

# helden. heroes. héros.

E-Journal  
zu Kulturen  
des Heroischen.

## **Animals: Projecting the Heroic across Species**

Entangled Agency: Heroic Dragons  
and Direwolves in *Game of Thrones*  
Stefanie Lethbridge

Dogs and Horses as Heroes:  
Animal (Auto)Biographies in  
England, 1751-1800  
Angelika Zirker

Die Heroisierung von Kriegspferden  
und ihre Funktion im Hinblick auf  
Heroisierungsprozesse in der mili-  
tärischen Erinnerungskultur der  
Napoleonischen Kriege im  
19. Jahrhundert  
Kelly Minelli

“Famous”, “Immortal” – and  
Heroic? The White Whale as Hero  
in Herman Melville’s *Moby-Dick*  
Klara Stephanie Szlezák

Widerspruch mit der Zunge einer  
Hündin. Tierlicher Antiheroismus in  
*Blondi* von Michael Degen  
Tina Hartmann

Animal Survival and Inter-Species  
Heroism in Werner Herzog’s  
*Grizzly Man*  
Tom Chadwick

Können Tiere Helden  
sein? Anthropozentrischer  
und zoozentrischer  
Anthropomorphismus in Gabriela  
Cowperthwaites *Blackfish*  
Claudia Lillge

Edited by  
Marie-Luise Egbert and  
Ulrike Zimmermann

Volume 3 (2018) Special Issue

# Contents

Editorial <i>Marie-Luise Egbert and Ulrike Zimmermann</i> .....	3
Entangled Agency: Dragons and Direwolves in <i>Game of Thrones</i> <i>Stefanie Lethbridge</i> .....	7
Dogs and Horses as Heroes: Animal (Auto)Biographies in England, 1751-1800 <i>Angelika Zirker</i> .....	17
„God’s humbler instrument of meaner clay, must share the honours of that glorious day.“ Die Heroisierung von Kriegspferden und ihre Funktion im Hinblick auf Heroisierungsprozesse in der militärischen Erinnerungskultur der Napoleonischen Kriege im 19. Jahrhundert <i>Kelly Minelli</i> .....	27
“Famous”, “Immortal” – and Heroic? The White Whale as Hero in Herman Melville’s <i>Moby-Dick</i> <i>Klara Stephanie Szlezák</i> .....	41
Widerspruch mit der Zunge einer Hündin. Tierlicher Antiheroismus in <i>Blondi</i> von Michael Degen <i>Tina Hartmann</i> .....	49
“Let’s have some fucking water for these animals.” Animal Survival and Inter-Species Heroism in Werner Herzog’s <i>Grizzly Man</i> <i>Tom Chadwick</i> .....	61
Können Tiere Helden sein? Anthropozentrischer und zoozentrischer Anthropomorphismus in Gabriela Cowperthwaites <i>Blackfish</i> <i>Claudia Lillge</i> .....	71
<b>Impressum</b> .....	80

## Editorial

### Animals: Projecting the heroic across species

Heroic figures can stabilise social orders but just as often, they also call them into question. Conceiving of the heroic as an essentially social phenomenon, the Collaborative Research Center 948 “Heroes – Heroizations – Heroism” is interested in conjunctures and transformations of the heroic in specific sociocultural contexts, with a view on the *longue durée*. This issue of *helden. heroes. héros.* extends this scholarly interest to the field of heroised animals, striving to add new perspectives to notions of heroism and the heroic.

Animals have long played a crucial role in how we construct our identity as human beings. Over time, our perception of animals and how they relate to us has undergone significant changes. In recent decades, there has been a surge of interest in human–animal relations. The ‘animal turn’, mainly associated with the 1990s, raised questions of boundaries between men and the rest of the natural world with renewed vigour.<sup>1</sup> Granted, these questions are not as new as they would seem at first sight. They were foreshadowed when Charles Darwin published his seminal text, *On the Origin of Species*, in 1859, and later became urgent in his *Descent of Man* (1871), where he applied his findings on evolution to *human* evolution, making it clear once and for all that man is but a cognisant animal. In the light of the multi-disciplinary approach characteristic of human–animal studies as they present themselves in the early twenty-first century, the boundaries between species, particularly non-human and human animals are tenuous at best.<sup>2</sup> As Linda Kalof succinctly notes, animal studies thrive with the increasing awareness of the commodification of animals, of the rampant loss of natural habitats, and the necessity to co-exist with animals (cf. Kalof 1). All this may lead, on a very basic level, to a sense that all species are in it together, that thinking within the human–animal divide and hence implicitly adhering to an

anthropocentric world-view imposes unnecessary restrictions on a fuller understanding of the socio-political, historical, and ecological conditions under which societies exist.

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. A heroic deed comes to mind, a feat achieved, maybe a heroic death, and almost certainly an afterlife: a heroic reputation guarded, commemorated, and celebrated by a community of admirers. Animals have been heroised in very similar ways. To the extent that their behaviour appears analogous to that of humans, we project onto them concepts of heroism and the heroic. In fact, a closer look reveals a plethora of animals that have become the focal point of such anthropomorphic attributions. There are many instances where the heroisation of animals is long lasting, as in the case of the paradigmatic war horse Bucephalus, belonging to Alexander the Great, opening up a long tradition of heroic horses.<sup>3</sup> Exceptional situations like war seem to be occasions not only for human but also for animal heroism. Conceivably, the acts of animals can be treated in much the same way as human acts: they can be medialised, disseminated, and remembered.

