrativer Ambiguität behandelt ausführlich Rimmon:

When the narrative is truly ambiguous, the enigma remains unsolved, not because the text provides no answer, but because it provides two mutually exclusive yet equally tenable answers. Searching for a solution, the reader gropes for clues and realizes that they balance each other in the deadlock of opposition. (45)

Ähnlich argumentiert Jens Mittelbach in *Die Kunst des Widerspruchs. Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V. und Julius Caesar* aus dem Jahr 2003:

Textuelle Ambiguität soll hier, bis zu diesem Punkt Rimmon entsprechend, als eine Eigenschaft bestimmter literarischer Texte verstanden werden, die bewusst so vertextet sind, dass sie an der Textoberfläche mehr als eine Lesart unterstützen, wobei diese Lesarten sich zwar gegenseitig ausschließen, ihre gleichzeitige Realisierung im Rezeptionsprozess vom Text aber gefordert ist. (23)

Übertragen auf Werke der Augusteischen Zeit wie Ovids *Metamorphosen* oder auch Vergils *Aeneis* bieten sich hier Anschlussmöglichkeiten bei der Frage, ob und inwiefern diese beiden epischen Großnarrative Ambiguitäten aufweisen, die Auswirkung auf die Deutung des jeweiligen Gesamttextes haben. Solche narrativen Ambiguitäten treten etwa dann hervor, wenn man zusätzlich zur pro-augusteischen Oberflächenstruktur eine zweite, anti-augusteische Tiefen- oder Nebenstruktur feststellt, – eine Debatte, die in der klassisch-philologischen Forschung seit den 1960er Jahren zunächst in den USA und dann auch in Europa unter dem Begriff der *Further-voices-theory* verhandelt worden ist und wird.

Ein weiteres definitorisches Problem ist bereits kurz benannt worden, als es im Fall der ovidischen Salmacis um die Ambiguität ihrer Existenz zwischen Wasser und Wassernymphe, Element und Figur, ging: das Verhältnis zwischen Ambiguität und Vagheit. Der fundamentale Unterschied zwischen beiden Begriffen wird in der Regel von der Auffassung abgeleitet, dass Vagheit wesentlich durch Grenzfälle (*borderline cases*), Ambiguität dagegen gerade durch die klare Abgrenzung distinkter Bedeutungen gekennzeichnet ist. So kann beispielsweise in einem Landschaftsbild der Übergang zwischen einem Berg und der Ebene, aus der der Berg hervorragt, unscharf sein, so dass durch den gleitenden Übergang der Berghänge eine klare Grenzlinie zwischen Berg und Nicht-Berg nicht

gezogen werden kann.¹⁰ In der vorliegenden ovidischen Erzählung bewirkt die Vagheitskomponente ‚Wasser‘ eine zusätzliche Komplikation der konstatierten Ambiguität zwischen Figur und Element und provoziert dadurch eine nochmals gesteigerte *reader-response*-Aktivität.

Ihr Ende bietet schließlich ein bemerkenswertes Beispiel für Ambiguitätsauflösung. Denn wenn beide Figuren verschmelzen, wird die ontologische Ambiguität von Salmacis, die ja zugleich Wassernymphe und Wasser war, in ironischer Weise vereindeutigt. Indem sie jetzt Teil des neuen Zwitterwesens Hermaphroditus wird, legt sie ihre zweite Seinsart – das Element Wasser – ab und wird ganz Figur. Freilich um den Preis einer erneuten Veruneindeutigung, wenn sie in dem figurativen Doppelwesen des neuen Helden Hermaphroditus aufgeht. Die gegenläufigen und dynamischen Prozesse von Ambiguierung und Disambiguierung überlagern und verschränken sich in dieser ovidischen Erzählung gewissermaßen genauso wie ihre Figuren.

Hermaphrodit & Salmacis als Heldenerzählung

Die Geschichte von Hermaphrodit & Salmacis weist eine Reihe von Ambiguitätsphänomenen auf, die in ihrer narrativen Dichte und semantischen Komplexität nicht zuletzt auch die Frage nach dem Heldenstatus der beiden Figuren provozieren. Die folgenden Überlegungen zum Heldennarrativ orientieren sich an einer heuristischen Typologie, die zunächst fünf Eigenschaften als wesentliche Merkmale für das Heldenhafte herausstellt. Schlechtriemen definiert diese folgendermaßen:

- 1) they are *extraordinary*, 2) they are *autonomous* and *transgressive*, 3) they are *morally* and *affectively charged*, 4) they have an *agonistic character* and 5) a high degree of *agency*. (17, Hervorhebungen im Original)

Wenn man dieses Modell auf einen antiken Text wie Ovids *Metamorphosen* anwendet, erscheint es sinnvoll, zwei Einschränkungen voranzustellen. Zum einen handelt es sich hier um fiktive Figuren, Objekte und Ereignisse in einem fiktionalen Heldennarrativ, in dem möglicherweise andere moralische und ästhetische Kategorien herrschen als in faktualen Texten, wie beispielsweise in Livius' ebenfalls in Augusteischer Zeit verfasstem Geschichtswerk *Ab urbe condita*.¹¹ Zu dieser synchron-analytischen Differenz tritt

zudem in diachron-komparativer Hinsicht die Möglichkeit epochenspezifischer Unterschiede in Bezug auf die zugrundeliegenden moralischen und ästhetischen Normen und Erwartungen sowie den sich daraus ableitenden epochen- und kulturspezifischen Heldensemantiken.¹²

Von zentraler Bedeutung für die vorliegende Geschichte ist eine Handlungskonstellation, in der über weite Strecken hinweg die Agency beim weiblichen Part liegt.¹³ Denn die Quellnymphe Salmacis ist es, die den Jungen erblickt, in ihr regt sich das sexuelle Begehren, sie spricht ihn an, und sie ist es, die sich – in Verkehrung der sonst auch in den *Metamorphosen* geläufigen Geschlechterordnung – dem Jungen nicht nur verbal, sondern auch physisch nähert und ihn schließlich so vergewaltigt, dass aus beiden Körpern die neue Figur des zweigeschlechtlichen Hermaphroditus hervorgeht.¹⁴ Dazu passt der hohe Grad an Außergewöhnlichkeit der Salmacis (als *extraordinary hero*), eine Figureneigenschaft, die im einleitenden Teil der Geschichte ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn es heißt, sie alleine unter den Nymphen gehöre nicht dem Gefolge der Jagdgöttin Diana an (V. 304 *solaque Naiadum celeri non nota Dianae*; dreifache Negation *nec ... nec ... nec* in V. 302-303; vgl. auch oben, S. 29). In signifikantem Kontrast zu Agency und Exzeptionalität steht die Ortsgebundenheit der Salmacis. Im antiken Epos stehen hochmobile, ‚fahrende‘ männliche Helden wie Odysseus, Jason oder Aeneas Frauenfiguren gegenüber, die kontrastiv immobil sind und häufig die Funktion eines verzögernden Moments erfüllen, wenn sie den Helden von seiner eigentlichen Mission abhalten (Kalypso, Kirke, Nausikaa, Dido – eine bemerkenswerte Ausnahmefigur ist Medea, deren Agency so hoch ist, dass sie Jason nach Griechenland folgt). In der vorliegenden Erzählung heißt es vom männlichen Part ausdrücklich und in Anspielung auf Odysseus, dass er ‚in unbekanntem Gefilden herumstreife‘ (V. 294 *ignotis errare locis*). Alison Keith hat die Erzählung von Hermaphrodit & Salmacis einer Genderanalyse unter dem Aspekt der Raum-Figuren-Relation unterzogen und prägnant von Salmacis als „immobile female obstacle(s)“ (217) gesprochen.¹⁵ Diese Interpretation ist im Falle der Salmacis besonders treffend, weil sie als toponyme Wassernymphe zugleich Figur und Teil der Landschaft und dadurch Inbegriff von Ortsgebundenheit und Immobilität ist (vgl. V. 338 *simulatque gradu discedere verso*). Ihren sinnfälligen Ausdruck findet diese Doppelnatur in dem prägnanten Wortspiel *lympha – nymphe* (‚Wasser – Nymphe‘, V. 298-302).¹⁶ Schließlich ist Salmacis nicht nur als Figur exzeptionell, auch ihr Handeln, der Akt der

Vergewaltigung des Jungen, ist in hohem Maße transgressiv, mit Blick auf die extradiegetische Welt, aber auch nach den Normen der erzählten Welt der *Metamorphosen*.¹⁷

Genau umgekehrt verhält es sich mit dem männlichen Figurenpart, der sich durch das nahezu vollständige Fehlen von Agency auszeichnet. Ausnahmen bilden lediglich die Anfangs- und Schlusspartie, in denen er einmal als ‚fahrender Held‘ geschildert wird und einmal als Sohn seiner Eltern Hermes und Aphrodite, an die er sich bittend wendet. Ähnlich wie im Fall der Salmacis die Konzentration von Agency eine Balance zur Ortgebundenheit erzeugt, so ist es im Fall des Jungen die göttliche Abstammung, die ein Gegengewicht zur geringen Agency herstellt.¹⁸ Die insgesamt geringe Handlungsmächtigkeit der Figur innerhalb der eigentlichen Erzählung lässt sich an einer Reihe von direkten und indirekten Charakterisierungen ablesen. Wie zahlreiche andere Protagonisten der *Metamorphosen* ist auch unser Held noch jung, steht an der Schwelle zwischen Kindheit und jungem Erwachsenenalter. In der einleitenden Partie wird er von der Binnenerzählerin Alcithoe als *puer* (‚Kind, Junge‘) bezeichnet, man erfährt sogar sein genaues Alter: fünfzehn Jahre (V. 292-293 *is tria cum primum fecit quinquennia, montes / deseruit patrios [...]*). Der Text charakterisiert ihn im Weiteren wiederholt als *puer*, sowohl auf Ebene der übergeordneten Erzählstimme als auch über die direkte Figurenrede der Salmacis:

et tunc quoque forte legebat, **315**
cum *puerum* vidit visumque optavit habere.
nec tamen ante adiit, etsi properabat adire,
quam se composuit, quam circumspexit amictus
et finxit vultum et meruit formosa videri.
tunc sic orsa loqui: ‚*puer* o dignissime credi **320**
esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido,
sive es mortalis, qui te genuere, beati [...].‘

Auch damals pflückte sie gerade Blumen, als sie den *Knaben* sah und auf den ersten Blick zu besitzen wünschte. Doch sie trat erst vor ihn – obwohl es ihr damit eilte –, nachdem sie sich zu rechtgemacht, den Faltenwurf ihres Gewandes überprüft, ihr strahlendstes Lächeln aufgesetzt hatte und für schön gelten konnte. Dann begann sie folgendermaßen: ‚O *Knabe*, wahrhaft wert, für einen Gott gehalten zu werden! Bist Du ein Gott, so könntest du Cupido sein; bist Du ein Sterblicher, so sind deine Eltern glücklich [...].‘ (von Albrecht 201-203, Hervorhebung RK)

Nur an einer Stelle fällt der Begriff *iuvenis* (‚junger Mann‘), und zwar genau an dem Punkt der Erzählung, an dem Salmacis ihn in einem Akt

physischer Gewalt umklammert, ihm gegen seinen Willen ‚Küsse raubt‘ und seine ‚Brust berührt‘:

‚vicimus et meus est!‘ exclamat nais, et omni veste procul iacta mediis inmittitur undis pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit subiectatque manus invitaque pectora tangit et nunc hac *iuveni*, nunc circumfunditur illac. **360**

‚Sieg! Er ist mein!‘ ruft die Naiade, wirft alle Kleider weit fort und stürzt sich mitten in die Wellen. Er wehrt sich; sie aber hält ihn fest, raubt ihm trotz seines Widerstandes Küsse, legt die Hände von unten an ihn, berührt seine widerstrebende Brust und umfängt *den jungen Mann* bald von dieser, bald von jener Seite. (von Albrecht 205, Hervorhebung RK)¹⁹

Der Junge kennt die Liebe noch nicht und errötet, sobald Salmacis ihn anspricht (V. 330 *nescit, enim, quid amor; sed et erubuisse decebat*). Die finale Verschmelzungsmetamorphose hat unter anderem auch den schicksalhaften Effekt, dass der männliche Part das Erwachsenenalter nie erreichen, sondern vom Stadium des heranwachsenden *puer* direkt zum dauerhaften Zustand des *semivir* bzw. *semimas* (‚Halb-Mann‘) übergehen wird.²⁰ Auffällig in diesem Zusammenhang ist, dass sein Name zunächst ungenannt bleibt. Die Minyade Alcithoe, die die Geschichte ihren Schwestern zum Zeitvertreib erzählt (V. 274-275), führt ihn ganz allgemein mit dem Demonstrativpronomen *ille* / ‚jener‘ ein (V. 296), während der Name des weiblichen Parts, *Salmacis*, bereits zu Beginn der Erzählung gegeben wird (V. 306). Der Name *Hermaphroditus* fällt dagegen erst ganz am Ende der Geschichte (V. 383), und zwar in dem erzähllogischen Moment, in dem die Metamorphose abgeschlossen ist und Hermaphrodit zum ‚Halb-Mann‘ geworden ist (*semi-mas* bzw. *semi-vir*). Jetzt bittet er seine göttlichen Eltern darum, dass fortan ein jeder, der das Wasser des Teiches berührt, selbst zum Halbwesen werde:

Ergo, ubi se liquidas, quo *vir* descenderat, undas **380** *semimarem* fecisse videt mollitaque in illis membra, manus tendens, sed iam *non voce virili* Hermaphroditus ait: ‚nato date munera vestro, et pater et genetrix, *amborum* nomen habenti: quisquis in hos fontes *vir* venerit, exeat inde **385** *semivir* et tactis subito mollescat in undis.‘

Sobald er also bemerkt hatte, dass ihn die klaren Wellen, in die er als *Mann* hinabgestiegen war, zum *Zwitter* gemacht hatten und dass seine Glieder darin weibisch geworden waren,

streckte Hermaphroditus die Hände aus und sprach mit einer Stimme, *die nicht männlich war*: ‚Vater und Mutter, macht eurem Sohn, der nach euch *beiden* benannt ist, ein Geschenk: Jeder, der diese Quelle als *Mann* betritt, möge sie als *Halbmann* verlassen und, sobald er die Wellen berührt, weibisch werden.‘ (von Albrecht 207, Hervorhebung RK)

Noch auffälliger als die anfängliche Aussparung des Eigennamens ist die gleich zweifache Verwendung eines auf *semi-* (‚halb‘) beginnenden Kompositums, in Vers 381 *semi-mas* und in Vers 386 *semi-vir* (‚Halb-Mann‘), stilistisch hervorgehoben durch die parallele Anfangsstellung im Vers. Die ‚Denkfigur des Halben‘ ist in ovidischen Texten auch sonst in signifikanter Dichte präsent: Man denke nur an das Gedicht *Amores* 1.5 im Buch der Liebeselegien, mit dem der junge Dichter früh Berühmtheit erlangt hat. Hier erleben wir den ersten Auftritt seiner Geliebten Corinna auf der Bühne ovidischer Liebesdichtung. Zwar kommt es zu der von der Dichterpersone ersehnten Liebesvereinigung, aber zugleich ist die Atmosphäre des Gedichts durch zahlreiche Ambiguitäten aufgeladen: Es ist Mittagszeit, das Licht beleuchtet das Schlafgemach durch Läden, die halb geöffnet und halb geschlossen sind, Corinna ist entblößt und doch auch bekleidet, die LeserInnen sind zugleich im Raum anwesend und nicht anwesend gedacht, als ‚Voyeuse auf Halbdistanz‘ sozusagen.²¹ Die LeserInnen verwundert es deshalb auch nicht, wenn der Liebhaber bereits in der nächsten Elegie *Amores* 1.6 als ausgeschlossener Liebhaber (*exclusus amator*) vor der verschlossenen Tür der Angebeteten schmachtet und den Türsklaven anbettelt, die Tür nur ein wenig zu öffnen. Er sei, so das Argument, durch Liebeskummer derart abgemagert, dass sein Körper routiniert durch den schmalsten Spalt passieren könne.²² Die Pointe liegt darin, dass wiederum von einer Hälfte die Rede ist, diesmal in Bezug auf die Tür, die der Sklave ‚halb‘ öffnen soll (*ianua ... semiadaperta*). Ovids Präferenz für *semi-*Adjektive produziert Verwendungen von Wörtern wie *semideus*, *semihomo*, *semivir*, *semimas*, *semiaderpetus*, *semifer* (‚halbtierisch‘), *semicrem(at)us* (‚halbverbrannt‘) und *semilacer* (‚halbzerrissen‘).²³

Fazit

Ovid, ein Dichter des Halben? Eine derartige poetologische Substruktur scheint zum Werk des ‚postmodernen‘ Grenzgängers zu passen, der

die Krisen der ausgehenden Republik und die Neuordnungen des Augustus, die von Erfolg gekennzeichnet waren, zugleich aber auch um den Preis der politischen Freiheit erfolgten, in einer hochkomplexen Dichtung reflektiert hat, darin modernen SchriftstellerInnen wie Stefan Zweig vielleicht nicht unähnlich.²⁴

Ein ähnlicher Verschränkungsprozess, wie er unter dem Aspekt von Ambiguierung und Disambiguierung beobachtet werden konnte (vgl. oben S. 30), tritt hervor, wenn man den Text als Heldennarrativ liest. Denn beide Figuren tragen signifikante Merkmale des Heldenhaften, diese fügen sich aber erst dann zum Vollbild, wenn sie sich zur neuen gemeinsamen Figur des Hermaphroditus verwandeln. Man sieht, so könnte man anfügen, in metapoetischer Weise dem Text – oder dem im Text eingebundenen idealen Autor – dabei zu, wie nicht nur Figuren geformt und verändert werden, sondern zugleich auch textuelle Heldenbilder, die durch diese Figuren repräsentiert werden.²⁵

Am Beispiel der Geschichte von Hemaphrodit & Salmacis lässt sich aufzeigen, dass Ovids *Metamorphosen*, oder Teile von ihnen, gleichermaßen als Ambiguitätsnarrativ und als Helden-narrativ gelesen werden können und dass beide Aspekte funktional eng miteinander verbunden sind. Denn gerade in fiktionalen Heldennarrativen mit ihren ästhetischen Verselbständigungspotentialen kann das Heldenhafte in allen seinen Facetten einschließlich Aspekten der Deheroisierung mit weit größeren Lizenzen ausagiert werden als dies in faktualen Texten (oder anderen Medien) möglich erscheint.²⁶ Ambiguitätsphänomene, so lässt sich vermuten, eignen sich als Textstrategien hierfür in besonderer Weise, weil Heldennarrative auf Zuschreibungsprozessen beruhen, die, in einem nicht-essentialistischen Sinn (vgl. Schlechtriemen 17), notwendig vielschichtig, uneindeutig und wahrnehmungsabhängig sind. Ovids *Metamorphosen* mit ihrer Vielzahl von sich schon gegenseitig relativierenden Einzelerzählungen, bieten in dieser Hinsicht geradezu ein Ideallabor von Ambiguitäts- und Heroisierungsphänomenen.²⁷

Robert Kirstein ist Professor am Philologischen Seminar der Eberhard Karls Universität Tübingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Griechische und Lateinische Dichtung des Hellenismus und der Augusteischen Zeit, die Geschichte der Klassischen Philologie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sowie die Theorie des Erzählens. Er ist Betreuer im GRK 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“ und befasst sich mit Ambiguität insbesondere aus narratologischer Perspektive.

1 Zu ‚strategischer‘ Ambiguität in Texten siehe Bauer u.a. 23-26.

2 Der Begriff der *Postmoderne* ist hier in einem epochenübergreifenden Sinne gebraucht, wie ihn z.B. Welsch versteht: „‚Postmodern‘ ist, wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielfalt der Sprach-, Denk- und Lebensformen bewusst ist und damit umzugehen weiß. Und dazu muss man keineswegs im zu Ende gehenden 20. Jahrhundert leben, sondern kann schon Wittgenstein oder Kant, kann Diderot, Pascal oder Aristoteles geheißen haben.“ (Welsch 35) Zur *Postmoderne* siehe auch z.B. Marquard, McHale, Zima; zu definitorischen Abgrenzungen von zu weit gefassten *Postmoderne*begriffen siehe Welsch 41; Fowler 3-33; Wiseman 449. Zima 25 und 36-46 fasst *Moderne* und *Postmoderne* als „Problematiken“ in Abgrenzung von rein chronologischen, ideologischen oder stilistischen Kategorisierungen; in Anlehnung an Hassan 49-55 führt er unter den für die nachmoderne Literatur diskutierten Merkmalen an: „Unbestimmtheit, Fragmentierung, Auflösung des Kanons, Ironie, Karnevalisierung“, 25; vgl. auch McHale 8-13 („Postmodernism and its Precursors“, beginnend u.a. bei Nietzsche und Lawrence Sternes *Tristram Shandy*).

3 Hier ist vor allem aus der antiken Theoriebildung selbst auf das (potentiell ambiguitätserzeugende) Konzept der *Mimesis* zu verweisen, siehe dazu insbesondere Bauer et al. 37-38, hier 37: „In der Wahrnehmung von Strukturen der Welt wird Ambiguität konstatiert und dementsprechend literarisch präsentiert.“ Zur Ambiguität im Mittelalter siehe den von Auge/Witthöft herausgegebenen Band, besonders 4 und 11.

4 Im Jahr 1995 wurde in der Nähe von Halikarnassos eine Versinschrift aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. entdeckt, die von Hermaphrodit und Salmacis handelt, sich allerdings in vielen Punkten von der ovidischen Fassung unterscheidet. Die *editio princeps* des Epigramms stammt von Isager, vgl. auch die kommentierte und übersetzte Ausgabe bei Merkelbach/Stauber 39-44. Zur Interpretation siehe Romano, sowie die ebd., 543 Anm. 2, zitierte Literatur; zu weiteren antiken Schriftquellen siehe Robinson 212-217.

5 Auf die Gefahr, dass sonst eine unübersehbare Vielzahl von Mehrdeutigkeiten unter den Ambiguitätsbegriff fallen würden, weisen auch Furniss/Bath 272-273 hin.

6 Vgl. Fränkel 88: „He pictures the translucent waters of the Salmacis pool as embedded in green meadows [...], and soon afterward he similarly describes the naiad Salmacis as clad in a transparent dress and reclining on soft grass [...]“; siehe auch Keith 217.

7 Zur Außergewöhnlichkeit der Nymphe Salmacis siehe Robinson 217-218.

8 Vgl. Segal 25: „The Salmacis-Hermaphroditus episode is perhaps the most elaborate use of the ambiguous symbolism of water“; und: „It is directly after the description of the clear pool [...] that we are given the sensuous details of the nymph’s life [...] She ‚washes her lovely limbs‘ (*formosos perluit artus*) in her own fountain.“

9 Zu ‚narrativer Ambiguität‘ siehe auch Bauer u.a. 27; Münkler; Potysch 183-195.

10 Zur Abgrenzung von Vagheit und Ambiguität siehe auch Kennedy 50; Mittelbach 9; Sorensen 2; Tuggy 275.

11 Auf die Nähe antiker Geschichtsschreibung zu narrativen Textformen wie dem Epos weist De Jong 171-172 hin.

12 Zu diachronen Aspekten siehe von den Hoff u.a., das von Lau herausgegebene Merkur-Heft *Heldengedenken*. Über das heroische Phantasma mit Beiträgen zur Antike von Flaig, Neiman und Schmitt, sowie Weinelt 17-18.

13 Zum Begriff der *Agency* siehe Schlechtriemen.

14 Zur Invertierung der Geschlechterrollen siehe auch Bömer 114-115, 118, sowie hier Anm. 15. Vgl. auch das Moment der Eile, mit der Salmacis den Jungen begehrt (V. 317 *properabat*).

15 Keith 217: „Until the moment when Salmacis sees Hermaphroditus, then, the Ovidian narrative proceeds on a gendered narrative trajectory that distinguishes the male epic hero from the feminized site of his labours [...]. The very framework of the tale encodes the gendered dichotomy of ‚male-hero-human, on the side of the subject; and female-obstacle-boundary-space, on the other‘ identified by De Lauretis as intrinsic to western narrative.“ Zu Gender-Aspekten bei Ovid siehe auch Sharrock, *Gender and Sexuality*, und Salzman-Mitchell, im Kontext des Heroischen: Hauck u.a.; Rolshoven u.a.; zum Raum in der Hermaphrodit & Salmacis-Erzählung siehe Kirstein.

16 Zur Funktion von Wortspielen siehe Zirker/Winter-Froemel; der Rollentausch spiegelt sich auch in den grammatischen Subjekt-Objekt-Strukturen wider, u.a. in der Verkehrung von *Sehen* und *Gesehen-Werden*, siehe dazu Kirstein 110 mit Anm. 23 und 139.

17 Darauf weist auch Romano 559 in seinem Vergleich mit der Salmakis-Inschrift hin.

18 Zur göttlichen Abstammung des Jungen siehe auch die Rede der Salmacis (V. 320-321, unten S. 10). In der Salmakis-Inschrift (vgl. oben Anm. 4) wird Hermaphroditus im Sinne eines *extraordinary hero* als ‚ganz hervorragend‘ bezeichnet.

19 Zu *iuvenis* siehe auch den Beitrag von Hans-Peter Nill zu ‚Antaeus und Hercules. Zur ‚Entfernung‘ des Heroischen und Nicht-Heroischen bei Lucan‘.

20 Robinson 220 diskutiert die Frage, ob in der ovidischen Darstellung beide Körper zu gleichen Teilen in dem neuen Körper aufgehen oder der männliche Part überwiegt („[...] Hermaphroditus is also described with terms more appropriate to effeminacy than to androgyny“, mit Verweis auf Bömer 131 zu *semimimas*).

21 In Anlehnung an Wertheimer 270-271; vgl. auch Kirstein 274-275.

22 Vgl. Ovid, *Amores* 1.6.1-6: *lanitor (indignum) dura religate catena, / difficilem moto cardine pande forem. / quod precor exiguum est: aditu fac ianua parvo / obliquum capiat semiadaperta latus. / longus amor tales corpus tenuavit in usus / aptaque subducto pondere membra dedit.* (‚Wächter, unverdient mit einer drückenden Kette gefesselt, setze die Türangel in Bewegung und öffne die abweisende Pforte! Was ich erbitte, ist wenig: mach die Tür nur einen kleinen Spalt auf, damit sie mir halb angelehnt einen seitlichen Durchschlupf bietet. Lange Liebe hat meinen Körper schwinden lassen, so daß er leicht hindurchpaßt, hat mein Gewicht verringert und meine Glieder gelenkig gemacht‘; von Albrecht 21).

23 Vgl. Ovid, *Met.* 1.192; 12.536; 2.633; 12.287; 7.344; Bömer 131 zu *Met.* 4.381. In der *Ars amatoria* 2.24 heisst es über die Hybridgestalt des Minotaurus: *semibovemque virum semivirumque bovem* (zur Stelle Sharrock, *Seduction and Repetition* 128-133). Zu den semi-Komposita im Lateinischen siehe Hübner; Thomas; Lucarini.

24 Vgl. von Albrecht 305: „Aber Ovid trägt zugleich typische Züge eines ‚letzten‘ Vertreters einer Epoche.“ Zur Figur des Grenzgängers siehe Fludernik/Gehrke.

25 Hier ist in gewisser Weise eine Parallele zur „Entfernung“ der Helden, die Hans-Peter Nill in seinem Beitrag zu Antaeus und Herkules in Lucans *Bellum civile* herausarbeitet. Während aber dort die „Annäherung beider Kämpfer durch Ähnlichkeit“ die dichotomische Antinomie zwischen dem paradigmatisch ‚guten‘ Helden Herakles und dem Ungeheuer Antaeus destabilisierend verunklart bzw. aufhebt, zeigt die Verschmelzungsmetamorphose der Nymphe Salmacis mit dem Jungen umgekehrt eine stabilisierende Wirkung.

26 Zum Aspekt der Deheroisierung siehe Gelz u.a.

27 Pace Bode (vgl. auch oben S. 2). Das Thema *Ambige Helden* illustriert einmal mehr, dass Ambiguitätsphänomene

nicht nur eine Bedrohung für das Gelingen von Kommunikation darstellen (z.B. Chomsky 107: „If you want to make sure that we never misunderstand one another, for that purpose language is not well designed, because you have such properties as ambiguity.“), sondern auch produktiv sein können, vgl. zum Beispiel Piantadosi u.a. 281: „[the Chomskian view] on ambiguity is exactly backwards. We argue, contrary to the Chomskyan view, that ambiguity is in fact a desirable property of communication systems [...]. We argue for two beneficial properties of ambiguity: first, where context is informative about meaning, unambiguous language is partly redundant with the context and therefore inefficient; and second, ambiguity allows the re-use of words and sounds which are more easily produced or understood.“ Ähnlich Winkler 1: „[A]mbiguity is constitutive of communication [...] and productive in legal, political and philosophical discourse [...], as well as in literature [...] and the arts [...].“ Thomas Mann vermerkt in einem Tagebucheintrag vom 13. Oktober 1953: „Heitere Ambiguität ist im Grunde mein Element.“ (Jens 127).

Literatur

von Albrecht, Michael. *Ovid. Amores/Liebesgedichte. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart: Philip Reclam jun., 1997.

---. *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2000.

---. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart: Philip Reclam jun., 2012.

Auge, Oliver und Christiane Witthöft (Hg.). *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption / Interdisziplinäre Tagung Ambiguität im Mittelalter*. Berlin: de Gruyter, 2016.

Bauer, Matthias u.a. „Dimensionen der Ambiguität.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 7-75.

Berndt, Frauke und Stephan Kammer. „Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz. Die Struktur antagonistischgleichzeitiger Zweiwertigkeit.“ *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*. Hg. Frauke Berndt und Stephan Kammer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009: 7-30.

Bode, Christoph. *Die Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch IV-V*. Heidelberg: Winter, 1976.

Chomsky, Noam. *On Nature and Language*. Ed. Adriana Belletti und Luigi Rizzi. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, ³1953 (¹1930).

Flaig, Egon. „Symbolischer Tausch und heldischer Tod.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 63.724 (2009): 843-848.

Fludernik, Monika und Hans-Joachim Gehrke (Hg.). *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Würzburg: Ergon, 1999.

Fowler, Don. *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford UP, 2000.

Fränkel, Hermann. *Ovid. A Poet between Two Worlds*. Berkeley: U of California P, ²1956.

Furniss, Tom und Michael Bath. *Reading Poetry. An Introduction*. Harlow: Pearson Education, ²2007.

Gelz, Andreas u.a. „Phänomene der Deheroisierung in Vor-moderne und Moderne.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 135-149. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/13.

- Hassan, Ihab, „Postmoderne heute.“ *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie Verlag, 2¹⁹⁹⁴: 47-56.
- Hauck, Carolin u.a. (Hg.). *Tracing the Heroic Through Gender*. Baden-Baden: Ergon-Verlag, 2018.
- 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.
- Hübner, Wolfgang. „Corpore semifero. Ekphrasis oder Metamorphose des Steinbocks?“ *Hermes* 108 (1980): 73-83.
- Isager, Signe. „The Pride of Halikarnassos. Editio princeps of an Inscription from Salmakis.“ *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 123 (1998): 1-23.
- Jens, Inge. *Thomas Mann. Tagebücher 1953–1955*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- de Jong, Irene. *Narratology & Classics. A Practical Guide*. Oxford: Oxford UP, 2014.
- Keith, Alison. „Versions of Epic Masculinity in Ovid's Metamorphoses.“ *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Hg. Philip Hardie u.a. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999: 214-239.
- Kennedy, Christopher. „Ambiguity and Vagueness. An Overview.“ *Semantics. An International Handbook of Natural Language Meaning*. Hg. Claudia Maienborn u.a. Berlin: de Gruyter, 2011: 507-535.
- Kenney, Edward J. P. *Ovidi Nasonis. Amores; Medicamina Faciei Femineae; Ars Amatoria; Remedia iteratis curis edidit* (2¹⁹⁹⁵) Oxford: Oxford UP.
- Kirstein, Robert. „Ficta et Facta. Reflexionen über den Realgehalt der Dinge bei Ovid.“ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 60 (2015): 257-277.
- . „Zeit, Raum, Geschlecht. Ovids Erzählung von Hermaphrodit und Salmakis (Metamorphosen 4.271-388).“ *Literatur- und Kulturtheorie und altsprachlicher Unterricht*. Hg. Wolfgang Polleleichtner. Speyer, 2018: 99-145.
- Lau, Jörg (Hg.). Heldengedenken. Über das heroische Phantasma. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 63.724 (2009).
- Lucarini, Carlo Martino. „Semipaganus (Pers. Chol. 6-7) e la storia di ‚paganus‘.“ *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 138.3-4 (2010): 426-444.
- Marquard, Odo. *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*. Stuttgart: Reclam jun, 1984.
- McHale, Brian. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Merkelbach, Reinhold und Josef Stauber. *Steinepigramme aus dem griechischen Osten, Bd. 1: Die Westküste Kleinasiens von Knidos bis Ilion*. Stuttgart: Teubner, 1998.
- Mittelbach, Jens. *Die Kunst des Widerspruchs. Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V. und Julius Caesar*. Trier: WVT, 2003.
- Münkler, Marina. *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Neiman, Susan. „Wenn Odysseus ein Held sein soll, dann können wir es auch sein.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 63.724 (2009): 849-859.
- Piantadosi, Steven T. u.a. „The Communicative Function of Ambiguity in Language.“ *Cognition* 122, 2012: 280-291.
- Potysch, Nicolas. *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift. Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2018.
- Rimmon, Shlomith. *The Concept of Ambiguity, the Example of James*. Chicago: U of Chicago P, 1977.
- Robinson, Matthew. „Salmacis and Hermaphroditus. When Two Become One.“ *Classical Quarterly* 49 (1999): 212-223.
- Rolshoven, Johanna u.a. (Hg.). *Heroes. Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Romano, Allen T. „The Invention of Marriage. Hermaphroditus and Salmacis at Halicarnassus and in Ovid.“ *The Classical Quarterly* 59 (2009): 543-561.
- Salzman-Mitchell, Patricia B. *A Web of Fantasies. Gaze, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Columbus: The Ohio State UP, 2005.
- Schlechtriemen, Tobias. „The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016): 17-32. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03.
- Schmitt, Arbogast. „Achill – ein Held?“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 63.724 (2009): 860-870.
- Segal, Charles. *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden: Steiner, 1969.
- Sharrock, Alison. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Sharrock, Alison. „Gender and Sexuality.“ *The Cambridge Companion to Ovid*. Hg. Philip Hardie. Cambridge: Cambridge UP, 2002: 95-107.
- Sorensen, Roy. „Vagueness.“ *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2018 Edition)*. Hg. Edward N. Zalta. 8. Oktober 2019 <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/vagueness/>>.
- Tarrant, Richard J. P. *Ovidi Nasonis Metamorphoses. Recognovit brevisque adnotatione critica instruit*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Thomas, Jean-François. „La lexicalisation de l'idée de moitié dans la composition nominale en latin.“ *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 97.1 (2002): 219-243.
- Tuggy, David. „Ambiguity, Polysemy, and Vagueness.“ *Cognitive Linguistics* 4.3 (1993): 273-290.
- Weinelt, Nora. „Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Anti-Held‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 15-22. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2015/01/03.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag, 2008.
- Wertheimer, Jürgen. „Das Kipp-Spiel des Als-Ob.“ *Fiktion und Fiktionalismus – Beiträge zu Hans Vaihingers ‚Philosophie des Als Ob‘*. Hg. Matthias Neuber. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014: 265-280.
- Winkler, Susanne. „Exploring Ambiguity and the Ambiguity Model from a Transdisciplinary Perspective.“ *Ambiguity. Language and Communication*. Hg. Susanne Winkler. Berlin: de Gruyter, 2015: 1-25.
- Zima, Peter V. *Moderne – Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Stuttgart: UTB, 2014.
- Zirker, Angelika und Esme Winter-Froemel. „Wordplay and Its Interfaces in Speaker-Hearer Interaction: An Introduction.“ *Wordplay and Metalinguistic / Metadiscursive Reflection. Authors, Contexts, Techniques, and Meta-Reflection*. Hg. Angelika Zirker und Esme Winter-Froemel. Berlin: de Gruyter, 2015: 1-22.
- Zweig, Stefan. *Meisternovellen*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2001.

“That’s him pushing the stone up the hill”

Contemporary Versions of the Sisyphus Myth

Introduction

“That’s him pushing the stone up the hill,” the speaker of Carol Ann Duffy’s “Mrs Sisyphus” states at the beginning of the poem.¹ She depicts the activity for which Sisyphus is notorious. According to ancient mythology, the gods sentence Sisyphus to rolling a boulder up a hill in the underworld. Shortly before Sisyphus reaches the peak, the rock always becomes too heavy for him and rolls down the slope again. The exertion and futility of this work have been perpetuated in the proverbial “Sisyphean task,” which signifies an exhausting and fruitless endeavour.² Punished for some offence against the gods, the culprit Sisyphus suffers eternal agony.

As has been noticed, ancient mythology and literature as a source for poetic inspiration have seen a revival in recent decades. Nina Kossman’s anthology *Gods and Mortals. Modern Poems on Classical Myths* (2001), for instance, collects more than 300 twentieth-century poems by authors from all over the world; Deborah DeNicola’s collection *Orpheus and Company. Contemporary Poems on Greek Mythology* (1999) more specifically features over 180 poems by American authors from the late twentieth century. Ovid, in particular, saw a revival in *After Ovid. New Metamorphoses* (1994), edited by Michael Hofmann and James Lasdun, and *Tales from Ovid* (1997), written by Ted Hughes. With regard to the Ovidian transformations, Hofmann and Lasdun point out that “the stories have direct, obvious and powerful affinities with contemporary reality. They offer a mythical key to most of the more extreme forms of human behaviour and suffering, especially ones we think of as peculiarly modern” (xi). Scholarly interest in the re-awakened enthusiasm for the classics has also been sparked (e.g. Harrison, Storey, Taplin). Surprisingly, this recent turn to ancient literature stands in stark contrast to the decreasing number of people who can read the classical languages and thus to the diminishing knowledge people have of the stories in their original versions (Harrison 1).³

The Sisyphus myth is a case in point. First, Hofmann and Lasdun’s comment on the contemporary relevance of the Ovidian stories is also (perhaps even more so) applicable to Sisyphus’ fruitless labour after his death. Second, the ancient Sisyphus tradition is richer than the above introduction to his underworld experience implies. The intriguing nature of Sisyphus’ posthumous punishment has later on overshadowed and even obliterated any awareness of stories about his experiences in life. By shedding some light on the original Sisyphus myth, I will briefly illustrate that, while Sisyphus’ eternal labour seems to be a one-dimensional story about a perpetrator punished for his misdeeds, ancient mythology in fact draws a multi-faceted, complex and ambiguous picture of Sisyphus. Subsequently, I will analyse a selection of recent engagements with Sisyphus which were published around the turn of the millennium and which thus illustrate the recent interest in ancient mythological characters: Duffy’s “Mrs Sisyphus” from *The World’s Wife* (1999) and the cycle of Sisyphus poems in the first section of Stephen Dunn’s collection *Local Visitations* (2003). I will show that ambiguity is a crucial characteristic of the original Sisyphus myth, of its reception in later years and also of the manner in which contemporary poetry seizes upon the character. While both Dunn and Duffy employ ambiguity strategically in the production process (see the “Ambiguity Model” introduced in Winkler),⁴ they do so in different manners and to different effects.⁵ Their poems were chosen for the analysis because they illuminate the fundamental ambiguity of the Sisyphus character while also indicating that this ambiguity can take diverse forms. Dunn focuses on Sisyphus’ own *ambivalent experience* of his life, Duffy portrays Sisyphus as an *ambiguous character* who is both hero and anti-hero. In the first case, the character displays an ambivalent attitude towards his situation; in the second, readers develop an ambivalent view of the character.⁶

Sisyphus: An ambiguous hero

In Greek mythology, Sisyphus is the founder and first king of Corinth. He is widely known as an extremely clever man (in some sources he is the father of wily Odysseus, the quintessential trickster), whose intellectual superiority allows him to outwit both human beings and Olympian gods. Sisyphus is an ambiguous character, for he uses his superior mental capacities either for good purposes or bad ones: “Der Frevler ist nicht ohne den intelligenten Schelm, der intelligente Schelm nicht ohne den Frevler zu denken” (Seidensticker and Wessels, “Nachwort” 232). For instance, Sisyphus outwits his neighbour Autolycus so as to prove that the thief Autolycus is guilty of having stolen his cattle. However, while some sources narrate how clever Sisyphus gains back his property, others portray him as a villain who takes revenge by raping Autolycus’ daughter: “Gerade die zweite Hälfte der Geschichte [...] zeigt auch, daß man sich Sisyphos nicht nur als einen gerissenen Schelm, sondern auch als skrupellosen Bösewicht vorgestellt hat” (ibid.).⁷

Other stories point out how Sisyphus tricks the Olympian gods. When Zeus abducts a young maiden, Sisyphus incurs Zeus’ anger by betraying him to the girl’s father. Zeus sends out Thanatos (the god of death) to lead Sisyphus down into the underworld, but Sisyphus is too clever for Thanatos, binds him and thus deprives him of his power. Zeus next sends out Ares (the god of war), who releases Thanatos and guides Sisyphus to the underworld. Yet Sisyphus responds with a second ruse. He has already told his wife not to perform the traditional funeral rites for him. When he arrives in the underworld, he complains that his wife does not pay him sufficient respect by giving him a proper burial, and Hades consequently allows Sisyphus to return home so as to punish his wife. Afterwards, Sisyphus simply refuses to return to the underworld. Aspiring to elude death, Sisyphus thus twice outwits the gods. His trickery can either be seen as hubris or as a justified rebellion against the gods. Sisyphus’ trickster traits define him as a fundamentally ambiguous character, which is also underscored by the large number of contradictory stories about him.

The ambiguity inherent in the character is complemented by the ambiguity inherent in the evaluation of his punishment (for the inherent ambiguity of a character, see also Bergstrand and Jasper [231-232] and the introduction to the present volume). When Sisyphus finally dies in old age, the gods sentence him to pushing a giant rock up a mountain without ever reaching its peak. Yet whether Sisyphus is a perpetrator who

deserves his punishment or a miserable victim of the gods, who abuse their power, is a matter of interpretation and depends, among other things, upon which episode of Sisyphus’ earthly life is regarded as the reason for this harsh verdict.⁸

In the later tradition, Sisyphus’ punishment has been deprived of its mythological background. It has been referenced by poets, essayists, philosophers, theologians and other writers alike, and it has been interpreted in various and contradictory ways. Rolling the boulder, Sisyphus is, for instance, perceived as a miserable sufferer who endures extraordinary pain. Phaedrus describes Sisyphus’ plight and concludes that “this illustrates the never-ending wretchedness of man” (*Appendix Perottina* 7.6). In this tradition, any reference to Sisyphus indicates (physical or mental) pain and suffering. Besides, Sisyphus is understood as a pitiable worker whose efforts remain futile. For Lucretius, Sisyphus’ labours serve as an image for any fruitless endeavour. He writes, “for to solicit power, an empty thing, which is never granted, and herein always to endure hard toil, this is to push laboriously up a steep hill the rock that still rolls down again from the very top” (*De rerum natura* 3.998-1002). In this tradition, any reference to Sisyphus indicates an endless, futile and exhausting effort – the “Sisyphean task” introduced above.