However, there is much more to the heroisation of animals. First and foremost, the concept of agency is reconsidered when talking about animals: how are their actions to be assessed? And is it possible to talk about any form of agency without assigning animals reason? Certainly, as some essays in this collection show, animals can become actors in Latourian actor-network formations, which explicitly include non-human (indeed, non-animate) agents in the first place (Roscher 2016: 48).<sup>4</sup> While the Latourian concept tends to envision the agency of non-human actors as the cause of human behaviour (a cause-and-effect relation captured in the German *Wirkungsmacht*), more radical conceptualisations go as far as granting animals the capacity to act autonomously (*Handlungsmacht*)

4 (Roscher, "Wirkungsmacht und Handlungsmacht", 48-52).

Furthermore, there are numerous common features shared by animal and human heroism; among them is the sense of exceptionality, of pushing the boundaries of expectable everyday behaviour, and finally transgressing them. When it comes to the heroisation of animals, the heroic puts just as much a lens on sociocultural needs and attributions as it does in the case of human heroism. As they are unable to articulate themselves through human language, animals may be even more prone to subsummation in agendas than human heroes, transporting standards and values that a given community is interested in propagating.

### About this issue

The manifold approaches and the wealth of potential material for investigation would make a comprehensive collection an unrealistic project. This issue contains a group of case studies, highlighting crucial questions in the intersection of the heroic with the animal world, probably raising many more questions than it manages to solve. The collection begins with fantastic animals, moving on to animal biographies of the eighteenth century and testaments to animal heroism in nineteenth-century wars, concluding with cultural products of the twenty-first century: novels and other fictional texts, documentaries as well as feature films. With the exception of Stefanie Lethbridge's essay, which deals with fantastic animals, all contributions have mammals and their heroic qualities at their centre: domesticated animals which have for long periods of their biological history lived in close community with men, like dogs and horses; or animals which normally live in the wild but are occasionally kept in captivity, like whales and bears. Famous animals and nameless ones figure in almost equal measure.

**Stefanie Lethbridge** examines the popular TV series *Game of Thrones*, where, she suggests, dragons and direwolves become heroic actors. The series systematically upends traditional notions of chivalry, presenting deficient knights while heroic animals are ready to sacrifice themselves for humans. Interestingly, the dragons and direwolves are marked as species in their own right (i.e., distinctly non-human) but act out heroic behaviour patterns and tropes. Animal actions combined with human actions seem to ensure the best chance of survival in the world of Westeros. However, Lethbridge's article points out that assuming fluid boundaries

between human and non-human is not the point; rather, *Game of Thrones* is about the networks of man and animal which enable heroic action.

**Angelika Zirker** looks at English animal biographies, which became a fashionable genre in the second half of the eighteenth century. Next to satiric strategies of narration, the examples clearly show how animal protagonists are not merely narrative focalisers but become exceptional characters and, in view of the harsh treatment they suffer at the hands of humans, proponents of animal protection.

**Kelly Minelli's** contribution investigates the role of horses in the Napoleonic Wars, studying two famous horses in particular: Napoleon's Marengo and Wellington's Copenhagen. Minelli points back to the tradition of heroised war horses of antiquity, suggesting that in view of actor-network theory, horses can, and indeed do, become actors. Both Marengo and Copenhagen became famous in their own right, with reports celebrating their courageous deeds in battle, and a memory culture surrounding them after their deaths. Minelli goes on to look at the less famous: common soldiers and their horses, where she finds much the same processes of heroisation. A good horse could be essential for a soldier's survival, and the common danger forged bonds between men and animals.

Moby Dick, maybe the most famous literary whale, figures prominently in **Klara Stephanie Szlezák's** study of the potential of animal heroism in Herman Melville's novel. Moby Dick emerges here as a monster with demonic qualities that is capable of cognition, a combination that makes him superior to humankind. Szlezák concludes that Moby Dick is an ambivalent hero but arguably a hero. He is partly a space for allegorical projection but he is also very much an exceptional animal in his own right, inspiring fear and wonder. Moby Dick's malignity is attributed by the human whalers, who become insignificant in comparison with the whale's strength and sublimity.

**Tina Hartmann's** essay provides a close reading of Michael Degen's disturbing, partially grotesque novel *Blondi* (2002), and investigates discourses of guilt and victimisation in the Second World War. Degen's text seems to oscillate between equally abhorrent constellations, representing dogs as human incarnations and alternately as complicit perpetrators and defenceless victims, focussing on the apparent arbitrariness of evil and the indifference of God in the face of (human and animal) suffering.

**Tom Chadwick** studies a controversial film about a controversial character: Werner Herzog's *Grizzly Man*, an account of activist Timothy Treadwell's life and work with grizzly bears in

Katmai National Park, Alaska. Species boundaries are questioned and potentially reinforced when Treadwell and his partner lose their lives in a grizzly attack. In Herzog's film, Treadwell in particular is assumed to have attempted living as a bear amongst bears, an undertaking that goes fatally wrong. Chadwick insists that Treadwell remained aware of the fundamental difference but still tried cohabitation. In light of this, Chadwick's essay probes twenty-first century concepts of nature and 'the wild', reading Treadwell's medialised life and death as a subversion of the survival narrative: here, the survival of companion species in Haraway's sense (2008) relates to an inter-species cohabitation, in which heroism is not framed as antagonism or the conquering of nature. Rather, it would be heroic to co-exist peacefully – a goal which was not achieved here.

**Claudia Lillge** also contributes a study on big mammals; however, her example has captivity as a central determining factor; she examines Gabriela Cowperthwaite's documentary film *Blackfish* on the life of the orca Tilikum in Sea-World. Tilikum is a dangerous animal who killed at least one of his trainers; at the same time, the film is a narrative of endurance and heroic suffering – captive orcas, as highly intelligent animals, live a life of restriction and deprivation. Lillge's paper demonstrates the political impact of the film, and the consequences for aquariums around the world.

## Where to go from here

There is a number of research desiderata emerging from this collection. The case studies assembled here can only provide an initial look at heroisation processes centring on animals. Further research could help to draw a more nuanced picture of possible differences in conceptualisations of animal heroes across historical periods, (textual) genres and media. As for the status of animals in comparison with humans, the work gathered here suggests that the question of animal agency, or degrees of agency, cannot be fully answered while offering a broad spectrum of possibilities.

It is striking that fantastic, monstrous, and supernatural animals make a reappearance in the popular cultural imagination of the twenty-first century.<sup>5</sup> These creatures cross boundaries easily and are ideal canvases for heroic projection, catering to the audience's desire for the fantastic and spectacular. Stefanie Lethbridge's essay goes the furthest towards granting animals agency in the senses of both *Wirkungsmacht* and *Handlungsmacht*. Maybe this raises

the question of whether full agency can only be realised in fantasy creatures. It would therefore be interesting to further pursue this line of fantastic animals as potential heroes, including studies into the monsters that populate mediaeval tales. On the whole, what emerges from the essays in this collection is that heroisation processes involving animals are manifold, and that the roles these animals play go well beyond that of mere props or accessories to help showcase human excellence and heroism.<sup>6</sup> While their roles need to be considered alongside human knowledge and knowledge systems, animal heroes clearly deserve to be considered in their own right. They do not simply convey human values and norms – by their very existence partly within, partly without man-made orders, but above all, by their actions they create potentialities for alternate standards and, maybe, alternate heroic orders.

**1** The question of an animal turn and its consequences for the humanities is still pertinent and under discussion. From the huge number of seminal publications, see for example Ritvo and Wolfe. Notable is also the number of conferences thematising the animal turn. Among recent examples are "Minding Animals, Mexico City, 17-14 January 2018, "Brauchen die Kulturwissenschaften einen Animal Turn?" Kulturwissenschaftliches Institut, Essen, 14-15 March 2018), and "Animals in the Humanities: Relations, Representations, Ethical Implications", Roanoke College, Virginia, 23-24 March, 2018.

**2** Particularly the work of Donna Haraway has done much to shed light on the permeability of boundaries between species. In fact, the boundary image itself is no longer viable. It is noteworthy that in *The Companion Species Manifesto* Haraway refers to herself as a "Darwinian" in the telling of her tale (5).

**3** For animals in antiquity, which this collection does not include, the reader is referred to Fögen and Edmund (2017) in particular.

**4** For animal agency, see in particular Roscher in Kurth et al., and Kurth, Dornenzweig, and Wirth in the same volume, and also Helen Steward, "Animal Agency" (2009).

**5** J. K. Rowling's *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2002) and its film adaptation (2016) are cases in point. Generally, the early twenty-first century trend of hugely popular fantasy texts and films, and the fantastic animals which tend to inhabit them, would warrant a closer look.

**6** The editors would like to thank Barbara Korte and Ulrich Bröckling, who considered the topic of animals for a special issue as feasible as we did. Our thanks also go to Ralf von den Hoff for his readiness to give space to our ideas, and to question them if need be; and to Sebastian Meurer, who was always willing to engage in discussion, and who substantially contributes to a working environment that is both productive and enjoyable.