However, Sisyphus also sets an example. He is likewise interpreted as an admirable optimist who pursues his goal despite seemingly insuperable obstacles, and as Albert Camus’ “absurd hero,” who finds happiness in the very futility of his task. In Camus’ “The Myth of Sisyphus” (1942), the crucial moment of Sisyphus’ experience is the period when he walks downhill after the rock has again rolled to the foot of the mountain. During this phase, he does not have to exert himself and thus has the leisure to reflect on his existence. Hence, he becomes aware of the meaninglessness of his life, which is characterised by endless labour, tedious repetition and futile action. Sisyphus realises that he will never reach the top of the mountain, yet during this “hour of consciousness” (109) when he trudges down the slope, he can be “superior to his fate” (ibid.) because he becomes aware of it. His consciousness – or “lucidity” – is paradoxically both torment and triumph: “The lucidity that was to constitute his torture at the same time crowns his victory” (ibid.). Realising the futility of his life, Sisyphus scorns the gods and his destiny, and thus inwardly liberates himself from them. At this moment of existentialist freedom, he deliberately decides to continue pushing his stone. From now on, “[h]is fate belongs to him” (110) and

therefore, Camus concludes in complete break with the tradition, “[o]ne must imagine Sisyphus happy” (111).

Sisyphus in contemporary poetry

The urban everyman and his ambivalent experience

Inspired by Camus’ reading of the myth, Dunn’s cycle of Sisyphus poems explores the ambivalent experience of the contemporary urban everyman. “Sisyphus’s Acceptance,” “Sisyphus and the Sudden Lightness” and “Sisyphus at Rest” form a chronological sequence which portrays Sisyphus at subsequent stages of his development.⁹ “Sisyphus’s Acceptance” depicts Sisyphus in some unnamed modern city with its bagel stores, newspaper stalls and “bustling streets” (18) which he trudges along going to work. Sisyphus is an average man who blends in with the crowd: “he looked like anyone else” (5). The Sisyphean experience of the twenty-first century is internalised and hence goes unnoticed by Sisyphus’ environment: “These days only he could see the rock” (*ibid.*). Sisyphus suffers mentally rather than physically. His suffering stems from the dreary, monotonous repetition of an empty and purposeless life. He realises the uniform and repetitive nature of his daily work and, like Camus’ Sisyphus, he is aware of the meaninglessness of his existence: “Rote not ritual, a repetition / which never would mean more / at the end than at the start ...” (13-15). His routine is paradoxically characterised by “plenitude and vacuity” (19) – it is a busy life which yet remains empty.

Besides the monotony of his life, two further experiences add to Sisyphus’ distress. First, the precarious situation of the earth worries him. Lonely Sisyphus’ knowledge of the world derives from the news, which the gods allow him to consume because they “only make him feel worse” (10). Watching the news is rarely a pleasant experience. Second, Sisyphus believes (or perhaps knows) that he is doomed to wretchedness and that his life has been determined by forces beyond his control: “Let him think he has choices; / he belongs to us” (11-12), the gods reason, indicating that Sisyphus has no choices at all. Therefore, life itself is a punishment for Sisyphus (28) and suicide at times appears as the only escape (27).

Camus’ Sisyphus is finally a happy man; Dunn’s Sisyphus likewise experiences a sudden moment of inner calm and even happiness: “One

morning [...] / Sisyphus smiled” (25-29). From this moment on, the gods leave him in peace:

The gods sank back
in their airy chairs. Sisyphus sensed
he’d taken something from them,
more on his own than ever now. (35-38)

As when Camus’ Sisyphus denies the gods their right to exist, Dunn’s Sisyphus deprives the gods of some of their power; as when Camus’ Sisyphus turns fate into “a human matter” (110), Dunn’s Sisyphus reconciles himself to his monotonous existence and gains control of his life. Jungian analyst James Hollis points out about Camus’ and Dunn’s Sisyphus figure: “When he *chooses* to roll the fated boulder up the fated hill to fall back in its fated way, he wrests from the gods their terrible autonomy and with it a measure of spiritual freedom” (141, emphasis in original).

However, the smile of Dunn’s Sisyphus does not express pure joy but rather suggests his ambivalent attitude towards life. Like the smile of “a gambler [...] / when he finally decides to fold / in order to stay alive / for another game” (30-33), Sisyphus’ smile only shows a small degree of relief and satisfaction. Life is a game of chance in which Sisyphus must always be on the losing side. He makes a conscious decision in favour of life (and against suicide), but all he can decide is to go on with his routine as it has always been – hence the cautious nature of his smile, which is “so inward it cannot be seen” (34). This “inward” smile, which indicates Sisyphus’ “acceptance” of his life, is a private experience not shared with any fellow human being.

While Camus’ Sisyphus realises the futility of his work and thus gains true happiness, Dunn’s Sisyphus realises that the sense of control he has gained is a deceptive one. Hence, while the former’s experience is paradoxical (he is happy in spite of his meaningless life), the latter’s experience is ambivalent (he is both happy and unhappy). After all, the final line “more on his own than ever now” is ambiguous and allows for different readings: Sisyphus is “more on his own than ever now” because he fashions himself as master of his fate, yet he is also “more on his own than ever now” because he will just be as lonely and isolated as before (and perhaps even more so). Sisyphus’ experience is thus a mixed one: his triumph is shallow, and his happiness is mingled with resignation.

“Sisyphus and the Sudden Lightness” takes this ambivalent experience further. Sisyphus has grown so accustomed to his rock that it has become an integral part of his identity, wherefore

his ultimate victory over the gods is terrifying to him. The equivocal title first of all refers to Sisyphus' impression that the rock has lost some of its weight. At the same time, it indicates the swiftness with which Sisyphus now moves towards the peak, for the rock literally pushes him uphill "as if he had wings" (1). Furthermore, it suggests the lightness of heart that might plausibly characterise this new stage in Sisyphus' life. Yet although the situation might be expected to fill him with joy and triumph, it has the opposite effect: "Sisyphus, of course, was worried" (5). This surprising response, presented as if it were the only natural reaction, is due to Sisyphus' inability to imagine life without his rock: "he'd come to depend on his burden, / wasn't sure who he was without it" (6-7). Sisyphus has come to define himself by his painful and monotonous existence. His routine has so entirely dominated his thoughts that it has become an essential feature of his identity. Thus, the rock has also been a positive factor in his life. It has offered him routine, purpose and meaning, and this has given him strength and certainty. With the loss of it, uncertainty ("wasn't sure") creeps into his life, and uncertainty quickly turns into fear: "he kept going forward, *afraid* / of the consequences of standing still" (10-11, emphasis LL). Sisyphus fears the loss of his burden because he does not know how to handle his new life of freedoms and opportunities. Busy with his rock, he has never had to make any decisions of his own, but liberated from it, he will now have to take matters into his own hands.

Consequently, Sisyphus "no longer felt inclined to smile" (12). First, his fear of the future deprives him of any good mood. His painful rock experience has had some positive effects on his life, and the uncertainty that stretches before him seriously perturbs him. Second, while Sisyphus' "smile" is again reminiscent of Camus' claim that Sisyphus is a happy man, Dunn's Sisyphus takes a further step and overcomes his inclination to smile ("no longer") when he shakes off his rock. He thus leaves the happiness of Camus' Sisyphus behind. Hence, the "Sudden Lightness" of the title is also a "sudden realisation" that the gods finally leave Sisyphus in peace and that he no longer needs to defy them by accepting his fate. Still, what appears to be a triumphant victory is a mixed experience. The force that seems to push Sisyphus towards the peak turns out to be nothing but the "absence" (16) of the force that weighed him down. While to Camus' Sisyphus the "universe henceforth without a master seems [...] neither sterile nor futile" (111), Dunn's Sisyphus is by no means delighted about his godless world. Provoking the gods – "He dared

to raise his fist to the sky" (17) – initially fills him with satisfaction and pleasure (18), yet the joy at his victory is short-lived and quickly replaced by its opposite: "Then a different terror overtook him" (19).

Sisyphus' mood deteriorates in the course of his emancipation. First he is "worried," then "afraid" and finally overcome by "terror." Thus, his liberation is accompanied by deep-rooted fear and dismay. For Camus' Sisyphus, "[t]he struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart" (111); for Dunn's Sisyphus, the absence of the gods leaves a frightening vacuum. The poem ends on an ambiguous note: it is likely that the "different terror" is triggered by the uncertainty of Sisyphus' new position and by a future in which he will have to make his own decisions, yet it is also plausible that the "different terror" is merely a return to the previous Sisyphus pattern and its wretched labour. In "Sisyphus and the Sudden Lightness," Sisyphus' ultimate victory over the rock is thus an ambivalent experience.

In "Sisyphus at Rest," finally, Sisyphus has long been free of his rock, yet this freedom is accompanied by mixed feelings, too. Sisyphus' new life is characterised by ennui, repetition and the longing for a different life. As an unsuccessful and frustrated writer, Sisyphus spends his lonely days in a dilapidated flat in some unnamed city, desperately trying to live up to his literary aspirations. His humble flat is not an inviting place. It is "small" (1) and without any comfort (1-2); the bed is "spartan" (3) and the chair "hardbacked" (6). Sisyphus would need to invest some time and effort into keeping his flat in good shape. The taps drip (7) and the dishes need to be washed (8). The brief pause that follows "The faucets drip" (7) – by far the shortest line of the poem – invites the reader to fill the silence with the dripping sound of the water. The monotonous sound reflects upon the repetition and uniformity of Sisyphus' life and, at the same time, disrupts his concentration. The smell of the dirty dishes certainly doesn't help either. The few personal items owned by Sisyphus are his "[b]ooks, scraps of notes strewn on the floor" (5). In the midst of this mess, Sisyphus' writing does not go smoothly, and he tears his notes into pieces. Other than the books, the flat lacks personal attributes. It is one among many anonymous flats of the same kind "in buildings like this" (12) above the crowds of people pursuing their daily routine (12-13).

As an aspiring writer, Sisyphus aims at describing his previous experiences, "how it was out there" (15) as a member of the crowd, and at depicting his current life, "what / it feels like to be shuck of it, alone" (15-16). Earlier in his life,

he was obedient and industrious, fulfilling duties and complying with expectations (17-18). This monotony, however, has little to offer for a writer: “How boring sorrows are,” Sisyphus notes (19), indicating that his life provides him with no valuable inspiration. Still, it remains unclear whether Sisyphus’ sorrows are a feature of his previous or of his current life; most likely they are characteristic of both. In any case, the lack of action in Sisyphus’ life results in a lack of inspiration for his writing. He often “has little to say” (21), and then he feels inclined to cover up the emptiness of his texts behind “an abracadabra of big words” (23).

Sisyphus can only endure his isolated existence on the margins of society by dreaming himself away into a different sphere: “He dreams of women, the lure and unfairness / of their beauty. He dreams // of a gate opening in a distant field” (27-29). While the first dream illustrates both his erotic desires and his longing for a companion, the second dream of “a gate opening” suggests his hope for a better future. Still, he wishes even more for the past than for the future: “more often he finds himself dreaming / of his rock, wishing it back, the better / to defend himself against so many hours” (30-32). Sisyphus has never truly freed himself. He may have liberated himself from his previous, monotonous work and life, but he does not appreciate his new-found liberty. Instead, he retrospectively glorifies the clear routine of his earlier years, for he is out of his depth with keeping himself busy all day – “so many hours” to be filled (32).

To overcome his inclination to drown his despair in drink (33-34), Sisyphus leaves the flat for a walk in the streets. His life without the rock is not one bit better than his life with the rock; in other words, a self-determined life is in no way better than a life determined by external forces. When twilight falls, Sisyphus feels soothed by the “forgiving cocoon of dusk” (37). In the evening ambience, he is lulled by the darkening contours and soft breeze. His strategy proves successful: “Every day. Every day without fail” (38). Paradoxically, Sisyphus creates his own new routine, for only in repetition and certainty can he find relief and even happiness – a routine also reflected by the repetition of “Every day.” Thus, Sisyphus misses his painful monotony once he has liberated himself from it, and in a typically human response he designs his own new routine to make up for the loss of his previous one. While Camus describes a paradoxical relationship between Sisyphus’ painful experience and futile task on the one hand and his happiness on the other, Dunn depicts Sisyphus’ life as utterly ambivalent, for with or without his task, with or

without his routine, never does he find any real happiness. At the same time, Dunn’s Sisyphus resembles Camus’ in that he requires repetition and routine so as to find at least a certain degree of satisfaction. As this example indicates, Dunn’s sequence can be read both in alignment with and not in alignment with Camus.

A contemporary workaholic as an ambiguous character

Duffy’s *The World’s Wife* offers a platform for the women behind the great men of Western history, literature and mythology. In the collection, thirty women tell their stories: some of them are historical characters (such as Mrs Darwin), some are derived from the later Western literary canon (such as Mrs Faust), and some are biblical figures (such as Delilah). The largest group – eleven out of thirty – are inspired by ancient Greek and Roman mythology. Among these are Eurydice, Penelope, Thetis, Mrs Midas – and Mrs Sisyphus.

The World’s Wife appears to be a straightforward feminist project. Duffy admits as much herself. In an afterword to the collection, she points out: “the book has been called a feminist manifesto, and I am feminist and it is feminist” (“Afterword” 78). However, Duffy also qualifies this assumption when she asserts: “My aim was to find hidden truths or fresh, female ways of looking at familiar things” (ibid.). And she continues: “I wasn’t trying to attack the male, but put the female [...] into the story” (ibid.). Duffy suggests that her feminism is not anti-male. Her rewritings in *The World’s Wife* do not contradict, but complement the traditional stories centred around men. As my discussion of “Mrs Sisyphus” will show, the poem tallies with Duffy’s balanced view of male-female interaction. Although it might appear to be a straightforward polemic against male workaholics, the poem draws a more complex and ambiguous picture of the male-female relationship.

“Mrs Sisyphus” appears to be an attack on the obsessive pursuit of professional goals, wealth and prestige. This Sisyphus character is a twentieth-century workaholic who puts his career before his life. His “pushing the stone up the hill,” with which the poem begins, is an image of the ambitious, contemporary careerist in his never-ending pursuit of money and recognition. In her introduction to the collection, Jeanette Winterson more specifically argues that “[t]he punishment of the gods turns out to be a 24/7 always-on meaningless managerial job, where no

matter how many emails you answer, your inbox will be full again the next day" (ix). Whatever the specific characteristics of Sisyphus' post, he sets himself goals which are unattainable, wherefore his work is not only repetitive and laborious but also futile and pointless.¹⁰ The enormous size of the boulder – "I call it a stone – it's nearer the size of a kirk" (2) – indicates as much. Seized by ambition (4), Sisyphus dedicates himself to his job and neglects his wife, who waits for him at home and laments that he values his work more highly than moments shared with her: neither for romantic dinners nor for an afternoon stroll in the park does Sisyphus have any time (8-9). He lives only for his job, and it is thus fitting that the poem begins and ends with his work: "That's him pushing the stone up the hill" (1) and "he is giving one hundred per cent and more to his *work*" (32, emphasis LL) frame his wife's complaint.

Mrs Sisyphus, the speaker of the poem, is embittered and enraged.¹¹ She calls her husband names, hurls insults at him and even threatens to attack him. She terms him a "jerk" (1), a "berk" (4) and a "dork" (10), and she claims that she "could do something vicious to him with a dirk" (5). As these quotations indicate, Mrs Sisyphus is not only creative in abusing her husband but also in contriving rhymes. She complements "jerk," "berk," "dork" and "dirk" with an impressive collection of monosyllabic words ending with -k (among them "quirk," "shark," "cork" and "dark"). For Winterson, the poem thus "rhyme[s] with cheeky exuberance" (ix), and for Jane Dowson, "[t]he pleasure here is clearly that of the storyteller whose exaggerated rhyme [...] parodies and rejects the symbolic order of language" (140). The rhymes culminate in the very last word of the poem ("work") and thus emphasise the essential feature of Sisyphus' daily routine and the very reason for his wife's displeasure. Besides, the twenty-five lines of the poem that end on these extremely harsh-sounding notes (not to forget the internal rhymes) also reflect Mrs Sisyphus' aggressive and spiteful mood.¹² Her colloquialisms and vulgarities additionally indicate her resentment: her husband has no "time to pop open a cork" (8), and while the general public perceives her husband's obsession as "a bit of a lark" (13) and thus derives some amusement from it, his futile attempts at rolling "that feckin' stone[...]" uphill (17) are simply "[a] load of old bollocks" (14) for her. As Shelley Roche-Jacques puts it, "the speaker continues to vent her frustration, with the present tense [...] used to communicate the *habitual* nature of Mr and Mrs Sisyphus' disagreements" (370, emphasis in original). The emotional gap between the spouses is prominently introduced by the very

beginning of the poem. "That's him" (1), Mrs Sisyphus says, as if pointing at her husband in the distance. She does not pay him the respect of giving his name (he is merely a pronoun), and the deictic expression "That's him" (rather than "This is him") indicates the physical, but also emotional distance between them.¹³

While the speaker's annoyance and rage dominate the first two stanzas, her loneliness and disappointment prevail in the third and final one. Attention is turned from the husband's pointless work to the effects it has on his wife. "Mrs Sisyphus" does not centre upon Sisyphus himself but on his environment.¹⁴ While she "lie[s] alone in the dark" (25), Mrs Sisyphus suggests that this is an experience she shares with the wives of biblical Noah and Baroque composer Bach (26-28). She implies that she is just as lonely and neglected as these fellow sufferers, for Noah and Bach also devoted themselves to their work rather than to their relationships. At the same time, the comparison reflects negatively upon Sisyphus. While Noah and Bach exerted themselves in heroic endeavours and for admirable achievements (saving mankind from extinction in the first case, composing some of the greatest pieces of Baroque music in the second), Sisyphus toils merely for his own advancement. His obsession has a negative impact on Mrs Sisyphus, for isolation and boredom turn her into a nagging and disappointed wife: "My voice reduced to a squawk, / my smile to a twisted smirk" (29-30). Due to her husband's lack of interest, Mrs Sisyphus becomes a quintessential Xanthippe.¹⁵

Sisyphus' professional goals stand in the tradition of the exhausting and futile effort. Sisyphus is never satisfied with his achievements, and since he always sets himself new goals, he is never able to settle down and rest. His work in itself may not be futile, but it becomes meaningless when Sisyphus is never willing to take a break. His efforts are pointless because they destroy what they mean to achieve. Sisyphus intends to gain wealth and a leisurely life, but this very endeavour estranges him from his wife and ensures that he has no time to enjoy his married life. Sisyphus' task is a self-defeating, paradoxical task. Still, his work is not a punishment imposed upon him but a self-chosen endeavour. Full of hope that his project will succeed, Sisyphus is not forced to roll his boulder but motivates himself to do so.

Therefore, Duffy's Sisyphus is ultimately an ambiguous character. The general public sees in him a ridiculous freak – "Folk flock from miles around just to gawk" (11) – and Mrs Sisyphus describes him as a senseless block (in which he

resembles the very stone he is pushing), i.e. as an unfeeling, self-centred and disagreeable idiot who neglects his closest relations. Consequently, Jeffrey Wainwright counts Sisyphus among Duffy's "stolid, blinkered men-folk" (53). However, Sisyphus may neglect his wife, but he is also an industrious worker and admirable optimist who puts his goals before everything else and pursues his aims even if serious obstacles occur. His work ethic is exemplary. Besides, *Mrs Sisyphus* likewise emerges as an ambiguous character. She portrays herself as the pitiable victim of her husband's obsession, yet her "shriek[ing]" (7) and "squawk[ing]" voice (29), accompanied by her "twisted smirk" (30), do not reflect positively upon her. Rather, they suggest that she is nasty, unfriendly and disagreeable. Her coarse language and the torrent of abuse she hurls at her husband also contribute to this impression.¹⁶ Ultimately, it is thus difficult, if not impossible, to evaluate the spouses' strained relationship.

This difficulty is also reflected by the ambiguity of the poem's title. At first sight, it seems clear that "Mrs Sisyphus" adopted her husband's family name ("Sisyphus") on their wedding day. This reading tallies with other mythological poems in *The World's Wife*, such as "Mrs Midas," "Mrs Tiresias" and "Mrs Icarus," in which the (female) speakers are married to a contemporary version of the ancient (male) character. Yet in the case of "Mrs Sisyphus," another reading offers itself. After all, Mrs Sisyphus herself is a Sisyphus figure, too. Her everyday life, which she spends alone in her darkened home, is dreary and monotonous. It is a meaningless existence, characterised by loneliness, repetition, waiting and longing. Mrs Sisyphus is thus also a female Sisyphus.

Conclusion

The many faces of the Sisyphus character are part and parcel of the ongoing fascination with his story. Besides Dunn and Duffy, a variety of renowned poets have published Sisyphus poems in recent years. Alice Oswald's collection *Woods etc.* (2005), for instance, also features a poem entitled "Sisyphus," in which Oswald foregrounds Sisyphus' misery.¹⁷ "This man Sisyphus" (1) feels oppressed by some heavy burden (10), suffering from physical pain of several kinds (71-72, 75-76), yet at the same time he tries to distract himself from his distress (29-30), unwilling to accept his fate (36). Oswald's poem emphasises the wretchedness and pain of its Sisyphus character in a universe which is neither ancient nor modern – or perhaps it is both.

In contrast, both Dunn and Duffy transpose the Sisyphus myth to the present, depicting the ancient king as an ordinary character in the contemporary world. Dunn's poems portray Sisyphus as the present-day everyman in his urban environment; Duffy's poem renders Sisyphus as a workaholic in a strained marital relationship. Both poets take their cue from Sisyphus' miserable labour in Hades. Inspired by Sisyphus' eternal punishment after his death, they turn his underworld experience into an image of human experiences in life. Hence, both read Sisyphus' afterlife as an image of repetitive and futile work.

While both poets interpret the eternal punishment in connection with tedious and endless work, Dunn's rock stands for the repetition and monotony of life itself, Duffy's rock for the endlessness and futility of particular professional tasks. The poems take their cue from varying stages of the myth. Whereas Dunn's poems stem from Camus' twentieth-century reinterpretation of the underworld experience, Duffy's poem is primarily indebted to the ancient story about the eternal punishment itself. The different contexts of the poems also prove the versatility of the myth: Dunn's poems explore philosophical issues; Duffy's poem forms part of her feminist rewritings.

Consequently, while both poets create ambiguous accounts of the Sisyphean experience, they do so in different manners and to different ends. Dunn's poems provide insights into Sisyphus' mind: Sisyphus suffers from his daily routine, but paradoxically also needs it for his contentedness. The many ambiguities of the poems allow for a reading in which the poems agree with Camus' existentialist interpretation, but also for a reading in which they overcome Camus' ideas. Ultimately, Sisyphus' own ambivalent experience of his life is at stake in Dunn's poems, which offer an internalised version of the myth. In contrast, Duffy's poem portrays Sisyphus from the outside. Her Sisyphus character optimistically believes that he will ultimately achieve his goals, and he sets to work full of hope and confidence. Sisyphus himself is thus a truly happy character precisely because he does *not* realise the futility of his work. Here, Mrs Sisyphus emerges as a mixed character and also draws a mixed picture of her husband. Thus, readers arrive at an ambivalent view of the Sisyphus figure(s).

Lena Linne is a research assistant at the chair of Modern English Literature at Ruhr University Bochum, Germany. At the end of 2018, she earned her PhD on the subject of *Unlived Lives* (recently published by Winter). Previously, she completed her studies in English and Classics.

1 I should like to thank Ewan Dow, Maik Goth, Anton Kurenbach, Burkhard Niederhoff, Svenja Schürmann, the two anonymous reviewers and the editors of the present volume for their helpful comments on previous drafts of this article.

2 The *OED* defines “Sisyphian” as follows: “Of or relating to Sisyphus, in Greek mythology a king of Corinth who was condemned in Hades endlessly to roll a heavy stone up a hill only for it to roll down again as he reached the top; resembling Sisyphus or that of Sisyphus; *spec.* (of labour, a task, etc.) resembling the fruitless toil of Sisyphus; endless, laborious, and ineffective” (*OED*, s.v. “Sisyphian”).

3 Taplin also notes the “efflorescence [of classical poetry] in the last quarter of the twentieth century – an era when Classics has probably had less presence in education than at any time since the Renaissance” (1). Among other things, Taplin foregrounds that many contemporary authors work from translations, not from the ancient originals.

4 The distinction between strategic and non-strategic ambiguity also features among Winter-Froemel and Zirker’s twelve parameters of analysing ambiguity in speaker-hearer-interaction.

5 For the complexities of ambiguity in literary texts, see the sections on ambiguity in literary studies in Bauer et al. (27-40), as well as in Winter-Froemel and Zirker (294-299).

6 I will use “ambiguous” in the following sense: “Of words or other significant indications: Admitting more than one interpretation, or explanation; of double meaning, or of several possible meanings; equivocal” (*OED*, s.v. “ambiguous 2.”). Thus, I will refer to mixed characters who trigger positive and negative responses in others as “ambiguous characters.” I will apply “ambivalent” in the sense of “having either or both of two contrary or parallel values, qualities or meanings; entertaining contradictory emotions (as love and hatred) towards the same person or thing” (*OED*, s.v. “ambivalent”). Hence, I will refer to mixed attitudes which include both positive and negative feelings as “ambivalent attitudes.” My use of the two terms fits in with their use in psychology (see Ziegler).

7 For my sketch of the Sisyphus myth and its reception, I am indebted to the examples in Seidensticker and Wessels’s collection and to their “Nachwort,” in which they provide a detailed overview of the Sisyphus tradition from ancient literature to the present. In chronological order, Seidensticker and Wessels distinguish between the following phases of the Sisyphus reception: “Der Schelm und seine Strafe. Sisyphos in der Antike,” “Der leidende Büsser. Sisyphos vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert,” “Der frustrierte Arbeiter am Stein. Sisyphos vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts,” and “Der glückliche Mensch? Sisyphos nach Camus.” For Sisyphus in classical literature, see also Halton (141-149). Brief introductions to Sisyphus in the ancient world are provided in Howatson’s *Oxford Companion to Classical Literature* (s.v. “Sisyphus”) and Grant and Hazel’s *Who’s Who in Classical Mythology* (s.v. “Sisyphus”).

8 On Sisyphus’ ambiguous rebellion against the gods and on his punishment in the context of the human pursuit of perfectibility, see Simon’s chapters “Introduction. Myth and the Quest for Human Excellence” (13-26) and “Sisyphus. From Myth to Archetype” (27-49).

9 In addition to the three poems discussed in the present paper, Dunn’s Sisyphus sequence also includes “Sisyphus Among Cold Dark Matter” and “Sisyphus in the Suburbs.”

10 Wainwright points out that Duffy’s Sisyphus, Icarus, Orpheus and Midas are “all men of futile action” (50).

11 For the communicative situation in “Mrs Sisyphus,” see Roche-Jacques (369-372).

12 Perhaps they also mirror “the repetitive idiocy of the rock and its roll” (Winterson ix).

13 See also Roche-Jacques (369).

14 In ancient mythology, Sisyphus’ wife *does* play a role in at least one version of the story, namely when Sisyphus asks his wife not to give him a proper burial. Yet she is never more than an instrument at Sisyphus’ disposal.

15 There is no evidence that either Noah’s or Bach’s wife felt neglected by her husband. However, it can easily be assumed that they were not given due attention. Neither Noah himself nor the biblical narrative shows any interest in his wife. She is mentioned several times, yet merely in passing (Gen. 6.18-8.18). Bach was married twice, but there is little evidence about his personality and family life. According to the obituary on Bach published in Mizler’s *Musikalische Bibliothek* in 1754, his first wife Maria Barbara died unexpectedly while Bach was away on a journey (169-170). Perhaps this neglect on his part triggered Duffy’s association (I owe this suggestion to one of the anonymous reviewers of the present article). His second wife Anna Magdalena apparently gave up her own promising career as a singer when they married and subsequently dedicated herself to the household and numerous children. Perhaps this sacrifice on her part inspired Duffy to the allusion (for the life of Anna Magdalena, see Schulze’s essay). Besides, it should not be overlooked that – to English ears, at least – “Ark” and “Bach” fit Duffy’s system of rhymes.

16 Braund similarly notices that “the nastiness of some of the female voices [in *The World’s Wife*] complicates these texts considerably” (201).

17 Kossman’s anthology also includes twentieth-century Sisyphus poems from around the world (165-167); DeNicola’s collection features two poems about Sisyphus (317, 321).

Works Cited

- Authorised Version of the English Bible 1611*. Ed. William Aldis Wright. 5 vols. Cambridge English Classics. Cambridge: Cambridge UP, 1909.
- Bauer, Matthias, et al. “Dimensionen der Ambiguität.” *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40. 158 (2010): 7-75.
- Bergstrand, Kelly, and James M. Jasper. “Villains, Victims, and Heroes in Character Theory and Affect Control Theory.” *Social Psychology Quarterly* 81. 3 (2018): 228-247.
- Braund, Susanna. “‘We’re here too, the ones without names.’ A Study of Female Voices as Imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar.” *Classical Receptions Journal* 4. 2 (2012): 190-208.
- Camus, Albert. “The Myth of Sisyphus.” *The Myth of Sisyphus*. Trans. Justin O’Brien. Penguin Modern Classics. Harmondsworth: Penguin, 1975: 107-111.
- DeNicola, Deborah (ed.). *Orpheus and Company. Contemporary Poems on Greek Mythology*. Hanover, NH: UP of New England, 1999.
- Dowson, Jane. *Carol Ann Duffy. Poet for Our Times*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Duffy, Carol Ann. “Afterword.” *The World’s Wife*. Introd. Jeanette Winterson. London: Picador Classic, 2015: 77-78.
- . *The World’s Wife*. London: Picador, 1999.
- Dunn, Stephen. *Local Visitations. Poems*. New York: Norton, 2003.
- Grant, Michael, and John Hazel. *Who’s Who in Classical Mythology*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Halton, Thomas. “Sisyphus from Homer to Camus.” *Classical Folia. Studies in the Christian Perpetuation of the Classics* 29. 1 (1975): 141-151.

- Harrison, Stephen. "Introduction. The Return of Classics." *Living Classics. Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*. Ed. S. J. Harrison. Oxford: Oxford UP, 2009: 1-16.
- Hofmann, Michael, and James Lasdun. "Introduction." *After Ovid. New Metamorphoses*. Eds. Michael Hofmann and James Lasdun. London: Faber and Faber, 1994: xi-xiii.
- Hollis, James. "The Poet as Theogonist." *The Room and the World. Essays on the Poet Stephen Dunn*. Ed. Laura McCullough. Syracuse, NY: Syracuse UP, 2013: 135-142.
- Howatson, M. C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Kossmann, Nina (ed.). *Gods and Mortals. Modern Poems on Classical Myths*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Lucretius. *De rerum natura*. Trans. W. H. D. Rouse. Loeb Classical Library. London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard UP, 1966.
- Mizler, Lorenz Christoph (ed.). *Musikalische Bibliothek. Des vierten Bandes Erster Theil*. Leipzig: Mizlerischer Bücher-Verlag, 1754.
- OED Online*. Oxford UP. Web. 21 February 2019.
- Oswald, Alice. *Woods etc.* London: Faber and Faber, 2005.
- Phaedrus. *Babrius and Phaedrus*. Ed. and trans. Ben Edwin Perry. Loeb Classical Library. London: Heinemann; Cambridge, MA: Harvard UP, 1965.
- Roche-Jacques, Shelley. "'Out of the forest I come.' Lyric and Dramatic Tension in *The World's Wife*." *Language and Literature* 25. 4 (2016): 363-375.
- Schulze, Hans-Joachim. "'Zumahl'n da meine itzige Frau gar einen sauberen Sopran singet...'. Ein biographischer Essay." *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*. Ed. Maria Hübner. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2004: 11-24.
- Seidensticker, Bernd, and Antje Wessels. "Nachwort." *Mythos Sisyphos. Texte von Homer bis Günter Kunert*. Eds. Bernd Seidensticker and Antje Wessels. Leipzig: Reclam, 2001: 231-253.
- (eds.). *Mythos Sisyphos. Texte von Homer bis Günter Kunert*. Leipzig: Reclam, 2001.
- Simon, Elliott M. *The Myth of Sisyphus. Renaissance Theories of Human Perfectibility*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2007.
- Storey, Michael L. "Orpheus Ascending. The Revival of Classical Myth in Contemporary Poetry." *Classical and Modern Literature. A Quarterly* 15. 3 (1995): 247-270.
- Taplin, Oliver. "Contemporary Poetry and Classics." *Classics in Progress. Essays on Ancient Greece and Rome*. Ed. T. P. Wiseman. Oxford: Oxford UP, 2002: 1-19.
- Wainwright, Jeffrey. "Female Metamorphoses. Carol Ann Duffy's Ovid." *The Poetry of Carol Ann Duffy. "Choosing tough words"*. Eds. Angelica Michelis and Antony Rowland. Manchester: Manchester UP, 2003: 47-55.
- Winkler, Susanne. "Exploring Ambiguity and the Ambiguity Model from a Transdisciplinary Perspective." *Ambiguity. Language and Communication*. Ed. Susanne Winkler. Berlin: de Gruyter, 2015: 1-25.
- Winter-Froemel, Esme, and Angelika Zirker. "Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction. A Parameter-Based Model of Analysis." *Ambiguity. Language and Communication*. Ed. Susanne Winkler. Berlin: de Gruyter, 2015: 283-339.
- Winterson, Jeanette. "Introduction." *The World's Wife*. By Carol Ann Duffy. London: Picador Classic, 2015: vii-xiv.
- Ziegler, René. "Ambiguität und Ambivalenz in der Psychologie. Begriffsverständnis und Begriffsverwendung." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40. 158 (2010): 125-171.

Steffen Röhrs

Ambige Helden in Krieg und Nachkrieg

Erich Maria Remarques *Der Weg zurück* (1930/31)

Kriegerische Konflikte sind vielfach Auslöser für die Entstehung von Heldenmythen. Außergewöhnliche Leistungen, Mut, Tapferkeit und Aufopferungsbereitschaft – Handlungsweisen und Eigenschaften, die im alltäglichen Verständnis Held*innen zugesprochen werden (vgl. Sabrow 7) – führen dazu, dass um einzelne Soldat*innen oder größere Gruppen von Kriegsteilnehmer*innen ein glorifizierender Heldenkult entsteht. Gleichzeitig stellen Kriege und die sie maßgeblich prägende Gewalt eine Herausforderung für ein einseitig positives Verständnis soldatischer Held*innen dar, können dieses verunsichern und nachhaltig erschüttern. Bereits die oben angeführten, teils euphemistischen Redeweisen wirken aus heutiger Sicht irritierend, werden doch mit Kriegserfahrungen in vielen Staaten der Erde spätestens nach 1945 keine positiven Werte mehr verbunden. Wie Martin Sabrow mit Blick auf die europäische Geschichte seit dem 20. Jahrhundert schreibt, habe „in unserer Zeit eine monumentalische Geschichtsbetrachtung keinen Platz mehr.“ (10) Vielmehr zeige sich, „dass mit dem Helden spätestens seit 1918 immer auch das Opfer gemeint war.“ (18) Es lässt sich somit schnell erkennen, dass Heldenbilder kontextabhängig und historisch wandelbar sind und dass es – so René Schilling – „Helden‘ an sich [...] nicht [gibt]. Sie sind immer die diskursive Zuschreibung eines oder mehrerer Beobachter, also eine narrativ verfaßte soziale Konstruktion“ (Schilling 23). Zudem wohnt auch vermeintlich eindeutigen Heldenbildern eine Ambiguität inne, die gerade in Zeiten politischer und sozialer Instabilität zu Deutungskämpfen um heroische Selbst- und Fremdwahrnehmungen führen kann.

Der Erste Weltkrieg lässt sich in dieser Hinsicht als Wendepunkt in der Konzeption von Heldenbildern verstehen, was sich vor allem in einer Dekonstruktion und „Depotenzierung alter Heldenideale“ (Wagner 11) äußert. Deutungsmustern, die auf eine Überhöhung oder Ästhetisierung soldatischen Handelns abzielten, stand im ersten vollständig industrialisierten Massenkrieg

zwischen 1914 und 1918 ein bis dahin nicht für möglich gehaltenes Ausmaß der Zerstörung gegenüber. Neuartige Waffen wie Maschinengewehre, Panzer, Giftgas und Flammenwerfer sowie der massive Einsatz von Artillerie führten zu gravierenden körperlichen Verletzungen und zu anhaltenden psychischen Traumatisierungen. Durch neue Formen der Kriegsführung und eine ‚Mechanisierung‘ des Tötens fand zudem eine Entindividualisierung der Soldaten¹ statt, was der Verehrung außergewöhnlicher, individueller ‚Heldentaten‘ tendenziell zu widersprechen scheint (vgl. Delabar 43–44). Die Gewalterfahrungen wie auch der Verlust von individuellen Handlungsspielräumen heroischer ‚Bewährung‘ standen für viele Soldaten in einem eklatanten Widerspruch zu sinn- und identitätsstiftenden Heldennarrativen, wie sie öffentliches Gedenken und propagandistische Publikationen zu etablieren versuchten.

Nicht nur für institutionalisierte Formen der Heldenverehrung in der Öffentlichkeit, sondern auch für künstlerisch-mediale Ausdrucksweisen war die Brutalität des Ersten Weltkriegs ein Prüfstein, was sich im vielschichtigen literarischen Diskurs der 1920er und 1930er Jahre widerspiegelt.² Die Auseinandersetzung mit der Deutungsoffenheit von Heldenbildern lässt sich exemplarisch an Erich Maria Remarques Roman *Der Weg zurück* (1930/31) aufzeigen, in dessen Mittelpunkt eine Gruppe Kriegsheimkehrer und deren beschwerliche Wiedereingliederung in die zivile Gesellschaft steht. *Der Weg zurück* greift unterschiedliche Auffassungen heroischen Handelns in Krieg und Nachkrieg auf und legt die Ambiguität dieser Denkmuster offen, um eine simplifizierende Deutung soldatischen Heldentums zur Disposition zu stellen. Dadurch veranschaulicht der Roman die durch den Weltkrieg ausgelöste Desillusionierung und Orientierungslosigkeit, die sich ebenfalls maßgeblich in der (Selbst-)Wahrnehmung von ‚Helden‘ niederschlägt.

In einem ersten Schritt soll nachgezeichnet werden, dass in *Der Weg zurück* eine Dekonstruktion heroischer Exzeptionalität stattfindet.

Am Beispiel des Kompanieführers Heel und des Soldaten Max Weil demonstriert der Roman, dass außergewöhnliches, ‚heldenhaftes‘ Handeln im Angesicht des anonymen Tötens an der Front wie auch im durch politische Spannungen geprägten Nachkriegsdeutschland zum Scheitern verurteilt ist. Indem Heel und Weil als ambige und ‚brüchige‘ Figuren dargestellt werden, verwehrt sich *Der Weg zurück* wiederum gegen eine vereinfachende politische Auslegung des verlorenen Kriegs. Der zweite Teil der Argumentation beschäftigt sich mit der Gruppe der Heimkehrer um den autodiegetischen Erzähler Ernst Birkholz. *Der Weg zurück* eignet sich deshalb so gut für eine Analyse des Heldendiskurses der Weimarer Republik, da der Text – anders als Remarques wesentlich bekannterer Roman *Im Westen nichts Neues* (1928/29) – den unmittelbaren Übergang von der Kriegs- zur Nachkriegszeit fokussiert.³ Damit setzt der Text an einem neuralgischen Punkt an, an dem sich die Überlebenden aufgrund der veränderten Situation notgedrungen mit Fragen nach der Richtigkeit ihres ‚heroischen‘ Handelns im Krieg, der gesellschaftlichen Anerkennung ihres ‚Heldentums‘ und ihrer zukünftigen Rolle in der Friedenszeit beschäftigen müssen.⁴ In diesem Kontext setzt sich *Der Weg zurück* mit der Gedankenfigur des ‚Opferhelden‘ auseinander, die im Gedenkdiskurs nach 1918 zunehmend an Relevanz gewinnt. Durch eine Gegenüberstellung von subjektiven Gewalterfahrungen mit ritualisierten Formen des kollektiven Heldengedenkens verdeutlicht der Roman die dem heroischen Opferdiskurs inhärenten Ambiguitäten. Diese Ambiguitäten – die sich auch in der sprachlichen Verfasstheit der jeweiligen Heldenbilder widerspiegeln – führen letztlich zu einer nachhaltigen Verunsicherung der jungen Kriegsheimkehrer und tragen somit auch zu deren individuellem Scheitern in der Friedenszeit bei. Der Aufsatz schließt mit einem Ausblick auf mögliche Handlungsoptionen ambiger Helden im Nachkrieg.

„Für den Heroismus von wenigen ist das Elend von Millionen zu teuer.“ – Die Dekonstruktion heroischer Exzeptionalität

Auch wenn im Mittelpunkt von *Der Weg zurück* die mühsame Kriegsheimkehr von Ernst Birkholz und seinen Kameraden sowie deren Erleben der Nachkriegszeit steht, beginnt der Text mit einer Darstellung der letzten Gefechte an der Westfront, bei denen sich bereits abzeichnet,

dass die deutsche Armee unterliegen wird. Im ‚Eingang‘ und im ‚Ersten Teil‘ des Romans sind es Kompanieführer Heel und Soldat Max Weil, die Ausgangspunkt für Reflexionen über die Bestimmung von Helden im und nach dem Krieg sind. Thomas Schneider argumentiert, dass mit Heel und Weil

[...] zwei Stereotype einander gegenüber gestellt [werden]: einerseits Heel als der klassische Frontoffizier, der wegen seines Einsatzes an der Front und seiner Fürsorge das Vertrauen seiner Leute genießt, andererseits Weil, der Intellektuelle, der als klassische Opposition in der Kriegsliteratur der Weimarer Republik das Missvertrauen des Offiziers auf sich zieht [...]. (Schneider, „Revolution“ 260)

Schneider ist insofern zuzustimmen, als dass Heel und Weil gegensätzliche politische und weltanschauliche Positionen vertreten – Heel ist dem nationalistischen, Weil dem linksrevolutionären Spektrum zuzuordnen (vgl. Remarque 24-25 und 41-42). Ein genauer Blick auf den Konflikt zwischen Heel und Weil kann indes zeigen, dass die Figuren zwar zunächst als Stereotype mit festen Verhaltensweisen erscheinen, letztlich aber durch ambige, teils widersprüchliche Handlungen gekennzeichnet sind, die wiederum mit dem im Text problematisierten Heldendiskurs zusammenhängen. Die Darstellung dieser Ambiguitäten dekonstruiert speziell die Vorstellung einer heroischen Exzeptionalität, der zufolge sich Helden durch außergewöhnliches Verhalten und besondere Taten in Grenzsituationen auszeichnen.