## Suggestions for further reading

- Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (ed.). *Tiere, Bilder, Ökonomie. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal-Studies*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Fögen, Thorsten, and Thomas Edmund (eds.). *Interactions between Humans and Animals in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin: DeGruyter, 2017.
- Kalof, Linda (ed.). *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford: Oxford UP, 2017.
- Berger, John. "Why Look at Animals?" *About Looking*. New York: Pantheon, 1980. 3-28.
- Birkhead, Tim. *Bird Sense. What It's Like to Be a Bird*. London: Bloomsbury, 2012.
- Borgards, Roland (ed.). *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- . "Introduction. Cultural and Literary Animal Studies." *Journal of Literary Theory* 9.2 (2015): 155-160.
- Derrida, Jacques. "The Animal that therefore I am (More to Follow)." Transl. David Wills. *Critical Inquiry* 28.2 (Winter 2002): 369-418 [1999].
- Coetzee, John M. "Lecture I: The Philosophers and the Animals." *The Lives of Animals*. Princeton: Princeton UP, 1999: 113-143 [later published as part of Coetzee's novel *Elizabeth Costello*. London: Secker & Warburg, 2003].
- Crutzen, Paul J., and Eugene F. Stoermer. "The 'Anthropocene'." *Global Change Newsletter* 41 (2000): 17-18.
- Egbert, Marie-Luise (ed.). *The Life of Birds in Literature*. Trier: WVT, 2015.
- Forschungsschwerpunkt Mensch – Tier – Gesellschaft (ed.). *Den Fährten folgen. Methoden interdisziplinärer Tierforschung*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Glotfelty, Cheryll. "Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Eds. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm. Athens, GA, London: U of Georgia P, 1996: xv-xxxvii.
- Hawhee, Debra. *Rhetoric in Tooth and Claw. Animal, Language, Sensation*. Chicago: U of Chicago P, 2017.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- . *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Routledge, 1990.
- . *When Species Meet*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- Kreber, André, and Mieke Roscher. "Spuren suchen, Zeichen lesen, Fährten folgen." *Den Fährten folgen*. Ed. Forschungsschwerpunkt Mensch – Tier – Gesellschaft. Bielefeld: transcript, 2016: 11-27.
- Krüger, Gesine, Aline Steinbrecher, and Clemens Wischermann (eds.). *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015.
- . "Animate History. Zugänge und Konzepte einer Geschichte zwischen Menschen und Tieren." *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*. Eds. Gesine Krüger, Aline Steinbrecher, and Clemens Wischermann. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015: 9-33.
- Kurth, Markus, et al. "Handeln nichtmenschliche Tiere? Eine Einführung in die Forschung zu tierlicher Agency." *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Eds. Sven Wirth et al. Bielefeld: transcript, 2016: 7-42.
- Le Chêne, Evelyn. *Silent Heroes. The Bravery & Devotion of Animals in War*. London: Souvenir Press, 1994.
- McKay, Robert. "What Kind of Literary Animal Studies Do We Want, or Need?" *Modern Fiction Studies* 60.3 (2014): 636-644.
- Nagel, Thomas. "What Is It Like to Be a Bat?" *Mortal Questions*. Cambridge: Cambridge UP, 1979: 165-180 [originally publ. in *The Philosophical Review* LXXXIII.4 (Oct. 1974): 435-450].
- Ritvo, Harriet. "On the Animal Turn." *Daedalus* 136.4 (Fall 2007): 118-122.
- Roscher, Mieke. "Geschichtswissenschaft. Von einer Geschichte mit Tieren zur Tiergeschichte." *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal-Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Eds. Reingard Spannring et al. Bielefeld: transcript, 2015: 75-100.
- . "Tiere und Politik. Die neue Politikgeschichte der Tiere zwischen Zóon Algoon und Zóon Politikon." *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*. Eds. Gesine Krüger, Aline Steinbrecher, and Clemens Wischermann. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015: 171-198.
- . "Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht. Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency." *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Eds. Sven Wirth et al. Bielefeld: transcript, 2016: 43-66.
- Spannring, Reingard, et al. (eds.). *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal-Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Steward, Helen. "Animal Agency." *Critical Inquiry* 52.3 (2009): 217-231.
- Stoecker, Ralf. "Why Animals Can't Act." *Inquiry*. 52.3 (2009): 255-271.
- Tiffin, Helen. "The Speech of Dumb Beasts." *Considering Animals. Contemporary Studies in Human-Animal Relations*. Eds. Carol Freeman and Elizabeth Leane. Farnham: Ashgate, 2011: 153-167.
- Weil, Kari. *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York: Columbia UP, 2012.
- Wirth, Sven, et al. (eds.). *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: U of Minnesota P, 2009.

Stefanie Lethbridge

## Entangled Agency: Heroic Dragons and Direwolves in *Game of Thrones*

In the typical chivalric tale, the hero goes out to slay the monster that threatens a community and often rescues a beautiful damsel in distress as he goes. The hero does so in service of the king. George R.R. Martin's record-breaking fantasy series, *A Song of Ice and Fire*, along with the HBO television adaptation *Game of Thrones* (2011–), systematically discredit traditional notions of the chivalric hero as an honourable fighter and protector of the weak, especially women. Instead, the series offers commonly marginalised beings, among them animals, as heroic agents. The contrast between deficient knights who are little more than animalistic killers and animals that are ready to sacrifice themselves for humans reverses a standard hierarchy which imagines humans to be 'more civilised' creatures than animals. At the same time, the combination of the animals' independent heroic agency and their dependence on their human 'owner' which *Game of Thrones* depicts, foregrounds the position of heroes as tools within existing or emerging power structures. All these animals are subjected to serving their owners and frequently used to forward their owners' power strategies; like the chivalric hero, they do not fight for virtue alone – they fight for the king (or queen).

This paper will focus on the roles and actions of the three dragons bred and owned by Daenerys Targaryen, Mother of Dragons, and the direwolves owned by the Stark children as represented in the HBO adaptation of Martin's *Ice and Fire* saga.<sup>1</sup> Close links between humans and animals are not uncommon in fantasy literature.<sup>2</sup> Unlike many fantasy animals, however, the dragons and direwolves in *Game of Thrones* do not speak or act as quasi-humans; they retain their status as clearly different species. At the same time, both as symbolic extensions of their owners and as agents acting on their own volition, these animals adopt stereotypical heroic behaviour patterns and tropes. Their representation in *Game of Thrones* foregrounds the fact that heroes, human and non-human alike, operate in networks of actants and meaning systems which determine whether their actions can

be described as heroic or not. Presenting heroic action as the outcome of entangled agency, the series propagates a holistic, unexclusive ideal of social relations which includes animals (and even plants) as crucial components in productive biosocial structures.

### Discrediting the chivalric hero

*Game of Thrones* persistently questions the possibility of heroism and presents it as a concept that is outdated, unrealistic or even counter-productive. The type of heroism that is rejected in such terms is firmly linked to the idea of the chivalric hero. These heroes are prodigies of a legendary age, 'The Age of Heroes', and as such appear in untrustworthy history books or songs. They become the unrealistic dreams of children, like Sansa Stark who, inspired by romantic songs and tales, "exists in a murky might-be, could-be, chivalric *never-was* temporality" (Leederman 198) and pictures herself and 'her prince', Joffrey Lannister, in such rosy colours that she is initially blind to Joffrey's cruel character. Her brother Bran dreams about knighthood:

Bran was going to be a knight himself someday, one of the Kingsguard. Old Nan said they were the finest swords in all the realm. [...] Bran knew all the stories. Their names were like music to him. (*GT* 77)

Even the more sceptical Arya idealises the famous warrior lady Nymeria of the Rhoynar, and hopes to be rescued by knights at Harrenhal while she is trying to escape Cersei's minions:

[T]he knights would escort her home and keep her safe. That was what knights did; they kept you safe. (*CK* 213)

All of these dreams and hopes are shattered. The children are cruelly tortured at Harrenhal, Bran is pushed off a tower by a knight of the Kingsguard, Jaime Lannister, and can no longer use his legs, and Sansa is beaten and abused

by Joffrey and his guards. “What kind of knight beats a helpless girl?” Tyrion asks of Ser Meryn, who beats Sansa on Joffrey’s orders, because ironically, Joffrey considers it improper for a king to beat his betrothed. “The kind who serves his king, Imp” (GoT 4.2) is Ser Meryn’s insolent answer. This points to the conflicting elements of the knightly code, on the one hand demanding loyalty to the king, on the other protecting the weak – though in this case, the king’s order also caters to Ser Meryn’s profound enjoyment of violence against women. The chivalric hero has been placed into a network of meaning relations that, through force or willingly, turns him cruel. The conflicting demands on the ‘honourable’ knight in the end make it impossible to be honourable, as Jaime Lannister points out to Catelyn Stark:

So many vows. They make you swear and swear. Defend the king. Obey the king. Obey your father. Protect the innocent. Defend the weak. But what if your father despises the king? What if the king massacres the innocent? It’s too much. No matter what you do, you’re forsaking one vow or another. (GoT 2.7)

While the nature of the monarch determines the nature of the knight that follows him, the choice of admirable leaders is apparently extremely limited. Ser Barristan Selmy longingly expresses a wish to find a master that is worth serving:

[A] man of honor keeps his vows, even if you’re serving a drunk or a lunatic. Just once in my life, when the war is over, I want to know what it’s like to serve with pride, to fight for someone I believe in. (GoT 3.5)

Ser Barristan finds such a mistress in Daenerys Targaryen, who provides a space for him that offers an alignment of virtuous action and loyalty, and enables Ser Barristan to live and die for his chivalric ideals. But this combination is rare and has little long-term effect (though he does save Grey Worm’s life): the next insurrection of the Sons of the Harpy follows as soon as the last one is crushed. Thus, even when successful within the parameters of chivalric heroism, these noble ideals seem to have few benefits for either individual or community: as Ser Jorah points out, “Rhaegar fought valiantly, Rhaegar fought nobly, Rhaegar died” (GoT 3.3), and with his death, Rhaegar also lost the Iron Throne for the Targaryens. Daenerys herself goes so far as to claim that she dislikes heroes:

You know what I like about you? [...] You are not a hero. Heroes do stupid things and they die. (GoT 7.6)

One of the few truly honourable warriors in the Martinverse, Brienne of Tarth, the lady knight, concludes resignedly that “the good lords are dead and the rest of them are monsters” (GoT 5.1). Brienne, like Ser Barristan, also eventually finds rewarding service in pledging herself to a mistress (Sansa Stark) rather than a master, though in her heroic efforts to serve, she repeatedly fails. With the exception of Sansa’s rescue from pursuit by Ramsay Bolton’s men and dogs, Brienne’s exploits become more a series of impressive gestures rather than an efficacious means to achieving an end: she thus fails to protect Renly, Catelyn or even Arya, and she does not manage to recruit support for Sansa from Riverrun.<sup>3</sup> In the end, she is forced to put loyalty aside for the fight against the army of the dead: “Fuck loyalty!” she shouts at the astonished Jaime who, for once, is trying to honour his oath; “This goes beyond houses and honor and oaths” (GoT 7.7). Even for Brienne, the chivalric code has reached its limits. More aggressively, Sandor Clegane, nicknamed ‘The Hound’, exposes the nature of chivalric heroism as mere window dressing and persistently refuses to be knighted himself:

A knight’s a sword with a horse. The rest, the vows and the sacred oils and the lady’s favors, they’re silk ribbons tied round the sword. Maybe the sword’s prettier with ribbons hanging off it, but it will kill you just as dead. (SS 466)<sup>4</sup>

Throughout the series, the ideals of chivalry are associated with the aristocratic culture of the southern parts of the Seven Kingdoms (Larrington 119), a culture that is also exposed as deeply corrupt. If the series questions ideals of chivalry, it does not completely depose ideals of heroism. Instead, it displaces heroic behaviour from the many knights in shining armour onto marginalised characters, as G.R.R. Martin himself described the strategy in an interview:

[M]y heroes and viewpoint characters are all misfits. They’re outliers. They don’t fit the roles society has for them. They’re ‘cripples, bastards, and broken things’ – a dwarf, a fat guy who can’t fight, a bastard, and women who don’t fit comfortably into the roles society has for them. (Hibberd)

Amongst these “outliers”, though Martin does not mention them here, are animals.