Oberleutnant Heel repräsentiert einen Soldatentypus, der selbst in Situationen größter Bedrohung mutig und unerschrocken agiert. Dabei sticht der Kompanieführer nicht nur durch seinen Dienstgrad, sondern auch durch sein exzeptionelles Handeln aus der Masse der Soldaten heraus. Wie Nikolas Immer und Mareen van Marwyck erläutern, ist es gerade „die Grenzüberschreitung zum Außergewöhnlichen“ (Immer/van Marwyck 12), die die Vorstellung heroischer Exzeptionalität bestimme und der vielfach eine Orientierungsfunktion zukomme (vgl. 11-14). Dies lässt sich auch in *Der Weg zurück* beobachten: Heels Verhalten stellt den zumeist jüngeren Kriegsteilnehmern ein Deutungsmuster bereit, mit dem sie sich (zumindest partiell) identifizieren können. Mit dem Ausruf „Los, vorwärts!“ (Remarque 13) wird der Oberleutnant, der sich trotz der aussichtslosen Lage den angreifenden Truppen stellt, in das Geschehen eingeführt, woran sich seine Bereitschaft zum

Weiterkämpfen zeigt. Nehmen sich die Soldaten zuvor noch als „dunkle Haufen Erde“ (ebd.) – und somit dezidiert nicht heroisch – wahr,⁵ so vermag es Heel, sie aus ihrer ‚Erstarrung‘ zu befreien und zu motivieren. Dass die Soldaten dem Kompanieführer an die vorderste Front folgen, liegt zum einen daran, dass sie seinen Befehlen unterworfen sind. Zum anderen scheint Heel eine Vorbildfunktion einzunehmen, was daran offensichtlich wird, dass sich ihm die Männer „ergeben“ (ebd.) anschließen, obwohl sie an Krankheiten, Verletzungen und Erschöpfung leiden (vgl. ebd.). Heel hebt sich auch insofern von den anderen Soldaten ab, als dass er sich während des geschilderten Artillerieangriffs als einziger aktiv auf dem Schlachtfeld hin- und herbewegt, während sich die übrigen Männer ‚eingraben‘ und den Beschuss in Schutzhaltung abwarten (vgl. Remarque 17-19). Im Verlauf der Kämpfe beteiligt er sich an der Evakuierung eingekesselter Soldaten und ermöglicht die Rettung eines Verwundeten, indem er im Alleingang eine Gruppe amerikanischer Soldaten am Vorstoßen hindert (vgl. 18-20). Durch solche Details, aber auch durch direkte Kommentare wird Heel als „Draufgänger“ (41) beschrieben, der in gefährlichen Situationen „immer vorneweg“ (43) geht.

Heels Auftreten lässt sich nicht als bloße Pflichterfüllung deuten, sondern vielmehr als ein Versuch, sich gegen die Anonymisierung der Kombattanten im industrialisierten Krieg zu wehren und dadurch Handlungsräume heroischer ‚Bewährung‘ zu erschließen. Der Roman knüpft mit der Darstellung Heels an eine Tendenz der (Nach-)Kriegsliteratur an, den Schrecken der modernen Kriegsführung starke und aktiv handelnde Heldenfiguren entgegenzustellen. Obwohl – oder gerade weil – die Gefechte des Weltkriegs maßgeblich durch den Einsatz der Artillerie und damit durch ein anonymes Töten bestimmt waren, lässt sich im literarischen Diskurs der Zeit häufig eine „Typisierung des martialischen Mannes als empfindungslose und sich selbst überwindende Kampfmaschine“ (Kienitz, „Körper-Beschädigungen“ 188) beobachten. Die Vorstellung einer ‚Abhärtung‘ durch den Krieg wurde Sabine Kienitz zufolge vor allem von nationalistischer Propaganda und Literatur aufgegriffen, um einen „mythisch verklärten modernen Helden-Mann“ (188) zu imaginieren, der ‚gestählt‘ aus den überstandenen Schlachten hervorgehe. Zu denken ist hier etwa an die Texte Ernst Jüngers, allen voran den Essay *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922), in dem gegenüber einem schillernden Heldentum die ‚schmutzige‘ Seite der Kämpfe akzentuiert wird (vgl. Jünger, *Inneres Erlebnis* 68-69), indes nicht in kriegskritischer Absicht, sondern vielmehr mit

der Intention, „echtes Kämpfertum“ (73) zu ehren. Solche Versuche, die Handlungsfähigkeit einzelner Soldaten bzw. elitärer Gruppen innerhalb der Armee im Angesicht der Technisierung und Anonymisierung des Kriegs hervorzuheben, sind selten frei von Widersprüchen und leugnen zumeist die Erfahrungswirklichkeit des Kriegs.⁶

Oberleutnant Heel fügt sich in dieses von Jünger bekannte Muster ein, „den Ersten Weltkrieg trotz seines von Stellungskriegen und Materialschlachten dominierten Kampfgeschehens als ausgewiesenes heroisches Phänomen zu begreifen“ (Haas 251-252). In ihrer martialischen Art erinnert die Figur zunächst stark an ideologische Verklärungen des Soldatischen Nationalismus (vgl. hierzu Schneider, „Revolution“ 261; Delabar 49-50.). Der Gedanke einer heldenhaften ‚Bewährung‘ im Krieg wird allerdings im Verlauf der Handlung zunehmend aufgebrochen. So zeigt sich die Ambiguität des von Heel verkörperten Heldenbilds bereits früh im Text, als der Oberleutnant vom Erzähler als „wahrer Satan“ (Remarque 18-19) bezeichnet wird. Dieser Benennung wohnt insofern eine Doppeldeutigkeit inne, als dass einem unerschrockenen ‚Satan‘ – im Sinne von ‚Teufelskerl‘ – im Kontext des Kriegs durchaus ehrfürchtige Bewunderung entgegengebracht werden kann.⁷ Gleichzeitig aber ist der Ausdruck negativ konnotiert. Das Denkmuster heroischer Exzeptionalität und Grenzüberschreitung offenbart somit ein Spannungsverhältnis zwischen Glorifizierung und Dämonisierung (vgl. hierzu Immer/van Marwyck 20). Auch ein spöttischer Kommentar eines der Soldaten über den vermeintlich von Heel erhofften Tapferkeitsorden *Pour le Mérite* und die darauf folgende verbale Auseinandersetzung zwischen einigen der Männer deutet darauf hin, dass letztlich doch nicht alle Soldaten den Oberleutnant als heroisches Vorbild ansehen (vgl. Remarque 25).⁸ Die von Heel repräsentierte Exzeptionalität erfährt eine weitere Demontage, als es zur Gründung von Soldatenräten und damit faktisch zur ‚Entmachtung‘ des Kompanieführers kommt (vgl. 41-44). Diese veränderte Situation, in der Heel seine ‚heroischen‘ Handlungsmöglichkeiten verliert, kommentiert der Erzähler wie folgt: „Das ist nicht mehr der Heel, den wir kennen, der nur mit einem Spazierstock nachts auf Patrouille ging und als kugelfest galt: das ist ein Mensch, der Mühe hat, zu stehen und zu sprechen.“ (44) Auch sieht sich der Oberleutnant gezwungen, seine Achselstücke von der Offiziersuniform zu entfernen. Indem Heel schließlich einen „Mannschaftsrock“ (ebd.) trägt, unterscheidet er sich kaum noch von den übrigen Kriegsteilnehmern und sticht somit als vermeintlicher ‚Held‘, der aufgrund seiner Individualität glorifiziert werden

könnte, auch nicht mehr aus der Masse heraus.

Während für Heel durch die Kriegsniederlage ein „Weltbild zusammenbricht“ (Westphalen 315), gewinnt der an revolutionären Ideen interessierte Max Weil – vorher als „unauffälliger Mensch“ (Remarque 56) beschrieben – an Sicherheit und wird „immer bestimmter“ (ebd.; vgl. auch Schneider, „Revolution“ 260-261). Weil nimmt schließlich eine klare Gegenposition zu Heel ein und es kommt zu einer direkten Konfrontation:

„Nun beginnt Ihre Zeit, Weil –‘ / ‚Sie wird weniger blutig sein‘, antwortet Max ruhig. / ‚Und weniger heroisch‘, gibt Heel zurück. / ‚Das ist nicht das Letzte im Leben‘, sagt Weil. / ‚Aber das Beste‘, erwidert Heel. ‚Was sonst?‘ / Weil zögert einen Augenblick. Dann sagt er: ‚Etwas, das heute schlecht klingt, Herr Oberleutnant: Güte und Liebe. Auch da gibt es einen Heroismus.‘ / ‚Nein‘, antwortet Heel rasch, als hätte er schon lange darüber nachgedacht, und seine Stirn zuckt, ‚da gibt es nur Märtyrertum, das ist etwas ganz anderes. Heroismus beginnt da, wo die Vernunft streikt: bei der Geringschätzung des Lebens. Er hat mit Sinnlosigkeit, mit Rausch, mit Riskieren zu tun, damit Sie es wissen. Aber nur wenig mit Zweck. Zweck, das ist Ihre Welt. Warum, wozu, weshalb – wer so fragt, weiß nichts davon –‘ (Remarque 55)

Auffällig ist, dass sich hier nicht nur eine kriegsbejahende und eine pazifistische Haltung, sondern auch zwei verschiedene Auffassungen des Heroischen gegenüberstehen: Heel geht davon aus, dass Heldentum nicht mit Vernunft zu verbinden sei und sich gerade durch ein irrationales, grenzüberschreitendes Moment, durch ‚Rausch‘ und ‚Riskieren‘ auszeichne. Damit hält er an der Vorstellung exzeptioneller Heldenleistungen fest, der Weil entschieden entgegentritt: „Für den Heroismus von wenigen ist das Elend von Millionen zu teuer.“ (56) Es ist eine Besonderheit des Romans, dass er die konkrete Bewertung dieser beiden Denkweisen bewusst in der Schwebe hält. Der Text lässt offen, welche der Positionen für den Erzähler und seine Kameraden eher nachvollziehbar ist, was durch die Aussage unterstrichen wird, dass sie „von alledem nicht viel [verstehen]. Wir frieren und halten es für unnötig, zu reden. Durch Reden wird die Welt doch nicht anders.“ (ebd.)⁹

Im letzten Drittel des Romans treffen Heel und Weil schließlich ein weiteres Mal aufeinander, wobei in dieser Episode ein positives

Verständnis heldenhafter Exzeptionalität vollends dekonstruiert wird. Während es in der Heimatstadt des Erzählers zu Unruhen in Folge der Inflation kommt, lässt Heel – der nun Offizier in der Reichswehr ist – auf einen der Demonstranten schießen, da dieser versucht, die Reichswehrtruppen zum Niederlegen der Waffen zu bewegen. Es stellt sich heraus, dass es sich bei dem Getöteten um Max Weil handelt (vgl. 296-298). Diese Passage ist in erster Linie als Kritik an Heel angelegt und die Schilderung der tödlichen Schüsse markiert den endgültigen Verlust des kameradschaftlichen Zusammenhalts zwischen den (früheren) Soldaten.¹⁰ Gleichzeitig legt der Text Ambiguitäten und Widersprüche in Heels und Weils Verhalten offen, die nun gewissermaßen die ‚Rollen‘ getauscht haben: Heel rechtfertigt seine unbedingte Pflichterfüllung und die Schüsse auf Weil dadurch, dass es „nur auf das Ziel, Ruhe und Ordnung [ankommt].“ (299) Damit vertritt er ein zweckgebundenes Handeln, das dezidiert nicht exzeptionell ist, und verwendet zur Entschuldigung das ‚rationale‘ Denken, das er Weil zuvor noch als Schwäche vorgehalten hatte. Während Heel den vorgegebenen Befehlen folgt, ist es nun plötzlich Weil, der aus der Masse heraussticht. Im Text heißt es über ihn: „Aber einer geht vor, ganz allein.“ (295) Da er trotz mehrfacher Warnungen auf die Reichswehrtruppen zugeht und diese zu beschwichtigen versucht, verhält sich Weil in dieser Situation exzeptionell bzw. irrational, wodurch er schließlich sein Leben verliert. Auch wenn es vorstellbar wäre, dass Weils außergewöhnliches Handeln für ein ‚höheres‘ Ziel den Nährboden für eine Heroisierung durch die Arbeiterbewegung bereiten könnte, so wird dies im Roman gerade nicht geschildert. Deutlich wird vielmehr, dass sein Tod – und ebenfalls das vorherige ‚heroische‘ Auftreten – nicht sinnstiftend aufgefasst wird (vgl. 299). Trotz zahlreicher eindeutig kriegskritischer Reflexionen (vgl. etwa 233-236) bleibt die Beschäftigung mit den politischen Folgen des Kriegs bei Remarque demnach selbst ambig, was sich auch in der Dekonstruktion heroischer Exzeptionalität offenbart.

„Als Helden, möglichst weit weg, waren wir ihnen sicher lieber“ – Die Ambiguität des Opferhelden

Während der Roman am Beispiel von Heel und Weil unterschiedliche Auffassungen heldenhafter Exzeptionalität problematisiert, steht mit der Thematisierung der Kriegsheimkehrer die

Ambivalenz des individuellen wie auch kollektiven Umgangs mit heroischer Opferbereitschaft im Fokus. Dass der Roman die aus dem Krieg kommenden Männer als Opferhelden porträtiert, hängt mit der bereits angesprochenen Anonymisierung im Massenkrieg zusammen: In historischer Perspektive bedingten die technischen Entwicklungen in der Kriegsführung und die massenhaften Kriegstoten eine Art ‚Höhepunkt‘ in der Verehrung von Opferhelden, womit Soldaten gemeint sind, die sich für die Nation ‚aufopfern‘, indem sie persönliche Überzeugungen der Pflichterfüllung hintanstellen und dabei auch Versehrungen oder den Tod in Kauf nehmen (vgl. Schilling 26).¹¹ In der Gedankenfigur des Opferhelden artikuliert sich folglich der Gedanke, dass Heldentum nicht ausschließlich etwas ‚Exklusives‘ ist, das außergewöhnliche Leistungen erfordere, sondern dass vielmehr jeder Soldat durch Versehrung oder Tod zum Helden werden könne (vgl. ebd.).

Remarque stellt die ehemaligen Kriegsteilnehmer dezidiert als ‚gebrochene‘ Figuren dar, die große Schwierigkeiten haben, sich in die neuartige Situation der Nachkriegszeit einzufügen. Dies liegt insbesondere an ihren Unsicherheiten im Hinblick auf die heroische Selbst- und Fremdwahrnehmung im Zusammenhang mit der im Krieg erfahrenen Gewalt.¹² Ihre Wiedereingliederung ins zivile Leben wird dadurch beeinträchtigt, dass sie nicht in der Lage sind, die ihnen durch die Gesellschaft zugeordnete Rolle des Opferhelden im Sinne des kollektiven Gedenkens auszufüllen. Die unterschiedliche Auslegung des Opferdiskurses durch die Überlebenden auf der einen und durch gesellschaftliche Institutionen auf der anderen Seite resultiert hierbei aus der sprachlichen Ambiguität des Opferbegriffs. Wie Martin Sabrow erläutert,

[...] deckt das deutsche Wort Opfer zwei sehr unterschiedliche Verhaltensweisen [ab], die in anderen Sprachen semantisch unterschieden werden, nämlich das freiwillige Selbstopfer des *sacrificium* und das ohnmächtige Erddulden [sic] der *victima*. (Sabrow 18)

Einem „aktive[n] Märtyreropfer“ (ebd.) steht somit ein „viktivistischer Opferbegriff“ (ebd.) gegenüber,¹³ der sich auf ein passives, als sinnlos empfundenen (Er-)Leiden bezieht, das nicht als sinnstiftend, sondern als desintegrativ empfunden wird.

Das Spannungsverhältnis und die Diskrepanzen zwischen Heroisierung und Viktimisierung werden in *Der Weg zurück* als Deutungskampf zwischen individuellem Kriegserleben

und kollektivem *Kriegsgedenken* inszeniert. Dabei kristallisiert sich schnell heraus, dass sich die Heimkehrer selbst als sinnlose Opfer wahrnehmen, die auch im Frieden noch an den Folgen ihres Kriegseinsatzes leiden und diesen nicht als ‚Dienst‘ an der Nation verstehen wollen oder können. Demgegenüber hält die institutionalisierte Gedenkkultur am Verständnis der getöteten und versehrten Soldaten als freiwillige ‚Märtyrer‘ fest. Diese ungleiche Interpretation der Opferbereitschaft zeigt sich vor allem ab dem Moment, ab dem Ernst Birkholz und einige weitere Männer wieder ins Lehrerseminar gehen müssen, um ihre schulische Ausbildung abzuschließen (vgl. Remarque 131). Zum einen offenbaren sich in der Passage die Widersprüche im gesellschaftlichen Umgang mit ‚Helden-Heimkehrern‘. Die früheren Soldaten erfahren eine auf sie irritierend wirkende Behandlung, da sie weiter zur Schule gehen sollen, um eine produktive und ‚sinnvolle‘ Position in der Gesellschaft einzunehmen. Dieser Widerspruch wird u.a. dadurch inszeniert, dass viele der ‚neuen‘ Schüler weiterhin ihre alten Uniformen tragen und wie Fremdkörper im schulischen Kontext wirken (vgl. 168). Zum anderen entspinnt sich während der Gedenkfeier für die im Krieg getöteten ehemaligen Mitschüler eine Auseinandersetzung zwischen den jungen Männern und ihren Lehrern, an der sich eindringlich der Konflikt um die Deutungshoheit des Heldendiskurses, seine sprachliche Ausgestaltung und seine politische Instrumentalisierung abzeichnet.¹⁴ Konkreter Auslöser des Streits sind die Redensweisen des Schuldirektors, die in ihrer ‚Glätte‘ nicht mit den Kriegserlebnissen der Männer vereinbar scheinen:

Der Direktor räuspert sich zu einer Ansprache. Die Worte springen rund und glatt aus seinem Munde, er ist ein vorzüglicher Redner, das muß man zugeben. Er spricht vom heldenhaften Ringen der Truppen, von Kampf, Sieg und Tapferkeit. Aber trotz aller schönen Worte empfinde ich einen Stachel dabei; vielleicht gerade wegen der schönen Worte. So glatt und rund war das nicht. (135)

Der Schulleiter lobt zunächst die Überlebenden dafür, dass sie „dem Tode furchtlos ins eherne Antlitz gesehen und Ihre große Pflicht getan [haben]“ (136). Dann setzt er zur Würdigung der getöteten Opferhelden aus den Reihen der Schüler an, wobei seine Stimme

[...] um eine Terz [sinkt]. Sie trägt jetzt einen Flor und ist in Salböl gebadet. [...]

„Besonders gedenken aber wollen wir der gefallenen Zöglinge unserer Anstalt, die freudig hinausgeeilt sind, um die Heimat zu schützen, und geblieben sind auf dem Felde der Ehre. Einundzwanzig Kameraden sind nicht mehr unter uns; – einundzwanzig Kämpfer haben den ruhmreichen Tod der Waffen gefunden; – einundzwanzig Helden ruhen in fremder Erde aus vom Klirren der Schlacht und schlummern den ewigen Schlaf unterm grünen Rasen –“ (Remarque 136-137)

Der Rektor glorifiziert den Tod als Beweis einer heldenhaften Opferbereitschaft. Dadurch erfährt der Kriegstod selbst eine ideelle Aufwertung; ihm wird ein spezifischer Sinn innerhalb eines größeren Ganzen zugesprochen. Die Ansprache ist auf eine – inhaltliche wie rhetorische – Verklärung und Abmilderung des durch den Krieg ausgelösten Leids ausgelegt und von Euphemismen über den (vermeintlich) freiwilligen Kriegseinsatz und den Tod der Soldaten bestimmt. Gleichzeitig ist die Rede rhetorisch geschickt aufgebaut: Die mehrfache Wiederholung des Zahlworts ‚einundzwanzig‘ wirkt eingängig, wobei sich ebenfalls eine Steigerung und eine damit einhergehende semantische Erhöhung des jeweiligen Substantivs beobachten lässt. So werden aus den ‚einundzwanzig Kameraden‘ erst ‚Kämpfer‘ und schließlich – nach ihrem ‚ruhmreichen Tod‘ – ‚Helden‘. Dieser sprachlichen Konstruktion eines heroischen Opferdiskurses setzt Remarque eine drastische Alternativerzählung entgegen, die den Unmut der Kriegsheimkehrer zum Ausdruck bringt. Willy Homeyer, einer der Überlebenden, ergreift das Wort:

Grüner Rasen – grüner Rasen – [...] ewiger Schlaf? Im Trichterdeck liegen sie, kaputtgeschossen, zerrissen, im Sumpf versackt –. Grüner Rasen! Wir sind hier doch nicht in der Gesangstunde! [...] Heldentod! Wie ihr euch das vorstellt! Wollen Sie wissen, wie der kleine Hover gestorben ist? Den ganzen Tag hat er im Drahtverhau gelegen und geschrien, und die Därme hingen ihm wie Makkaroni aus dem Bauch. Dann hat ihm ein Sprengstück die Finger weggerissen und zwei Stunden später einen Fetzen vom Bein, und er hat immer noch gelebt und versucht, sich mit der anderen Hand die Därme reinzustopfen, und schließlich abends war er fertig. Als wir dann herankonnten nachts, war er durchlöchert wie ein Reibeisen. Erzählen Sie doch seiner Mutter, wie er gestorben ist, wenn Sie Courage haben! (137)

Der Konflikt zwischen den Kriegsheimkehrern und dem Schulleiter deckt zwei zentrale Problemstellen des heroischen Opferdiskurses auf: Erstens bestehen wesentliche Unterschiede in der jeweiligen Selbst- bzw. Fremdwahrnehmung des (ohnmächtig-leidenden) ‚Opferhelden‘ bzw. (freiwilligen) ‚Heldenopfers‘. Die vom Rektor mit phrasenhaftem Pathos proklamierte Opferbereitschaft – die stellvertretend für das institutionalisierte Gedenken in der Weimarer Republik steht – deckt sich nicht mit den Erfahrungen der einzelnen, unmittelbar am Kriegsgeschehen beteiligten Soldaten und kann ihren individuellen Wahrnehmungen und traumatisierenden Erlebnissen demnach kaum ‚gerecht‘ werden.¹⁵ Die wütende Rede Homeyers deutet gleichzeitig darauf hin, dass es den Kriegsteilnehmern durchaus um eine angemessene Würdigung der von ihnen und ihren getöteten Kameraden erbrachten Opfer, keinesfalls aber um eine sprachliche Idealisierung geht. Im selben Moment legt die Schilderung der schrecklichen Versehrungen den Schluss nahe, dass die Soldaten die Ereignisse vermutlich lieber verdrängen würden, wodurch der ambige Charakter der überlebenden ‚Helden‘ illustriert wird. Zweitens rückt auch die sprachliche Verfasstheit des Heldenkults in den Fokus und die Frage danach, mit welchen sprachlichen Mitteln Kriegsoffer stilistisch und narrativ erfasst werden können bzw. sollen. Auch die Kontraste in der jeweiligen Stilisierung des ‚Opfertods‘ weisen letztlich auf die Ambiguitäten in der Denkfigur des Opferhelden hin und dienen der kritischen Reflexion einer Gesellschaft, die bei der Verarbeitung der im Krieg gemachten Gewalterfahrungen an die Grenzen des Ausdrucks stößt. Die Konfrontation der Heimkehrer mit dem institutionalisierten Opferdiskurs lässt sich hierbei als Auflehnung gegen ein ritualisiertes, vermeintlich widerspruchsfreies Heldengedenken deuten.

Die offensiven und drastischen Darstellungen von Versehrungen übernehmen somit die Funktion, das konkrete physio-psychische Leiden der Soldaten zu betonen und in diesem Zuge das Bild eines glorifizierten Opferhelden zu dekonstruieren. Darüber hinaus wird der Aspekt der Kriegsinvalidität mit der Problematik zahlreicher Überlebender verknüpft, sich in die neuen sozialen, ökonomischen und politischen Strukturen der Nachkriegszeit einzufügen. Mit der Ausgrenzung und der vielfach ausbleibenden ideellen und finanziellen Anerkennung der zurückgekehrten ‚Helden‘ macht der Text auf ein zentrales Problem der Weimarer Republik aufmerksam, das Kienitz wie folgt kommentiert:

Im Gegensatz zur Gruppe der gefallenen ‚Kriegshelden‘, deren ‚Tod fürs Vaterland‘ je nach Erinnerungskontext und -bedarf ästhetisiert und heroisiert werden konnte und deren Verehrung der Nation kollektive Identität zu verbürgen schien, wurden die lebenden versehrten Helden für die deutsche Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft zu einem Problem. Zum einen schien das öffentliche Auftreten der Kriegsversehrten wenig heldenhaft [...]. Zum anderen hielten die traumatisierten Kriegsoffer nach dem Kriegsende 1918 unerwünschterweise die Erinnerung an die Demütigung der Niederlage wach. (Kienitz, „Der Krieg der Invaliden“ 378)

Eine solche ungewollte Erinnerung an den verlorenen Krieg geht in *Der Weg zurück* von einer Gruppe demonstrierender Veteranen aus. Mit akribischer Genauigkeit werden in der Episode nacheinander unterschiedliche Formen der Versehrung aufgelistet: Angeführt wird der Demonstrationzug von Einarmigen, die auf Schildern nach der Würdigung ihres Kriegseinsatzes und dem „Dank des Vaterlandes“ (Remarque 290) fragen. Hinter ihnen marschieren Männer, die „blind geschossen“ (291) worden sind. Den Kriegsblinden folgen schließlich

[...] die Einäugigen, die zerfetzten Gesichter der Kopfverletzten, schiefe, wulstige Münder, Köpfe ohne Nasen und ohne Unterkiefer, einzige große rote Narben die ganzen Gesichter, mit ein paar Löchern darin, wo früher Mund und Nase waren. Über dieser Verwüstung aber stille, fragende, traurige Menschaugen. (292)

Der Zug setzt sich fort mit den „langen Reihen der Beinamputierten“ (ebd.), denen wiederum die ‚Kriegsschüttler‘ folgen, also Soldaten, die psychische Schäden davongetragen haben (vgl. 292-293). Die Passage endet mit der Beschreibung eines Überlebenden, der nur noch „Rumpf“ (293) ist und mit einem Handwagen transportiert werden muss: „Es ist der Oberkörper eines kräftigen Mannes, sonst nichts.“ (ebd.) Der Roman bedient sich an dieser Stelle einer symbolträchtigen Bildsprache und lässt die Kriegsversehrten kurz an einer Baustelle halten, an der ein „großes neues Tanzlokal“ (ebd.) errichtet wird. Hierdurch wird der Kontrast zwischen dem erneuten – ökonomischen wie auch mentalen – Aufbruch der Nachkriegszeit und den durch ihre Invalidität und durch ihre Traumata zwanghaft auf die Kriegsvorgänge fixierten Heimkehrern deutlich (vgl. hierzu auch Murdoch, „Vorwärts“

21). Eine offene Zurschaustellung physischen und psychischen Leidens lässt sich als ‚Inszenierung‘ des eigenen Opferstatus verstehen und ist eine Form der Viktimisierung, die in der Weimarer Republik vielfach auf Ablehnung stieß. An dem Demonstrationzug veranschaulicht der Text, dass sich der Anblick gravierender Kriegsversehrungen und desillusionierter Soldaten nur schwer in das Deutungsmuster des sich freiwillig für die Nation aufopfernden ‚Helden‘ integrieren lässt und dass sich „der fragmentierte und zerstörte Körper ganz offensichtlich nicht zu einer symbolischen Überhöhung [eignet]“ (Kienitz, „Körper-Beschädigungen“ 196). Dadurch wird das vermeintlich inklusive Konzept des Opferhelden letztlich als ein exkludierender Diskurs demaskiert, der in vielfacher Hinsicht die Wirklichkeit des brutalen Kriegs verkennt oder überspielt.

Dass dieses Dilemma indes nicht nur die versehrten, sondern auch die ‚gesunden‘ Heimkehrer betrifft, illustriert der Roman an Ernst Birkholz und seinen Freunden, die bei ihrer Reintegration ins zivile Leben in vielerlei Hinsicht scheitern und dabei immer wieder die Widersprüche zwischen ihren persönlichen Erfahrungen und der gesellschaftlichen Würdigung ihres Kriegseinsatzes zu spüren bekommen. Schon ihr „Einzug in die Heimat“ (Remarque 46) beweist, dass sie keinesfalls pauschal als Helden wahrgenommen oder überschwänglich gefeiert werden: „Wir hatten geglaubt, man würde uns erwarten; aber jetzt sehen wir, daß jeder hier schon wieder mit sich beschäftigt ist. Alles ist weitergegangen und geht weiter, fast als wären wir bereits überflüssig.“ (46-47) Dieses ambivalente Gefühl, in der Nachkriegsgesellschaft lästig und ‚unbequem‘, gleichzeitig aber im Konstrukt des ‚Opferhelden‘ Bestandteil des Kriegsgedenkens zu sein, zieht sich durch den gesamten Text und wird später durch Karl Bröger auf den Punkt gebracht: „Als Helden, möglichst weit weg, waren wir ihnen sicher lieber“ (117; vgl. auch 125 und 142).

„Ein Teil meines Daseins hat im Dienste der Zerstörung gestanden [...] Aber das Leben ist mir geblieben.“ – Handlungsoptionen ambiger Helden

Es liegt auf der Hand, dass sich die widersprüchlichen Erfahrungen der Heimkehrer auch in einem teils ambigen Verhalten äußern. Auffällig sind Passagen, in denen die Männer zwar betonen, dass sie „keine Kriegsmaschinen“ (74) mehr sein wollen, aber dennoch nicht fähig bzw. bereit sind, das betont martialische und mitunter

aggressive Gebaren von „Frontsoldaten“ (71) abzulegen, so zum Beispiel bei Schlägereien, persönlichen ‚Racheakten‘ oder beim Wetttrinken (vgl. 71-76, 103, 115-117, 119, 144, 187-188, 191-192, 250 und 260). Solche Textstellen weisen auf eine Desillusionierung der Überlebenden hin, die durch die Ambiguitäten im Umgang mit ‚Kriegshelden‘ massiv verunsichert werden und dabei zwischen Stolz und Schmerz, Schwäche und Stärke schwanken.

Zwei Männer der Gruppe – Ludwig Breyer und Georg Rahe – begehen schließlich Suizid, da es ihnen nicht gelingt, einen ‚Weg‘ in der Nachkriegsgesellschaft zu finden. Breyer äußert in seinem letzten Gespräch mit dem Erzähler die Befürchtung, die „Erzählungen aus dem Kriege“ (322) könnten die nachfolgende Generation erneut für Militarismus und soldatische ‚Abenteuer‘ begeistern. Breyer spielt damit auf ein geschöntes Bild des ‚Helden‘ in der Propaganda und – wie es scheint – ebenfalls auf die Rede des Schuldirektors an.¹⁶ Bevor Georg Rahe sich selbst tötet – er kehrt auf die ehemaligen Schlachtfelder Frankreichs zurück und erschießt sich auf einem Soldatenfriedhof – wird wiederum explizit betont, dass er „seinen heroischen Irrtum [erkannt hat], den leeren Rachen, in den die Treue, die Tapferkeit und das Leben einer Generation versunken sind.“ (360) Auch dieser Kommentar bezieht sich auf eine Instrumentalisierung des Opferhelden für das nationale Gedenken und für politische Zwecke.

Das Ende von Remarques Roman deutet an, dass es zumindest Ernst Birkholz möglich sein könnte, die Katastrophe des Kriegs als alles veränderndes Ereignis zu akzeptieren und in sein Leben zu integrieren. „Ein Teil meines Daseins hat im Dienste der Zerstörung gestanden [...]. Aber das Leben ist mir geblieben“ (372-373), reflektiert Birkholz nach einem „Tag im Walde“ (372). Seine Betrachtung des gerade beginnenden Frühlings lässt sich als optimistischer Blick in die Zukunft lesen, die laut Birkholz jedoch von jedem Heimkehrer allein gemeistert werden müsse (vgl. 374). Die Hoffnung der Erzählerfigur auf die Bewältigung des Kriegs ist demnach – so Tilman Westphalen – an einen „Rückzug in Subjektivität und Naturmystik“ (Westphalen 330) geknüpft. Die Romanfassung von *Der Weg zurück* schließt mit diesem versöhnlichen Ende. Im Gegensatz dazu endete der Erstdruck des Textes, der ab Dezember 1930 in Fortsetzungen in der *Vossischen Zeitung* erfolgte, wesentlich pessimistischer mit der Darstellung von Georg Rahes Suizid (vgl. Schneider, „Das Leben wiedergewinnen“ 402-405). Während die Erstpublikation die anhaltende Präsenz des Kriegs und die Desillusionierung seiner ‚Helden‘ betont, legt

die spätere Buchfassung nahe, dass ein Weiterleben denkbar ist – dies aber nur durch eine konsequente Abwendung vom ambigen ‚Heldendasein‘. Ob dem Erzähler eine solche Auflösung der Ambiguität letztlich gelingt, ist eine Frage, auf die *Der Weg zurück* keine abschließende Antwort gibt.

Steffen Röhrs ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere die Literatur und Kultur der Weimarer Republik und der literarische Diskurs seit den 1980er Jahren. Weitere Forschungsinteressen sind Körperdiskurse, literarische Geschichtsdarstellungen und -reflexionen sowie das Verhältnis von Literatur und (Post-)Kolonialismus.

1 Da sich die folgenden Ausführungen über den Ersten Weltkrieg und Remarques Roman ausschließlich auf männliche Soldaten beziehen, wird im weiteren Text nur die männliche Form verwendet.

2 Zum Umgang der Weltkriegsliteratur mit körperlichen Verletzungen vgl. beispielsweise Krüger-Fürhoff, *Der versehnte Körper* 19; Röhrs, *Körper als Geschichte(n)* 92-95.

3 Wie Brian Murdoch in seiner Analyse von *Der Weg zurück* aufzeigt, unterscheidet sich der Roman von zahlreichen anderen bekannten Texten über den Ersten Weltkrieg, da diese den Blick auf das Kriegsende zumeist aussparen (vgl. Murdoch, „Vorwärts“ 19).

4 Zum Kriegsheimkehrer als ‚unbequeme‘ Reflexionsfigur vgl. grundlegend Nesselhauf, *Der ewige Albtraum*.

5 Zur Erd-Metaphorik in den Romanen Remarques sowie zu den Auswirkungen der besonderen räumlichen und militärischen Situation des Grabenkriegs auf die literarische Darstellung soldatischer Körper vgl. Röhrs, „Stillstand und Bewegungsdrang“.

6 Auch in Jüngers Essay ist die Thematisierung heroischen Soldatentums von Ambiguitäten bestimmt: Über den Typus des soldatischen ‚Landsknechts‘ – der laut Jünger eine „Vollendung“ (Jünger, *Inneres Erlebnis* 80) im Krieg erfahre und den zudem eine ausgeprägte Männlichkeit auszeichne (vgl. 81-82) – heißt es im Text, dass dieser „durchaus nicht das Heroenideal seiner Zeit [verkörpert]“ (81). Dem grobschlächtigen, rohen und im Töten professionalisierten ‚Landsknecht‘ bringt *Der Kampf als inneres Erlebnis* gleichzeitig Bewunderung entgegen, was ebenfalls mit einer Ästhetisierung und Heroisierung des martialischen Kampfes einhergeht (vgl. 79-85). Die Ambiguität des ‚Landsknechts‘ zeigt sich also letztlich darin, dass dieser sowohl Ideal- als auch Schreckbild sein kann. Zu Jüngers Kriegsdeutung in *Der Kampf als inneres Erlebnis* vgl. auch Müller 235-254. In seiner vor allem auf die Person des Autors ausgerichteten, teils psychologischen Argumentation betont Müller, dass Jünger in *Der Kampf als inneres Erlebnis* eine „heroische[] Interpretation der Kriegswirklichkeit“ (241) aufgrund der veränderten, von Technik und Mechanisierung geprägten Kriegsführung nicht mehr widerspruchsfrei gelingen könne. In diesem Kontext zeigt Müller Ambiguitäten in Jüngers heroischer Selbstkonzeption auf, die sich nicht vollständig mit der Deutung des Soldaten als ‚Landsknecht‘ zur Deckung bringen lasse (vgl. 245 und 249). Somit leiste Jüngers Essay letztlich nur eine Glorifizierung der „elementaren Kampfinstinkte“ (245), die wiederum nicht

zwangsläufig mit einer Heroisierung des gesamten Kriegsgeschehens vereinbar sei (vgl. 245).

7 Auf eine – zumindest teilweise – bewundernde Perspektive auf Heel deutet auch der folgende Kommentar des Erzählers hin: „Heel war zwar scharf [gemeint ist sein autoritäres Verhalten], aber er ging ran wie Blücher und war immer vorneweg. Da unterscheidet der Soldat schon.“ (Remarque 43)

8 Der Kommentar über den *Pour le Mérite* lässt sich als Anspielung auf das letzte Kapitel von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* (erste Fassung von 1920) verstehen: In Jüngers ‚Bericht‘ wird der Erzähler aufgrund seiner besonderen ‚Leistungen‘ mit eben diesem Orden ausgezeichnet (vgl. Jünger, *Stahlgewitter* 646). In Anbetracht dieses Schlusses verlieren die zuvor geschilderten Entbehrungen des Grabenkriegs bei Jünger nachträglich an Gewicht und weichen einem Deutungsmuster, in dem das aktive, ‚heroische‘ Handeln das erfahrene Leid und die militärische Niederlage verdrängt, was wiederum einen deutlichen Unterschied zu Remarques Roman darstellt.

9 Zur nicht eindeutigen politischen Positionierung von Remarques Hauptfigur (gerade im Hinblick auf die revolutionären Ereignisse) schreibt Schneider treffend, dass „[i]n Birkholz‘ Wertesystem und Vorstellungsvermögen [...] politische Aspekte keinen Raum [haben]“ (Schneider, „Revolution“ 262). Schneider wirft in diesem Kontext die Frage auf, ob dieses Stilmittel von Remarque bewusst eingesetzt worden sei, um „den Leser aufzufordern, die sich ergebenden und evidenten ‚Leerstellen‘ zu füllen“ (ebd.). Zur zeitgenössischen politischen Rezeption von *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück*, die sich auch mit einem vermeintlichen ‚Verrat‘ Remarques an soldatischen ‚Helden‘ befasste, vgl. Hartung 307-350.

10 Während die Kameradschaft zuvor wiederkehrend als eine Art rettender ‚Anker‘ gedacht und als soldatisches Ideal romantisiert wird (vgl. Remarque 29, 92, 95, 126-127 und 186-187), findet im weiteren Verlauf eine Relativierung statt, da sie nicht in die Friedenszeit mit ihren neuen sozialen Strukturen passt (vgl. 198-199 und 217-219; vgl. hierzu auch Murdoch, „Vorwärts“ 24-27). Zum Stellenwert der Kameradschaft in *Der Weg zurück* vgl. auch Westphalen.

11 Wie Schilling betont, nahm die Verehrung sogenannter Opferhelden bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu, was u.a. mit der Einführung der Wehrpflicht in Preußen zu erklären ist (vgl. Schilling 25-26).

12 Auch Murdoch weist auf diesen Umstand hin, wenn er in seiner Analyse des Romans mit einem Begriff der Gestalttherapie betont, dass die Hauptfiguren keine ‚Geschlossenheit‘ erreichen könnten, da sie ihre traumatisierenden Kriegserlebnisse daran hinderten, in ein ‚normales‘ Leben zurückzukehren (vgl. Murdoch, „Vorwärts“ 22-23).

13 Sabrow bezieht sich in der zitierten Textstelle auf den nationalsozialistischen Opferdiskurs und den Umgang mit ‚Helden‘ und ‚Opfern‘ nach dem Zweiten Weltkrieg; seine Überlegungen lassen sich indes auch auf den Ersten Weltkrieg übertragen.

14 Zu den kritischen Implikationen dieser Passage vgl. auch Murdoch, *Novels* 52-53.

15 Auch in einer früheren Episode, in der Albert Troßke sich wegen Mordes vor Gericht verantworten muss, wird die ‚Falschheit‘ des ritualisierten Opfergedenkens thematisiert, wenn Willy Homeyer den Vertretern des Staats vorwirft: „Was habt ihr denn für uns getan, als wir wiedergekommen sind? Nichts! Nichts! Ihr habt euch um die Siege gestritten, ihr habt Kriegerdenkmäler eingeweiht, ihr habt von Heldenrum geredet und euch gedrückt vor der Verantwortung!“ (Remarque 355)

16 Ein weiterer Grund für Breyers Suizid könnte die Syphiliserkrankung sein, die er sich im Krieg zugezogen hat (vgl. Remarque 284-289 und 323).

Literatur

Delabar, Walter. *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33*. Berlin: Akademie, 2010.

Haas, Claude. „Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: Transcript, 2013: 251-273.

Hartung, Günter. *Werkanalysen und -kritiken*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2007.

Immer, Nikolas und Mareen van Marwyck. „Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: Transcript, 2013: 11-28.

Jünger, Ernst. *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe. Die gedruckten Fassungen unter Berücksichtigung der Korrekturbücher*. Hg. Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta, 2013.

---. *Krieg als inneres Erlebnis. Schriften zum Ersten Weltkrieg*. Hg. Helmuth Kiesel. Unter Mitarbeit v. Friederike Tebben. Stuttgart: Klett-Cotta, 2016.

Kienitz, Sabine. „Der Krieg der Invaliden. Helden-Bilder und Männlichkeitskonstruktionen nach dem Ersten Weltkrieg.“ *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 60.2 (2001): 367-402.

---. „Körper-Beschädigungen. Kriegsinvalidität und Männlichkeitskonstruktionen in der Weimarer Republik.“ *Heimat – Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege*. Hg. Karen Hagemann und Stefanie Schüler-Springorum. Frankfurt a. M.: Campus, 2002: 188-207.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen: Wallstein, 2001.

Müller, Hans-Harald. *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler, 1986.

Murdoch, Brian. *The Novels of Erich Maria Remarque. Sparks of Life*. Rochester, NY: Camden House, 2006.

---. „Vorwärts auf dem Weg zurück. Kriegsende und Nachkriegszeit bei Erich Maria Remarque.“ *Text + Kritik* 149 (2001): 19-29.

Nesselhauf, Jonas. *Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, 2018.

Remarque, Erich Maria. *Der Weg zurück. Roman. In der Fassung der Erstausgabe. Mit Anhang u. einem Nachwort*. Hg. Thomas F. Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014.

Röhrs, Steffen. *Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.

---. „Stillstand und Bewegungsdrang. Zusammenhänge von Grabenkrieg und Körperdarstellung bei Ernst Jünger und Erich Maria Remarque.“ *Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Hg. Jonas Nesselhauf u.a. Hannover: Wehrhahn, 2018: 85-112.

Sabrow, Martin. „Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive.“ *Potsdamer Bulletin für Zeithistorische Studien* 43/44 (2008): 7-20.