## Dragons and direwolves within the parameters of heroic action

*Game of Thrones* repeatedly presents plot constellations that position the dragons and direwolves in the series as heroes coming to the rescue. Initially, the animals are rescued by their respective owners and depend on ‘their’ humans for survival. The Starks find the direwolf pups next to their dead mother and each of the Stark children, including Jon Snow the bastard, brings up its own wolf. Even more radically, after dragons have been extinct for hundreds of years, on the funeral pyre of her husband Drogo, Daenerys manages to hatch three dragons from petrified eggs. Having lost her own child to the blood magic of Mirri Maz Durr, she becomes ‘the Mother of Dragons’ and the baby dragons initially depend on her for survival. When the dragons are abducted to the House of the Undying (GoT 2.7 and 2.10), for instance, they pine without their ‘mother’, and the warlock Pyat Pree is forced to bring Daenerys back to her dragons, which enables her to free them. This constellation reverses the standard trope of the damsel in distress held captive by a malevolent dragon and in need of rescue.<sup>5</sup> Instead, the damsel rescues the dragons in distress. This early dependence of the animals on humans also forms a very intense bond between human characters and their animals. Daenerys calls the dragons ‘her children’. She is able to give them commands which they follow and even seems to be able to communicate with them over distance. In the case of the Starks, the wolves not only follow commands, they maintain a bond with their wolf siblings over distance, aware, for instance, when one of them is killed many miles away. The Starks can also ‘warg’ (or skinchange as the books call it) into their wolves, i.e. their minds can slip into the bodies of their wolves, seeing and experiencing the world through wolf perceptions.<sup>6</sup>

As wolves and dragons grow older and stronger, they become rescuers in their turn. Thus, Arya’s wolf Nymeria interferes when prince Joffrey threatens Arya with his sword (GoT 1.2). Bran’s wolf Summer rescues Bran from an assassination attempt when his mother is no longer able to fight off the assassin (GoT 1.2). Summer also fights the wights who attack the cave of the Three-Eyed Raven and delays them long enough for Bran to make his escape (GoT 6.5). Jon Snow’s wolf, Ghost, defends him against the wight who has entered Castle Black (GoT 1.8) and guards Jon Snow’s body against his murderers who wish to burn him (GoT 6.1). Independent of his owner, Ghost also prevents members of the Night’s Watch from raping Gilly after her physically weak human defender, Samwell

Tarly, has been knocked down (GoT 5.7). Even more dramatically than the various wolf rescues, Daenerys’s dragon Drogon flies into the fighting pit at Meereen to rescue Daenerys when she and her human defenders are surrounded by the hostile Sons of the Harpy and have no chance of escape (GoT 5.9). Drogon also shields Daenerys with his wing when he is forced to crash-land during the Battle of the Goldroad and defends her against the attacking Jaime Lannister with a blast of his fiery breath (GoT 7.4). Again, as with the reversal of chivalric rescue of the damsel in distress, the images reverse a classic constellation: instead of rescuing the damsel who is held captive by the dragon, the knight in shining gold armour rides on his white charger to kill the beautiful queen who is instead rescued by her fiery monster. Traditionally perceived as monstrous animals, both wolf and dragon turn into rescuers for those who are assaulted and under threat after human defences and defenders have failed. The dragons Rhaegal and Viserion also come as the last-minute rescue when Jon Snow and his companions are surrounded by the army of the dead on their excursion north of the Wall (GoT 7.6). The monster animals are the only chance the humans have to escape violence or death: the monsters take the place of heroes.

The wolves and the dragons are able to come to the rescue due to their superior physical strength or extraordinary abilities (like flying and spewing fire), which make them effective even after human defenders have failed. Despite their physical superiority, their rescue actions entail a considerable risk of bodily harm to themselves. It is this vulnerability which makes their efforts heroic rather than just the actions of a physically superior machine. The animals are clearly sentient and they need courage to face an enemy that can seriously hurt or even destroy them. Summer is killed by the wights as he fights to keep them away from Bran. Drogon is hurt by arrows in both rescue scenes – hurt seriously enough to make him thoroughly bad-tempered and uncooperative during his recovery after the escape from the fighting pit (GoT 5.10). And Viserion is killed during the rescue of Jon Snow (GoT 7.6). The series not only presents the actions of these animals within established plot parameters of chivalric rescue, it also makes their status as heroic agents explicit: Meera Reed, for instance, lists Summer among three beings, two of them humans, who sacrificed themselves for Bran, placing the non-human Summer on the same level with humans who heroically sacrificed their lives: “My brother died for you! Hodor and Summer died for you! I almost died for you!” (GoT 7.4).<sup>7</sup> On another level of presentation, the grand, full orchestra soundtrack (music by

Ramin Djawadi) emphasizes Drogon's heroic status upon his return to Dragonstone after the Battle of the Goldroad. Nonetheless, the question of subjectivity and agency, and thus the very possibility of heroic action for an animal, remains a troubled one.<sup>8</sup>

### Animals as symbols of heroism

To read animals as symbols of human character, and thus, as extensions of human agency, sidesteps the issue of animal agency. Such a symbolic or allegorical reading beckons especially in the context of animal representation in non-realistic literary forms. Dragons and wolves have a long history of symbolic meaning, usually as monsters that evoke human heroism and that have been used to define the human against the animal.

The dragon "is a ubiquitous phenomenon that figures in virtually all literary and artistic genres, where it embodies all that is 'other' than human" as Maik Goth observes (45). A popular explanation of why dragons figure in almost all cultures is what Friedhelm Schneidewind has termed the "natural forces hypothesis", which reads dragons as personifications of destructive natural forces like wind, water, volcanoes or earthquakes. Both eastern and western mythologies include narratives where monsters in the shapes of dragons or giant snakes are the cause of natural disasters (Schneidewind 8). In *Game of Thrones*, a reading of the dragons as embodying the natural element fire is already signalled by the title of Martin's original saga, *A Song of Ice and Fire*. The destructive forces of extreme winter, represented by the White Walkers (also called the Others) who invade the lands south of the wall, bring death with them in the form of ice. Fire is one of the few weapons that can destroy the wights, which constitute the White Walkers' zombie army. The White Walkers themselves can be killed with dragonglass, which is 'fossilised fire', and Valyrian steel, which is forged under extreme heat. In this context, the dragons as the bringers of fire represent a life-giving force as they destroy death (literally, by spewing fire on the zombie army). It is Daenerys, 'Mother of Dragons', herself immune to the destructive force of fire, who brings survival to the north as she rescues Jon Snow and his companions from destruction (GoT 7.6); she will presumably contribute significantly to the fight against the army of the dead (in the upcoming season 8). Unlike the traditional opposition between humans and monstrous otherness embodied by dragons, Daenerys' role as creator and protector of fire/life creates a bond between human and monster

animal. Just as the plot constellations create an inversion of the common trope of damsel in distress and monstrous dragon, the association of dragons with life-preserving rather than life-destroying forces once again queries stereotyped assumptions about the symbolic meaning of dragons. In addition, Daenerys' alignment with the dragons destabilises the association of femininity with weakness.

A similar inversion can be observed in other areas of traditional symbolism associated with dragons. In medieval representations dragons frequently symbolise avarice, signalled by the fact that dragons usually guard large treasures, like in *Beowulf*. Avaricious rulers are sometimes transformed into dragons by their greed: for instance, Fafnir in *The Saga of the Volsungs*. In Christian iconography dragons tend to be associated with the forces of evil generally and are commonly the opponents of saints – famously, of course, St George (Honegger 30). When Christian heroes overcome dragons, they frequently do so with the help of divine grace more than with martial prowess – thus Edmund Spenser's Redcrosse Knight in *The Faerie Queene* defeats his own sinfulness and pride when he defeats the dragon. The traditional association of dragons with evil might account for the fact that in web fora, Daenerys is persistently discussed as the (secret) villain of *Game of Thrones* (which, of course, she might still turn out to be, cf. DeRuyter). The inversion and realignment of traditional value ascriptions has seen quite a boom in recent decades. Vampires and werewolves have been revalued as attractive and positive beings in, among others, the *Twilight Saga*, and the *Harry Potter* series dramatically improved the cultural status of witches and wizards. Broadly speaking, such revaluations question procedures of value ascription and hegemonic knowledge. While this is no doubt also the case for *Game of Thrones*, the dragons retain an element of ambiguity that questions not only value ascriptions but the positions of heroes more generally.

It is worth noting that the monsters (animal or otherwise) that cause the greatest damage in *Game of Thrones* have all been created by those against whom they eventually fight. The most blatant example is Ramsay Bolton, who trains his hounds to maul people and who is eventually torn to pieces and devoured by them himself (GoT 6.9). In such cases the monsters were created by characters who planned to use them to serve their own greed for power. But monsters also turn on their well-intentioned owners/creators: in the cave of the Three-Eyed Raven, Bran discovers that the Children of the Forest created the White Walkers in a desperate effort to defend themselves against the First Men who were

cutting down the weirwood forests (GoT 6.5). And Daenerys has hatched and nurtured dragons, at least one of which has now been instrumentalised by the Others to bring down the Wall (GoT 7.7). Monster-heroes, in the same way as evil monsters, can easily turn into a source of destruction when they reel out of control. This indicates the potential ambiguities of the heroic: actions which are judged to be heroic attain this meaning only within a network of relations to other people, intentions and outcomes. It is only the overall positive network relations that make heroic ascriptions possible.