Schilling, René. „Kriegshelden“. *Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1831–1945*. Paderborn: Schöningh, 2002.

Schneider, Thomas F. „Das Leben wiedergewinnen oder zugrundegehen'. Zur Entstehung und Publikation von Erich Maria Remarques *Der Weg zurück*.“ *Erich Maria Remarque: Der Weg zurück. Roman. In der Fassung der Erstausgabe. Mit Anhang u. einem Nachwort*. Hg. Thomas F. Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014: 395-409.

---. „Die Revolution in der Provinz. Erich Maria Remarque: *Der Weg zurück* (1930/31).“ „*Friede, Freiheit, Brot!*“ *Romane zur deutschen Novemberrevolution*. Hg. Ulrich Kittstein und Regine Zeller. Amsterdam: Rodopi, 2009: 255-267.

Wagner, Karl. „Einleitung.“ *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*. Hg. Karl Wagner u.a. Zürich: Chronos, 2014: 9-13.

Westphalen, Tilman. „Nachwort. Kameradschaft zum Tode.“ *Erich Maria Remarque: Der Weg zurück. Roman*. Mit einem Nachwort v. Tilman Westphalen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990: 313-331.

Hans-Peter Nill

Antaeus und Hercules

Zur ‚Ent-Fernung‘ des Heroischen und Nicht-Heroischen bei Lucan

Der Behauptung Bodes, dass die Literaturen der (Spät-)Moderne von Ambiguität, Polysemie und Mehrdeutigkeit geprägt seien, ist vielfach widerlegt worden.¹ Und obwohl man die Texte der römischen Antike nicht unmittelbar mit Ambiguität und ihr verwandten Phänomenen in Verbindung bringen mag, so greift die Behauptung „[a]ntike Kunst wäre demnach [...] ambiguitätsfern“ (Bode 279) zu kurz.² Als Gegenbeispiele aus der lateinischen Epik lassen sich etwa Ovids Hermaphrodit-Erzählung in den *Metamorphosen* (4.271-388, vgl. Kirstein, sowie dessen Beitrag im vorliegenden Band) oder die ‚Romanisierung‘ des karthagischen Feldherrn Hannibal in Silius Italicus’ *Punica* (vgl. Stocks) anführen.³ Besonders interessant für die Fragestellung des vorliegenden Bandes zum ‚ambigen Helden‘ ist Lucans Bürgerkriegsepos *De Bello Civili*. Denn kaum ein Epos der antiken Literatur lässt eine vergleichbar offene, mehrdeutige Erzählstruktur und – damit verbunden – eine so umfassende und eindringliche Ambiguierung von Heldenhaftigkeit erkennen. Dies wird nicht nur an der Darstellung der vermeintlichen Hauptfiguren Caesar, Pompeius und Cato deutlich, die in der Forschung kontrovers diskutiert wird.⁴ Die für das Werkganze charakteristische Problematisierung des Heldenhaften lässt sich auch an Randfiguren erkennen, die aufgrund ihrer ‚genuinen Beschaffenheit‘ mit dieser Kategorie auf den ersten Blick weniger greifbar scheinen. So etwa der Riese Antaeus, ein *monstrum*, das während des Ringkampfes gegen Hercules (Lucan. 4.593-653) in einem Spannungsfeld zwischen dem Heroischen und Nicht-Heroischen oszilliert. Sogar Hercules, *das* Paradigma eines Abenteuerhelden (vgl. Bielohlavek 23; Jones 8 u. 12), wird als ruhmvoller Held in Frage gestellt.

Der vorliegende Beitrag unternimmt den Versuch zu zeigen, dass im Kontext des erzählten Bürgerkrieges zunächst stabil erscheinende Kategorien und scheinbar trennscharfe Oppositionspaare wie Gut – Böse oder Held – Nicht-Held in eine verunschärfende Bewegung geraten, die sich als ‚Ent-Fernung‘ in zweifachem

Sinne beschreiben lässt: Ent-Fernung einerseits verstanden als Annäherung, andererseits als Aufhebung.⁵ Eine Auseinandersetzung mit dem Text anhand dieses räumlich-zweideutigen Denkmodells scheint insofern angemessen, als Lucans Werk selbst von einem ambigüerenden Spiel räumlich-semantischer Kategorien (innen–außen, oben–unten, diesseits–jenseits etc.) und fließender Grenzbereiche wesentlich geprägt ist (vgl. Bartsch 17-47; Hömke 101; Nill *passim*).

Werk, Kontext, Inhalt

Lucans Lebenszeit wird auf die Jahre 39 bis 65 n. Chr. datiert. Sein einziges überliefertes Werk *De Bello Civili* thematisiert in 10 Büchern und insgesamt über 8000 Versen den Bürgerkrieg, der 52 bis 48 v. Chr. zwischen den Parteien Gaius Iulius Caesars und Gnaeus Pompeius Magnus’ ausgefochten wurde. Das Epos reicht bis zu Pompeius’ Ermordung 48 v. Chr. und endet mit Caesars Aufenthalt in Alexandria. Die Erzählung vom Ringkampf zwischen Hercules und Antaeus ist in den letzten der drei großen Abschnitte von Buch 4 eingebettet, Curios militärisches Vorgehen gegen Varus und Juba in Numidien. Hier wird zu Beginn geschildert, wie Caesars Kommandant Curio mit seiner Flotte von Lilybaeum (dem heutigen Marsala auf Sizilien) zu einem Hafenplatz zwischen Clipea und Karthago gelangt, also in der Nähe des heutigen Tunis. Er erkundigt sich bei einem einfachen Bewohner (*rudis incola*, 592), warum die von Felsspalten durchzogene Gegend, in der er sein Lager aufgeschlagen hat, ‚Reich des Antaeus‘ (*Antaei ... regna*, 590) genannt wird. Der Ortsansässige beginnt vom überlieferten Kampf des Riesen Antaeus gegen Hercules zu erzählen: Antaeus wurde in den Höhlen Libyens von der ‚Mutter Erde‘ (*Tellus*) geboren und großgezogen. Er übertrifft sogar seine riesenhaften Brüder, die im Gegensatz zu ihm am Kampf gegen die Olympischen Götter teilgenommen haben und gefallen sind

(593-597). Zusätzlich zu seiner enormen Stärke verfügt er über die besondere Fähigkeit, durch Körperkontakt mit der Erde seine verbrauchte Kraft zu regenerieren. Der Riese lebt in Höhlen, verspeist Löwen und tötet – ohne die Hilfe seiner Mutter Erde in Anspruch nehmen zu müssen – sowohl Einwohner als auch Fremde, die über das Meer an seine Küste gelangen (598-609). Seine grausamen Taten rufen schließlich Hercules herbei, der umherzieht, um Länder und Meere von Ungeheuern zu befreien. Zwischen den beiden kommt es zum Ringkampf. Verwundert stellen sie fest, dass sie sich einem jeweils ebenbürtigen Gegner gegenübersehen (612-620). Nach zwei erfolglosen Angriffen Hercules', denen Antaeus erfolgreich Widerstand leistet, indem er sich auf den Boden fallen lässt und durch Körperkontakt mit der Mutter seine Kraft vollständig erneuert (621-644), durchschaut der griechische Held diese ihm bisher unbekannte Fähigkeit. Nach kurzer Rede geht er zu einem dritten Angriff über, hebt Antaeus hoch, um die Verbindung zwischen Mutter und Sohn zu unterbrechen, drückt Körper und Glieder zusammen und würgt seinen Gegner schließlich zu Tode (645-653). Die Erzählung des libyschen Bewohners schließt nicht mit Hercules' Sieg, sondern mit einer kurzen Anekdote über die historische Einnahme der Gegend durch den römischen Feldherrn Publius Cornelius Scipio Africanus Maior (654-660). Angespornt von der vermeintlich glückverheißenden Geschichtsträchtigkeit dieses Ortes, beschließt Caesars Flottenkommandant Curio, hier sein Lager aufzuschlagen und gegen die feindlichen Numider zu marschieren. Letztlich erweist sich jedoch das numidische Heer aufgrund seiner Taktik und Ortskundigkeit als weit überlegen. Curio und seine Soldaten werden vernichtend geschlagen.

Textanalyse

Der gesamte Textabschnitt ist in bemerkenswerter Weise von Inversionen, Polyphonien und Wortspielen durchwoben. Einzelne derartige Phänomene wurden in der Forschung bereits diskutiert. Nimmt man die einzelnen Ergebnisse aus der Perspektive von Ambiguität und Mehrdeutigkeit insgesamt in den Blick, stellt sich der Eindruck ein, der Partie sei eine ambiguerende, auf Verfremdung zielende Erzählstrategie eingeschrieben.⁶ So macht z.B. Paolo Assos Beobachtung bilingualer Wortspiele (vgl. Asso, „Function“ 63) deutlich, dass die Erzählung schon von Anfang an von einer bemerkenswert vielgestaltigen Dynamik geprägt ist und so die anschließenden

Ausführungen in dieser Richtung vorbereitet.⁷ Zusätzlich unterstrichen wird der ambige Grundcharakter dadurch, dass die Geschichte nicht etwa durch eine auktoriale Erzählinstanz vermittelt, sondern der Figur des *rudis incola*, des einfachen, ungebildeten Bewohners, in den Mund gelegt wird (vgl. Asso, „Function“ 62). Es handelt sich um einen intradiegetischen Erzähler, dessen Ausdrucksweise trotz seiner geringen Bildung kaum vom Duktus einer episch-auktorialen Erzählinstanz zu unterscheiden ist (ein für das *Bellum Civile* nicht ungewöhnliches Phänomen, siehe Lucan. 2.193-220, hierzu Fantham 93, Ambühl 326). Schon allein die Tatsache, dass Lucan hier eine sekundäre Erzählerfigur sprechen lässt und auf diese Weise narrative Distanz und Mittelbarkeit zusätzlich erhöht, hebt ins Bewusstsein, dass Heldenhaftigkeit und Nicht-Heldenhaftigkeit erzählte Konstruktion ist.

Im Folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern Ambiguierung mittels ‚Ent-Fernung‘, d.h. sowohl Annäherung als auch Aufhebung, des Heroischen und Nicht-Heroischen vorgenommen wird.

Annäherung: Ähnlichkeit

Das Prinzip der Ent-Fernung als Annäherung ist am deutlichsten in der Anfangsphase des Ringkampfes zwischen Antaeus und Hercules abgebildet. Dies zeigt sich bereits in der äußeren Ähnlichkeit beider Kontrahenten, genauer: in der ähnlichen Darstellung zum einen der jeweiligen Vorbereitungsmaßnahmen, zum anderen der ineinander verstrickten Körper.⁸ Eine umso eindrücklichere Wirkung erzielt der *rudis incola* dadurch, dass er zuvor Hercules als heroische Kontrastfigur zu Antaeus inszeniert hat. Denn der Riese ist als moralisch indifferentes Ungeheuer mit animalischen Zügen zu betrachten. Wahllos tötet er jeden, ob einheimisch oder fremd, der in seine Nähe gerät (605-606). Darin unterscheidet er sich nicht von anderen Ungeheuern wie der vielköpfigen Hydra oder dem nemeischen Löwen. Zusätzlich dazu, dass er der vielleicht stärkere Bruder der mitunter furchterregendsten Giganten Typhon, Tityos und Briareus ist (595-597), weist er animalische Züge auf. Er haust in einer tiefen Höhle, frisst libysche Löwen, die wiederum selbst für ihre außergewöhnliche Wildheit bekannt sind (Ahl, „Hercules“ 1005; Ahl, *Lucan* 95), und wie ein Tier schläft er ohne Unterlage auf dem nackten Boden (601-605). Antaeus scheint aufgrund seiner animalisch-wilden Beschaffenheit mit Kategorien des Heroischen kaum greifbar. Bar jeglicher sozialen Bindung

wird er in der Bevölkerung als blutdürstiges Übel wahrgenommen (*vulgata cruenti | fama mali*, 609–610). Als irrational agierendes Quasi-Tier handelt er moralisch gleichgültig und weist somit prinzipiell eine kategoriale Differenz zum Heldenhaften auf, scheint diesem entzogen (vgl. Bröckling 10). Dagegen wird Hercules als geradezu paradigmatischer Held in die Geschichte eingeführt:

A hero or heroine is an exceptional figure characterised by virtues and qualities such as activity, courage, strength, power, greatness and sacrifice. Regardless of those distinguishing features, heroes would not be heroes without communities declaring them as such. (Willis 24; vgl. Bielohlavek 23)

Die Heldenbehauptung erfolgt implizit und in aller Kürze. Noch bevor der *rudis incola* auf Hercules selbst zu sprechen kommt, weist er auf dessen heroische ‚Haupttätigkeit‘ hin – die Befreiung der Länder (*terras*, 610) und Meere von Ungeheuern. Im positiv konnotierten Attribut *magnanimus* (611) kommen Hilfsbereitschaft und Mut zum Ausdruck.⁹ Ferner wird dem/der Rezipient*in der als bekannt vorauszusetzende Hercules-Mythos allusorisch ins Bewusstsein gerufen.¹⁰ Angedeutet werden die charakteristische Mobilität des umherziehenden Abenteuerhelden (609–611) sowie auch dessen Herkunft: Das Patronymikon *Alcides* (611) verweist auf Hercules' quasi-verwandtschaftliche Beziehung als Enkel zu König Alkaios, der wiederum Sohn des Perseus war, eines der berühmtesten Heroen der griechischen Mythologie (vgl. Degani 493).

Vor diesem kontrastierenden Hintergrund ist der Fokus des intradiegetischen Erzählers auf die Ähnlichkeit der Charaktere umso bedeutsamer: Beide tragen ein Löwenfell, das sie kurz vor dem Ringkampf ablegen, und beide reiben ihre Glieder ein, der eine mit Öl, der andere mit Sand (611–616). Zwar liegt das analytische Interesse der bisherigen Forschung auf den kulturell-zivilisatorischen Unterschieden, die dem Text zu entnehmen sind;¹¹ doch Ähnlichkeit

bedarf der Feststellung von Differenzen, weil sie nie Identität ist, kann aber selbst auch keine radikale Differenz im Sinne des ‚Anderen‘ sein: [...] Sie befindet sich immer zwischen den Polen von vollständiger Identität und radikaler Differenz. (Kimmich 43)

Die in diesem Sinne ‚ähnlichen‘ Verhaltensweisen werden vom erzählenden *rudis incola* zusätzlich auf sprachlich-lexikalischer Ebene

unterstrichen. So gebraucht er zur Bezeichnung beider Kämpfer je einmal dasselbe Demonstrativpronomen, *ille* (‚jener‘, 612 und 615). Das Begießen der Glieder beschreibt er jeweils mit demselben Lexem *-fudit*. Diesem allerdings stellt er das eine Mal das Präfix *per-* (613), das andere Mal *in-* (616) voran, wobei beide Komposita als Synonyme zu betrachten sind. Schließlich gibt er Hercules' und Antaeus' Körperglieder in ähnlicher Weise mit dem Begriff *membra* wieder, doch nicht etwa mittels exakter Wortwiederholung, sondern anhand eines Polyphton, d.h. mit veränderter Flexionsform (*membra*, 613; *membris*, 616).

Die Annäherung beider Kämpfer durch Ähnlichkeit, die auf den Ebenen der *fabula* (der erzählten Welt) und der *story* (der narrativen Repräsentation) Ausdruck findet, darf weder als Ineinssetzung verstanden werden, noch bezeichnet sie einen Prozess der Harmonisierung. Im Gegenteil, die dargestellte Ähnlichkeit beider Charaktere markiert das, was Bhatti und Kimmich im Allgemeinen als einen „Moment der Destabilisierung von angeblich stabilen, ‚natürlichen‘ dichotomischen Ordnungen“ beschreiben (Bhatti/Kimmich 17). Die trennscharfe Abgrenzung zwischen dem ‚bösen‘ Monstrum Antaeus und dem ‚guten‘ Helden Hercules wird vom Erzähler zunehmend verunschärft. Die Darstellungstendenz führt er in der ersten Hälfte des Kampfes fort (617–629): Die scheinbare Verwischung ist zum einen auf die Geübtheit der Kämpfer zurückzuführen, die mit Tritten, Schlägen, Würfen und insbesondere Würgegriffen den Sieg zu erreichen suchen und sich so *multo nexu* (617), also in vielfältiger Windung, ineinander verstricken. Dass sich beide in Körperkraft und Versiertheit im Ringen gleichen, zeigt sich explizit am Gebrauch des Wortes *par* (‚gleich‘/‚ebenbürtig‘) in Vers 620: *miranturque habuisse parem* (‚und es nimmt sie wunder, einen ebenbürtigen Gegner zu haben‘). Im Vollzug der Gewalt scheinen sich die Kämpfer als *pares*, als gleichwertige Gegner in eine – im Lotman'schen Sinne – desintegrierend wirkende Grenzzone zu begeben, sodass keine expliziten Zuordnungen zum Ausdruck gebracht werden.¹² Zum anderen spiegelt sich die vom *rudis incola* ins Explizite gehobene Parität bzw. Ähnlichkeit ganz besonders in der narrativen Unterdeterminierung der jeweiligen Körperteile wider: Des einen *caput* (‚Kopf‘) ist fest an des anderen *frons* (‚Stirn‘) geheftet, wobei eine feste Zuschreibung zum jeweiligen Kämpfer nicht möglich ist (619). Besonders am alliterativen Polyphton *pectore pectus* (624, ‚Brust an Brust‘) treten räumliche Annäherung und zugleich semantische Verdichtung hervor. Zusätzlich akzentuiert wird der Eindruck der ‚körperlichen Verschmelzung‘ durch eine ‚summativ-

Darstellung‘ der zum Einsatz gebrachten Gliedmaßen in Vers 617-618: *manus* (‘Hände‘), *brachia* (‘Arme‘), *colla* (‘Häse/Nacken‘), *lacertis* (‘Armmuskeln‘). Während diese in den Plural gesetzten Begriffe sowohl Hercules als auch Antaeus zuzuordnen sind, muss der/die Rezipient*in in Vers 624-629 selbst realisieren, zu welchem der beiden Kontrahenten die genannten Körperteile *cervix* (‘Nacken‘), *pectus* (‘Brust‘), *crura* (‘Beine‘), *manu* (‘Hand‘) gehören, da sich im Text bis dahin keine expliziten Hinweise finden. Ebenso liegt es am Rezipienten/an der Rezipientin einen ‚Sinn‘ zu konstituieren, wenn geschildert wird, dass ‚der Sieger‘ (*victor*, 626) den ‚Rücken des Mannes‘ (*terga viri*, 626) umfasst, dessen ‚Unterleib‘ (*ilibus*, 627) zusammendrückt und ihn, die ‚Füße zwischen die Leisten gebracht‘ (*inguinque insertis pedibus*, 628) ‚von Kopf bis Fuß‘ (*per membra*, 629) zu Boden streckt. Bei der Lektüre stellen sich die Fragen: Wer ist der ‚Sieger‘? Über wessen Körper wird der Blick des Lesers/der Leserin geführt? Wer ist mit ‚Mann‘ (*vir*, 626; *virum*, 629) gemeint? Im hastigen und technisch komplexen Durcheinander des Ringkampfes scheint eine klare, eindeutige Darlegung der Abläufe nicht möglich. Zwar bringen die folgenden Verse 629b-635 Klarheit – es ist Hercules, der als vorübergehender *victor* den *vir* Antaeus zu Boden wirft, woraufhin der Riese jedoch zu neuer Kraft findet und sich aus dem Griff des Helden befreien kann.¹³ Doch kaum geht der Kampf in die zweite Runde, schon versetzt der Erzähler die Kontrahenten erneut in einen räumlich-semanticen Grenzbereich, in dem feste Zuordnungen wie Nähe und Distanz, Identität und Differenz im (narrativen) Phänomen der Ähnlichkeit aufzugehen scheinen: Wieder stoßen Hercules und Antaeus als *pares*, also ebenbürtige Gegner, zusammen (636: *confluxere pares*). Wieder werden beide mit demselben Demonstrativpronomen, *ille*, bezeichnet, diesmal allerdings in stärker prononciierter Form einer Anadiplose (636-637: *Telluris viribus ille | ille suis*; ‚mit der Kraft der Erde jener, jener mit seiner eigenen‘). Zudem scheinen nun Hercules und Antaeus in ihren Rollen vertauscht. Stellt man die Verse 638-639 vergleichend neben die Verse 622-624, fallen signifikante Parallelen ins Auge:

638 ... videt **exhaustos sudoribus** artus
639 **cervicemque viri** ...

622 **exhausitque virum**, quod creber anhelitus illi
623 prodidit et gelidus fesso de corpore **sudor**
624 tum **cervix** lassata quati ...
(Hervorhebungen HPN)

In Anbetracht dieser Parallelen erhält die Darstellung der invertierten Rollen eine umso schärfere Kontur. Während in der ersten Runde des Kampfes (622-624) Antaeus als Mann (*vir*) beschrieben wurde, dem vor Erschöpfung (*exhausit*) der Schweiß (*sudor*) vom Körper rann und dessen Nacken (*cervix*) geschüttelt wurde, werden dieselben Attribute nun Hercules zugeschrieben (638-639). Erneut akzentuiert der *rudis incola* die Inversion auf formaler Ebene, indem er (zum dritten Mal) auf das Stilmittel des Polyptoton, d.h. Wortwiederholung bei jeweils veränderter Flexion, zurückgreift.

Wurden also Antaeus und Hercules eingangs der Erzählung (593-611) bezüglich ihres Heroenstatus deutlich voneinander abgegrenzt, so lässt der mittlere Abschnitt des Textes (612-639) eine räumlich-semantiche Annäherung mittels narrativer Verfahren der Verunschärfung, Unterdeterminierung und Inversion erkennen. Es würde zu kurz reichen, fasste man die dargestellte ‚Ähnlichkeit‘ zwischen den Figuren lediglich als eine Art ‚Oberflächenstruktur‘ auf, die nur an äußeren Faktoren wie Verhalten und Körper greifbar ist. Vielmehr markiert die Ähnlichkeit eine narrative Sichtbarmachung heroischen Potentials: Im *Agon* des Ringkampfes konzentriert sich der *rudis incola* ganz auf deren *agency*, wobei die Handlungen des einen kaum von denen des anderen zu differenzieren sind – zumindest vorübergehend.¹⁴ Beide Kämpfer erweisen sich hinsichtlich ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten als gleichermaßen ‚exzeptionell‘. Für den kurzen Moment des körperlichen Ineinander-Verschlungen-Seins erweckt die kämpferische Auseinandersetzung also den flüchtigen Eindruck einer heroischen Annäherung.¹⁵

Aufhebung: Hercules‘ ‚Heldentat‘

Die zweite Runde des Ringkampfes markiert zugleich einen zweifachen Wendepunkt (640-659). Denn in direktem Anschluss stellt der erzählende *rudis incola* die angedeutete heroische Bewährung beider Kontrahenten entscheidend in Frage. Recht offensichtlich wird Antaeus wieder nur wenig heroisch inszeniert (1), während die Zweifel an Hercules‘ ‚Heldentat‘ auf subkutaner Ebene zum Ausdruck kommen (2).

(1) Trafen beide Kämpfer bisher als *pares* aufeinander, zeigt sich ab Vers 640, dass Antaeus nun immer dringlicher auf die Unterstützung von *Tellus* angewiesen ist. Ohne die Angriffe seines Gegners abzuwarten, lässt sich der Riese ‚freiwillig‘ fallen, um mit noch größerer Kraft ausgestattet wieder aufzustehen (*non expectatis*

Antaeus viribus hostis | sponte cadit maiorque accepto robore surgit, 640). Immer deutlicher werden Ich-Schwäche und fehlende Eigenständigkeit erkennbar. Von Exzeptionalität kann nun nicht mehr die Rede sein, noch stellt sich seine Handlungsweise als agonal heraus, insofern als er selbst keinerlei Absicht zum Gegenangriff erkennen lässt. Dies geht so weit, dass Antaeus – scheinbar zum ‚Jüngling‘ geworden – bei Hercules’ drittem Angriff (646-653) sich geradezu an den Erdboden ‚klammert‘ (*nitentem in terras iuvenem*, 650; zum Gebrauch von *iuvenis* s. weiter unten). Dadurch, dass der Riese aktiv die Hilfe seiner Mutter sucht, weitet sich der erzählerische Fokus und ist nicht mehr allein auf die vermeintlich heroischen Kämpfer gerichtet. Insbesondere ab Vers 643 rückt der intradiegetische Erzähler *Tellus* stärker ins Blickfeld. Ihre selbstlose Opferbereitschaft für den Sohn kommt in den Versen 643-644 explizit zum Ausdruck: *quisquis inest terris in fessos spiritus artus | egeritur, Tellusque viro luctante laborat* (‚Die ganze Luft, die sich im Erdreich befindet, strömt hinaus in seine ermatteten Glieder und die Erde leidet Not, während der Mann sich im Ringkampf abmüht‘). Dass sich die für Helden-narrative typische Konzentration von *agency* in Richtung *Tellus* verschiebt, zeigt sich auch an der quantitativen Zunahme ihrer Nennung. Während die Mutter Erde bisher in der Ringkampf-szene (612-639) zwei Mal genannt wird, geschieht dies innerhalb der Verse 643-653 sechs Mal: *terris* (643), *Tellus* (644), *terra* (646), *terras* (650), *Tellus* (651), *terris* (653).

(2) Aufgrund der offensichtlich nicht-heroischen Darstellung des Antaeus lässt sich die Erzählung von Hercules’ Sieg über den Riesen in zwei divergente Richtungen lesen. Einerseits kann sie als konsequente Fortführung der Heldenbehauptung interpretiert werden: Hercules gewinnt die Oberhand, nachdem er den Zusammenhang zwischen Antaeus’ Bodenkontakt und Wiedererstarke durchschaut hat. Er beweist im Gegensatz zu seinem Gegner Eigenständigkeit und Durchsetzungsvermögen und erringt so verdientermaßen den Sieg.

Andererseits ist dem Text eine zweite, die erste Lesart aufhebende Perspektive inhärent, in der Hercules einen Deheroisierungsprozess durchläuft. Zweifel an einer heroisierenden Darstellung äußerte bereits Ahl (vgl. Ahl, *Lucan* 99 und 259-274; s.u. Anm. 22). Auch Martindale sieht jeglichen Ausdruck von Heldenhaftigkeit durch den ‚paradoxen‘ und ‚bizarren‘ Charakter des Ringkampfes unterminiert:

Thus the style emphasizes the abnormality of the contest rather than the *virtus* of

Hercules. In fact Lucan’s treatment of Hercules does not suggest that he is intended to be an exemplary figure. (Martindale 73)

Auch wenn die Aussage, es handle sich hierbei um eine unmittelbare Erzählung „Lucans“ oder zumindest die einer allwissenden, auktorialen Instanz, nur schwer haltbar ist, erweist sich dennoch Hercules’ dargestellter Mangel an Exemplarität für einen Helden als fatal. Dies lässt sich etwas präziser anhand der folgenden drei Aspekte herausarbeiten:

Zunächst ergeben sich aus der bemerkenswerten Bezeichnung des Antaeus als *iuvenis* (‚Jüngling‘, 650) signifikante Konsequenzen für die Beurteilung von Hercules’ Tat. In diesem Begriff sind drei teils widersprüchliche Bedeutungen vereint, die jedoch für die zeitweilig ambige Darstellung des Riesen als charakteristisch angesehen werden können. Zum einen bezeichnet *iuvenis* herausragende Männer und Heroen (‚iuvenis‘, Thesaurus Linguae Latinae [TLL] 736, lin. 1-36).¹⁶ Zugleich stellt es den Zusammenhang zwischen geringem Alter und damit einhergehender *infirmitas*, also Kraftlosigkeit und Unreife heraus (‚iuvenis‘, TLL 734, lin. 33-49). Und schließlich wird der Begriff auch synonym zum Ausdruck *filius*, also ‚Sohn‘ gebraucht (‚iuvenis‘, TLL 736, lin. 20-30).¹⁷ In *iuvenis* fließen also mehrere Aspekte zusammen: Antaeus erscheint insgesamt als *Tellus*’ Sohn, der im Kampf um seine Mutter zwar heroische Eigenschaften erkennen lässt, aber letztlich infolge fehlender Eigenständigkeit an einem überlegenen Gegner scheitert und sein Leben verliert. In Anbetracht dieses zumindest für einen Riesen außergewöhnlich vielschichtigen Charakters wirkt Elena Merlis Interpretation umso überzeugender: Laut Merli markiert der Gebrauch von *iuvenis* den Endpunkt von Antaeus’ Metamorphose von einem *terribilis partus* (594-595) bzw. *cruentum malum* (609-610) zu einem *vir* (622, 626, 629, 644) und schließlich zu einem *iuvenis* (650), und führt somit dem Rezipienten/der Rezipientin einen Humanisierungsprozess vor Augen (vgl. Merli 128-129). Statt Animalität und Monstrosität treten nun menschliche Züge und Verbundenheit zwischen Mutter und Sohn in den Vordergrund. Aus dieser Perspektive erscheint Hercules’ ‚Heldentat‘ weniger in epischem denn in tragischem Licht, und der ‚Held‘ nicht als *exemplum virtutis*, sondern als Skandalon.¹⁸

Ein zweiter Aspekt, angesichts dessen Hercules an heroischer Qualität einbüßt, besteht in der Auslassung einer expliziten Sterbeszene. Dies stellt einen signifikanten Bruch mit der Tradition epischer Heldennarrative dar. Da die narrative Präsentation des Zweikampfes Merkmale

einer Aristie nach homerischem Vorbild erkennen lässt, sind auch an die Schilderung des Sterbens entsprechende Erwartungen geknüpft.¹⁹ Demnach müsste die Erzählung von Antaeus' Tod eher Zeitdehnung aufweisen. So würde das heroische Profil des Siegers besonders geschärft und dem Rezipienten/der Rezipientin durch eine möglichst brutale oder schaurige Schilderung der Verwundung vor Augen geführt, welche großer Gefahr sich Hercules selbst aussetzt (vgl. Zimmermann 163). Die Sterbeszene geht zudem meist mit dem Motiv des Zu-Boden-Sinkens oder Fallens einher. Im vorliegenden Ringkampf hingegen wird eben dieses durch das In-Die-Höhe-Haltens des Riesen konterkariert. Die irritierende Wirkung des Kampfausgangs resultiert zudem aus einer bis dahin sorgfältig aufgebauten Spannung, die zu früh aufgelöst wird.²⁰ Eine Sterbeszene, die in Anbetracht der zwischenzeitlichen Aussichtslosigkeit Hercules' Tat entsprechend würdigen und in Szene setzen würde – schließlich bemisst sich die Stärke des Helden in der Regel an der Stärke ihrer Kontrahenten (vgl. Horn 13) –, bleibt aus.

Drittens äußert sich Hercules' Mangel an heroischer Exemplarität in der bedeutsamen Auslassung einer Ehrerweisung durch die libysche Bevölkerung oder zumindest durch den erzählenden *rudis incola*. Diese Ellipse erweist sich als fatal für die Beurteilung des Sieges als Heldentat, denn, wie der französische Literaturtheoretiker Maurice Blanchot treffend formuliert: „If the word heroism has a meaning, it lies entirely in a certain overvaluation of the ‚act‘ itself“ (Blanchot 377). Statt einer ‚Überbewertung der Tat‘ findet sich im vorliegenden Text eine explizite Leerstelle. Ja, es scheint so, dass Hercules' Erfolg an heroischer Qualität übertroffen wird angesichts der anschließenden Anekdote über Scipios spätere Anlandung an genau demselben Ort. Denn der römische Feldherr, so setzt der *rudis incola* seine Erzählung fort, verlieh der Felsenlandschaft ‚größere Beinamen‘: *Sed maiora dedit cognomina collibus istis | Poenum qui Latii revocavit ab arcibus hostem, | Scipio; ...* (656-658; ‚Größere Beinamen aber gab diesen Hügeln Scipio, der den punischen Feind von Latiums Festungen zurückrief‘).²¹ In Anbetracht des reziproken Austauschs der Beinamen *Africanus* und *Cornelia* (s. Endnote 4) ließ Scipio der libyschen Landschaft nicht nur größeren Ruhm zuteilwerden, er erwarb ihn sich damit auch selbst. Auch wenn man die gesamte Erzählung als Heldennarrativ auffasst, in deren Zentrum Hercules steht, so korreliert – nach Darstellung der Erzählerfigur – Scipios historische Landnahme letztlich mit einer Deheroisierung bzw. Degradierung des mythischen Halbgottes zu einem ‚Nicht-Mehr-Held‘.²²

Fazit

Anhand der Denkfigur der ‚Ent-Fernung‘ lassen sich zwei Aspekte beschreibbar machen, die zu einer Verunschärfung des Prinzips ‚Held‘ beitragen: ‚Annäherung‘ und ‚Aufhebung‘. Im ersten Teil des Ringkampfes geraten die Kategorien des Heroischen und Nicht-Heroischen in eine verunschärfende Ent-Fernung ‚zueinander‘. Wie Hercules und Antaeus ‚nähen sie sich an‘, winden sich ineinander und geraten so in einen flüchtigen, desintegrativen Grenzbereich, in dem weder Identität noch Differenz zum Ausdruck kommen. Diese polymorphe Dynamik, so sollte gezeigt werden, lässt sich anhand der narrativ vermittelten Ähnlichkeit beider Kontrahenten sichtbar machen. Als wichtigstes Ausdrucksmittel hierfür konnten Wortwiederholung, Polyphton, Inversion und narrative Unterdeterminierung identifiziert werden.

Die Aufhebung des traditionellen Heldenparadigmas lässt sich im Lichte einer *coincidentia oppositorum*, eines Zusammenfallens konträrer Perspektiven lesen: Hercules' Sieg wird am Ende als selbstlose Heldentat und ‚zugleich‘ als unrühmliche Untat inszeniert, die zudem angesichts der historischen Landnahme durch den Feldherrn Scipio beinahe bis zur Bedeutungslosigkeit verblasst. Generiert wird diese ambige Perspektivenstruktur insbesondere durch den Gebrauch von Wortspielen, Inversionen und narrativen Leerstellen. Während also bei der ‚Annäherung‘ die Ambiguität aus der ‚Sprachbezogenheit‘ des Textes resultiert, ließe sich beim Prozess der ‚Aufhebung‘ die Evokation offener Kontexte als ‚Quelle von Mehrdeutigkeiten‘ anführen (Bauer u.a. 33-35).

Beide Aspekte, Annäherung und Aufhebung, verweisen in ähnlicher Weise auf die Standortabhängigkeit und den Konstruktcharakter jeglicher Heroisierung bzw. Deheroisierung. Nicht absolute Qualität, sondern relative Wahrnehmung und die Perspektive des Erzählenden sind demnach entscheidend für die Frage nach Heldenhaftigkeit. Fließen wie in der Erzählung des *rudis incola* verschiedene Wahrnehmungsinstanzen zusammen, verwischen die Konturen zwischen Gut und Böse, Held und Nicht-Held, Hercules und Antaeus, *iuvenis* und *monstrum*, Heldentat und Untat.

Eine solche kritisch-reflektierende Ent-Fernung heroischer Eindeutigkeit in einem Epos – der primären Gattung der Heldenerzählung – stellt selbst ein Paradoxon dar, das im Kontext des Bürgerkriegs jedoch besondere Bedeutsamkeit erlangt. Denn im Bürgerkrieg scheint eine vollständige Umsetzung heroischen Potentials in die Tat unmöglich.

Hans-Peter Nill ist derzeit Studienreferendar für die Fächer Latein und Geschichte an der Dietrich-Bonhoeffer-Schule in Weinheim. Zugleich ist er als Postdoktorand Mitglied der Working Group „Narrative Dynamics in Latin Literature“ an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Seine Promotion schloss er in Tübingen mit der Arbeit ‚Gewalt und *Unmaking* in Lucans *Bellum Civile*. Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive‘ ab (Leiden/Boston: Brill, 2018). Zu seinen Forschungsinteressen zählen Erzähltheorie, antike Epik, Gewalt, Dinge und Objekte, Postmoderne.

1 Siehe z.B. die im GRK 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“ entstandenen Dissertationen und Publikationen.

2 Deutliche Kritik an Bodes Auffassung, Ambiguität sei ein ureigenes Merkmal der Moderne, üben insbesondere Matthias Bauer, Joachim Knape, Peter Koch und Susanne Winkler, deren interdisziplinärer Beitrag die Bereiche Literaturwissenschaft, Rhetorik und Linguistik näher beleuchtet (Bauer u.a. 65): „Seit jeher stößt jedoch der Leser literarischer Texte auf Ambiguität, und zwar vor allem weil dort verschiedene Kommunikationsebenen zusammengespannt werden (z.B. Kommunikation zwischen den Figuren und zwischen dem Autor und Leser), weil insbesondere in fiktionalen Texten Kontexte zugleich evoziert werden und als Mittel zur Disambiguierung fehlen, und weil sich literarische Texte häufig auf sprachliche Phänomene beziehen.“ Zu Ambiguität in Literatur, Kunst und Kultur der Vormoderne s. Mittelbach, Potysch/Bauer, Auge/Witthöft und Potysch.

3 Ferner wurde im Rahmen des Tübinger GRK 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“ vom 2. bis 3. März 2018 ein internationaler Graduierten-Workshop „Ambiguity in Antiquity“ veranstaltet. Organisation und Leitung: Sonja Borchers, Elisabeth Schedel und Anna Schwetz; siehe [https://uni-tuebingen.de/de/46213?tx_news_pi1\[news\]=18885](https://uni-tuebingen.de/de/46213?tx_news_pi1[news]=18885) (zuletzt 3.12.2018). Für die internationale Konferenz „13th Trends in Classics: Intended Ambiguity“ (Thessaloniki, 23. bis 26. Mai 2019) unter der Leitung von Therese Fuhrer, Stavros Frangoulidis, Antonios Rengakos und Martin Vöhler siehe https://www.lit.auth.gr/13th_trends (zuletzt 3.12.2018).

4 Für einen kurzen Überblick über die jüngere Lucan-Forschung s. Nill 12-18.

5 ‚Aufhebung‘ wird in lockerer Anlehnung an Hegels Begriff des dialektischen Aufhebens gebraucht, wonach ‚Aufhebung‘ teils widersprüchliche Bedeutungen in sich trägt: Beseitigen, Bewahren und Hinaufheben (im Sinne einer Synthese), vgl. Hegel 57-59.

6 Zur Inversion des konventionellen Ringkampfes s. Martindale 72. Hercules erringt den Sieg nicht dadurch, dass er seinen Kontrahenten dreimal zu Boden wirft, sondern indem er ihn beim dritten Angriff in die Luft hebt. Auf die „nice inversion of epithets“ *Scipio Africanus* – *Cornelia castra* verweisen Ahl, „Hercules“ 1001 Anm. 1, sowie auch Asso, „Function“ 70. Extreme Polyphonie zeigt sich bei der Gleichsetzung von Antaeus und Hercules mit anderen Figuren inner- und außerhalb der Erzählwelt des *Bellum Civile*. Die Resultate der zahlreichen Analysen weisen eine bemerkenswerte Diskrepanz auf. Vgl. Grimal 60; Thompson u. Bruère 169-170; Ahl, „Hercules“ 1003; Ahl, *Lucan* 88-115 u. 259-274; Saylor; Uhle; Lowe. Die Vielseitigkeit der Ergebnisse lässt möglicherweise darauf schließen, dass die Unmöglichkeit einer eindeutigen Identifikation im Text selbst angelegt ist. S. hierfür Ambühl 138, Merli 129 Anm. 41, Radicke 303. Dynamische Auf-

lösungs- und Verdichtungsprozesse äußern sich in latenter Weise durch Wortspiele, wie etwa an der Ambiguität der Worte *tellus* und *terra* zu sehen, die sowohl den Erdboden als auch die Mutter Erde denotieren (Martindale 73). Allein durch den häufigen Gebrauch – *tellus* findet sich sieben, *terra* acht Mal in der Erzählung des *rudis incola* – wird dem / der Leser*in der mehrdeutige Charakter der Partie immer wieder vor Augen geführt.

7 Barthes bezeichnet einen solchen narrativen Vorhalt als ‚Keim‘, der erst im weiteren Verlauf der Lektüre ‚aufgeht‘ (vgl. Barthes 7).

8 Zum hier zugrunde gelegten Ähnlichkeitsbegriff und der grundsätzlichen Frage ‚Was ist Ähnlichkeit?‘ s. Kimmich 23-44, bes. 41: „Ähnlichkeitsbeziehungen sind verwendbar für die Beschreibung von Verhältnissen, die eine relative Nähe und eine relative Ferne zugleich implizieren und dabei die jeweilige Entfernung nicht als unüberwindbar, sondern immer eher als eine zu überbrückende präsentieren. Ähnlichkeiten markieren einen Ort, der nicht identisch mit dem eigenen, der aber auch nicht in der Fremde liegt.“ Vgl. Spaemann.

9 Im weiteren Verlauf der Partie wird der Hercules-Mythos immer wieder aktualisiert, wie etwa bei der Kampfvorbereitung, wo er das Fell des Nemeischen Löwen abwirft, den er im Zuge seiner ersten Heldentat bezeichnenderweise zu Tode gewürgt hat. Die Verse 633-635 rufen den Sieg über die Hydra, seine zweite Heldentat, in Erinnerung. Schließlich verweist der Erzähler in Vers 637-639 auf seine elfte Heldentat, als er Atlas kurzzeitig den Himmel von den Schultern nahm.

10 Zur Rezeption des Hercules-Mythos s. beispielsweise Galinsky; Effe; Boardman u.a.; Kray u.a.; Ritter; Huttner; Heinrich; Bezner.

11 Das Nemeische Löwenfell (*Cleonaei terga leonis*, 612) verweist auf Hercules' frühere Heldentat, als er Nemea von der dort wütenden Bestie befreit hat. Als Synekdoche für Nemea deutet das Attribut *Cleonaei* auf das argivische Dorf Kleonai, wo Zeus' bzw. Jupiters Sohn Obdach fand. Dass Antaeus das Fell eines libyschen Löwen abwirft, rekuriert auf dessen ‚Nahrungsgewohnheiten‘ und markiert so die außergewöhnliche Wildheit des Riesen. Zudem unterscheidet sich Hercules von seinem Gegenüber durch das Einölen seiner Arme und Beine (*perfundit membra liquore*, 613), was als charakteristisch für einen griechischen Athleten anzusehen ist (Ahl, *Lucan* 96; Asso, *Commentary* 233). Die Adverbiale *Olympiacae servato more palaestrae* in Vers 614 (ganz nach dem Brauch der olympischen Ringkunst) vergegenwärtigt Hercules' kulturelle Herkunft, da es sich bei den Olympischen Spielen um ein Fest zu Ehren seines Vaters Zeus handelt. Dagegen streut Antaeus warmen Sand über seine Glieder (*membris calidas infudit harenas*, 616), wohl ahnend, seine eigene Kraft werde nicht wie bisher ausreichen (*parum fidens pedibus contingere matrem*, 615). Diese Differenzen lassen Ahl – dessen Interpretation prägenden Einfluss auf nachfolgende Beiträge hatte – schlussfolgern, die Erzählung zielt auf „the victory of spiritually superior, educated Greek athletics over the crude natural strength of the barbarian“ (Ahl, *Lucan* 96). Zugleich wirkt das Abhalten eines Ringkampfes in sportlicher Ausführung (*more palaestrae*) verfremdend, gerade im Kontext eines Kampfes um Leben und Tod. Zu Regeln und Ablauf eines Ringkampfes s. Jüthner, „Pale“; Jüthner, „Pankration“ und Jüthner/Mehl.

12 Zu Jurij Lotmans Modell der Semiosphäre, s. Lotman 163-290. Kimmich 40: „Ähnlichkeit konnotiert so etwas wie eine qualitative Nähe [...] die eine relativ schnelle Transformation des einen in das andere möglich macht, Ähnliches ist sich also nahe im Wortsinne – aber auch metaphorisch –, weil nur wenige Transformationschritte nötig wären, um Identität herzustellen.“

13 Bezeichnenderweise handelt es sich auch bei *Herculeos nodos* (632) um ein Wortspiel, das zum paradoxen Charakter des invertierten Ringkampfes beiträgt. Martindale bemerkt hierzu: „*Nodos* here refers to wrestling holds [...], but

there is also a punning allusion to the *nodus Herculeaneus*, a knot that was traditionally hard to extricate [...]. Antaeus unbinds (*laxavit*) the knot that cannot normally be unbound“ (Martindale 72).

14 *Agency* wird hier im Sinne Schlechtriemens verstanden.

15 Die mit hohem Aufwand dargestellte Ähnlichkeit und Ebenbürtigkeit beider Kontrahenten erfüllt zudem eine weitere wichtige Funktion: die Erzeugung von Spannung bzw. *suspense*. Für eine ausführliche Analyse s. Nill 257-303.

16 So wird neben Helden wie den Argonauten (Verg. *Aen.* 5.729; 8.179; 10.837) und Achilles ([Verg.] *Culex* 301) etwa Hercules selbst in Ovids Werk *Fasti* entsprechend tituliert (Ov. *fast.* 2.305).

17 Eine besonders eindrückliche Parallele findet sich hierfür in Horaz' Oden, der die Riesen gleichermaßen als ‚Tellus' Söhne' beschreibt, die von ‚Hercules' Hand in ihre Schranken verwiesen wurden' (Hor. *carm.* 2.12.7: *domitosque Herculea manu | Telluris iuvenes*).

18 Dabei ist zu bemerken, dass nach Merlis Argumentation Antaeus' ‚Verwandlung' in einen zunehmend unterlegenen Kontrahenten Curios' katastrophale Niederlage gegen das numidische Heer vorbereitet.

19 Zu den formalen Bausteinen einer Aristie zählt Krischer ‚Glanz der Waffen', ‚Auszug zum Kampf', ‚Ansturm des Helden', ‚Flucht und Verfolgung', ‚Der Sieger und sein Opfer', ‚Unentschiedener Kampf', ‚Standhalten', ‚Zurückweichen' und ‚Der Krieger fällt' (Krischer 36-75). Vgl. Friedrich, Stoevesandt.

20 Zur Erzeugung von Spannung bzw. *Suspense* in der vorliegenden Partie s. Nill 290-303.

21 Ahl, *Lucan* 96: „There is an unmistakable suggestion that Scipio's victory over Hannibal surpasses in importance that of Hercules over Antaeus.“ Vgl. Martindale 76, Fratantuono 166.

22 Vgl. Gelz u.a. 137: „Der Held ist Held (nur) im Moment der vollbrachten Heldentat, deren Ruhm verblasst, banalisiert bzw. von jenem anderer Heldentaten abgelöst wird.“

Literatur

Ahl, Frederick. „Hercules and Curio. Some Comments on *Pharsalia* iv.“ *Latomus* 31 (1972): 997-1009.

---. *Lucan. An Introduction*. Ithaca: Cornell UP, 1976.

Ambühl, Annemarie. *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum civile*. Berlin: De Gruyter, 2015.

Asso, Paolo. „The Function of the Fight. Hercules and Antaeus in *Lucan*.“ *Vichiana* 4.4 (2002): 57-72.

---. *A Commentary on Lucan, De bello civili IV. Introduction, Edition and Translation*. Berlin: De Gruyter, 2010.

Auge, Oliver und Christiane Witthöft (Hg.). *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*. Berlin: De Gruyter, 2016.

Barthes, Roland. „Introduction à l'analyse structurale des récits.“ *Communications* 8 (1966): 1-27.

Bartsch, Shadi. *Ideology in Cold Blood. A Reading in Lucan's Civil War*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1997.

Bauer, Matthias u.a. „Dimensionen der Ambiguität.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40.158 (2010): 7-75.

Bezner, Frank. „Herakles“. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Maria Moog-Grünwald. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008: 326-343 (= *Der Neue Pauly* – Supplemente, 5).

Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich. „Einleitung“. Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Hg. Anil Bhatti und Dorothee Kimmich. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2015.

Bielohlavek, Karl. „Zu den ethischen Werten in Idealtypen der griechischen Heldensage (Herakles und Achilles).“ *Wiener Studien* 70 (1957): 22-43.

Blanchot, Maurice. *The Infinite Conversation*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

Boardman, John u.a. „Herakles/Hercules.“ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 5.1 (1990): 1-192.

Bode, Christoph. Ästhetik der Ambiguität. *Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer, 1988.

Bröckling, Ulrich. „Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 9-13.

Degani, Enzo. „Alkaios.“ *Der Neue Pauly* 1 (1996): Sp. 493.

Effe, Bernd. „Destruktion der Tradition. Theokrits mythologische Gedichte.“ *Rheinisches Museum für Philologie* 121 (1978): 48-77.

Fantham, Elaine. *Lucan, De bello civili. Book II*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Fratantuono, Lee. *Madness Triumphant. A Reading of Lucan's Pharsalia*. Lanham: Lexington Books, 2012.

Friedrich, Wolf-Hartmut. *Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.

Galinsky, Karl. *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Oxford: Blackwell, 1972.

Gelz, Andreas u.a. „Phänomene der Deheroisierung in Vor-moderne und Moderne.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 135-149.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. „Die objektive Logik.“ *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Gesammelte Schriften. Bd. 11*. Hg. Friedrich Hogemann und Walter Jaeschke. Hamburg: Felix Meiner, 1978: 57-59.

Heinrich, Klaus. *Arbeiten mit Herakles. Zur Figur und zum Problem des Heros. Antike und moderne Formen seiner Interpretation und Instrumentalisierung*. (Dahlemer Vorlesungen, 9). Hg. Hans-Albrecht Kücken. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/RoterStern, 2006.

Hömke, Nicola. „Bit by Bit Towards Death – *Lucan's Scaeva* and the Aesthetization of Dying.“ *Lucan's Bellum Civile. Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*. Hg. Nicola Hömke und Christiane Reitz. Berlin: De Gruyter, 2010: 91-104.

Horn, Fabian. *Held und Heldentum bei Homer. Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2014.

Huttner, Ulrich. *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*. Stuttgart: Steiner, 1997.

„iuvenis“. In: *Thesaurus Linguae Latinae* Bd. VII 2.

Jones, Christopher. *New Heroes in Antiquity. From Achilles to Antinoos*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2010.

Jüthner, Julius. „Pale.“ *Paulys Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft* 18.3 (1949): Sp. 82-89.

---. „Pankration.“ *Paulys Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft* 18.3 (1949): Sp. 619-625.

Jüthner, Julius und Erwin Mehl. „Pygme.“ *Paulys Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft*. Suppl. 9 (1962): Sp. 1306-1352.

Kimmich, Dorothee. *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Paderborn: Konstanz UP, 2017.

- Kirstein, Robert. „Time, Space, and Gender in Ovid's Myth of Hermaphroditus (Met. 4.271-388).“ Translated into Chinese by Bailiang Ma. *The World Historical Review* (世界历史评论) 8 (2017): 293-304.
- Kray, Ralph u.a. (Hg.). *Herakles/Herkules*. Basel: Stroemfeld, 1994.
- Krischer, Tilman. *Formale Konventionen der homerischen Epik*. München: C.H. Beck, 1971.
- Lotman, Jurij M. *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Martindale, Charles A. „Lucan's Hercules. Padding or Paradigm? A Note on De Bello Civili 4.589-660.“ *Symbolae Osloenses* 56.1 (1981): 71-80.
- Mittelbach, Jens. *Die Kunst des Widerspruchs. Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V und Julius Caesar*. Trier: WVT, 2003.
- Merli, Elena. „Historische Erzählung und epische Technik in Pharsalia 4,581–824.“ *Lucan im 21. Jahrhundert*. Hg. Christine Walde. Berlin: De Gruyter, 2005: 111-129.
- Nill, Hans-Peter. *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile. Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive*. Leiden: Brill, 2018.
- Potysch, Nicolas. *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift. Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover: Wehrhahn, 2018.
- Potysch, Nicolas und Matthias Bauer (Hg.). *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Edition, 2016.
- Radicke, Jan. *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*. Leiden: Brill, 2004.
- Ritter, Stefan. *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*. Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte, 1995.
- Saylor, Charles. „Curio and Antaeus. The African Episode of Lucan Pharsalia IV.“ *Transactions of the American Philological Association* 112 (1982): 169-177.
- 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.
- Shackleton Bailey, David R. M. *Annaei Lucani De Bello Civili Libri X*. Berolini: De Gruyter, 2009.
- Spaemann, Robert. „Ähnlichkeit.“ *Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze II*. Hg. Robert Spaemann. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011: 50-58.
- Stocks, Claire A. *The Roman Hannibal. Remembering the Enemy in Silius Italicus' Punica*. Liverpool: Liverpool UP, 2014.
- Stoevesandt, Magdalene. *Feinde – Gegner – Opfer. Zur Darstellung der Troianer in den Kampfszenen der Ilias*. Basel: Schwabe, 2004.
- Thompson, Lynette und Richard T. Bruère. „The Virgilian Background of Lucan's Fourth Book.“ *Classical Philology* 65.3 (1970): 152-172.
- Uhle, Tobias. „Antaeus – Hannibal – Caesar. Beobachtungen zur Exkurstechnik Lucans am Beispiel des Antaeus-Exkurses (Lucan. 4,593–660).“ *Hermes* 134.4 (2006): 442-454.
- Weinelt, Nora. „Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Anti-Held‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 15-22.
- Willis, Jakob. „Emotions and Affects of the Heroic – An Analysis of Pierre Corneille's Drama *Nicomède* (1651).“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. Special Issue 1 (2014): 24-35.
- Zimmermann, Martin. „Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung.“ *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*. Hg. Martin Zimmermann. München: Herbert Utz, 2009: 155-193.

Christian A. Bachmann

„I’m afraid, my reaction to your noble experiment is somewhat ambivalent.“

Metaisierung, Ambiguität und Heldentum zwischen Dekonstruktion und *lampshading* in Steve Gerbers *Howard the Duck* (1976–1978)

I

Im Januar 1976 erscheint das erste Heft der Marvel Comics-Serie *Howard the Duck*. Howard, eine anthropomorphe Ente, die Walt Disneys Donald Duck nachgeahmt ist, tritt erstmals als komische Nebenfigur in der 19. Ausgabe von Marvels Heftreihe *Adventure into Fear* auf. Darin erzählt Steve Gerber (1947–2008) eine selbstreferentielle Geschichte über Heldentum und Comics, auf die im Folgenden noch genauer zurückgekommen wird. Funktional als *comic relief* eingesetzt, um im Moment der Verzweiflung eines Helden Entlastung zu bringen – und wohl zugleich die Handlung aus einer Sackgasse zu befreien –, gibt sich Howard als Personifikation des Absurden zu erkennen, als Ente, die gegen ihren Willen „in a world of talking hairless apes“ versetzt wurde: „now that’s absurdity“ (Gerber u.a. I 19).

Als Wesen aus einer anderen (Comic-)Dimension, die ausschließlich von anthropomorphen Tieren bevölkert wird, erfüllt Howard the Duck eine sozialkritische Rolle, die im Comic erstmals Armundo D. Condos (1872–1956) Marsianer Mr. Skygack inne hatte. Der titelgebende Außerirdische bezieht im Zeitungsstrip *Mr Skygack from Mars* (1907–1912) eine Beobachterposition, aus der er technische Neuerungen und gesellschaftliche Praktiken in den USA humoristisch kommentiert. Gerber schließt mit Howard hier (bewusst oder unbewusst) an. Anders als Skygack, der als vorgeblich neutraler und häufig unverständiger Beobachter inszeniert wird, lässt Gerber seine Ente als hellstichtigen, d.h. aufgeklärten Außenseiter u.a. mediensoziologische Missstände kommentieren, darunter den Präsidentschaftswahlkampf 1976 (an dem Howard als fiktiver Kandidat teilnimmt; 225-243), New-Age-Trends der Post-Hippie-Zeit (287-290), Psychotherapie und Wahnsinn (bspw. 291), Religiosität (289, 293), und nicht zuletzt das Superheldentum (u.a. 195-224).

Dieses comicspezifische Heldentum, das erst in jüngerer Zeit auch außerhalb von Comic-Heften

eine Rolle spielt, namentlich in Kinofilmen, TV/Stream-Serien und der Werbung, ist in mehrfacher Hinsicht die Folie, vor der die Howard-Geschichten zu verstehen sind. Das betrifft die Genese der Figur im Rahmen einer Geschichte, in der Superheldenfiguren zumindest auftreten, den Publikationsrahmen (den auf Superheldennarrationen spezialisierten Marvel Verlag), das Marktumfeld (in dem solche Geschichten den größten Anteil sowohl nach Produktionsvolumina als auch nach Umsatz haben), die Ästhetik (namentlich den sog. Marvel-Zeichenstil), die Semiotik (jene der Superheldencomics) und selbst die Materialität (das standardisierte amerikanische Comicheftformat mit einer festgelegten Seitenzahl, reservierten Werbeseiten, redaktionellen Peritexten usw.). Inhaltlich lässt sich der Superheldentypus von den späten 1930er bis in die 1970er Jahre umreißen als heteronormativ geprägte, meist überwiegend maskuline Leser*innen-Identifikationsfigur, die durch einen äußeren Umstand – ein ‚wissenschaftliches‘ Experiment (Ant-Man), den Biss einer Giftspinne (Spider-Man), die Wirkung der Sonnenstrahlen (Superman), technische Körpererweiterungen (Ironman) ... – übermenschliche Kräfte verliehen bekommt, die für ‚das Gute‘ einzusetzen ein genretypischer Automatismus ist. Meistenteils sind diese Fähigkeiten hochgradig spezialisiert, insbesondere wenn die Figuren in Gruppen auftreten; Figuren wie Superman erhalten jedoch auch sukzessive weitere Kräfte. Spezialisierung und zunehmende Allmacht sind als komplementäre Figurengestaltungsstrategien zu verstehen, die eine serielle Variation immer gleicher narrativer Muster ermöglichen: einerseits durch einander ergänzende Figuren in variablen Konstellationen, andererseits durch eine schrittweise greifende Überbietungslogik. Ihnen stehen spiegelbildlich Superschurken gegenüber, die die jeweilige Narration in Gang bringen, worauf die Heldenfiguren reagieren können. Reinhold C. Reitberger und Wolfgang J. Fuchs resümieren 1971 – freilich ohne trennscharf zwischen Helden, Göttern u.a. zu unterscheiden:¹

Superman & Co. stellen für die noch jungen Comic Books eine neue Spezies von Helden dar, göttergleich in ihren Fähigkeiten. Eine Spezies, die sich von der alten vor allem durch die Gewandung unterschied. Die neuen Helden trugen ein farbenfrohes Trikot, mit oder ohne Maske und Cape, als eine Art Markenzeichen wie einst Herakles seine Löwenhaut. [...] Die meisten der Superhelden beziehen [...] ihre besonderen Fähigkeiten aus den traditionellen Denkschemata der alten Mythen, verwandeln diese aber derart, daß sie schon wieder als ursprünglich, das heißt, neuartig im modernen Sinn anzusehen sind. Aber als Nachfolger und Reinkarnationen der antiken Heroen verkörpern alle Superhelden den auch heute noch vorhandenen Wunschgedanken nach dem Paraklet, dem Helfer, der göttergleich (als Schutzengel) den Sterblichen wunderbare Rettung bringt. (Fuchs/Reitberger 101-102)

Das spezifische Merkmal des – hier nur verkürzt als Typus zu betrachtenden – Comic-Superhelden, sein zentrales ‚Heroem‘, ist die Aufspaltung seiner Identität. Nach dem Vorbild des Pulp-Helden Zorro verfügt der Superheld über eine erste, womöglich eigentliche heroische Identität, die mittels einer farbenfrohen Verkleidung deutlich markiert wird, und eine zweite Identität, die auf die eine oder andere Weise ein Abtauchen in der Gesellschaft ermöglicht: Superman tarnt sich als der Normalo-Journalist Clark Kent, Spider-Man agiert ohne Kostüm als Student und Photojournalist Peter Parker, Batman als der Millionär und Lebemann Bruce Wayne, der monströse Hulk heißt im bürgerlichen Leben Bruce Banner.² Der so gestaltete Superheld ist in doppelter Weise paradox: der Typologie Ulrich Bröcklings folgend, ist der Superheld – im Trikot – ein „moralisch regulierter Abweichler“ (9), der durch sein moralisch-heroisches Agieren zur Nachahmung anregt, sich dabei aber gerade nicht zu erkennen gibt und so eine Verehrung durch ein zu bildendes Gefolge zumindest erschwert.

Dieser Heldentypus zeigt in den 1970er Jahren jedoch Auflösungserscheinungen, die eine zunehmende Ambiguierung mit sich bringen, d.h. die eindeutige und unzweifelhafte Stellvertreterschaft der Superhelden für ‚das Gute‘ wird einer Revision unterzogen.³ Die folgende Betrachtung fokussiert vor dieser Folie drei Ebenen der Ambiguierung der Figur Howard the Duck: semiotische, narrative sowie thematische. Zuvor ist die Figur jedoch medienhistorisch zu kontextualisieren, um das Umfeld zu konturieren, in dem die Figur verortet ist.

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf die von Gerber verfassten Howard-Comichefte, die im Zeitraum von 1976 bis 1978 als *Howard the Duck* Nr. 1–27 und *Howard the Duck Annual* Nr. 1 (1977) erschienen sind. Berücksichtigt werden darüber hinaus frühere Geschichten mit bzw. über Howard in *Adventures Into Fear* Nr. 19 (1973), *The Man-Thing* Nr. 1 (1974), *Giant-Size Man-Thing* Nr. 4 und 5 (1975) sowie *Marvel Treasury Edition* Nr. 12 (1976).⁴ Alle hier genannten Geschichten wurden von Gerber geschrieben und zum Teil auch herausgegeben.⁵ Mit der Ablösung von Gerber als Autor durch u.a. Bill Mantlo ergeben sich Verschiebungen, die eine hier nicht zu leistende nähere Untersuchung erfordern.

II

Nachdem Howard zunächst aus der *Swamp-Thing*-Handlung entfernt wird, erhält die Figur im Januar 1976, wohl auf Grund der Begeisterung der Fans für die ungewöhnliche Ente, eine eigene Heftserie.⁶ Auf der Cover-Illustration deren erster Ausgabe, gezeichnet von Frank Brunner, erkennen wir die in Anzugjacke, Hemd und Krawatte gekleidete und mit einem Schwert bewaffnete Ente vor dem Hintergrund einer Mauer aus behauenen Steinen, vor der eine spärlich bekleidete Frau als zu beschützende *damsel in distress* liegt. Überschattet werden die Figuren von den Umrissen einer muskulösen Figur mit ahistorischem, aber fantasytypisch behörntem Helm, die beherzt ein deutlich größeres Schwert führt (**Abb. 1**). Gerber und Brunner stellen hier offenkundig darauf ab, Howard ein diametral entgegengesetztes Heldenbild kontradiktorisch gegenüberzustellen. Der Schatten referiert kaum verhohlen auf die Comicadaption von Robert E. Howards Roman *Conan the Barbarian*, die seit Ende 1970 bei Marvel Comics erscheint. Die Serie ist nicht nur ein großer kommerzieller Erfolg für den Verlag, sie markiert auch den Beginn einer bis in die 1980er Jahre reichenden (und jüngst wieder auflebenden⁷) Welle transmedialer Fantasy-Kriegererzählungen im gleichen Stil, unter denen die Conan-Verfilmungen mit Arnold Schwarzenegger (*Conan the Barbarian*, 1982; *Conan the Destroyer*, 1984) die bekanntesten sind (vgl. Sabin 150). Conan vertritt archetypisch den Heldentypus des ‚Barbaren‘, eines hypermaskulinen, hypermuskulösen, (meist) weißen, heterosexuellen Mannes (vgl. Boletsi 96), der überwiegend, wenn nicht gar ausschließlich über kämpferische Handlungen definiert ist, die er in der Regel leicht bekleidet

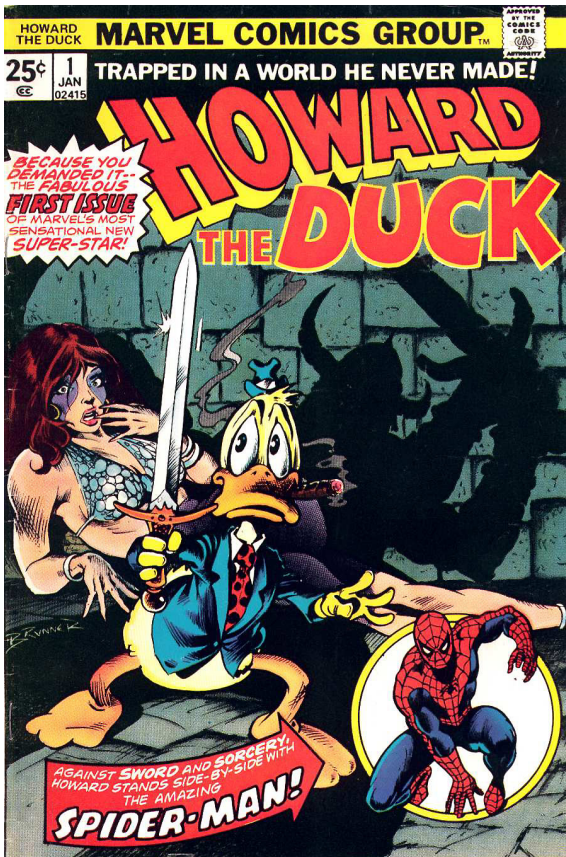


Abb. 1: Howard the Duck Nr. 1 (Januar 1976).

(mit Lendenschurz, Fellstiefeln, Kette) und mit Waffen wie Schwert und Axt ausführt. In der Handlung des ersten Heftes muss Howard an die Stelle eines solchen Helden treten, und er begegnet im Laufe der Handlung einer weiteren Figur dieses Typus. Das Cover und der Rollentausch rekurren zudem auf das erste Auftreten von Howard the Duck in Gerbers *Man-Thing*-Story – hier heißt die stereotype Barbaren-Figur „Korrek, Warrior Prince of Katharta“ (Gerber u.a. I 43). Korrek, Man-Thing sowie der kurz darauf unelegant aus dem Plot entfernte Howard (33) seien vom Schicksal auserwählte Helden, wie den Leser*innen versichert wird (29). Die Zusammenstellung der heterogenen Gruppe ist jedoch offenkundig darauf ausgelegt, möglichst verschiedenartige (Helden-)Figuren miteinander humoristisch zu kontrastieren. Folgt man der Charakterisierung des Helden des Freiburger Sonderforschungsbereichs „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ (vgl. von den Hoff u.a.), fällt Howard schon als Ente auf. Als soziale Figuren, die auf menschliche Gesellschaften und Gefolgschaften ausgerichtet ist, sind Helden demzufolge „reale oder fiktive, lebende oder tote“ (8), jedenfalls aber „menschliche[] Leitfiguren“ (9). Menschlichkeit, „ihr Menschsein“ (Bröckling 10), kann demnach als zentrales

Merkmal von Helden angesehen werden, als basales Heroem.⁸ Superheldenfiguren, obschon vielfach hybride in ihrer Anlage (Batman, Spider-Man, Black Panther usw.), sind denn auch primär menschliche Figuren, denen allenfalls Tier-ähnliche Kräfte zufallen.⁹ Howard ‚the Duck‘ weicht davon signifikant ab, denn er ist nicht menschlich, sondern anthropomorph, so dass er zwar in Relation zu Menschen gesetzt werden kann und sich vielfach wie diese verhält, dabei aber immer ein kategorial differenter Anderer bleibt und sich somit als Folie anbietet, der im speziellen Falle Howards „weniger eine Gegenkraft zum heroischen Kraftfeld als ein Außerkraftsetzen“ desselben bewirkt und so „die Grenzen der Heroisierbarkeit“ markiert (ebd.). Wie die folgende Diskussion anhand von Beispielen zeigen wird, charakterisiert Steve Gerber Howard nicht nur als (Comic-Super-)Held oder als Gegenheld, d.h. als Nichtheld oder Antiheld (vgl. ebd.), sondern wechselnd als all das.

Dass die Abweichung nicht nur vom etablierten Superheldenkonzept für Gerber zentral ist, zeigt sich noch deutlicher in der Geschichte *Cry Turnip!*, die in der zweiten Ausgabe der Serie *Howard the Duck* im März 1976 erscheint und Howard mit dem ironisch verfremdeten Superhelden ‚Space Turnip‘ kontrastiert. Die namensstiftende Rübe aus dem All ergreift Besitz von der Nebenfigur Arthur Winslow, einem unveröffentlichten Autor von Science-Fiction-Schmonzetten, der danach trachtet, ein ‚Held‘ zu werden:

I stand APART, because I dare to believe in the power of what one man can do – the Lone Ranger, the Green Hornet, James Bond – the Heroes, the stuff of legends! I long to be that kind of man, but all I can offer the world are FICTIONS that publishers refuse to READ, because heroes have gone out of fashion. (Gerber u.a. I 94)¹⁰

Die Rübe verspricht ihm entsprechende Kräfte im Tausch gegen die vollständige Kontrolle über Arthurs Körper. Nach dem sie diese erhalten hat, verhöhnt sie ihn jedoch: „There are no **heroes**, Arthur-meat--nor **villains**, either. Merely various entities with various **desires**. / When society approves of these desires, the entity is deemed good--or at least respectable.“ (99). Dem geht unmittelbar die topische Inszenierung der Rettung einer ‚damsel in distress‘ voraus, die von der Weltraum-Rübe (auf ungeklärte Weise) mit dem Thema aus dem *James Bond*-Verfilmungen hinterlegt wird, um ihm performativ sein stereotypes Heldenbild vorzuführen, seine „predilection for melodramatic absolutes“ (ebd.). Bildlich

dargestellt wird diese Szene analog zu zahllosen Vorbildern in Superhelden-Comics, in denen ein meist fliegender Held eine Frau in den Armen hält und aus einer Gefahrenzone entfernt (Abb. 2). Die Comic-Urszene dieses Topos findet sich bereits als erstes Panel in der Debüthistorie von Superman in *Action Comics* Nr. 1 (1939); die hier gerettete Frau spielt in der weiteren Handlung keine Rolle, und die Gründe für die Notwendigkeit ihrer Errettung bleiben offen; die Szene dient lediglich zur expositionellen Charakterisierung Supermans.

Am Ende von Gerbers ironischer Helden-Erzählung zieht der von Howard vor der doppelten Besessenheit – durch die melodramatische Fiktion und das Wurzelgemüse – gerettete Arthur vor einem Hintergrund aus gerahmten Bildern von Superhelden-Figuren ein populär-existentialistisch-realistisches Resümee: „There can be profound meaning in life without heroics. The universe isn't a melodrama, but a vast panorama of banal humanity. Man's soul may leap to the heights of fantasy, but its true value is down here in the *mud*, where the real *trouble* is.“ (Gerber u.a. I 103). Howard spricht ihm jedoch sogleich jegliche Qualifizierung ab, über das Thema Heldentum Aussagen zu treffen, so dass auch diese ‚Moral von der Geschichte‘ unmittelbar ironisch gebrochen wird.

Gleichwohl ist Howard als Verkörperung eines von Heldenfiguren abgewandten Weltbilds zu verstehen. Und dennoch inszeniert Gerber Arthurs Rettung durch Howard als wagemutiges Heldenstück, wenn auch im komischen Modus (Howard hat zwar den richtigen Einfall, die Ausführung gelingt aber mehr durch Zufall). Der

unfreiwillige Held wird von Gerber wenig subtil mit dem strebsamen, aber gescheiterten Helden Arthur kontrastiert, allerdings nicht in dichotomer Weise, sondern mit von der ironischen Darstellung hervorgebrachten Nuancen. Transmediales populärkulturelles Heldentum – im Sinne von „Lone Ranger, Green Hornet, James Bond“ (94) wird in seiner Widersprüchlichkeit und Ambiguität gleich an den Anfang der Serie gestellt. Dabei bleibt die Position, die die Serie zum Comic-Heldentum und seinen Topoi einnimmt, selbst mehrdeutig. So operiert Gerber mit Topoi und Zitaten,¹¹ die als überkommene Versatzstücke inszeniert, gleichzeitig aber durch ihre Verwendung zumindest als funktional affirmiert werden. Damit begibt Gerber sich in ein Terrain zwischen Dekonstruktion und *lampshading*, wie im Folgenden zu zeigen ist.

III

Der Comicmarkt befindet sich in den 1970er Jahren auf mehrerlei Weise in einer Umbruchphase, vor deren Hintergrund die Veröffentlichung von Gerbers *Howard the Duck*-Serie gesehen werden muss.¹² Mitte der 1950er Jahre setzt die Einführung des berühmten Comics Code industrieweite Selbstzensurstandards, die die thematische Vielfalt der Comicproduktion einschränken, indem v.a. gesellschaftlich relevante Themen wie Politik, Religion und Sexualität tabuisiert und anzügliche oder grausame Darstellungsweisen ausgeschlossen werden. Horror- und Crime-Comics, die seit dem Ende des zweiten Krieges am amerikanischen Comicmarkt an Popularität gewinnen, werden in der Folge wieder von der Superheldenerzählung mit ‚jugendfreundlichen‘ Narrativen als dominierendes Genre abgelöst. Ihre Protagonisten sind unzweifelhaft wahrhaftige, von Zweifeln unberührte und entsprechend eindimensionale Helden. Qua Comics Code ist es ihnen verboten zu versagen, denn „[c]rimes shall never be presented in such a way as to create sympathy for the criminal, to promote distrust of the forces of law and justice“ (Comic book code of 1954). Abgesehen von punktuell eingesetztem *comic relief* werden Superheldengeschichten ernst und nicht selten melodramatisch vorgetragen, speziell bei Marvel Comics im hyperbolischen und attributreichen Gestus der Pulp Fiction. Jegliche ernsthafte, über das *comic relief* hinausgehende Selbstreflexion oder -ironie würde die Immersion und die unterhaltende Wirkmächtigkeit der Figuren gefährden und wird daher innerhalb der Narration vermieden.



Abb. 2: *Howard the Duck* Nr. 2 (März 1976).

In den 1960er Jahren opponierten unter der Flagge der „Underground Comix“ junge Zeichner*innen der Hippiekultur gegen die Beschränkungen des Codes und die Einfalt der Superhelden, indem sie auf den über den Zeitungs- und Zeitschriftenvertrieb organisierten Comicmarkt verzichteten und stattdessen selbstproduzierte Werke unter der Hand oder in Headshops vertrieben. In den frühen 1970er Jahren dringen ihre Ideen jedoch auch zu den beiden großen Verlagen – Marvel Comics und DC Comics – durch, die daran mitzuverdienen suchen. Parallel dazu werden die Zensurstandards großzügiger ausgelegt, so dass seit Anfang der 1970er Jahre auch brisantere Themen und Gegenstände möglich werden. Einschlägig sind in diesem Zusammenhang explizite Darstellungen von Drogenmissbrauch bei Neben- und selbst Hauptfiguren sowie der vieldiskutierte Tod der weiblichen Nebenfigur Gwen Stacy, Spider-Mans ‚love interest‘, in *The Amazing Spider-Man* Nr. 121 (Juni 1973). Spider-Mans Erzrivale Green Goblin entführt Gwen und wirft sie im Kampf mit dem Helden von der Brooklyn Bridge. Überzeugt von seinen heroischen Fähigkeiten, unterbricht der Protagonist ihren Sturz mittels der von ihm entwickelten und regelmäßig verwendeten Spinnenfäden; doch statt sie zu retten, bricht der abrupte Halt Gwens Genick mit einem auf den ersten Blick leicht zu übersehenden oder zu missverstehenden „Snap!“ (Conway u.a. 26). Die Figur stirbt vor den Augen der Leser*innen, während der Held seine eigenen Fertigkeiten preist. Die Aura von Spider-Man sowie, in Verlängerung, die des Typus des Superhelden, nimmt in diesem Moment dauerhaften Schaden. Aus dem zwar von Selbstzweifeln nicht unberührten aber letztlich doch siegenden Helden Spider-Man, der Identifikationsfigur einer ganzen Generation jugendlicher Amerikaner*innen – die schon qua Comics Code dazu bestimmt ist, niemals zu scheitern –, wird schlagartig ein ambiger Held, der im entscheidenden Augenblick versagt, gerade weil er seine Kräfte einsetzt und damit einen gegenteiligen Effekt vom eigentlichen Ziel verursacht.

Dieses Ereignis wirkt sich nachhaltig auf die Entwicklung der Superhelden-Comics aus, die seit den 1980er Jahren eine vielbeschriebene Wendung zu düsteren Themen, schmerzhaften Ereignissen und gebrochenen Helden nimmt (vgl. beispielsweise Sabin 157-179). Die Relevanz dieses Ereignisses für Howard the Duck im speziellen zeigt sich darin, dass Gerber es zitiert. In der bereits angesprochenen Geschichte der ersten Ausgabe kontrastiert Howard nicht nur mit dem Barbaren, sondern auch mit Spider-Man, mit dessen Auftritt auf dem Cover geworben

wird (s.o., **Abb. 1**). Im Kampf mit dem Antagonisten stürzt Howard sich und denselben in einen Abgrund. Spider-Man versucht den stürzenden Howard auf die gleiche Weise zu retten wie drei Jahre zuvor Gwen Stacy – doch die Ente überlebt (Gerber u.a. 183; **Abb. 3a** und **3b**). Der tragische Moment in Spider-Mans Heldengeschichte wird hier von Gerber ironisch gebrochen, Spider-Mans Ambiguität zurückgenommen und zugleich Howards eigene in dem unwahrscheinlichen Zusammentreffen unterstrichen.

IV

Bildlich-intertextuelle Zitate wie Howards Rettung durch Spider-Man sind eines von zahlreichen metaisierenden Erzählmitteln. Sie dienen unterschiedlichen Zwecken, nicht zuletzt dem, „Infrastrukturen des Comic-Wissens“ (Kibala 171) zu stützen, die verschiedene Publikationen zu einer *story world* und über einen oder mehrere Heldenfiguren zu einer (durchaus nicht bruchlosen) Einheit verkettet. Die ironische Kontrastierung zweier Figuren wurde am Beispiel des ersten Auftritts von Howard the Duck bereits diskutiert. Weitere Aspekte des Einsatzes metaisierender Erzählmittel werden anhand zweier weiterer Beispiele diskutiert. Die verschiedenen Modellierungen von Metaisierung (im Comic) können hier nicht im Einzelnen diskutiert werden (s. hierzu überblicksweise Bachmann 37-52 und Heindl/Sina sowie Baurin; Cook; Groensteen; Inge; Jones); relevant sind hier nur solche Mittel,

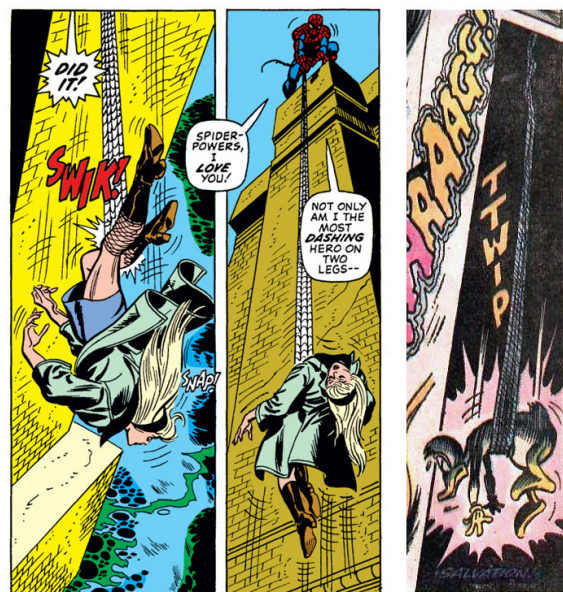


Abb. 3a: *The Amazing Spider-Man* Nr. 121 (Juni 1973).

Abb. 3b: *Howard the Duck* Nr. 1 (Januar 1976).

die eingesetzt werden, um die Ambiguität der Heldenfigur Howard the Duck herzustellen und zu inszenieren.

Comicfiguren sind als Cartoons beschrieben worden. Dabei wird ‚Cartoon‘ verstanden als „ein Zeichen, das die figürlichen Darstellungen von Aktanten auf die disproportionalen und im Detail reduzierten Präsentationen von Körperteilen beschränkt, die in der Imitation der jeweiligen Handlungen des Aktanten durch den Rezipienten mit einer indexikalischen Füllung versehen und so vom bloßen Ikon zum vollständigen symbolischen Zeichen erhoben werden“ (Packard 141). Wie ein solches komplexes Zeichen analysiert werden kann zeigt Stephan Packard u.a. am Beispiel von Dagobert und Donald Duck (65-66, 150), womit Howard the Duck qua seiner offenkundigen graphischen Ableitung von Walt Disneys Entenfiguren erfasst ist. So ähnlich die Howard-Cartoons jenen aus dem Hause Disney im Allgemeinen sind, so unähnlich sind sie einander jedoch im Speziellen, da jeder der wechselnden Zeichner, die mit Gerber an der *Howard*-Serie arbeiten, der Figur einen individuellen Anstrich gibt. Keine dieser graphischen Version ist mehr oder weniger Howard the Duck, keines der Howard-Cartoons referiert mehr oder weniger auf die Figur Howard the Duck. Denn, wie Lambert Wiesing unterstrichen hat:

Es gibt nicht den eigentlichen Yellow Kid, den eigentlichen Donald Duck [...], auf die die Bilder in den jeweiligen Comics verweisen und die durch diese Bilder interpretiert wären, sondern es gibt nur die jeweils stilistisch andersartige, nirsichtbare [sic] Comic-Figur im Bild. Die Comic-Figur ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Phantom: Ein Wesen, dessen physikloses Sein ausschließlich seine sichtbaren Formen sind. (Balzer und Wiesing 62)

Da es keinen fixen Referenzpunkt gibt, stehen die verschiedenen Howard-Interpretationen von Val Mayerik, Frank Brunner oder John Buscema in einer mehr oder minder latenten Konkurrenzsituation, in der manche Leser*innen die eine, andere jedoch einer anderen Version den Vorzug geben werden, so dass durchaus nicht alle Howard-Varianten allen Leser*innen gleichwertig sind. Howards Phantom-Dasein ist typisch für Comic-Figuren, betrifft allerdings in jeweils spezifischer Weise auch Figuren in anderen visuellen Medien sowie visuelle Repräsentationen von Figuren nicht visueller Medien. Wir erleben sie bei Fernsehserien, wenn für stehende Figuren die Schauspieler*innen ausgetauscht werden oder in den widerstreitenden Illustrationen

verschiedener Künstler*innen zu den gleichen Romanen. In der stets wachsenden Zahl verschiedener Versionen v.a. populärer Comic-Figuren wie Batman oder Superman und ihrem historischen Nacheinander sowie ihrem medialen Nebeneinander wird die semiotische Ambiguität jeder graphischen Version einer Comic-Figur besonders anschaulich.

Howard the Duck lebt – ab der Geschichte *Frog Death* (in *Giant-Size Man-Thing* Nr. 4, Mai 1975; Gerber u.a. I 44-53) – vorgeblich in der realen Welt seiner zeitgenössischen Leser*innen. Während Donald Duck im fiktiven Duckburg (Entenhausen) lebt, versetzt Gerber Howard in die USA der 1970er Jahre, genauer nach Cleveland (47 et passim). Neben dem Städtenamen verwendet Gerber eine Reihe von Realitätsmarkern, wie visuelle Zitate der US-Dollar-Banknoten und Verweise auf die amerikanische Alltagskultur. Howard the Duck ist insofern ein nicht nur fiktionales, sondern als anthropomorphe Ente auch ein irreales Wesen, das nachdrücklich vorgibt, real zu sein. Menschliche Figuren reagieren mehrfach schockiert auf Howard (19, 48, 57), weil die Figuren ihren implizierten Erwartungen über Lebewesen widerspricht. *Frog Death* stellt dies in den Mittelpunkt, nicht zuletzt indem Gerber mit „Garko, the Man-Frog“ (50) einen ebenfalls hybriden Gegner einführt, dessen äußere Erscheinung jedoch allenfalls hinsichtlich seiner Größe anthropomorph ist, abgesehen davon aber weitgehend realistisch Frosch-gleich. Das latente Spannungsverhältnis zwischen Figuren mit unterschiedlichen Graden von Anthropomorphisierung zeichnet schon John Tenniels Illustrationen zu Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* aus. Sind die Maus oder die Cheshire Cat lediglich hinsichtlich ihrer Gestik und Sprachfähigkeit den Menschen anverwandelt, sonst aber naturalistisch gezeichnet, ist der auf zwei Beinen gehende, in Livree gekleidete Frog-Footman weit stärker anthropomorphisiert. Wir können hier gleichsam verschiedene Stadien der Metamorphosen-Darstellungen erkennen, wie wir sie von Johann Caspar Lavater oder Grandville kennen (**Abb. 4**; vgl. Kaufmann 151-152). Tatsächlich beginnt die Verwandlung bei Gerber, wenn schon nicht mit einem Apoll wie bei den zuvor genannten, so doch mit einem Menschen, der wegen einer freiwillig eingenommenen Chemikalie – ähnlich jener in Stevensons *Strange Narrative of Dr Jekyll and Mr Hyde* –, in zwei Metamorphosen- ‚Sprüngen‘ zum Frosch wird. Das sich wandelnde Aussehen des „Frog-Man“ wirft die Frage auf nach dem Verhältnis von Mensch und Tier sowie von anthropomorphen Tiergestalten und weniger anthropomorphen Tiergestalten. Und

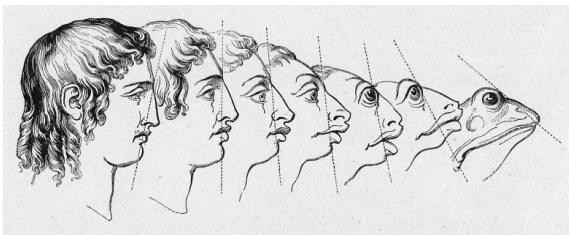


Abb. 4: Grandville, ohne Titel.

dies insbesondere vor dem Hintergrund der Superhelden-Comics, in denen Tiere vielfach als Namens- und ‚Superkraft‘-Spender fungieren (Spider-Man, Batman, Leap-Frog, Toad u.v.a.). Garko ist eine Folie für Howard, vor der dessen Alterität Kontur gewinnt, aber auch Howards Ambiguität als Tier-Mensch-Hybrid akzentuiert wird (Abb. 5).

Polizisten halten Howard am Ende der Geschichte und erneut am Anfang der anschließenden für einen verkleideten kleinwüchsigen Menschen (Gerber u.a. I 53, 56-57). Um die ambige Erscheinung Howards aufzulösen, soll er gezwungen werden, sein Entenkostüm abzulegen. Dass der hinzugezogene „Commissioner Gordonski“ (56) (eine auch auf der graphischen Ebene ausgeführte Anspielung auf Commissioner Gordon, eine Nebenfigur aus der Welt von *Batman*) beim Abtasten von Howard keinen Reißverschluss finden kann, ist für die Leser*innen nicht überraschend, wohl aber erschreckend für den Polizisten. Gerber inszeniert Howard als *fantastische* Erscheinung, deren „brutale[s] Eindringen [...] in den Bereich des wirklichen Lebens“ diese aus der Balance wirft. „Die fantastische Erzählung [...] zeigt uns gern, wie Menschen wie wir, die in derselben wirklichen Welt leben, in der wir uns befinden, plötzlich mit dem Unerklärlichen konfrontiert werden“, daher ist das Auftreten des Fantastischen „stets ein Bruch mit der geltenden Ordnung“ und den „unveränderlichen Gesetzmäßigkeiten des Alltäglichen“, so Pierre-Georges Castex, Louis Vax bzw. Roger Caillois (zit. in del Toro 15-16). Leserseitig besteht über die intradiegetische Wirklichkeit der Figur kein Zweifel, denn zum einen ist eine weitreichende *suspension of disbelief*, die Figuren wie Donald Duck, Superman oder Spider-Man überhaupt erst akzeptabel macht, typisch für das Genre sowie für den Comic dieser Zeit insgesamt, und zum anderen wurde Howard in einer vorangegangenen Geschichte eingeführt und seine Existenz begründet (Gerber u.a. I 16). Einmal abgesehen von der impliziten Kritik an den forensischen Fähigkeiten der Polizei geht es in dieser Szene folglich nicht darum, Verunsicherung bei den Leser*innen zu schaffen. Der ausgestellte



Abb. 5: Giant Size Man-Thing Nr. 5 (August 1975).

Unglaube der Polizisten dient vielmehr dazu, Howards Unvereinbarkeit mit den intra- und extradiegetischen Realitäten herzustellen, die seine Außenseiterrolle konstituiert. Punktuell wird hier Howards Abnormität und Hybridität als kategoriale Differenz ausgestellt. Später wird sich Howard selbst als Polizist verkleiden und entsprechend der bekannten Beamtenbeleidigung als „Howard the *Pig*“ (185) auftreten, um diesen Gag auf die Spitze zu treiben.

Howards Verhaftung geht ein Kampf mit dem Froschmenschen Garko voraus. Seinem nicht ernsthaft motivierten Angriff stellt das Froschwesen eine Drohung voran, die eine Normalisierung seiner hybriden Erscheinung und absurden Existenz einfordert: „You will believe in me ... or you will *die!*“ (50). Versucht Howard dem Kampf zunächst auszuweichen (als „Feigling“; Bröckling 11), entscheidet er im Verlaufe der Flucht, sich ihm doch zu stellen. Bewaffnet mit einem Brett und einem Mülltonnendeckel als Schild stellt sich Howard dem Frosch (Gerber u.a. I 52). Gerber lässt diesen, sich auch graphisch anbahnenden Höhepunkt des Heldenwerdungsnarrativs jedoch kollabieren: Statt die Konfrontation zu Ende zu führen, verwandelt sich Garko im zweiten und letzten ‚Sprung‘ in einen ‚reinras-sigen‘ Frosch, der Kampf wird zur Farce und am Ende

überfahren die Polizisten das Tier mit dem Streifenwagen, nachdem sie Howard verhaftet haben. Dieser muss seine eigene Wirklichkeit zum Schluss so verteidigen wie zuvor Garko: „**Duck suit? Are you crazy? This is my body! I'm real, I tell ya!**“ (Gerber u.a. I 53). Die ironische Wendung stellt Howards Heldentum in Frage, indem sie ihm ein heroisches Agens verweigert.

Wie häufig in Superhelden-Narrativen stehen Held und Schurke in einer spiegelbildlichen Beziehung zueinander. Ebenso topisch ist der Plot, der Geschichte, der nach dem in populären Medien häufig anzutreffenden Muster ‚Antagonist agiert/Protagonist reagiert‘ unweigerlich auf den genretypischen Kampf zwischen Protagonist und Antagonist hingeführt wird. Die implizit metaisierende Spiegelbeziehung von Protagonist und Antagonist wird von Gerber heldenkritisch eingesetzt; die spätere gesellschaftskritische Tendenz in der *Howard the Duck*-Geschichten kommt hier noch nicht zum Ausdruck.

Im Mai 1976 erscheint das dritte Heft der Reihe unter dem Titel *Four Feathers of Death! Or: Enter: the Duck!* Die Geschichte greift die populärkulturelle Begeisterung für asiatische Kampfkunst und die amerikanische Rezeption asiatischer, speziell in Hongkong produzierter Kampfkunstfilme der 1970er Jahre auf, die 1971 mit Bruce Lees erstem Film, *Die Todesfaust des Cheng Li/The Big Boss* sowie seinen 1972 erschienenen Filmen *Todesgrüße aus Shanghai/Fist of Fury* und *Die Todeskralle schlägt wieder zu/Way of the Dragon* einsetzt und trotz Lees plötzlichem Tod 1973 durch international bekannte Schauspieler*innen wie Jackie Chan, Jet Li und Michelle Yeoh noch bis heute nachhallt. Der Titel der Howard-Geschichte rekurriert wohl auf Bruce Lees 1973 posthum erschienenen Film *Enter the Dragon* und John Woos *Hand of Death* von 1976. Eingangs der Geschichte echauffiert sich Howard über einen vor Beginn der Narration besuchten Film, „the year's highest-grossing (and, coincidentally, **goriest**) Kung Fu thriller“ (105). „How can you call ripping out somebody's **tongue** ‚entertainment‘? / How can you call it a martial **art**?“, klagt die anthropomorphe Ente. Und Howard konkretisiert gegenüber der weiblichen Hauptfigur Beverley angesichts eines Kampfbewegungen vollführenden afro-amerikanischen Jugendlichen, der sich als „true brother of the panther“ (106) ausgibt:

You **misrepresent** an ancient philosophy, **package** it as a violent entertainment--and sell it to your **young** to emulate! [...] You're raising a whole **generation** here who're gonna think the **street fight** is the highest form of artistic expression. / [...] Ever see a kid's

face after a **club** or **brass knuckles** or a **broken bottle** has done its work? [...] Some punks **feed** on the sight, 'specially if **they** did the damage. / They **need** it, y'know? 'Cause they ain't got the **mental** equipment to be sure they **exist**, unless they feel that sense of **power**. / So you glorify **violence** like this, make it **socially acceptable** [...]. (106-107)

Gerbers durch Howard perspektivierter sozialkritischer Kommentar richtet sich an die amerikanische Gesellschaft und ihre Medienindustrie in den 1970er Jahren. In der Geschichte wird sein Vorwurf bestätigt, insofern der Jugendliche später bei einer Massenkampfszene tödlich verwundet wird und daraufhin – unter großer, durch die kritische Botschaft motivierter Anteilnahme der Hauptfiguren – im Krankenhaus verstirbt. Anlass dazu bietet auf der Textebene die (eigentlich Hongkonger) Filmindustrie, doch Marvel verlegt seit 1973 Geschichten über Shang-chi, den „Master of Kung Fu“, der im April 1974 seine eigene Heftreihe bekommt, von der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Harolds kritischem Beitrag bereits über zwanzig Ausgaben gedruckt wurden. Harolds Volte richtet sich also indirekt auch an den eigenen Verlag, der an der Popularisierung der kritisierten Kampf-‚Kunst‘ ebenfalls verdient. Howards Kritik – und mithin seine Vorbildfunktion – ist nicht primär an die amerikanische Gesellschaft als ganze adressiert, sondern an den amerikanischen Comicmarkt der 1970er Jahre und dessen Akteure, speziell die Leser*innen sowie die Produzent*innen der Marvel-Comics. Wenn im Kontext der Superhelden von einer Heldenverehrung (vgl. Bröckling 11) zu sprechen ist, dann nämlich nicht in erster Linie von einer, die den fiktiven Heldenfiguren entgegengebracht wird, sondern ihren Erzeuger*innen. „Wen wundert es, daß man die Abenteuer der Superhelden als moderne Epen und Mythen bezeichnet und Marvels Stan (the Man) Lee, den großen Barden dieser Heldenlieder, als modernen Aesop und Homer des Pop-Zeitalters feiert“, konstatieren Fuchs/Reitberger (102).

Einige Seiten weiter wird diese Kritik expliziter, wenn die Ente einen Comicladen betritt und dort auch Kung Fu-Hefte sieht. Howard greift eines mit dem Titel „Deadly Feet of Kung Fu!“, das auf die an Erwachsene adressierte Comicreihe *The Deadly Hands of Kung Fu* anspielt, die seit 1974 im Verlag Magazine Management, der Muttergesellschaft von Marvel Comics, erscheint. „Small **wonder** this world seems so grim, so humorless [...] if, as evidenced by these periodicals, it is **fueled** on cheap sex and vicarious violence“, kommentiert die Erzählstimme (Gerber u.a. I 113).

Obschon körperliche Gewalt in den Superhelden-comics und auch in Howards eigener Geschichte als allgegenwärtiges Mittel der Problemlösung angeboten wird und Plots auf die Inszenierung von Kämpfen der Superhelden mit (letztlich immer nur) annähernd ebenso mächtigen Super-schurken ausgerichtet sind, werden ihre direkten Konsequenzen zeichnerisch in dieser Zeit grundsätzlich nicht realistisch dargestellt: Blut hat hier entsprechend dem Comics Code, anders als in den Horror-Comics der 1950er Jahre, keinen Platz. Dies kritisiert Gerber auch persönlich in einem Interview, das David Anthony Kraft 1976 für das Marvel-Fanmagazin *FOOM* geführt hat. Gerber argumentiert dort in Übereinstimmung mit der Kritik, die er zuvor Howard in den Schnabel gelegt hatte:

violence is a necessary part of comics as they're structured today, because [...], as I define violence that's [...] Spider-Man wading into a gang of bank robbers and punching them out and tying them up with webs and leaving them for the police. [...] we euphemize all that and call it 'action' because nobody *bleeds* in those sequences. [...] Violence is generally presented as a solution to problems in comics, because, being the illustrated form that they are, they tend to over-simplify, reduce everything to its most basic. Pure Good vs. Pure Evil, for example, is a conflict which rarely occurs in the real world. [...] The way comics are structured now, they teach very positive values and brutal means of achieving them. And readers tend, I think, to take this bizarre lesson seriously, as if it were real. (Gerber u.a. I 431)

Ungeachtet dieser deutlichen Kritik, die Figur und Autor vortragen, beziehen die Howard-Geschichten performativ keine Stellung; im Gegenteil, sie perpetuieren, wie bereits mehrfach angemerkt, einschlägige Topoi und Handlungsmuster. So erlernt Howard in der Kung-Fu-Geschichte – graphisch vermittelt über eine intermedial dem Film anverwandelte Montage (116) – „Quack Fu“ und besiegt damit schließlich in einem typischen Finale den Antagonisten. Dass die Probleme des Kung-Fu-Genres, und durch die metaisierende Gegenüberstellung *mutatis mutandis* auch die des Superhelden-Genres, ausgestellt werden, kann als dekonstruierende Geste gelesen werden. Gleichzeitig lässt sich nicht verhehlen, dass die Probleme lediglich markiert werden, ohne dass daraus auf den Ebenen der Figurengestaltung, der Handlung oder

des Plots ernsthafte Konsequenzen gezogen würden. Daher erscheinen die kritischen Tendenzen in *Howard the Duck* retrospektiv selten als mehr denn ein Versuch des *lampshadings*, also des (in der Fankultur so bezeichneten) Versuches, Schwachstellen wie die zuvor angesprochenen offensiv metaisierend herauszustellen, um sich autorseitig von einer moralischen oder narrativen Verantwortung zu suspendieren, ohne spürbare Änderungen vorzunehmen. Jonathan McIntosh erklärt dies im Gespräch mit Henry Jenkins am Beispiel von Hollywood-Filmen:

Lampshading is a writer's trick wherein media makers deliberately call attention to a dissonant, clichéd, or stereotypical aspect of their own production within the text itself. It's basically a wink in the direction of the audience. Lampshading is often used as a way for media makers to acknowledge troubling or toxic gender representations in their production but then continue to uncritically indulge in those depictions. Lampshaded dialogue can make writers seem clever, self-aware, and even self-critical, while still largely sticking to Hollywood traditions. This then tends to make a piece of media seem more progressive or subversive than it really is. (Jenkins)

Aus diesem Blickwinkel betrachtet erscheint Gerbers *Howard the Duck*-Run insgesamt ambig: Gerbers Einsatz von *lampshading* erlaubt es ihm, Howard (und sich selbst) als „clever“ und kritisch zu inszenieren, behält dabei aber die problematischen und zurecht kritisierten Topoi bei, statt sie auch performativ zu verwerfen, indem er sie kurzerhand aus seinen Geschichten entfernt. Dabei sollten allerdings nicht die eingeschränkten Möglichkeiten außer Acht gelassen werden, welche Gerber Mitte der 1970er Jahre bei Marvel hat – Möglichkeiten, die aufgrund der ironischen Anlage der Comicserie zwar deutlich weniger beengt sind als die seiner Kollegen, aber keineswegs unbeschränkt.

Es ist das *Howard the Duck*-Heft mit der Nummer 16, das diesbezüglich am bemerkenswertesten ist. Gerber lässt die berühmte Septemberausgabe des Jahres 1977 unter dem Titel *Zen and the Art of Comic Book Writing* mit einer Reproduktion der letzten Seite des vorangegangenen Heftes beginnen (vgl. Gerber u.a. I 405 und 407). Statt diese Geschichte planmäßig fortzusetzen, schaltet Gerber eine Nummer ein, in der er auf sieben Doppel- sowie zwei Einzel-seiten einen aus mehreren Prosatexten unterschiedlicher Textsorten zusammengesetzten

Essay unterbringt, den er mit von mehreren Zeichnern angefertigten, großformatigen, metaphorischen und nicht narrativen Bildern hinterlegt. In einem fingierten Dialog mit seiner Figur Howard spricht Gerber über die Gründe für diese unerwartete Ausgabe der Serie (Überlastung und Zeitnot), sowie das „comic book writing“ (Gerber u.a. I 414) als solches, was für Gerber Comic gleichbedeutend mit der Produktion der Großverlage ist. Die Doppelseite mit dem Titel „obligatory comic book fight scene“ ist hier besonders relevant. Dort argumentiert Gerber:

There is one rule of comic book writing which simply cannot be violated, even by a writer in search of something as impalpable as his soul or Las Vegas. Being a visual medium, comics theoretically require at least a modicum of action to engage and sustain reader interest. Thus, in the interest of sustaining your interest, we reluctantly present this BRAIN-BLASTING BATTLE SCENE, pitting an ostrich and a Las Vegas chorus girl against the MINDNUMBING MENACE of a KILLER lampshade in a DUEL TO THE DEATH!! (ebd.)

Aus dem erwähnten und auch bildlich (Abb. 6) dargestellten Lampenschirm lässt sich ablesen, dass Gerber sich der Ambiguität seines dekonstruierenden Verfahrens bewusst ist.¹³ In einem fingierten Leserbrief am Ende der Ausgabe schreibt Steve Gerber entsprechend an Steve Gerber:

I'm afraid my reaction to your noble experiment is somewhat ambivalent. I admire your daring, your dedication, and your determination to innovate. [...] I loved the „obligatory fight scene.“ You've gone a long way toward removing HOWARD from the punch-hit-kill syndrome, but this was the most blatant statement of your position to date. (423)

V

Der Terminus Ambiguität wurde im Vorangegangenen zur Beschreibung verschiedener Phänomene angewandt, die auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind. Ein ordnender Überblick scheint daher geboten.

(1) Als anthropomorphe Ente ist Howard the Duck eine Kippfigur zwischen Mensch und Nichtmensch. Diese Ambiguität wird hergestellt durch seine graphische Darstellung als



Abb. 6: Howard the Duck Nr. 16 (September 1977).

menschenähnliches Entenwesen (jedoch nur auf der semantischen Ebene, nicht als Kippbild im engeren Sinne des Hasen-Enten-Kopfes), seine Wortbeiträge sowie die Darstellung seiner menschlichen Handlungen, Gefühle usw.

(2) (Super-)Heldenfiguren werden in Gerbers Howard-Comics moralisch relativiert und folglich als ambige Figuren charakterisiert („There are no **heroes** [...]--nor **villains**, either. Merely various entities with various **desires**. / When society approves of these desires, the entity is deemed good--or at least respectable.“ Gerber u.a. I 99)

(3) Ambig ist Gerbers Verwendung von Topoi, Standards und „rule[s] of comic book writing“ des Comicmarktes der 1970er Jahre, insbesondere der Darstellung von bzw. das Erzählen von Gewalthandlungen, indem Gerber eine Abkehr von diesen Standards fordert, aber nicht umsetzt, sondern stattdessen via *lampshading* ausstellt.

(4) Schließlich wird Gerbers Howard-Run dadurch auf Werkebene ambig, insofern die Ebenen des Appells und der Performanz auseinanderklaffen.

Heldenfiguren sind als „Verkörperung[en] positiver Ideale“ (Delbrück 193) seit dem mittleren 19. Jahrhundert überwiegend in der Populärkultur zu finden, wofür Comicsuperhelden ein erstrangiges Beispiel sind. Seit den 1970er Jahren verschiebt sich die Valenz der Superhelden jedoch, wie bereits angesprochen wurde (vgl. auch Sabin 157-179), da sie zunehmend nicht nur positive Ideale perpetuieren. Die 1970er Jahre nehmen folglich als „Umbruchzeit“ (vgl. von den Hoff u.a. 9) erheblichen Einfluss auf das

heroische Muster des Comicsuperhelden. Geläufige Beispiele für diese Entwicklung sind u.a. Alan Moores und Dave Gibbons Serie *Watchmen* (1986/1987), *Batman: The Killing Joke* (1988) von Alan Moore und Brian Bolland sowie Jim Starlings und Jim Aparos *Batman: A Death in the Family* (1988). Steve Gerbers *Howard the Duck* ist sowohl ein Symptom der sich verändernder Erwartungen auf Seiten der Autor*innen und Leser*innen. Mit der Offenlegung der kulturindustriellen Grundlagen der Mainstream-Comicproduktion, die sich u.a. in der Verwendung von Klischees, geläufiger Topoi, etablierter Handlungsmuster und stereotyper Figuren niederschlagen, mittels expliziter und impliziter metaisierender Verfahren wie der Kontrastierung divergenter Heldenfiguren und medien- und sozialkritischen Einlassungen, treibt Gerber die Modernisierung – und Ambiguierung – des Comic-Helden voran. Der Einfluss von Howard the Duck bleibt dabei nicht unterschwellig, Howard findet vielmehr direkte Nachfolger, die den ironischen, metaisierenden Modus fortführen. Zu nennen ist hier insbesondere John Byrnes *Sensational She-Hulk-Run* (1989–1993; vgl. Palumbo; Bachmann 87-106) und Rob Liefelds und Fabian Niciezas *Deadpool* (1991ff.). Die Umdeutung der Comics von einem populärkulturellen Unterhaltungsmedium zu einer Kunstform, die mit Werken wie Art Spiegelmans *Maus* (1980–1991) verbunden wird, wurde folglich nicht nur von außerhalb an den Superhelden-Comic herangetragen, sondern findet auch auf der Basis einer – metaisierend geführten – Auseinandersetzung ‚von innen‘ geführt.

Christian A. Bachmann ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Ruhr-Universität Bochum in der DFG-Forscherguppe „Journalliteratur“. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Materialität und Medialität literarischer Medien, die Medienkultur des 19. Jahrhunderts sowie graphische Narrationen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert.

1 Vgl. demgegenüber den wichtigen Hinweis zur Abgrenzung verschiedener „Formen des Exzeptionellen“ in von den Hoff u.a. 8.

2 Allein diese kleine Auswahl von Figuren zeigt, dass es durchaus signifikante Unterschiede im Verhältnis der zwei Identitäten zueinander gibt, die hier jedoch nicht vertieft werden können.

3 Vorausgegangen war dieser zumindest teilweisen Deheroisierung bereits in den frühen 1960er Jahren eine Ausdifferenzierung der Figuren, für die Marvels Fantastic Four und Spider-Man stellvertretend stehen. Sie erhalten ihre Kräfte unfreiwillig und müssen sich mit den Folgen ihrer teils dramatischen Transformation auseinandersetzen. So ist das Fantastic Four-Mitglied ‚The Thing‘ ein steinerner Koloss, der zwar übermenschlich stark und unverletzlich ist, im gleichen Maße aber auch monströs und abstoßend.

4 Aus Gründen der leichteren Zugänglichkeit werden sie hier nach der vierbändigen Ausgabe (Gerber u.a.) zitiert, statt nach den Einzelheften, die ebenfalls konsultiert wurden.

5 Nicht berücksichtigt werden die später veröffentlichten Howard-Hefte, der Zeitungscomicstrip sowie die Verfilmung und diversen Auftritte der Figur in anderen Marvel-Publikationen und Computerspielen. Die Online-Comic-Datenbank *Comic Vine* zählt über 450 Auftritte der Figur (vgl. „Howard the Duck“. *Comic Vine*. <https://comicvine.gamespot.com/howard-the-duck/4005-6803/>; 14. März 2019). – Die graphische Ausführung (Zeichnung, Lettering, Kolorierung) der von Gerber verfassten Geschichten erfolgte unter wechselnder Besetzung; auf sie wird hier nicht weiter eingegangen.

6 Die Veröffentlichungspraxis und -politik des Marvel Verlags im Allgemeinen sowie die genaueren Hintergründe und die Publikationsgeschichte von *Howard the Duck* im Speziellen sind für den Gegenstand der vorliegenden Überlegungen allenfalls akzidentell interessant und werden daher übergegangen. Einen knappen Überblick darüber gibt bspw. Knigge 153-154, ausführlicher: Martin.

7 Conan-Geschichten erscheinen in Comicform weitgehend ohne Unterbrechung, in jüngerer Zeit sind allerdings neue Produkte veröffentlicht worden, beispielsweise eine von Funcom produzierte Computerspielreihe (*Age of Conan*, 2008; *Conan Exiles*, 2017/2018; *Conan Unconquered*, angekündigt für 2019) sowie mehreren Comicreihen (u.a. *Conan*, 2003ff.; *Conan the Cimmerian*, 2008ff.; *Conan. Road of Kings*, 2010ff.).

8 Vgl. hierzu auch das Editorial zur *helden. heroes. héros.*-Sonderausgabe *Animals. Projecting the Heroic across Species* (Vol. 3 2018), das darauf hinweist, dass „Heroic behaviour has traditionally been conceived of as intrinsically human behaviour but it is a feasible and potentially profitable enterprise to look beyond the limits of species in hero studies“ (Egbert/Zimmermann 3). Als anthropomorphe Figur ist Howard freilich zugleich Tier und Mensch, so dass eine scharfe Trennung kaum sinnvoll, eine kategoriale Abgrenzung kaum möglich scheint. Howard und seine ‚Artgenossen‘ sind vielmehr als ‚Dritte‘ zu betrachten.

9 Im Europäischen Kontext mag man angesichts von Howard the Duck an Phantomas, das Superhelden-Alter Ego Donald Ducks, denken. Erfunden wurde er bereit 1969 von Elisa Penna und Guido Martina unter dem Namen Paperinik für den italienischen Comicmarkt. In den USA wurde Phantomas erst in jüngerer Zeit unter dem Namen Duck Avenger bekannt. Phantomas/Paperinik/Duck Avenger ist auch deshalb eine komische Figur, weil er eine Parodie des Superheldentypus, speziell Batmans, ist.

10 Hervorhebungen stammen hier und im Folgenden aus dem Original. In Versalien ausgeführtes Lettering wurde zu Gunsten der besseren Lesbarkeit in Groß- und Kleinschreibung übertragen, fette oder kursive Hervorhebungen jedoch beibehalten. Typographische falsche Schreibweisen (bspw. doppelte Divis statt Gedankenstrich) wurden ebenfalls beibehalten.

11 So beginnt die Geschichte *Cry Turnip!* mit einem meta-diegetischen Traum, in dem Howard the Duck als Science-Fiction-Held nach dem Vorbild von Buck Rogers und Flash Gordon Außerirdische und „Septopods“ (eine offensichtliche Anspielung auf die Kampfmaschinen aus H.G. Wells’ *War of the Worlds* [1901]) bekämpft. Dies wird wiederum selbstironisch und selbstreferentiell kommentiert: „I recalled the *history* texts, a paragraph about a sub-genre of literature known as *space-opera* that dealt with topics just such as this.“ (Gerber u.a. I 87).

12 Vgl. hierzu und zum Folgenden Sabin, *Adult Comics* 157-179; Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels* 92-155.

13 Die Doppelseite „tell the people a story“ (418-419) rückt bildlich noch ein zweites Mal den Lampenschirm in den Mittelpunkt.

Literatur

- Atkinson, Paul. „The graphic novel as metafiction.“ *Studies in Comics* 1.1 (2010): 107-125.
- Bachmann, Christian A. *Metamedialität und Materialität im Comic. Zeitungscomic – Comicheft – Comicbuch*. Berlin: Bachmann, 2016.
- Baurin, Camille. *Le metacomix. La réflexivité dans le comic book de super-héros contemporain*. Univ.-Diss. Poitiers, 2012.
- Balzer, Jens und Lambert Wiesing. *Outcault. Die Erfindung des Comic*. Bochum/Essen: Bachmann, 2010.
- Boletsi, Maria. *Barbarism and Its Discontents*. Stanford: Stanford UP, 2013.
- Brockling, Ulrich. „Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch“. *helden. heroes. héros* 3.1 (2015): 9-13. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02.
- „Comic book code of 1954.“ 09. Mai 2019 <https://en.wikisource.org/wiki/Comic_book_code_of_1954>
- Conway, Gerry u.a. *The Amazing Spider-Man* Nr. 121 (Juni 1973).
- Cook, Roy T. „Why Comics are not Films. Metacomix and Medium-Specific Conventions.“ Hg. Aaron Meskin und Roy T. Cook. *The Art of Comics. A Philosophical Approach*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012: 165-187.
- Delbrück, Hansgerd. „Held.“ *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 2. Aufl. 1990: 192-193.
- del Toro, Alfonso. „Überlegungen zur Textsorte ‚Fantastik‘ oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, ‚Dirigierter Zufall‘ und Semiotisches Skandalon.“ *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. Elmar Schenkel u.a. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1998: 11-73.
- Egbert, Marie-Luise und Ulrike Zimmermann. „Editorial“. *helden. heroes. héros*. Special Issue 3: Animals. Projecting the Heroic across Species (2018): 3-6. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2018/A/01.
- Fuchs, Wolfgang J. und Reinhold C. Reitberger. *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. München: Moos, 1971.
- Gerber, Steve. u.a. *Howard the Duck. The Complete Collection*. 4 Bde. New York: Marvel, 2015-2017.
- Groensteen, Thierry. „Bandes dessinées (De la réflexivité dans les bandes dessinées)“. 15. März 2019. <<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article10>>.
- Heindl, Nina und Véronique Sina. „Formen der Selbstreflexivität im Medium Comic. Zur Einführung.“ *Closure* 4.5 (2018). 15. März 2019. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/ueber>>.
- Inge, M. Thomas. „Form and Function in Metacomix: Self-Reflexivity in the Comic Strips.“ *Studies in Popular Culture* 13.2 (1991): 1-10.
- Jenkins, Henry. „Remixing Gender Through Popular Media: An Interview with Jonathan McIntosh (Part Three).“ 18. Oktober 2017. 15. März 2019. <<http://henryjenkins.org/blog/2017/9/15/remixing-gender-through-popular-media-an-interview-with-jonathan-macintosh-part-three>>.
- Jones, Matthew T. „Reflexivity in Comic Art.“ *International Journal of Comic Art* 7.1 (2005): 270-286.
- Kaufmann, Daniela. „‚Affenzirkus‘. Die Mensch-Tier-Darstellung in der visuellen Satire.“ *Visuelle Satire. Deutschland im Spiegel politisch-satirischer Karikaturen und Bildergeschichten*. Hg. Dietrich Grünwald. Berlin: Bachmann, 2016: 143-163.
- Kibala, Jakob. *Wissen und Erschließen. Lesarten bild-textlicher Verweise im Superhelden-Comic*. Berlin: Bachmann, 2019.
- Knigge, Andreas C. *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Reinbek: Rowohlt, 1996.
- Martin, Robert Stanley. „All Quacked Up. Steve Gerber, Marvel Comics, and Howard the Duck.“ *The Hooded Utilitarian*. 28. Mai 2016. 6. März 2019 <<https://web.archive.org/web/20140529143308/http://www.hoodedutilitarian.com/2014/05/all-quacked-up-steve-gerber-marvel-comics-and-howard-the-duck/>>.
- Packard, Stephan. *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Palumbo, Donald E. „Metafiction in the Comics. The Sensational She-Hulk.“ *Journal of the Fantastic in the Arts* 8 (1997): 310-330.
- Sabin, Roger. *Adult Comics. An Introduction*. London/New York: Routledge, 1993.
- . *Comics, Comix & Graphic Novels*. London: Phaidon, 2014.
- Siegel, Jerome und Joe Shuster. „Superman.“ *Action Comics* 1 (Juni 1938): unpag.
- von den Hoff, Ralf u.a. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“. *helden. heroes. héros*. 1.1 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2013/01/03.

Abbildungen

Abb. 1: Gerber, Steve u.a. *Howard the Duck. The Complete Collection*. 4 Bde. New York: Marvel 2015–2017, Bd. 1, S. 65. © 2015 Marvel Comics, New York.

Abb. 2: Gerber, Steve u.a. *Howard the Duck. The Complete Collection*. 4 Bde. New York: Marvel 2015–2017, Bd. 1, S. 99. © 2015 Marvel Comics, New York.

Abb. 3a: Conway, Gerry u.a. *The Amazing Spider-Man* Nr. 121 (Juni 1973), S. 26. © 1973 Marvel Comics, New York.

Abb. 3b: Gerber, Steve u.a. *Howard the Duck. The Complete Collection*. 4 Bde. New York: Marvel 2015–2017, Bd. 1, S. 83. © 2015 Marvel Comics, New York.

Abb. 4: Grandville: ohne Titel. *Le Magasin pittoresque* (August 1844), S. 272.

Abb. 5: Gerber, Steve u.a. *Howard the Duck. The Complete Collection*. 4 Bde. New York: Marvel 2015–2017, Bd. 1, S. 52. © 2015 Marvel Comics, New York.

Abb. 6: Gerber, Steve u.a. *Howard the Duck. The Complete Collection*. 4 Bde. New York: Marvel 2015–2017, Bd. 1, S. 415. © 2015 Marvel Comics, New York.

Nicolas Potysch

„Held der Erzählungen“

Heroisierung, Ambivalenz und Ambiguität in Vulpius' *Rinaldo Rinaldini* (1799)

„Du solltest ein Held werden,
und wurdest ein Räuber.“

Im Jahre 1799 erscheint bei Heinrich Gräff in Leipzig anonym¹ *Rinaldo Rinaldini oder Räuber Hauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts in drei Theilen oder neun Büchern*. Bald stellt sich heraus, dass dieser schnell vergriffene² Roman – der bis 1824 insgesamt fünf Mal überarbeitet, mehrfach neuaufgelegt wurde³ und bis in die Neuzeit hinein diverse Bearbeitungen und Adaptionen erfährt⁴ – von Christian August Vulpius geschrieben wurde.⁵ Der ökonomische Erfolg des Romans fällt auf und wird von der Literaturkritik bald schon ganz im Sinne der Abgrenzung „hoher, missverständlicher oder zu Unrecht wenig wertgeschätzter“ Literatur von der „anspruchlosen, auf Unterhaltung zielenden und Profit abwerfenden“ Trivialliteratur⁶ der Belletristik genutzt;⁷ demgegenüber heben andere Rezensionen jedoch auch die Fesselungskraft des *Rinaldo Rinaldini* als Maßstab für andere Werke hervor.⁸ Trotz – oder gerade aufgrund – dieser polarisierenden Wirkung begründet der Roman ein ganzes Universum intertextueller Verweise, das durch zahlreiche weitere Romane wie z.B. Johann Friedrich Ernst Albrechts *Dolko der Bandit. Zeitgenosse Rinaldo Rinaldinis* (1801), Moritz Richters *Nikanor, der Alte von Fronteja. Fortsetzung der Geschichte des Rinaldo Rinaldini* (1828) oder Friedrich Bartels' *Concino Concini* (1831) ausgestaltet wird, um nur ein paar zu nennen.

Ziel der folgenden Überlegungen ist es nicht, den gleichnamigen Protagonisten des *Rinaldo Rinaldini* als ‚heldenhaften Schurken‘ oder ‚schurkischen Helden‘ im Sinne eines Robin Hoods in den Blick zu nehmen – dass eine derartige Charakterisierung des Räuberhauptmanns zu kurz greift, wurde bereits von Roberto Simanowski dargelegt.⁹ Stattdessen verschiebe ich den Untersuchungsfokus im Weiteren aus der Figur Rinaldo Rinaldinis heraus und konzentriere mich darauf, wie andere Figuren Rinaldo zum Helden *machen* wollen, welche Beweggründe

dabei nachgezeichnet werden können und inwieweit Rinaldo selbst diese Instrumentalisierung begünstigt. Diskrepanzen zwischen der intradiegetischen und extradiegetischen Ebene, Multiperspektivität durch die Kombination von epischer und dramatischer Form, Ambivalenzerfahrungen in Bezug auf die eigene oder eine andere Figur sowie nicht zuletzt die Ungreifbarkeit des namenlos bleibenden heterodiegetischen Erzählers lassen die Zuschreibung ‚Held‘ im *Rinaldo Rinaldini* letztlich zu einer ambigen Kategorie, die gleichzeitig Unvereinbares und Widersprüchliches bezeichnet, werden.

I

Da „[h]eroische Eigenschaften [...] kultur-, gruppen- und zeitspezifisch“ („Held“, Compendium heroicum) sind, erfordert die Frage nach dem ‚ambigen Heldentum‘ Rinaldos die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Heldenverständnis um 1800. Dort findet sich zuallererst das Exzeptionelle betont: Ein „Held [...] ist einer, der von der Natur mit einer ansehnlichen Gestalt und ausnehmender Leibes-Stärke begab, durch tapffere Thaten Ruhm erlanget, und sich über den gemeinen Stand derer Menschen erhoben“ („Held“, Zedler 1214-1215; Hervorhebungen NP). Doch auch die Art und Weise der Taten ist entscheidend dafür, ob eine Person als Held tituliert werden kann. So sind „Personen, welche mit einer vorzüglichen Herzhaftigkeit begabete waren, Helden, besonders, wenn sie einen pflichtmäßigen und für viele vorteilhaften Gebrauch davon machten“ („Held“, Krünitz 813). Dieser Hervorhebung moralisch guter, vorbildlich altruistischer Handlungen des Helden steht jedoch auch die Öffnung der Semantik hinsichtlich entgegengesetzter – ‚schurkischer‘ – Merkmale gegenüber: Zwar ist primär ein „durch tapferkeit und kampfgewandtheit hervorragende[er] krieger“ („Held“, DWB Grimm 931) ein Held, doch „überträgt sich [dieser Titel] auf einen, der

in irgend einem gebiete etwas ausgezeichnetes, hervorragendes leistet. so im guten und nützlichen [...] [sowie] im schlimmen“ („Held“, DWB Grimm 933).

In Abweichung davon differenziert die aktuelle Helden-Forschung Helden und ihre Negative als janusartige Vorder- und Rückseite desselben Konzepts. Solchen ‚Anti-Helden‘ kann es per se an Außergewöhnlichkeit mangeln, ihr moralischer Kompass kann vertauscht sein, so dass sie zum Bösen streben, oder aber sie werden vom heroischen Kraftfeld erst gar nicht erreicht und müssen so moralisch indifferent bleiben.¹⁰ Sowohl ‚Helden‘ als auch ‚Anti-Helden‘ folgen dabei jedoch einer musterhaften Verhaltensweise, während Figuren wie Rinaldo Rinaldini beständig *flimmern* und sich damit eindeutigen Zuschreibungen, gleich ob diese durch andere Figuren und/oder die Leserschaft erfolgen, entziehen.

Neben der Inkompatibilität der Aussagen unterschiedlicher Erzählinstanzen des Romans und der wiederholt sich wandelnden Haltung der Figuren gegenüber dem Räuberhauptmann, ist es vor allen Dingen Rinaldos eigene ambivalente Haltung zu seiner Existenz, die eine Ambiguierung des Konzepts ‚Held‘ im Roman begünstigt: In schnellem Wechsel, z.T. innerhalb desselben Gespräches, sehnt Rinaldo sich entweder danach, ein gewöhnliches Leben innerhalb der gesellschaftlichen Regeln zu führen,¹¹ oder aber einen ruhmreichen, der Nachwelt in Erinnerung bleibenden Tod im Kampf zu sterben.¹² Während der paradox anmutende Wunsch nach *Eskapismus durch Normalität* der heroischen Existenz grundlegend widerspricht – „il n’y a pas de héros dans la proximité“ (Braun 23) –, zieht das Verlangen des Protagonisten nach einem ruhmreichen Ende ihn in seiner Exzeptionalität zurück hinein in die heroische Sphäre.

Statt hier nun von einer unscharf gezeichneten, gemischten Figur zu sprechen, deren Eigenschaften vage und deren Handlungen und Aussagen inhomogen bleiben, dient im Folgenden die Verbindung von Ambivalenz, Ambiguität und Heroisierung als erkenntnistiftendes Heuristikum. Dazu liegt ein Ambiguitätskonzept zu Grunde, das sich in wesentlichen Aspekten vom unscharfen Begriffsgebrauch, der alle wie auch immer gearteten Unterarten von Uneindeutigkeit zu umfassen sucht, abgrenzt. In Anlehnung an Rimmon (1977) und Mittelbach (2009), aber auch Bauer u.a. (2010) und Pinkas (2010) meint Ambiguität die simultane Existenz zweier gleichwertiger Bedeutungen, die sich (lokal und/oder global) nicht derart gewichten lassen, dass eine Bedeutung als die ‚richtige‘, die ‚gemeinte‘ heraussticht.¹³ Diese Bedeutungen sind keineswegs

nur auf Wort- oder Satzebene zu suchen, sondern können auch die Anlage von Figuren, die Gestalt der Welt oder spezifische Textpassagen betreffen. Ambiguität ist hierbei in keinem Fall ein Defizit, keine mögliche, aber leider unterlassene Präzisierung, keine Unstimmigkeit, die auf einer anderen Textebene aufzulösen wäre. Vielmehr wird Ambiguität hier als wesentliches Element der Lektüererfahrung selbst begriffen, die sich in dieser Hinsicht erkennbar von der Erfahrungsrealität in der außerliterarischen Welt unterscheidet. Während dort die Entscheidung zwischen konkurrierenden Optionen häufig maßgeblich ist, so können „[d]ie Deutungsmöglichkeiten eines jeden ambigen Textes, obwohl sie zunächst vollkommen inkompatibel und sich gegeneinander negierend erscheinen, [...] miteinander in einem Sinnentwurf vereinbart werden“ (Mittelbach 22). Es braucht somit keine Auflösung der Ambiguität in einer eindeutigen Lesart, d.h. keine Disambiguierung, um den Text zu verstehen, sondern die Akzeptanz „von Ambiguität als einem Doppelsystem einander gegenseitig ausschließender Deutungsmöglichkeiten in einem Text“ (Pinkas 39), das zur Synthese der unauflösbaren Ambiguität mit der erzählten Welt auffordert. Ambiguität wird so nicht länger als (ob nun intendierte oder versehentliche) Begleiterscheinung des Erzählens oder als ästhetische Kategorie auf einer höheren Ebene verstanden, sondern vielmehr als ‚das Eigentliche‘ solcher Texte. Daher steht im Folgenden auch nicht eine Disambiguierung des Heroischen im *Rinaldo Rinaldini* im Fokus, sondern eine Rekonstruktion der Bedingungen und Mechanismen, die eine Ambiguierung desselben basierend auf der ambivalenten Haltung des Protagonisten erlauben.

II

Insgesamt zeichnet sich Vulpus’ Roman nicht etwa durch den Spannungsbogen der Ereignisabfolge aus: Überfälle, Scharmützel, Liebeleien, Verrat, Verbrüderungsszenen und Flucht lösen sich in schneller, kontingenter Folge mit rührseligen Dialogen und Verzweiflungsmonologen des Räuberhauptmanns ab, so dass mit ihnen eine rechte Beliebigkeit der Handlung verbunden wird. Wecken die Ereignisse vielleicht noch bei ihrer ersten Wiederholung Neugier und Spannung, so ist spätestens nach dem zweiten Versuch Rinaldos, aus dem Räuberdasein zu entkommen, erwartbar, dass dieser sich kurz darauf an der Spitze einer neu zusammengewürfelten Räuberschar wiederfinden wird. Spätestens nach der zweiten erfolgreichen, wenngleich verlustreichen Flucht

vor den heranrückenden Soldaten, der Wiedervereinigung mit einigen ebenfalls entkommenen Gefährten und der Gründung einer neuen Räuberbande steht in Aussicht, dass deren Überfälle und Scharmützel schon bald erneut die Soldaten auf den Plan rufen werden. Auch dem Protagonisten ist der infinite Regress dieser Ereignisabfolge bewusst, wenn er – nachdem sein Versuch, dem Räuberdasein zu entfliehen, abermals gescheitert ist – ausruft:

Soll ich denn nirgends Ruhe finden? Der Schiffer freut sich nach dem Sturme des sichern Hafens und vergißt die Gefahren der Wellen, die ihn umschwebten; mir aber lächelt kein freundlicher Port. (Vulpius, Teil 2, 231)

Der Kontingenz der Ereignisse steht als beständige Größe die Ambivalenz Rinaldos gegenüber seiner eigenen (heroischen?) Person und seinen eigenen (heroischen?) Handlungen gegenüber. Bereits direkt zu Beginn des ersten Kapitels wird dies deutlich – formal hier, wie auch wiederholt im Weiteren des Romans, durch den Wechsel von epischer zu quasi-dramatischer Form zusätzlich ausgestellt –, wenn Rinaldo mit einem seiner engsten Vertrauten, Altaverde, spricht:

Stürmisch braußte der Wind, tobend wie empörte Meereswogen, über den Nacken der hohen Apenninen [...]. Die Nacht war dunkel, dichte Wolken verschleierten den Mond, und kein lächelnder Stern funkelte am Himmel.

ALTAVERDE Ist das doch eine Sturmnacht, wie ich kaum eine erlebt habe! – – Rinaldo! du schläfst doch nicht?

RINALDO Ich schlafen? – Ich habe das Wetter gern, so wie es jetzt ist. – O! es stürmt hier und dort, um uns, neben uns, in mir, und überall.

[...]

ALTAVERDE Du hast Handlungen ausgeübt, um die dich die edelsten Menschen beneiden könnten.

RINALDO Sie haben keinen Werth. Ein Räuber übte sie aus.

ALTAVERDE Das kann wahrlich den edlen Handlungen nichts von ihrem Werte benehmen! – Der Teufel selbst kann edel handeln, wenn er gleich ein Teufel ist.

RINALDO Wer ein unedles Gewerbe treibt, kann nebenbei kein edles treiben. (Teil 1, 11-17)

Der ambivalenten Selbstwahrnehmung, die davon gekennzeichnet ist, dass Rinaldo das eigene Handeln fortwährend als unzureichend disqualifiziert, obwohl er stets unnötige Gewalt vermeidet und stattdessen mittels Drohungen und Wortwitz insbesondere die Vermögenden bestiehlt,¹⁴ steht hier ein Fremdbild, geäußert durch Altaverde, gegenüber, dem dieses Hadern gänzlich unbekannt ist. Mit dem moralischen Konflikt seines Anführers konfrontiert – der Frage danach, ob eine Figur wie Rinaldo, die sich außerhalb der juristischen Regeln einer Gesellschaft bewegt, ein Held sein kann –, ruft Altaverde aus:

Was hilft jetzt das Grübeln und Grillisiren? [...] Der Eingang in das Leben ist ein Pfad, den Könige und Bettler auf gleiche Art betreten. Der Ausgang hat vielerley Pforten. [...] Dein Grübeln taugt nichts, und macht dich unleidlich. (Teil 1, 13-16)

Statt mit den Entscheidungen der Vergangenheit zu hadern, schlägt er vor, Rinaldo solle auch zukünftig „weit besser Recht und Gerechtigkeit [...] als die dazu bestellte Obrigkeit“ (Teil 1, 18) bewirken. Er sei durch die Freudentränen und Segenssprüche der einfachen Menschen zu seinen Taten autorisiert, was mehr wiege als alle Gesetze, und stehe so – exzeptionell als ‚Held‘ – außerhalb menschlicher Rechenschaft.¹⁵

Doch beschränkt sich Rinaldos Ambivalenz nicht nur auf die Wahrnehmung der eigenen Person; sie schlägt sich auch in der Widersprüchlichkeit seines Handelns nieder: Als nämlich direkt im Anschluss an den Eingangsdialo weitere Räuber zurückkehren und von ihrem jüngsten Raubzug auf drei „mit der Bagage eines Neapolitanischen Prinzen beladen[en]“ (Teil 1, 30) Maultiere berichten, bei dem sie alle drei Maultiertreiber erschossen haben, da diese sonst die Soldaten auf ihre Spur hätten bringen können, fragt Rinaldo jedoch nicht näher nach dem Schicksal der einfachen Menschen und interessiert sich eher für die Beute,¹⁶ besonders für „das Porträt eines schönen Frauenzimmers in Nonnentracht“ (Teil 1, 31). Hier gibt sich Rinaldo ganz als der von niederen Beweggründen getriebene Räuberhauptmann, der er fürchtet zu sein.

Doch nur wenige Seiten später verhält Rinaldo sich gegensätzlich, wenn er sich zufälligerweise und inkognito bei einem alten Einsiedler, Donato, aufhält, während einige Räuber aus Rinaldos Bande diesen in seiner Klause überfallen:

Jetzt fielen die Räuber über Donato her [...] und Rinaldo riß die Kammerthür auf. Er zog ein Pistol, und schrie mit donnernder Stimme: „Was wollt ihr hier?“ „Himmel Element! der Hauptmann;“ – schrie einer aus der Rotte, und alle zogen die Hüte, und ließen den zitternden Klausner los. [...] „Sind das eure Heldenthaten? – fuhr Rinaldo fort. – Schändet ihr meinen Namen mit solchen Handlungen? [...] – Wer war der Schurke, der die erste Hand an diesen kraftlosen Greis legte?“ (Vulpius, Teil 1, 50-51)

Rinaldo stellt sich seinen Gefolgsleute in gerechtem Zorn heldenhaft in den Weg, schießt dem von seinen Kumpanen verratenen Räuber mit seiner Pistole in den Arm und fordert später im Lager unter Berufung auf die nicht näher benannten Gesetze seiner Räuberbande, dass dieses schändliche Vergehen den Tod der Räuber fordere, die den armen Einsiedler bestehen wollten. Erst als seine Gefolgsleute um das Leben der Ihrigen bitten und Rinaldo auch über die juristischen Gesetze *dieser* Gemeinschaft stellen, indem sie per Exklamation beschließen, „Du [Rinaldo] sollst nicht mehr unter dem Gesetze stehen [...]. Du sollst Gesetzgeber seyn, und Gnade ertheilen können“ (Teil 1, 65),¹⁷ gewährt Rinaldo den Schuldigen Absolution, unter der Bedingung, dass diejenigen, „die den ehrwürdigen armen Greis mißhandelten, demselben zwei Ziegen, zwei Fässer Wein und ein Dutzend Stück Federvieh geben sollen“ (Teil 1, 66). Plausible Gründe für diesen plötzlichen Sinneswandel liefert der Roman keine. Zwar ist der gastfreundliche Eremit, den Rinaldo schützt, ein einfacher Mann, der mit dem Unbekannten sein Abendmahl teilt, während die Besitztümer auf den erbeuteten Maultieren einem vermögenden Adligen gehörten. Doch waren die drei durch Rinaldos Männer ermordeten Treiber ebenso niedrigen Standes wie der Eremit – ob Rinaldo einer konsequenten Agenda folgt, bleibt ungewiss. Kann eine solche Figur, deren willkürliches Handeln beständig im Widerspruch zu ihrer Selbstwahrnehmung steht, überhaupt ‚heroisch‘ genannt werden?

Dieses Aufeinanderfolgen unvereinbarer Entscheidungen des Protagonisten zieht sich durch die Romanhandlung und bringt Rinaldo wie auch seine Gefolgsleute immer wieder in Schwierigkeiten. Die Flucht aus dem Versteck der Räuber in die abgeschiedene Einsamkeit wird mit der selbstvergessenen Aufopferung des Protagonisten im Kampfe um das Überleben seiner Räuber kontrastiert. Eine derartige innere Zerrissenheit, die so gar nicht zum Wesen eines Anführers

passen will, fällt neben den Vertrauten des Räuberhauptmanns auch ihm selbst bereits im ersten Buch des Romans auf, ohne dass sie aufgehoben werden kann:

CINTHIO	Hauptmann! Was fehlt dir? Warum willst du nicht mehr gern bei deinen Leuten seyn? Du suchst die Einsamkeit, und fällst uns allen auf.
RINALDO	Mir selbst falle ich auch auf. – Ich weiß nicht, wie mir ist. (Teil 1, 28)

Neben diesen dialogischen Passagen und Rinaldos unruhigen Monologen sind es die Kampfesbeschreibungen des Erzählers, in denen das heroische und gleichzeitig nicht-heroische Verhalten Rinaldos und seiner Räuber in den Fokus tritt. So rücken nach einigen erfolgreichen Überfällen Soldaten ins Gebirge vor, um der Räuberbande das Handwerk zu legen. Dabei gerät mit Cinthio auch einer von Rinaldos engsten Vertrauten in akute Lebensgefahr: „Cinthio’s Korps war sehr zusammengeschmolzen. Noch fochten kaum zwölf Mann als Verzweifelte gegen eine zehnfach überlegene Macht [...]“ (Teil 2, 57). In dieser Situation, die ausweglos erscheint, wird erneut der explizite Vergleich gesucht: „und wären sie *keine* Räuber gewesen, man hätte sie *Helden* nennen können“ (ebd.; Hervorhebungen NP). Der Einzige, der die Räuber in dieser Lage noch retten kann, ist ihr Hauptmann Rinaldo selbst, der sich „mit seinen Leuten den Soldaten und Sbirren¹⁸ mit einer solchen Furie entgegen[warf], daß diese, über den unvermutheten neuen Angriff bestürzt, sich zurückzogen“ (Vulpius, Teil 2, 57). Rinaldo besitzt also die Fähigkeiten – die Leibes- und Kampfesstärke, den Mut und die Entschlossenheit –, die eines heldenhaften Anführers würdig sind.

Wann immer es zu solchen direkten Konfrontationen kommt, wächst Rinaldo über sich hinaus und rettet mehrfach sich selbst und seine Getreuen aus Situationen, in denen die Räuber schon fast besiegt scheinen.¹⁹ Die innere Zerrissenheit des Protagonisten sowie sein fortlaufend widersprüchliches Verhalten stabilisieren Rinaldo gleichzeitig als ambivalente Figur. Wie diese Ambivalenz, als Ursache für Rinaldos phlegmatische Apathie, nun das Fundament einer Ambiguität des Heroischen darstellt, wird bei genauer Betrachtung des Verhältnisses der Kategorien ‚Erzählen‘ und ‚Held‘ ersichtlich.

III

Bereits das Vorwort zum ersten Teil des *Rinaldo Rinaldini* stellt aus, was für den weiteren Roman konstitutiv ist:

Ganz Italien *spricht* von ihm; die Apenninen und die Thäler Siziliens *hallen wieder* von dem Namen Rinaldini! Sein *Name* lebt in den *Canzonetten* der Florentiner, in den *Gesängen* der Kalabresen, und in den *Romanzen* der Sizilianer. Er ist der *Held der Erzählungen* in Kalabrien und Sizilien. Am Vesuv und am Ätna *unterhält* man Rinaldini's Thaten. Die *geschwätzig* Städtebewohner Kalabriens versammeln sich Abends vor ihren Häußern, und jeder in der Versammlung weiß ein *Geschichtchen* von dem valoroso Capitano Rinaldini zu erzählen. Es ist ein Vergnügen, sie darinnen wetteifern zu *hören*. [...] Weib und Mädchen, Jünglinge und Knaben *hören* mit Entzücken ihre Väter und Männer von Rinaldini *sprechen*. Kein Schlaf kömmt in ihre Augen, will der Hausvater bei der Arbeit sie munter erhalten, und *erzählt* von Rinaldini. Er ist der *Held der Erzählungen* auf Wachtstuben der verschlossenen Soldaten an der Küste, und giebt den Seeleuten Stoff zur *Unterhaltung*, wenn die Langeweile eines müssigen Landlebens, oder eine Windstille auf dem Meere sie quält. [...] Hier ist Rinaldini's Geschichte. (Vulpius, Teil 1, III-VII; Hervorhebungen NP)

Anstatt hier exemplarisch von konkreten (Helden-)Taten Rinaldos – heroische Überfälle, Befreiungen von Gleichgesinnten, Proben seiner Kampfkraft oder seines Mutes, etc. – zu berichten, wird an dieser markierten Stelle des Romans stellvertretend hervorgehoben, wie von Rinaldo und von seinen Abenteuern in unterschiedlichen literarischen Genres *erzählt* wird. Zweifach wird betont, dass er als *Held der Erzählungen* in Canzonetten, Gesängen und Romanzen der Stadtbewohner, Hirten, Bauern, Soldaten und Seeleute, von Jung und Alt, von Frauen, Männern und Kindern, von Florenz bis Sizilien, gleichsam allgegenwärtig ist. Diese Omnipräsenz dient hier als Beweis für Rinaldos Heldentum und ersetzt das Benennen spezifischer heldenhafter Handlungen oder heldenhafter Charaktereigenschaften des Protagonisten. Im Laufe des Romans kehrt dieses Moment mehrfach wieder – Rinaldo, der wiederholt seine Räuberbande und die wechselnden Verstecke verlässt und inkognito die Gesellschaft insbesondere junger Damen sucht, wird beständig mit Erzählungen über ihn

und seine vergangenen Taten konfrontiert, die sich jedoch keineswegs so superlativisch positiv darstellen, wie das zitierte Vorwort erwarten ließe, sondern ebenfalls die bereits beschriebene Ambivalenz ihm gegenüber zwischen ruchlosem Räuber und edlem Helden abbilden.

Überhaupt besteht eine Spannung zwischen dem Rinaldo der Erzählungen, der bereits im Vorwort beschrieben bzw. angekündigt wird und an den auch verschiedene Figuren die Leserschaft des Romans und auch dessen Protagonisten selbst beständig erinnern, und dem Rinaldo der Romanhandlung, der mit seiner eigenen Existenz und seinen eigenen Taten der Vergangenheit ebenso beständig hadert. Dabei ist die Bezeichnung Rinaldos als ‚Held‘ bzw. seiner Taten als ‚heldenhaft‘ von zentraler Bedeutung: Die Darstellung Rinaldos in der Selbst- und der Fremdwahrnehmung sowie die kaum einem Standpunkt zuzuordnende Erzählerrede zeichnen ein spannungsgeladenes Bild des ‚Helden‘ Rinaldo, dessen Heroismus beständig von einem intradiegetisch realen zu einem auch intradiegetisch erdichteten, von einem intradiegetisch vergangenen zu einem intradiegetisch präsenten, aber vom Protagonisten verkannten schwankt.

Insgesamt wird so im *Rinaldo Rinaldini* deutlich, wie instabil der ‚Helden‘-Status einer Figur sein kann. Die Erklärung sowohl für Rinaldos Mut und Kampfesstärke als auch für seine psychische Instabilität findet sich gegen Ende des dritten Teils des Romans, wenn – erneut in Erzählerrede – die Vorgeschichte des Protagonisten präsentiert wird:

Er [Rinaldo] war sehr wißbegierig, und fühlte einen Trieb in sich, einst mehr als seine Brüder, im Weinberge oder Ackerfelde, zu leisten. Das brachte ihn auch dazu, den einen Eremiten zu suchen, der in jener Gegend wohnte, wohin er seine Ziegen auf die Weide triebe. [...] Dieser Mann [Onorio] nahm sich die Mühe, den wißbegierigen Jüngling zu unterrichten. Er war sein Lehrer im Lesen und Schreiben, erzählte ihm viel, und gab ihm Bücher zu lesen, die der junge Rinaldo in der Einsamkeit verschlang. Diese waren, *eine Übersetzung der Lebensbeschreibungen des Plutarch, ein Livius, ein Curtius, Ritterbücher, und die Geschichtschreiber Italiens*. Alles, was Rinaldo in diesen Büchern las, waren Thaten, die seiner Einbildungskraft *einen romantischen Heldenschwung* gaben, der den sichtbarsten Einfluß auf seine Vorstellungen, Entschlüsse und Handlungen hatte. (Teil 3, 226-228; Hervorhebungen NP)

Erneut ist das entscheidende Element das ‚Erzählen vom Heldenhaften‘: Rinaldo ist – so macht es dieser Rückblick deutlich – ganz im Stil seiner literarischen Vorbilder unterwegs.²⁰ Seine eigenen Entscheidungen und Taten sind von den Helden der Erzählungen motiviert, und Rinaldo lebt mit dem Anspruch an sich selbst, es diesen Figuren, bei denen die Frage nach der historischen Echtheit ähnlich wie bei Rinaldo unklar ist, gleich zu tun. Der Erzähler betont im Folgenden eigens, dass Rinaldo die souveräne Kontrolle der eigenen Handlungen²¹ aufgrund äußerer Zwänge wiederholt zu entgleiten droht.

Um von der Ambivalenz des Protagonisten und dem akzentuierten Status der ‚Erzählung‘ zur ‚Ambiguität des Helden‘ zu gelangen, bedarf es nun noch der eingehenden Untersuchung dessen, was andere Figuren, Dritte, über bzw. von Rinaldo als ‚Held‘ erzählen. Besonders das Ende des Romans markiert dabei das Spannungsfeld zwischen Realität und Erwartungen, zwischen Bericht und Faktum, zwischen Fremd- und Selbstbestimmtheit.

IV

Neben Rinaldos Hadern mit den eigenen Taten in der Vergangenheit und seiner unsteten Haltung in der Gegenwart, die zwischen Flucht in die Normalität und ausgeprägtem Todeswunsch schwankt, ist es der Blick in die Zukunft, der die Frage danach, was für eine Figur Rinaldo ist, erneut aufwirft: An der Spitze korsischer Rebellen soll Rinaldo, so ist es der Plan insbesondere von zwei anderen Figuren, des mysteriösen Alten von Fronteja und seiner Gefolgsfrau Olimpia, den Unabhängigkeitskrieg derselben gegen die französische Besatzung als ‚heroischer Anführer‘ zu einem siegreichen Ende bringen. Auf der extradiegetischen Ebene wird diese für Rinaldo vorgesehene Führungsposition im Unabhängigkeitskampf zum Paradoxon, da er, als ehemaliger oder gescheiterter Held, durch die Führerrolle, für die es einen Helden braucht, erneut zum Helden werden soll. Genauer: Durch die Inszenierung Rinaldos zum ‚Helden der korsischen Rebellion‘ wird das ambivalente Schwanken des Räuberhauptmanns hinsichtlich der Bewertung seiner eigenen vergangenen Taten – das so gar nicht heroisch anmutet – bedeutungslos; gleichzeitig wird das Heroische selbst jedoch ambiguiert.

Nach der anfänglichen frenetischen Begeisterung Rinaldos darüber, die Korsen bei ihrem Unabhängigkeitskrieg anzuführen,²² kippt die Haltung des Protagonisten erneut schlagartig, ohne dass eine Motivation dafür erkennbar wäre, in

ihr Gegenteil. Rinaldo, der nicht handeln darf, da der Alte noch damit beschäftigt ist, die exilierten Rebellen für den kommenden Kampf zu mobilisieren, unterhält sich in einer entlegenen Hütte mit Olimpia, die ihm von (einer) seiner Geliebten berichtet:

SIE Aber, wenn sie – Rinaldo! Rosalie ist sehr krank.

ER O Gott!

SIE Wenn ihr Verlust –

ER Es ist kein beneidenswertes Loos, die Geliebte eines verrufenen Räuberhauptmanns zu seyn! [...]

SIE Rinaldo! du vergißt die Lorbern, die dir in Korsika's Thälern grünen.

ER Auch diese sogar sind kein Brautkranz für ein Mädchen. *Für mich aber grünen sie nicht.* – Ein so altes Gewächs, geschaffen für imperatorische Sieges Stirnen, kühlt die Schläfe eines Räubers nicht. *Auf meinem Haupte würde der Kranz welken, und ich würde ihn zur Satire für alle Helden der Nachwelt machen.* (Vulpus, Teil 3, 143-144; Hervorhebungen NP)

Die Rolle des glorreichen Anführers, des heldenhaften Befreiers, die der Alte von Fronteja Rinaldo anträgt, glaubt dieser bereits im Vorfeld nicht ausfüllen zu können. Er nimmt sich selbst – in *diesem* Augenblick der Handlung – ausschließlich als Räuber wahr, der nicht berechtigt ist, Heldensymbolik zu tragen. Dass Olimpia dies anders sieht, ist für den Räuberhauptmann – seinem ambivalenten Selbstbild entsprechend – ohne jede Bedeutung.

Dies hindert den Alten jedoch nicht daran, weiter an der Heroisierung Rinaldos zu arbeiten: Wenige Seiten nach dem Dialog zwischen Olimpia und Rinaldo prüft er Rinaldos Kampfbereitschaft, indem er ihn nachts mit lauten Trompetenstößen aufschrecken lässt. Rinaldo ergreift daraufhin seinen Säbel und seine Pistole und stürmt als Erster der korsischen Freiheitskämpfer furchtlos dem vermeintlichen Feind entgegen; für den Alten ein Beweis, dass Rinaldo der heldenhafte Anführer ist, den die Drahtzieher der Rebellion suchen. Entscheidender ist jedoch, dass der Alte diese Situation zum Anlass für eine Erzählung nimmt, die Rinaldo *als* Held inszeniert:

Der Alte sah ihn bedeutend an, und sagte: „Wir haben nur geweckt, was entschlum-mert war. Jetzt wissen wir, daß du noch

Rinaldini der Tapfere bist. Trompeten und Trommeln mögen schweigen. Dein Geist spricht kräftiger und lauter, als dein Mund. [...] Was die Stimme der Freundschaft nicht vermochte, das vermochten die Töne der Trompete. *Dies ist der Ruf der Ehre. Wir wissen nun, daß du der Held bist, den wir suchen und gefunden haben.*“ (Vulpius, Teil 3, 165; Hervorhebungen NP)

Wenngleich Rinaldo alles Heldenhafte weit von sich weist und in sich nur den gesetzlosen Briganten sieht, betont der geheimnisvolle Alte, der an der Spitze der Exil-Korsen seine eigenen, undurchsichtigen Ziele verfolgt, Rinaldos Potential: „ALTE Laß die Kräfte die in dir [Rinaldo] liegen nicht länger schlummern. Erwecke sie. Es bedarf eines Hauches, und das Fünkchen wird zur Flamme“ (Teil 2, 186).

Das kompromisslose Beharren auf Rinaldos Heldenhaftigkeit ist hier Strategie: der Alte braucht einen Helden, eine Gallionsfigur, will sein Unabhängigkeitskrieg Erfolg versprechen. Doch muss dieser Anführer steuerbar, geradezu manipulierbar sein; schließlich erwähnt der Alte mit keinem Wort, dass er seinen Einfluss auf die Rebellen an Rinaldo abtreten möchte. Rinaldo hat sich jedoch zumindest von den Einschätzungen Altaverdes und Olimpias unbeeindruckt gezeigt; in seinem ambivalenten Flimmern war er für deren Beeinflussungsversuche unerreichbar. Als geschickter Taktiker ist der Alte sich bewusst, dass Rinaldos Ambivalenz und seine Verweigerung, subjektiv gerechte Taten – wie die Befreiung der unterjochten Korsen – als Wiedergutmachung im Hier und Jetzt von vergangenen Verbrechen zu akzeptieren, die ihm zugedachte heroische Aufgabe bzw. heroische Existenz gefährden. Aus diesem Grund trägt er Olimpia wiederholt auf, in der Nähe des Protagonisten zu bleiben und ihn im Sinne der Rebellion zu manipulieren – doch Olimpia vermag zwar zu warnen, aber auch im weiteren Verlauf der Handlung gelingt es ihr nicht, den Räuberhauptmann zu überzeugen. Nach einem langen und melancholischen Lied, in dem Rinaldo seinen eigenen Abstieg besingt, diesen als gerecht markiert und sein eigenes unrühmliches Ende auf dem Richtplatz herbeiredet – was einer Katastrophe mit Blick auf die korsische Unabhängigkeitsbewegung gleichkäme –, spricht sie:

„Rinaldo! – sagte Olimpia, die herzutreten war, indem sie die Hand auf seine Schulter legte; – Rinaldo! nie wieder ein solches Lied, oder ich vergehe. Grausamer! wozu diese Selbstpeinigung?“ „Sie ist meine Buse;“ – antwortete Rinaldo.

„Nein! sie ist dein Verderben! – fuhr Olimpia fort. – [...] *Mit diesen Empfindungen kannst du nicht an die Spitze der Korsen treten, und so selbst zermartert, wirst du den Kampf des Helden nie fechten.*“ (Teil 3, 40; Hervorhebungen NP)

Olimpias Position, nutzloses „Grübeln und Griltsiren“ (Teil 1, 13) halte Rinaldo nur vom Heldendasein ab, erinnert an den Eingangsdialog. Der (selbst)kritische Gedanke an das Vergangene, das Reflektieren der eigenen Taten, stellen aus dieser Perspektive keine heldenhaften Tugenden dar; mehr noch: mit ihnen wird das heroische Potential des Protagonisten blockiert.²³ Rinaldo soll hier – trotz aller (un-)begründeten Zweifel – heroisiert werden; die Rebellen können auf ihren Helden nicht verzichten.

Umgekehrt erkennt Rinaldo zwar die Interessen der Freiheitskämpfer um den Alten: „Ja! so ist es! – sagte Rinaldo zu sich selbst. – Ein Spiel alter Taschenspieler und listiger Weiber sollst du werden. Darauf ist es angelegt. Laß sehen, Rinaldo, wie du dich halten wirst“ (Teil 3, 36-37),²⁴ doch verharrt er gleichwohl passiv in seiner Ambivalenz. Denn, statt sich entweder gegen die Instrumentalisierung als ‚Held‘ zu stemmen oder sich seiner eigenen heroischen Eigenschaften zu erinnern und die Führerschaft anzunehmen, ist Rinaldo ohnmächtig paralysiert und ruft verzweifelt aus:

Seyd ihr wirklich meine Freunde, so vergebst, daß man mich Rinaldini nannte. Verbindet mit diesem Namen keine Erwartung an kühne Thaten, und laßt mich unbekannt und ungenannt in Ruhe sterben. (Teil 3, 161)

Stattdessen verfolgen der Alte, als Taschenspieler, und auch Olimpia, als listiges Weib, ihre eigenen Interessen und geben beide in ihren Erzählungen über Rinaldo beständig vor, nur die edelsten Eigenschaften des Protagonisten und nicht sein Hadern sehen zu wollen. Den angestrebten, politisch motivierten Freiheitskampf stellen sie ganz unter das Vorzeichen moralischer Gerechtigkeit, für die es den Helden Rinaldo braucht. Doch so wie die machtpolitischen Interessen des Geheimbundes der Leserschaft des Romans nicht verborgen bleiben, sind sie auch für Rinaldo präsent, der sich zudem der Probleme, die er selbst mit seiner eigenen Rolle hat, nur zu bewusst ist: „Ha! – schrie er [Rinaldo]: – Ihr [der Alte] kennt das Spiel, das ihr mit mir spielt, und ich kenne mich selbst nicht“ (Teil 3, 165). Als solcher Spielball fremder Interessen bleibt die Figur zwischen Verweigerung

und Anpassung changierend als tatsächlicher oder erzählter Held oder Nicht-Held. Die Kategorie ‚Held‘ selbst wird damit jedoch ambig: als Zuschreibung *zugleich* für eine Figur mit ernstzunehmenden heroischen Attributen und als gehaltloses, politisch motiviertes Label für eine beliebige Figur, ohne dass diese Exklusivität aufgehoben werden kann.

Diese Spannung kulminiert im Finale des Romans, wenn Rinaldo in seinem Versteck von Soldaten unter Führung des geheimnisvollen Schwarzen, dem politischen Widersacher des Alten, umzingelt wird und er ohne Ausweg tatsächlich droht der Gerichtsbarkeit übergeben und als Verbrecher verurteilt zu werden. Plötzlich betritt der Alte nur Augenblicke eher als die Soldaten die Szenerie; ihm gehören die letzten Worte des Romans:

„Rinaldo! – sagte er [der Alte]; – [...]: [...] Du bist nicht mehr zu retten. Fahre wohl!“ Er sprach’s, zog einen Dolch, und bohrte ihn, ehe es zu verhindern war, in Rinaldo’s Brust. [...] „*Dein Freund Onorio konnte seine unglücklichen Lehren nur mit deinem Tode enden. Du solltest ein Held werden, und wurdest ein Räuber.*“ [...] Er [...] wendete sich hierauf zu dem Officier, und sagte: „Im Namen des Königs! diesen Schwarzen Verräther haltet fest. – Mich führt nach Neapel. Ich gehöre für des Königs Gericht. Dort werde ich mich zu rechtfertigen wissen.“ (Vulpius, Teil 3, 268-270)

So wird Rinaldo durch seinen Tod endgültig zum Räuber und kann dadurch, dass er nicht weiterlebt, seine eigene heldenhafte Geschichte nicht (weiter?) demontieren und dadurch der Befreiung Korsikas schaden, wie er es als gefangener Gesetzesbrecher und damit gescheiterter Anführer der (möglicherweise damit schon beendeten) korsischen Rebellen getan hätte. Der Alte kann den Ruhm des Getöteten zur Unterstützung der Moral der Aufständischen nutzen und zugleich mittels Rinaldos Tod, seinen politischen Kontrahenten, den Schwarzen, mit dem Räuberhauptmann in Verbindung setzen und so am Hof von Neapel in Misskredit bringen. Es bleibt in dieser Situation unklar, ob diese Entwicklung der Handlung vom Alten geplant war und die angetragene Führerschaft über die korsischen Rebellen somit nur als Köder diente, *oder* ob dem Alten Rinaldos fehlende Heldenhaftigkeit auch erst in diesem Moment bewusst wird, er geistesgegenwärtig die Situation erfasst und kurzerhand seinen Plan ändert – dieses ‚Patt‘ gilt es auszuhalten. Die Wertlosigkeit bzw. konzeptuelle Leere des

Begriffs ‚Held‘ wird durch den rasanten Wechsel im Verhältnis der Figuren Rinaldo und des Alten jedoch pointiert auf die Spitze getrieben. Dabei verweist der Roman erneut – und dieses Mal an deutlich markierter Stelle – auf den Ursprung von Rinaldos Räuber-/Heldenexistenz: den Anteil Onorios bzw. der heldenhaften Geschichtsschreibung.

Die derart in Gang gesetzte „Maschinerie seines [Rinaldos] Heldenlebens“ (Teil 3, 228) korrespondiert einer – bereits in der Wortwahl angelegten – Entmündigung ausgerechnet des potentiell handlungsfähig, aber konkret ohnmächtig erscheinenden Protagonisten. Damit wird hervorgehoben, wie leicht die Auszeichnung des Einzelnen als ‚Held‘ das Resultat der Instrumentalisierung einer – wie im Falle Rinaldos wehrlosen, weil ambivalenten und somit handlungsunfähigen – Figur durch Dritte ist. Dies ist auf einer nächsthöheren Ebene dann aber gleichbedeutend mit der Ambiguierung des ‚Heroischen‘ als einer Kategorie zwischen Faktum und Fiktion, bei der unentscheidbar bleibt, ob ein ‚Held‘ diese Bezeichnung basierend auf spezifischen Eigenschaften oder lediglich als Resultat eines geschickt etablierten Narrativs – als *Held der Erzählungen* – führt.

Nicolas Potysch ist akademischer Rat a.Z. am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsinteressen liegen in der deutschsprachigen Literatur der zwei Übergangszeiträume vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit sowie vom 18. zum 19. Jahrhundert. Besondere Schwerpunkte bilden dabei Emblematisierung, Ambiguität, Schrift-Bild-Beziehungen, Kanonforschung und Narrative der Radikalisierung.

¹ Vulpius veröffentlicht seine Werke mal anonym und mal anonym, ohne dass zum aktuellen Zeitpunkt ein Muster ersichtlich wäre. In jedem Fall konnte Vulpius den Zeitgenossen schon 1800 gesichert als Verfasser des *Rinaldo Rinaldini* gelten, ist das Schauspiel *Carl XII. bey Bender* (Rudolstadt 1800), das laut dem Titelblatt vom Verfasser des *Rinaldo Rinaldini* stammt, doch mit „Vulpius“ (S. VII) unterzeichnet.

² Gräff gibt an, dass der Erstdruck bereits nach drei Monaten restlos vergriffen war (*Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* 128, 1799, 1040).

³ Eine genaue Zahl vermeide ich hier, da die Forschung an unterschiedlichen Stellen von fünf Neuauflagen (analog zu Vulpius’ Umarbeitungen) spricht, während die zeitgenössische Presse schon 1808 von der neunten Neuauflage berichtet (vgl. beispielsweise *Allgemeine musikalische Zeitung* 28, 1808, 419). Aufgrund der zum Teil erheblich unterschiedlichen Fassungen des Romans ist die Entscheidung für die im folgenden gewählte Textgrundlage nicht trivial und kann nur von der jeweiligen Fragestellung aus begründet werden. Da der Erstdruck (1799) die Ambiguität des ‚Heldenhaften‘ sowie die Ambivalenz des gleichnamigen Protagonisten bis zum Ende durchzieht, während die Fassung letzter Hand (1824) insbesondere bei Rinaldos Tod entscheidende Veränderungen vornimmt, wähle ich für die folgenden Überlegungen den Wortlaut des Erstdrucks.

4 Beiträge zur Rezeptionsgeschichte sowie den Versuch der aspektorientierten Kurzzusammenfassungen des umfangreichen Œuvres (75-178) liefert der 2012 erschienene Sammelband *Andere Klassik* von A. Košenina, besonders Schneider 33-35. Die dortige Kurzzusammenfassung des *Rinaldo Rinaldini* von Marc-Georg Dehrmann (143-146) konzentriert sich in erster Linie auf das spannungssteigernde Verfahren der seriellen Narration und arbeitet mit der wohl doch zu starken dichotomen Homogenisierung des Protagonisten unter dem Namen Rinaldos als Räuber und Selims als Held (144).

5 Vulpius' umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit für den ständig um Nachschub heischenden literarischen Markt um 1800 begann keineswegs mit *Rinaldo Rinaldini*. Zuvor waren mit ähnlich klingenden Namen unter anderem schon erschienen: *Die Abentheuer des Ritters Palmendos* (Leipzig 1784-1786), *Gabrino, einer der abenteuerlichsten Ritterromane mit eben so abenteuerlicher Musik* (Berlin 1786), *Die Abentheuer des Prinzen Kalloandro* (Berlin 1796), *Harlekins Reisen und Abentheuer* (Berlin 1798) oder die *Abentheuer und Fahrten des Bürgers und Barbiers Sebastian Schnapps* (Leipzig 1798). Insgesamt umfasst sein Prosawerk gut 60 Romane und Erzählungen; hinzu kommen etwa 45 dramatische Arbeiten, einige Gedichte sowie Übersetzungen und zehn Bände *Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt* (1811–1825).

6 Vgl. initial zur Dialektik von ‚Trivial-‘ und ‚Höhenkamm-literatur‘ um 1800 – die zeitgenössisch so jedoch nicht benannt wird, sondern sich im implizit oder explizit geäußerten Anspruch der Texte, in den Stimmen der Literaturkritik und programmatischen Überlegungen zum Verhältnis von Gesellschaft und Literatur äußern – insbesondere die Aufarbeitung von Nusser 1-36.

7 So wird der „geistlose Verfasser des geistlosen Räuberromans Rinaldo Rinaldini“ (357) schon 1802 in einer anonymen Besprechung seines Nachfolgerromans *Fürstinnen unglücklich durch Liebe* in der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* für seine „Verstoße gegen den guten Geschmack und den gesunden Menschenverstand“ (357-358) getadelt.

8 So betont beispielsweise die mit der Chiffre ‚QWB‘ unterzeichnete Rezension im *Intelligenzblatt No. 13* zum ersten Heft des 51. Bandes der *Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek* zum – zu diesem Zeitpunkt noch anonym verfassten – *Rinaldo Rinaldini* ausdrücklich die Sprache, die dramatische Struktur der Dialoge sowie die Ausgestaltung des Protagonisten (35-36).

9 Vgl. dazu Simanowski, *Die Verwaltung des Abenteuers* 343-344. Vgl. dazu auch die eher einseitige Modellierung Rinaldos bei Hart 278-279: „Legend preceded prose fiction and drama in situating particular individual robbers (historical and purely legendary) as folk heroes, cooping the highwaymen as allies of the poor or unprivileged in their daily negotiations with the local lords.“

10 Vgl. zu den unterschiedlichen Ausprägungen des ‚Antihelden‘ z.B. Bröckling und Schlechtriemen. Die Bezeichnung einer Figur als ‚Antiheld‘ erfordert dabei – analog zur Kategorie ‚Held‘ – ein bestimmtes Verhalten bzw. bestimmte Charakteristika gemäß einem zu definierenden Katalog.

11 Vgl. beispielsweise Vulpius, Teil 3, 187-189.

12 Vgl. beispielsweise Vulpius, Teil 3, 40.

13 Vgl. dazu im Detail Potysch 183-195.

14 Die Tatsache, dass Rinaldo seine eigenen Handlungen hinterfragt und bewusst innehält, um über das Vergangene nachzudenken, unterscheidet ihn nicht nur von seinen Gefolgsleuten, sondern schließt ihn auch aus deren Gemeinschaft aus. Vgl. dazu Larkin 466-467.

15 Vgl. Vulpius, Teil 1, 18-19.

16 Vor diesem Hintergrund scheint Harts Einschätzung, Helden wie Rinaldo „are capable of amazing feats of strength

and courage but they also attract sympathy for being [...] ‘just like us’, or just like those of us who are good, caring, and possessed of a strong moral compass“ (Hart 279) zu stark vereindeutigt. Die Ambivalenz Rinaldos – und damit auch die Ambiguierung des Konzepts ‚Held‘ – ist dadurch begründet, dass seine Taten eben nicht kohärent in ein Verhaltensmuster eingeordnet werden können. Vgl. dazu auch Simanowski, *Die Verwaltung des Abenteuers* 343-344.

17 Vgl. dazu auch die Einordnung Rinaldos als ‚ganzer Kerl‘ bei Simanowski, „Das Glück des Genitivs“ 49.

18 ‚Sbirren‘ sind laut Carl Friedrich Dobels *Verteutschungsbuch der in unserer Sprache gangbaren fremden Wörter* „Häscher, Schergen“ (297); von ital. ‚sbirro‘, dt. ‚Spitzel‘.

19 Vgl. z.B. Vulpius, Teil 1, 93-97.

20 Zur Debatte über die schädliche Wirkung der Romanlektüre auf die Psyche vgl. beispielsweise Heidegger, der den zerstörerischen Einfluss insbesondere vom romanspezifischen Verhältnis von Lüge und Wahrheit aus betrachtet.

21 Vgl. z.B. Vulpius, Teil 3, 229.

22 Vgl. Vulpius, Teil 2, 271-273.

23 Ganz gegensätzlich zu dieser Einschätzung vgl. Hart 280-281, die beide Charakterzüge im Protagonisten vereinigt sieht: „Rinaldo Rinaldini is first and foremost a contemplative action hero, one who can provide excitement but also lament and regret the less savory and more frightening aspects of this excitement.“

24 Vgl. hierzu auch Weber 90-91.

Bibliografie

[anonym.] „Fürstinnen unglücklich durch Liebe. Vom Verfasser des Rinaldo Rinaldini. Erster Theil. Mit 1. Kupfer. Leipzig, bey Fleyscher. 1801. 168 S. 8.“ *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 72 (1808): 357-358.

Bauer, Matthias, u.a. „Dimensionen der Ambiguität.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 7-75.

Braun, Lucien. „Polysémie du concept de héros.“ *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d’Henri IV et de Louis XIII*. Hg. Noémi Hepp und Georges Livet. Paris: Klincksieck, 1974: 19-28.

Bröckling, Ulrich. „Antihelden.“ *Compendium heroicum*. Hg. Ronald G. Asch u.a., publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg. Freiburg 28.02.2019. DOI 10.6094/heroicum/ahd1.0.

Dainat, Holger. *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Dobel, Carl Friedrich. *Verteutschungsbuch der in unserer Sprache gangbaren fremden Wörter und Redensarten [...]. Dritte, stark vermehrte und verbesserte Ausgabe*. Kempten: Dannheimer, 1836.

Hart, Gail K. „Good Bad Men: Familiarity, Security, and the Robber Novels of Zschokke and Vulpius.“ *Colloquia Germanica* 39.3-4 (2006): 275-290.

Heidegger, Gotthard. *Mythoscopia romantica. Oder DISCOURS Von den so benannten ROMANS*, [...]. Zürich: Gessner, 1698.

„Held“. *Compendium heroicum*. Hg. von Ronald G. Asch u.a., publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 01.02.2019. DOI 10.6094/heroicum/ahd1.0.

- „Held“. *Deutsches Wörterbuch*. Hg. Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Band IV/2 (1877): Sp. 931-934.
- „Held“. *Ökonomisch-technologische Enzyklopädie*. Hg. Johann Georg Krünitz, Band 22 (1789): 813 (elektronische Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier <http://www.krue-nitz.uni-trier.de/>).
- „Held“. *Grosses vollstaendiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Hg. Johann Heinrich Zedler. Leipzig, Halle 1732–1754, Bd. 12 (1735): Sp. 1214-1215.
- Košenina, Alexander (Hg.). *Andere Klassik. Das Werk von Christian August Vulpius (1762–1827)*. Hannover: Wehrhahn, 2013.
- Larkin, Edward T. „Christian August Vulpius‘ ‚Rinaldo Rinaldini‘: Beyond Trivial Pursuit.“ *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 88.4 (1996): 462-479.
- Mittelbach, Jens. *Die Kunst des Widerspruchs. Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V und Julius Caesar*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- Nusser, Peter. *Trivalliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Pinkas, Claudia. *Der phantastische Film. Instabile Narration und die Narration der Instabilität*. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Potysch, Nicolas. *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift. Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover: Wehrhahn, 2018.
- Rimmon, Shlomith. *The Concept of Ambiguity. – The Example of James*. Chicago: Chicago UP, 1977.
- Schlechtriemen, Tobias. „The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016): 17-32. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03.
- Schneider, Ute. „Literatur zur Unterhaltung der Massen.“ *Andere Klassik*. Hg. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2013: 26-38.
- Simanowski, Roberto. *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Simanowski, Roberto. „Das Glück des Genetivs und die Zerstreuung. Christian August Vulpius‘ Räuberroman Rinaldo Rinaldini.“ *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1 (1999): 41-54.
- [Vulpius, Christian August:] *Rinaldo Rinaldini oder Räuber Hauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts in drei Theilen oder neun Büchern*. Leipzig: Gräff, 1799.
- Weber, Peter. „Der publikumswirksame Roman um 1790.“ *Geschichte der Deutschen Literatur*, Bd. 7. Berlin: Volk und Wissen, 1978: 77-92.

Angelika Zirker

Some Notes on Ambiguity and the Hero

The Case of Mark Antony¹

To consider Shakespeare's Roman Plays from the perspective of ambiguity is not new: quite a number of scholarly articles have been written about individual plays or the plays grouped under that label with regard to their generic ambiguity² or the ambiguity of their heroes³, respectively. Many of these papers are based on a rather broad, if not fuzzy, concept of 'ambiguity' (indistinct, e.g., from ambivalence).⁴ The main characters – i.e. the heroes as protagonists – are read as being ambiguous because they are 'mixed' in the Aristotelian sense – and, hence, tragic heroes.⁵ But a mixed character is not (necessarily) an ambiguous one. The prerequisite of an ambiguous character – as outlined in the introduction to this collection of essays – is that the hero is ambiguous as a sign, in this case a dramatic sign, and can be interpreted in (at least) two distinct ways; or, put in simpler terms: a character is ambiguous if he or she can be read as being both 'A' and 'B' at the same time. What this means and what the implications of such an ambiguous hero may entail will be exemplified in the following on the basis of one character in particular: Mark Antony, who figures in two of the Roman plays, *Antony and Cleopatra* (1606) and the earlier *Julius Caesar* (1599).⁶ Especially after having read or watched the earlier JC, we may witness the opening scene of AC with the expectation of meeting a worthy soldier. But then we are presented with a character that is called a "strumpet's fool" (1.1.13) and, a little later, claims "the nobleness of life / Is to do thus" (i.e. embrace Cleopatra, 1.1.37-38). Because of our knowledge of JC we know that this does not just signal a change of character, a fall from nobility, but ambiguity. Even in the earlier play, what we learn about Antony is ambiguous: is he a true friend of Caesar, or is he self-servingly ambitious? The identities of the two Mark Antonys in each play may hence even be part of the ambiguity of character as this ambiguity may be the result of the 'same' historical character being represented differently in the two plays. The hero thus turns out to be an ambiguous dramatic sign

on the external communicative level: because of the way he acts (including the things he says) and is perceived within the play, the evaluation of his character remains contradictory throughout. This ambiguity is not resolved in the course of AC: not even in the death of the eponymous hero.

The ambiguity of Antony

Characterisation of Antony: "strumpet's fool" and "infinite virtue"

Antony and Cleopatra opens, as is usual for Shakespeare's plays, *in medias res*, with Philo, one of Antony's followers, commenting on "this dotage of our general's" which, in his view, "[o]erflows the measure" (1.1.1-2). What is striking is the blatantly negative introduction of the eponymous hero by another character, according to whom neither moderation nor measurement are being adhered to.⁷ The assumed decadence and excess may then indeed become obvious and visible when, nine lines later, Antony and Cleopatra enter the stage:

PHILO. Look where they come!
Take but good note, and you shall see in him
The triple pillar of the world transformed
Into a strumpet's fool. Behold and see.
(1.1.10-13)

Philo invites the audience – both on the internal and external level of communication – to "look", "see", "behold" by repeating words from the semantic field of *seeing* as well as related concepts ("Take but good note"). He introduces us to Antony as a sign that is to be read, and wishes for us to arrive at his interpretation of this sign.⁸ In performance, the ambiguity may easily be enhanced by presenting Antony as dignified rather than ridiculous – or the character portrayal may cater to Philo's persuasive aim, who

describes Antony in altogether negative terms⁹: before drawing his listeners' attention to the couple, Philo called him "the bellows and the fan / To cool a gipsy's lust" (1.1.8-9). Philo casts Antony, at the beginning of the play, as the exact opposite of the hero as a character to be admired or a person of particular ability.¹⁰

His allegedly being without measure and the related negative evaluation of his character, however, is contrasted with moments of self-recognition and self-reflection as the play moves on; and even his evocation of the "nobleness of life" (1.1.37) contributes to the ambiguity: is he indeed a "strumpet's fool", or is he to be admired for partaking in a nobility (of love) more valuable than that of a military leader, i.e. has he chosen love over military and political prowess? A third option is offered after Antony has learned that his wife Fulvia is dead:

ANTONY. [...]

I must from this enchanting queen break off.

Ten thousand harms, more than the ills I know,

My idleness doth hatch. (1.2.135-137)

Antony here shows that he is not a fool as he recognizes Cleopatra as a "strumpet" (or enchanting queen) and desires to break off from her. He is aware of the "harms" and "ills" caused by his relationship with her and their joint "idleness". "Idleness" is used ambiguously in itself: it may refer to both his inactivity and indolence as well as his folly, which conforms with his introduction as a doting "fool",¹¹ eventually, the meanings merge within the course of the play.¹² While he wishes to act upon his recognition and to leave immediately, Enobarbus warns him of the consequences: Cleopatra might die.¹³ Yet, his actual phrasing "she hath such a celerity in dying" (1.2.151) reveals his dislike of the queen, which Antony responds to with the observation that "She is cunning past man's thought" (1.2.152).

These moments of anagnorisis are juxtaposed with moments of infatuation; as a result, Antony ignores insights into her character, which has fatal consequences: as he wages war for her sake (4.12.9-15), he finds that she has "betrayed" (10) him. His anger causes a certain degree of ambivalence on the part of the reader/audience, as it is both understandable and, yet, it is not¹⁴: while he knew what she was like to begin with (see 1.2.152), he still appears to be disappointed in her now that he feels betrayed. Once more, the external level of communication potentially foregrounds this ambiguity¹⁵: when Cleopatra arms him (4.4), he says "Thou art the armourer of my heart" (6-7), lines assigned to Cleopatra in F (the emendation is Malone's).

The words are followed by Antony's "False, false!" (7), which is generally read as referring to Cleopatra trying "to put a wrong piece of armour on Antony" (233n7).¹⁶ To the audience, however, this may read like another moment of recognition (in particular retrospectively), and "False, false!" then refers to Cleopatra as well. This referential ambiguity contributes to (or is part and parcel with) the overall ambiguity of Antony. We hence may read the lines as Antony either being in love, despite knowing better, or pretending to be in love since he knows better (in which case the words "False, false!" could also be an aside referring to his own words).

As opposed to Antony, who is presented as a character who is either torn between his passion for Cleopatra and his virtue as a soldier, or who has chosen love over being a soldier, or who loves her against his better knowledge and still tries to be a good soldier (but eventually fails), Cleopatra herself is neither a mixed character, nor is she ambiguous: she appears to be seeking just her own advantage, playing different roles as befits the situation. After Antony has won the first battle against Octavius, Cleopatra greets him with the words "O infinite virtue" (4.8.17),¹⁷ only to spin an intrigue a few moments later: because Antony is so enraged at her (4.12), she has word sent to him that she is dead, "And word it, prithee, piteously" (4.13.9), as she commands her servant. She is described as enacting mood swings from the start,¹⁸ which entails that she is never 'herself', that there is no 'essence' in the description of her character, and that their relationship, accordingly, is based on mistrust. Antony, on the contrary, is ambiguous: throughout the play, he is perceived and evaluated by various characters as a fool, guided by passion *and*, at the same time, as virtuous and noble.¹⁹ The fact that Enobarbus is the first to acknowledge Antony's nobility does not resolve this ambiguity either: his wish to die is linked to the recognition of his fault in leaving Antony; nevertheless, throughout the play, he was one of his major critics. That he now notes: "O Antony, / Nobler than my revolt is infamous" (4.9.22), after which he sinks down (SD 246) and remains lifeless, may be indicative of some recognition of Antony's benevolence towards him, but this does not invalidate all negative statements made by Enobarbus about Antony's general character traits in the preceding four acts. Indeed, his reaction, one might argue, adds to the ambiguity.²⁰

The death of a *hero*?

Towards the ending, this ambiguity of Antony's character is once more foregrounded: he naively believes that Cleopatra killed herself, obviously forgetting or disregarding his dialogue with Enobarbus in 1.2, and decides to kill himself subsequent to her suicide, thus again showing traits of being as much "the strumpet's fool" as the virtuous soldier. When he tries to commit suicide and to die nobly, the fall on his sword does not immediately kill him, and when he asks the guards who join him to complete the task, no one dares do it. Instead, he is carried to Cleopatra's monument to find her alive. On meeting her, he states that "Antony hath triumphed on himself" (4.15.15). He thus alludes to his earlier reaction to Cleopatra's (assumed) death and his own "baseness" (4.14.58) that he thought to have recognized in the context of her suicide, i.e. when he regarded her more as virtuous (and courageous) than him for killing herself. Cleopatra equally comments that he was the "Noblest of men" (4.15.61) when he finally dies.

But here the attentive reader/member of the audience comes to a halt. On the external level of communication, these words spoken by Cleopatra echo: as we remember, they were mentioned (quite prominently) by Antony himself in *Julius Caesar*; and, more importantly still, they were mentioned not only once but twice. While at this moment Cleopatra, on the internal communicative level, may be serious about her evaluation of Antony's character (one can never be quite sure), on the external level, the statement results in Antony remaining an ambiguous character.²¹ In the earlier play, Antony used the noble superlatives with reference to *both* Caesar and Brutus, calling each "the noblest [Ro]man" (3.1.256 and 5.5.69), which is a semantic contradiction. The statement cannot be true with regard to both characters: if Caesar is the noblest of all Romans or men, then the utterance about Brutus, in turn, is ironic or empty, meaningless – and vice versa. As the words about Caesar are uttered in a soliloquy, they are probably to be taken as an honest evaluation of his character. However, one might argue, Antony may recognise Brutus' valour in the course of events (which he could not have been aware of in Act 3 of the play). The statement may also be true in neither case as, pragmatically, we tend not to believe a speaker who makes contradictory (or mutually exclusive) statements. This reading may be underscored as both Caesar and Brutus are ambiguous with regard to their status as a hero (both as protagonists and regarding their being admired or of particular ability) in this double

tragedy.²² With regard to Antony, the question remains open as to whether he is a strategic politician²³ or rather a liar – or whether he is in himself torn (i.e. a conflicted character) and, perhaps, even ambivalent as to whom he regards as the "noblest [Ro]man". The ambiguity of Antony as a dramatic sign is thus confirmed by Cleopatra's echoing statement.²⁴

Ambiguous hero vs. mixed character: Antony vs. Othello

Antony's ambiguity is based on the analysis of his own utterances in different contexts and those others make about him. In the case of JC, there is the possibility that he may have forgotten or is simply ignoring what he said earlier; the result, in any case, is a simultaneous interpretation of his character along contradictory lines, culminating in the logical contradiction of his using the identical superlative for two distinct entities. In AC, different characters appear to have different impressions of him and sometimes waver between positive and negative evaluations. These contradictory assessments undeniably go beyond Antony's having merely a "double identity" as proposed by Cheney (21).²⁵

In order to exemplify the difference between an (Aristotelian) mixed character and a character who is turned into an ambiguous dramatic sign, a comparison may be useful. A character quite distinct from Antony, in that he is neither utterly good nor evil but still falling, is Othello. He only gains self-awareness in his anagnorisis (which follows the murder of his wife), and he is mixed in the sense of Aristotle's *Poetics*:

We are left [...] with the person intermediate between these [depraved people undergoing a change from bad fortune to good fortune and a wicked person falling from good fortune to bad]. This is the sort of person who is not outstanding in moral excellence or justice; on the other hand, the change to bad fortune which he undergoes is not due to any moral defect or depravity, but to an error of some kind. (1453a)

With Othello, Shakespeare introduces a hero who is, concurrently, a great and rational warrior, and a great and passionate lover, who ends up doubting his love and falling for the error or flaw of his jealousy, the "green-eyed monster" (3.3.168) that Iago introduces him to. He has, in this sense, a "double identity", to use Cheney's

categorization (21), of his private and his public self. Both selves co-exist, but they never lead to contradictions in how he is perceived and/or evaluated. This ‘double identity’ is situated logically on a different level, as he is evaluated on the basis of his character features. Antony, by contrast, remains ambiguous throughout on the external level of communication; he may be conflicted from time to time, but this is only a symptom (or even a result) of his being ambiguous. The conflicted character of Othello, however, follows a clear pattern: he falls into the trap of his *hamartia*, recognizes his mistake, and dies. Iago is the villain of the tragedy who brought this chain of events about. There is nothing ambiguous about his character nor about the outcome of the tragedy: when Othello kills himself, he is the tragic hero, Iago is the villain, and the audience (depending on the quality of the performance, for sure) has ideally gone through some emotions (Aristotle’s pity and fear). With Antony, it is never quite resolved whether he is the “strumpet’s fool”, the valiant soldier, one after the other, a conflicted combination of both, or still the crafty politician we know from JC.²⁶ The difference is a conceptual one.

The hero and the effects of ambiguity

The ambiguity of Antony as a hero is located, as we have seen, not on the lexical level but on the level of statements about him (and, to a lesser degree, statements by himself, especially in JC), which turns him into an ambiguous dramatic sign. Shakespeare, in his design of Antony, seems to have taken advantage of the fact that this character appears in two plays. Antony, in this regard, is not unique: In the second Henriad (i.e. in *Richard II*, both parts of *Henry IV* and *Henry V*, and the three *Henry VI*-plays), quite a number of characters appear across the plays. In contrast to Antony, however, they are, e.g. in the case of Hal and Henry V, disambiguated in the course of their development over time. Hal develops from a prodigal son, failing to obey his father, to the triumphant king Henry in the battle of Agincourt²⁷; Falstaff may not even be regarded as the same character in the *Henriad* and *The Merry Wives of Windsor*.²⁸ Antony, then, is somewhat unique, as his character can be considered as a (metadramatic) reflection on what may happen to the identity of a historical figure as a construct in a fictional text. He is interpreted differently in the plays by himself but mostly by other characters, i.e. on the internal level of communication, which results in the

irritation (and possibly ambivalence) of the reader and audience.

The ambiguity of Antony as a dramatic sign relies to a great extent on the doubling of communicative levels in the play: what is being said on the internal level of communication may result in ambiguity on the external level. Overall, AC is a play that tends to be somewhat ambiguous. To begin with, as with JC, one may ask who is the hero or heroine? The title gives three options: Antony and/or Cleopatra. And while Shakespeare relies on historical sources (first and foremost Plutarch’s *Lives* in the 1579 translation of Thomas North), the title (contrary to the other Roman Plays with one central eponymous character) is also suggestive of *Romeo and Juliet*; the play, accordingly, has been and continues to be read as a love tragedy (Smith 262).²⁹ Whereas Romeo and Juliet die shortly after one another, it takes two scenes for Antony to die (from 4.14.103-142 and 4.15.9-65), and Cleopatra only kills herself in 5.2.311. The heroes’ deaths are another curiosity of this play. Unlike all other tragedies, AC does not end with the death of the male, but of the female protagonist. While Antony and Cleopatra are, eventually, thought of in terms of a unity when Caesar speaks of “a pair so famous” (5.2.359), it has been argued that, “[i]n controlling the play’s final movement, Cleopatra has the structural equivalence of Hamlet, or Macbeth, or King Lear, or Othello – the key position of the tragedy.” (Smith 256)³⁰ And then there is the question of genre: is it a tragedy or a history – or both? Bourus, in her short introduction to the play in *The New Oxford Shakespeare*, notes how Shakespeare omitted the commonly used “tragedy” in the title as well as “any other generic labels” (3252).³¹

This openness with regard to characters and genre, as one component of the play’s ambiguity, is, at least partly, based on Plutarch’s *Lives*, the most important source that Shakespeare used for his play, in the translation of Thomas North (1579).³² The extent or kind of Plutarch’s influence on Shakespeare has generated some division among scholars. Catherine Belsey, for instance, notes: “Plutarch was a brilliant storyteller. He was also a great gossip. [...] Shakespeare must have learnt something about unifying his fictional figures as characters from his reading of Plutarch.” (90) While she speaks of Shakespeare’s “unifying” the characters from his source, thus implying a need for such unification (on the basis of ambiguity?), other readers of Plutarch and the play have foregrounded that “something of the ambiguous, self-contradictory quality of Antony and Cleopatra was already present in Plutarch’s narrative waiting to

be developed.” (Wilders 60)³³ When Plutarch, for example, ends the *Life of Antonius* on his descendants, the last words are dedicated to Nero: “This Nero was emperor in our time, and slew his own mother, and had almost destroyed the empire of Rome, through his madness and wicked life, being the fifth emperor of Rome after Antonius.” (Plutarch 161) This ending may be read as a clear statement regarding heredity: “P. [sic] could hardly avoid ambivalence when he wrote of Nero. He stressed the outrages: they endangered the empire, and his removal was a blessed deliverance (87.9).” (Pelling 10) And yet, as Pelling points out in *God’s Slowness to Punish*, Plutarch’s description of the “wicked in Hell” not only includes Nero but also mentions how “a great light suddenly shone forth” at the moment of Nero’s punishment: “and a voice spoke from the light, bidding them change [the incandescent rivets] into a gentler species [...]; for he paid the penalty for his crimes, and moreover the gods owed him a favour, because he had liberated Greece.” (567e, Russell 2; see Pelling 10) Pelling notes that, “[i]f P. shows something of the same ambivalence when he writes of A., it will be no surprise.” (10)

Shakespeare fleshes out the ambivalent evaluations of Plutarch and goes beyond him, as the following examples and short comparisons will show. From the beginning, Antony is presented as a character who embodies contradictory behaviour: his “desire [...] to win honour” (Plutarch, *Life of Antonius* 105), his “noble acts” and “honourable reward [...] as his valiantness deserved” (106); he is altogether “a noble presence” (106). But then, he also draws the “ill-will of the common people” as well as of the noblemen who “did abhor his banquetts and drunken feasts” (109). After the death of Caesar and especially the murder of Cicero, Antony is considered “a cruel man” (116), “odious and hateful to the Romans” (116) as he “gave himself to his former riot and excess” (116).³⁴ As Pelling explains:

Ant. begins by characterising A. strongly but unsubtly: the submissiveness, the excess, the dashing leadership, the bluff soldierliness, the generosity of both friends and enemies [...]. Good qualities and bad are both painted in the firmest lines: both are indeed exaggerated to sharpen the contrast, a crude *chiaroscuro* technique (13).³⁵

It is this technique that Shakespeare takes advantage of when he adapts Plutarch’s prose in North’s translation for the stage. Part of this adaptation is to transform one voice – Plutarch’s

narrator – into many voices, and he uses this multiplicity of voices to introduce contradictory value statements and character evaluations of Antony; here drama allows for the different, unambiguous characterizations by different speakers to result in ambiguity.³⁶

But Plutarch is at times also quite straightforward in his assessment of Antony, especially when it comes to his relationship with Cleopatra. After an agreement has been reached with Octavius (on the initiative of Octavia), Plutarch writes:

Then began this pestilent plague and mischief of Cleopatra’s love (which had slept a time, and seemed to have been utterly forgotten, and that Antonius had given place to better counsel) again to kindle, and to be in force, so as soon as Antonius came near unto Syria. And in the end, the horse of the mind as Plato termeth it, that is so hard of rein (I mean the unreined lust of concupiscence) did put out of Antonius’ head, all honest and commendable thoughts. (127)³⁷

What follows in Plutarch’s narrative is the Parthian campaign, which foregrounds Antony’s failure as a soldier because of his infatuation with Cleopatra.³⁸ He even turns him into a hypocrite (echoed in Shakespeare’s “False, false”), who “finely cloak[ed] his shameful deeds with fine words” (127). The disambiguation in this case goes along with an unequivocal ending of the love story between Antony and Cleopatra.

In Plutarch, after Antony has stabbed himself and is carried to Cleopatra’s monument, she takes care of him:

[...] she [...] called him her lord, her husband, and emperor, forgetting her own misery and calamity, for the pity and compassion she took of him. [...] And as for himself, that she should not lament nor sorrow for the miserable change of his fortune at the end of his days: but rather that she should think of him the more fortunate, for the former triumphs and honours he had received, conserving that while he lived he was the noblest and greatest prince of the world, and that now he was overcome, not cowardly, but valiantly, a Roman by another Roman. (155)

This portrayal of his death scene stands in stark contrast to Shakespeare’s, where Antony speaks of his “miserable change” (4.15.53),³⁹ and Cleopatra uses the ambiguous epithet of him being

the “Noblest of men” (61). In Plutarch, “by the end of the *Life* her love is manifestly real, and she is accorded much more sympathy, loyal to A.” (Pelling 16)⁴⁰

Plutarch's *Life of Antonius* ends on a comparison between Antony and Demetrius. While he concludes that “Antonius by his incontinence, did no hurt but to himself: and Demetrius did hurt unto all others” (North, “Antony and Demetrius” 122), he also states that there “is no simple *decline* in A. as there was in Demetrius, and unlike Demetrius he retains almost to the last his capacity to lead and inspire his men. He preserves a nobility and a stature which Demetrius lacks.” (Pelling 25) In Plutarch, while Demetrius is a “corrupted hero” (Pelling 25), Antony remains contradictory to the last. In Shakespeare, he is an ambiguous hero, and the question is whether or not he is also unique among the works in this respect. But that is for another essay.

Angelika Zirker is associate professor at the English Department of Eberhard Karls Universität Tübingen. Her research focuses on the early modern period as well as 19th century literature and culture. She is a supervisor of the Research Training Group (GRK) 1808 “Ambiguity: Production and Perception” and works on ambiguity from a disciplinary and an interdisciplinary perspective.

1 I would like to thank the reviewer of the first draft of this paper, which tried to fit all the Roman plays into one line of argument, who made me see that this approach will not work; and my thanks go to Matthias Bauer for discussing my new approach with me as well as to Jonathan Sharp for reading my paper.

2 See, e.g., Kluge; Lyons; McCanles.

3 See, e.g., Corti; Kullmann; Larquetoux; Parker; Weis. Simmons, e.g., notes that “Shakespeare is concerned with the moral status of heroes, and he renders Antony and Coriolanus critically from first to last.” (118) Jenkins summarizes this moral status as follows: “[The heroes’] defects and virtues are inseparable, [...] their flaws are intertwined with everything that is admirable.” (30) Guardamagna generally speaks of “the rich ambiguity of the playwright’s approach” towards Rome (1). Guardamagna includes *Cymbeline* (and *The Rape of Lucrece*) in her volume of essays; whereas only the tragedies will be considered in what follows. – On the critical history on the heroic and heroes in Shakespeare, see, e.g., Korte for a concise overview. She moreover speaks of heroes as ‘tilting figures’ (“Kippfiguren” 15).

4 McCanles, for example, speaks of the “ambiguity of the dialectic of transcendence” (44) when he, apparently, wishes to refer to the concept of ambivalence; Fuzier comments on the open ending, the lack of an “order figure” (42), and seems to read this as ‘ambiguity’. For clear-cut definitions see, e.g., Bauer et al.; Winter-Froemel/Zirker; Ziegler.

5 See, e.g., Kluge 305.

6 In the following, the Roman plays will be referred to as AC (*Antony and Cleopatra*) and JC (*Julius Caesar*).

7 See also the note in the Arden edition (ed. John Wilders) that comments on the “two related concepts: moderation and

measurement” (Shakespeare, AC 90n2). Jacobson speaks of “a condemnation of excess” implied here (95); see also Cheney (17). Bradley speaks of “the tragic excess” (293) in the opening scene. – *Othello* similarly opens in *medias res* and with a thoroughly negative evaluation of the tragic hero; see section “Ambiguous hero” of this essay for a further comparison between the plays.

8 See Belsey: “Certainly, it is in the Roman plays that the dramatis personae most commonly talk about each other, especially in order to determine who and what these others essentially are.” (90) The point is, however, that we do not learn who Antony is on the basis of Philo’s comments; rather do his statements contribute to the character’s ambiguity.

9 “Our first view is unfavourable, through Philo’s moral disapproval” (Bullough 239); Bullough also goes on to comment on the influence of performance. In the opening scene begins what Patrick Gray describes as follows: “the audience is kept at a distance from the action, uncertain which perspective to take, as centuries of divided assessments attest.” (*Shakespeare and the Fall of the Roman Empire* 259) Bevington devotes a chapter to “The contrarities of critical response” in his Introduction (13-17).

10 See *OED*, “hero, *n.*” 1. and 4.

11 See *OED*, “idleness, *n.*”: “†3. Light-headedness, imbecility; delirium; also folly, foolishness, silliness. *Obsolete. rare.*” and “4. The state or condition of being idle or unoccupied; want of occupation; habitual avoidance of work, inactivity, indolence; an instance of this. (Now the ordinary sense.)” See also the Arden edition which, however, gives an incorrect *OED* reference (Shakespeare, AC 103n137).

12 See, e.g., 1.3.91-101: Antony either means himself when he says that Cleopatra “holds idleness her subject”, which fits her earlier reference to her oblivion being “a very Antony”; or he refers to her being in control of idleness, as suggested by the Arden edition: “If it were not that your highness were in control of these frivolities” (Shakespeare, AC 112n93-4). Cleopatra first ironically and paradoxically speaks of her “sweating labour” of bearing idleness; a possible paraphrase is that Cleopatra finds it strenuous to be lazy, which makes sense if Antony himself is identified with idleness. This, however, also implies the other meaning of idleness, as is expressly stated when Cleopatra speaks of her “unpitted folly”. This ambiguity – which results in the merging of both meanings – is once more explicitly foregrounded in 1.4, when Caesar recognizes his own folly as he underestimated the influence of Pompey (1.4.40ff) and ends with a comment on his inactivity (1.4.76-77).

13 On the (anti-)heroism of Cleopatra, see, e.g. Smith-Howard. See also Vickers on *otium*.

14 See also Bullough, who comments (with reference to Schanzer): “the play is built up on a constant oscillation between attraction and repulsion to and from the two chief characters.” (252)

15 See Blissett on dramatic irony or discrepant awareness in AC.

16 Gray comments on both Eros’ and Cleopatra’s “ineptness at their task”: “Antony ostensibly draws a distinction between the two armourers [...] but instead ironically flags a similarity [...]. Cleopatra protects his sense of himself as a grand, godlike figure [...]. Ultimately [...] this armour proves ‘false, false’.” (*Shakespeare and the Fall of the Roman Empire* 214-15)

17 “Virtue” here has the meaning of Latin *virtus*, i.e. fortitude and courage (*OED* l.6.a.; see also Shakespeare, AC 243n17).

18 An early indication of this is Cleopatra’s order to a messenger: “If you find him sad, / Say I am dancing; if in mirth, report / That I am sudden sick.” (1.3.4-6)

19 His virtue is linked to his ‘nobility’, which is mentioned

several times in the course of the play, once as a noun and 33 times as an adjective or adverb.

20 Some readers even go as far as to regard Enobarbus as a potential candidate for the tragic hero of AC; see Wald/Sprang.

21 As Bradley notes: “we do not feel the hero of the tragedy to be a man of the noblest type.” (294)

22 See Gray, “Caesar the Comic Antichrist” and “The Compassionate Stoic”; Riecker/Zirker.

23 See Knappe/Winkler.

24 On the internal level, this Janus-like appearance is addressed over and over again in the play (e.g. by Cleopatra in 2.5.116-17; see also the note by Wilders, 153n116-17), which can be seen in the light of Shakespeare’s interest in the ambiguity of identity as addressed in various plays during this period, e.g. in *King Lear* (see also Dupas, esp. 9-10).

25 Gray speaks of Antony’s “split existence” (*Shakespeare and the Fall of the Roman Empire* 178). The inner strife between two conflicting attitudes, often expressed in a *psychomachia*, is typical of many of Shakespeare’s heroes; Antony, for example, is also at times torn between his will and reason, e.g. in 3.13.4 and 202-205. But this is not the same as him being an ambiguous character. – On *psychomachia* in Shakespeare, see also Zirker, esp. ch. 2; Kluge 316. See Dupas on the dualities and oppositions introduced in the play, e.g. Orient/Occident, Egypt/Rome, past/present, morality/immorality (8); and see Cantor (e.g. 189) and Smith (e.g. 266) for reasons why such simple dichotomies do not hold.

26 Cheney apparently includes the audience’s perception of the character when he writes that there is “a fundamental uncertainty, from a Roman viewpoint, whether it is Antony’s virility or his effeminacy that they are witnessing.” (18) Ambivalence towards a character may be the result of ambiguity; the decisive point, however, is that the character is an ambiguous sign, and ambivalence may be one effect of this ambiguity.

27 See, e.g., Estill/Meneses.

28 See, e.g., Levenson.

29 See also Bourus’s introduction in the *New Oxford Shakespeare*; and Pelling on the motif of the *Liebested* (17). Bullough writes: “Antony and Cleopatra are not star-crossed lovers, but prisoners of their own characters” (238); this shows the extent to which he takes into account their psychology.

30 “In some readings, the death of the two lovers gives us a double tragedy, deepening or amplifying the tragic movement through reiteration. In others, the second death either undermines the first, or is rendered bathetic by it – and this links to the ways in which the play’s genre teeters between high tragedy and satirical collapse, challenging the single arc we normally associate with tragedy by its repeated structure of doubling and duplication.” (Smith 258)

31 She notes that Shakespeare was “probably influenced” by two “closet dramas” on Antony and Cleopatra, respectively: “Robert Garnier’s French Antonius, translated by the Countess of Pembroke (Mary Sidney Herbert) as *The Tragedie of Antonius* (1595, STC 11623), and Samuel Daniel’s *The Tragedie of Cleopatra*, published in a series of collections of Daniel’s poetry, beginning in 1594.” (3251) See also Bullough 231-36, 358-406 and 406-49; and Gray, *Shakespeare and the Fall of the Roman Republic* 195. Bullough further introduces another ambiguity of genre: “both a tragedy of state and a tragedy of love and honour” (252). See also Leimberg: “Does not, rather, each single tragedy in the canon belong to an essentially different type within the tragic genre as seen in Shakespeare’s day and is, accordingly, different in tone and purpose?” (251-52); she accordingly speaks against any attempts to classify Shakespeare’s plays with generalizing labels and goes on to state: “It seems to me that there are

no such things as ‘Shakespeare’s tragic heroes’ in general, much less that they are all ‘slaves of passion.’” (252)

32 On Shakespeare’s use of Plutarch see, e.g., Bevington; Bourus 3251; Bullough 218.

33 Pelling, in his work on Plutarch’s *Life of Antony*, similarly writes: “the concerns of the two writers are often closely similar: so similar, indeed, that comparison with Shakespeare continually illuminates Plutarch’s own narrative and dramatic techniques.” (37) See also Bevington: “Shakespeare is faithful not only to the historical facts but to the spirit of Plutarch’s account.” (4) Bullough writes that Shakespeare’s “characters are [...] composed of many opposite qualities. In this conception of ‘the union of opposites’ he was aided by Plutarch, who loved to portray the diversity of motives warring in the same man.” (250-251) As we have seen, there is more to Antony than the “warring” of a diversity of motives, but still: the ambiguity of Shakespeare’s Antony is at least partly instigated by Plutarch.

34 See also Plutarch’s *Life of Julius Caesar*, where, in the aftermath of Caesar’s murder, Antony unjustly has people killed: “some followed this troupe [of Brutus and the conspirators], and went amongst them, as if they had bene of the conspiracie, and falsely chalenged parte of the honor with them: among them was Caius Octavius, and Lentulus Spinther. But both of them were afterwards put to death, for their vaine covetousnes of honor, by Antonius, and Octavius Caesar, the younger: and yet had no parte of that honor for the which they were put to death, neither did any man beleve that they were any of the confederates, or of counsel with them. For they that did put them to death, tooke revenge rather of the will they had to offend, then of any fact they had committed.” (North, *Plutarch’s Life of Julius Caesar* 330) But then, Shakespeare also adds another facet to this trait when he has Antony open Caesar’s testament in the forum, and not Brutus and his confederates as in Plutarch: “But when they had opened Caesars testament, and found a liberrall legacie of money, bequeathed unto every citizen of Rome.” (North, *Plutarch’s Life of JC* 330)

35 Pelling continues: “We are gradually shown a noble and brilliant nature, a man torn by psychological struggle and cruelly undone by his flaws: by his weakness of will, by his susceptibility, by his sad and conscious submission to his lowest traits.” (15) See also Cantor: “Antony is mutable and can adapt himself to the manner and mood of the people around him [...] [he] is a warm-hearted and erotic character who [...] is able to indulge in all sorts of vices without losing his status as a hero.” (188) Cantor here refers to a passage in Plutarch: “Things that seems intolerable in other men, as to boast commonly, to jeast with one or other, to drinke like a good fellow with every body, to sith with the souldiers when they dine, and to eate and drink with them souldierlike: it is incredible what wonderfull love it wane him amongst them.” (Bullough 5: 257; Cantor 284n18)

36 Wilders comments: “As a result of this transposition [from Plutarch’s prose to drama] the unfavourable comments on Antony become distinctively Roman and lose something of the authoritative force and objectivity they had when delivered by Plutarch himself. They become only one of several ways in which he may be assessed.” (59) Wilders does not speak of ambiguity, but he certainly thinks along the lines of contradictions regarding Antony in this statement. See also Bevington: “Plutarch views Antony as the victim of a tragic infatuation. [...] All this is of course in Shakespeare’s play as well, but it is expressed by Roman commentators like Demetrius and Philo, or Caesar, or Antony himself when a ‘Roman thought’ has struck him, and is offset by a contrasting world of pleasure and imagination. [...] [4] The difference is one of emphasis. Shakespeare found in Plutarch a rich complexity in both of his protagonists, one that gave him ample material for his portrayal of their relationship once he set aside the Graeco-Roman perspective of the narrator he found in his original. Plutarch speaks censoriously, and yet he lends

support to the idea that Antony and Cleopatra are like demigods. Shakespeare retains much derogatory information not so much in what we see Antony actually do onstage as in what others say about him and what he admits about himself. Yet Shakespeare balances this picture of a tragic fall into enslavement in two ways: by ennobling the vision of love in a fashion that Plutarch could never have sanctioned, and conversely by exploring a darker side of Octavius Caesar's rise to empire than is evident in Plutarch." (4-5)

37 The reference is to *Phaedrus* 233 d-e (xvii n1). – He earlier calls their love “the last and extremest mischief of all other” which “did waken and stir up many vices yet hidden in him” (119). See also Bevington: “Antony became an example of enslavement to lust in Boccaccio and in subsequent stories of ‘the Fall of Princes’ written by John Lydgate and others.” (6)

38 Pelling suggests that Shakespeare chose to “drop” this episode “to bring out A.’s soldierly greatness on stage” (40).

39 See also Gray, *Shakespeare and the Fall of the Roman Republic* 198.

40 Pelling also comments on how “A. disappears from the narrative at 78.1, and the closing chapters are Cleopatra’s. P. often continues a *Life*’s narrative beyond a subject’s death [...], but never so elaborately as this [...]. We have two heroes whose fates have become one.” (16) – Bullough refers to Chaucer’s legend of Cleopatra as “a tale of true love” (221) in *The Legend of Good Women*.

Works Cited

- Aristotle. *Poetics*. Trans and intr. Malcolm Heath. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Bauer, Matthias et al. “Dimensionen der Ambiguität.” *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 7-75.
- Belsey, Catherine. “The Divided Tragic Hero.” *A Companion to Shakespeare’s Works, Volume I. The Tragedies*. Ed. Richard Dutton and Jean E. Howard. Oxford: Blackwell, 2006: 73-94.
- Bevington, David. Introduction. *Antony and Cleopatra*. By William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1990: 1-70.
- Blissett, William. “Dramatic Irony in *Antony and Cleopatra*.” *Shakespeare Quarterly* 18.2 (Spring 1967): 151-166. <<https://doi.org/10.2307/2867702>>.
- Bradley, A. C. “Shakespeare’s *Antony and Cleopatra*.” 1905. *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan, 1911: 279-305.
- Bullough, Geoffrey. “*Antony and Cleopatra*.” *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Ed. Geoffrey Bullough. 8 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1964: 5: 215-449.
- Cantor, Paul A. *Shakespeare’s Roman Trilogy. The Twilight of the Ancient World*. Chicago: Chicago UP, 2017.
- Cheney, Donald. “A very Antony. Patterns of Antonomasia in Shakespeare.” *Connotations* 4.1-2 (1994/1995): 8-24. <<https://www.connotations.de/article/donald-cheney-a-very-antony-patterns-of-antonomasia-in-shakespeare/>>.
- Corti, Claudia. “‘As if a man were author of himself’. The (Re) Fashioning of the Oedipal Hero from Plutarch’s Martius to Shakespeare’s *Coriolanus*.” *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Ed. Michele Marra-podi. Aldershot: Ashgate, 2007: 187-197.
- Dupas, Jean-Claude. “‘In Thyself, Thyself Art Made Away’. Differend/t et Discontinuité de ‘Soi’ Dans *Antony and Cleopatra*.” *Bulletin de La Société d’Etudes Anglo-Américaines Des XVIIe et XVIIIe Siècles* 51 (2000): 7-20.
- Estill, Laura, and Luis Meneses. “Is Falstaff Falstaff? Is Prince Hal Henry V? Topic Modeling Shakespeare’s Plays.” *Digital Studies/Le champ numérique* 8.1 (2018): 1-22.
- Fuzier, Jean. “*Coriolan*, Tragédie de l’ambiguïté.” *Coriolan. Théâtre et Politique*. Ed. Jean-Paul Debax and Yves Peyré. Toulouse: Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1984: 37-49.
- Gray, Patrick. “Caesar as Comic Antichrist. Shakespeare’s Julius Caesar and the Medieval English Stage.” *Comparative Drama* 50.1 (Spring 2016): 1-31.
- . “The Compassionate Stoic. Brutus as Accidental Hero.” *Shakespeare Jahrbuch* 152 (2016): 30-44.
- . *Shakespeare and the Fall of the Roman Republic. Selfhood, Stoicism and Civil War*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2019.
- Guardamagna, Daniela. “Introduction. From Ancient Rome to Early Modern England and Beyond.” *Roman Shakespeare. Intersecting Times, Spaces, Languages*. Ed. Daniela Guardamagna. Oxford: Peter Lang, 2018: 1-32.
- Jacobson, Howard. “Antony and Cleopatra. Gentle Madam, No.” *Shakespeare’s Magnanimity. Four Tragic Heroes, Their Friends and Families*. Ed. Wilbur Sanders and Howard Jacobson. London: Chatto & Windus, 1978: 95-135.
- Jenkins, Raymond. “The Tragic Hero of Aristotle and Shakespeare.” *Renaissance Papers* (1960): 29-35.
- Kluge, Sofie. “An Apology for Antony. Morality and Pathos in Shakespeare’s *Antony and Cleopatra*.” *Orbis Litterarum* 63.4 (Aug. 2008): 304-334.
- Knappe, Joachim, and Susanne Winkler. „Strategisches Ambiguieren, Verstehenswechsel und rhetorische Textleistung. Am Beispiel von Shakespeares Antony-Rede.” *Ambiguity. Language and Communication*. Ed. Susanne Winkler. Berlin, New York: de Gruyter, 2015: 51-88.
- Korte, Barbara. “Konzeptionen des Heroischen bei Shakespeare.” *Shakespeare Jahrbuch* 152 (2016): 11-29.
- Kullmann, Thomas. “Ambiguities of Honour. A Response to Carrie Pestrutto’s ‘Outlooks on Honor in *Henry V* and *Julius Caesar*.’” *Connotations* 17.2-3 (2007/2008): 165-174. <<https://www.connotations.de/article/thomas-kullmann-ambiguities-of-honour-a-response-to-carrie-pestruttos-outlooks-on-honor-in-henry-v-and-julius-caesar/>>.
- Larquetoux, Diane. “La Crise des Valeurs Héroïques dans *Titus Andronicus* de Shakespeare.” *Etudes Epistémé* 14 (2008): 33-46.
- Leimberg, Inge. “The Scarus-Episode in *Antony and Cleopatra*. A Response to Roy Battenhouse, *Shakespearean Tragedy*.” *Connotations* 4.3 (1994/95): 251-265. <<https://www.connotations.de/article/inge-leimberg-the-scarus-episode-in-antony-and-cleopatra-a-response-to-roy-battenhouse-shakespearean-tragedy/>>.
- Levenson, Jill L. “Shakespeare’s Falstaff. ‘The Cause That Wit Is in Other Men.’” *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of the Humanities* 74.2(2005): 722-28.
- Lyons, Charles R. “The Serpent, the Sun and ‘Nilus Slime’. A Focal Point for the Ambiguity of Shakespeare’s *Antony and Cleopatra*.” *Rivista Di Letteratura Moderna e Comparata* 21 (1968): 13-34.
- McCanles, Michael. “The Dialectic of Transcendence in Shakespeare’s *Coriolanus*.” *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America* 82.1 (March 1967): 44-53.
- North, Thomas (trans.). “Antony and Demetrius.” *Plutarch’s Lives*. 10 vols. London: Dent, 1909: 9: 119-124.

- North, Thomas (trans.). "Appendix. Plutarch's *Life of Julius Caesar*." *Julius Caesar*. By William Shakespeare; ed. David Daniell. London: Thomson Learning, 2005: 323-32.
- Parker, R. Brian. "Death of a Hero. Shakespeare's Coriolanus." *Coriolan de William Shakespeare. Langages, interpretations, politique(s)*. Ed. Richard Hillman. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2007: 9-25.
- Plutarch. "The Life of Antonius." *Selected Lives from the Lives of the Noble Grecians and Romans*. Trans. Thomas North; ed. and intr. Paul Turner. 2 vols. Carbondale: Southern Illinois UP, 1963: 2: 104-161; xiv-xix.
- . *Life of Antony*. Ed. C. B. R. Pelling. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Riecker, Susanne, and Angelika Zirker. "'That we shall die we know'. Shakespeare's Sources and Their Dramatic Transformation in *Julius Caesar*." Paper presented at the 14th International *Connotations* Symposium. In prep.
- Russell, D. A. *Plutarch*. London: Duckworth, 1973.
- Schanzer, Ernest. *Shakespeare's Problem Plays*. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. John Wilders. London: Thomson Learning, 2005.
- . *Antony and Cleopatra*. Ed. Terri Bourus. *The New Oxford Shakespeare*. Eds. Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus and Gabriel Egan. 4 vols. Oxford: Oxford UP, 2017: 2: 3251-3351.
- . *Julius Caesar*. Ed. David Daniell. London: Thomson Learning, 2005.
- . *Othello*. Ed. E. A. J. Honigmann. London: Thomson Learning, 2004.
- Simmons, J. L. "'Antony and Cleopatra' and 'Coriolanus,' Shakespeare's Heroic Tragedies; A Jacobean Adjustment." *Coriolanus. Critical Essays*. Ed. David Wheeler. New York: Garland, 1995: 111-122.
- Smith, Emma. *This Is Shakespeare*. London: Penguin, 2019.
- Smith-Howard, Alycia. "'I'th' posture of a whore': Shakespeare and the Female Hero." *Women's Studies. An Interdisciplinary Anthology*. Ed. Roberta Rosenberg. New York: Peter Lang, 2001: 221-234.
- Vickers, Brian. "Leisure and Idleness in the Renaissance. The Ambivalence of *otium*." *Renaissance Studies* 4 (1990): 1-37.
- Wald, Christina, and Felix Sprang (ed). Introduction. "Shakespeare's Using Heroes and Heroines [Special Issue]." *Shakespeare Seminar* 13 (2015): 1.
- Wilders, John. Introduction. *Antony and Cleopatra*. By William Shakespeare. London: Thomson Learning, 2005: 1-84.
- Winter-Froemel, Esme, and Angelika Zirker. "Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction. A Parameter-Based Model of Analysis." *Ambiguity. Language and Communication*. Ed. Susanne Winkler. Berlin: de Gruyter, 2015: 283-339.
- Ziegler, René. "Ambiguität und Ambivalenz in der Psychologie. Begriffsverständnis und Begriffsverwendung." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 125-171.
- Zirker, Angelika. *William Shakespeare and John Donne. Stages of the Soul in Early Modern English Poetry*. Manchester: Manchester UP, 2019.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
 Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
 Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann
 Special Issue 6 (2019)
 mit dem Graduiertenkolleg 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“
 (Projektnummer 198647426)

HerausgeberInnen dieses Hefts:

Nicolas Potysch
 Angelika Zirker

Technische Beratung:

Thomas Argast
 Annette Scheiner
 Jens Schneider

Redaktion:

Ulrike Zimmermann

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Redaktionelle Mitarbeit:

Alena Bauer
 Pauline Harder
 Stephanie Merten
 Philipp Multhaupt

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