Critics have pointed out that the intensity of the bond created between the dragon fighter and the dragon during their encounter frequently transforms the hero at least partly into a monster himself. The battle between the antagonists depends on “mutual and violent attempts at invading each other’s spaces” and thus in monster battles, the knight becomes infected with the characteristics of the monster, “letting him partake of its infernal and monstrous nature” (Goth 65).<sup>9</sup> Even before Viserion is turned into an ice dragon by the Night King, the dragons in *Game of Thrones* are not unilaterally positive. Apart from destroying ill-intentioned antagonists, like the slave trader Kraznys mo Nakloz (GoT 3.4) or the army of the dead (GoT 7.6), they also cause significant collateral damage, burning not only goats and sheep but also the occasional child (GoT 4.10) when hunting for food. Daenerys herself, as far as she knows the last Targaryen (who claim to be of dragon blood), initially “cringes from her birthright” (Frankel 150) of violence, which to her is primarily represented in her brother’s aggression; she is horrified when her dragon kills the child. But as the dragons grow stronger, she takes on some of the more violent character traits of her ‘children’ and her house, whose sigil is, after all, the dragon: she burns down the Khals of the Dothraki who hold her prisoner (justly according to their law, GoT 6.4); she crucifies randomly selected slave owners in order to make a statement against slavery; she executes the former slave boy Mossador, who has killed one of her enemies against her explicit instruction (GoT 5.2); and she executes the Tarlys, father and son, by burning them alive (GoT 7.5). In each case other characters query her reaction as being too absolute and as bordering on a tyrannical use of power so typical for the Targaryens. In fact, she penalises behaviour that is partially justified: the Tarlys are loyal to their oath, the Dothraki follow their own laws and customs, and Mossador was actually trying to help Daenerys. The symbolic force of the dragons as an extension of Daenerys’s personality thus points both ways. It enables Daenerys to develop the strength of a

ruler and revalues the position of a woman in the power struggle of the houses, while also revaluing the meaning of dragons from malevolent monsters to heroic fighters. But it also brings with it some of the self-righteousness and cruelties associated with House Targaryen.

The sigil animal of the Starks is the direwolf and, as in Daenerys’s case, their sigil animal is used as an indicator of Stark qualities. When the Starks find a dead direwolf with six live pups, they immediately interpret this as portent. Direwolves have not been seen south of the wall for hundreds of years and the sudden appearance of this animal out of its place signals that “winter is coming”, the Stark family motto. What is more, the direwolf they find was killed by the antler of a stag. As the current king, Robert Baratheon, whose sigil is the stag, has just announced his visit to the Stark family seat, Winterfell, the death of this direwolf seems to foretell danger for both houses (though in the end it is House Baratheon that is destroyed, not House Stark). The Stark children develop a strong bond with their wolves and are frequently merged with them in the eyes of their followers. Thus, Robb becomes “the young wolf” during his triumphant military campaign against the Lannisters. When Jon Stark is elected King of the North, Lord Glover dubs him “the white wolf” (after his white direwolf, Ghost). The Starks also actively model themselves on their sigil animal: “I am a direwolf. Direwolves don’t cry” (CK 35), Arya tells herself when she is beaten by Yoren. As the wolves come to the rescue on several occasions, they enact the heroic character traits of their respective owners: Robb’s determination to defeat the Lannisters against all odds, Arya’s combativeness, Jon Snow’s courage and dedication. The very naming of the wolves expresses the characteristics of both wolf and owner:

Ghost, Grey Wind, and Shaggydog all represent physical characteristics in the wolf, often a feature that gives him advantages in battle and/or behavior in the field. (Leederman 196)

Grey Wind is swift, Ghost is silent and blends in well with his environment (snow) and Shaggydog is shaggy and aggressively protective of his owner, Rickon. These characteristics reflect the roles of their owners – Robb as victorious leader of an army, Jon as member of the Night’s Watch, Rickon as the little boy who spends his life in furtive flight from forces that want to kill him. The wolves of Sansa, Arya and Bran (Lady, Nymeria and Summer)

are representative of their human’s dreams of future becomings, of hope and potentialities. (Leederman 197)



In accordance with this close bond between human and animal, when their owners die, the wolves' lives are also endangered, or vice versa: Grey Wind is killed with Robb at the Red Wedding, Shaggydog is killed just before Rickon is handed over to the Boltons who will kill him, Summer dies after Bran has been touched by the Night King, and Sansa's wolf Lady dies when she relinquishes her independence to the Lannisters. Overall, the bond to their wolves makes the Stark children stronger. In a sense it extends the family clan by doubling each child with a wolf. Through the connection between the Stark children and their direwolves, Martin

provides portraits of compassion, heroism, and love that furnish hope even in the face of seemingly impenetrable darkness. (Leederman 189)

By the end of season 7, however, the direwolves maintain their position almost exclusively on a symbolic level, as the Stark girls recall their father's admonition for family unity: "When the snows fall and the white winds blow, the lone wolf dies, but the pack survives." (GoT 7.7). In actual fact, when the remaining members of the Stark family reunite at Winterfell to gather the forces which are to fight the army of the dead, their wolves are no longer with them. Ghost remains behind at the Wall, Nymeria refuses to accompany Arya back to Winterfell after their chance meeting in the woods, and the other four wolves have been killed. At this stage, the direwolves have returned largely to their symbolic meaning as sigil animal.

In contrast to dragons, direwolves are not fantasy animals. Direwolves (*canis dirus*) are prehistoric wolves that lived in North America in the Pleistocene era (Larrington 58). Their descendants (grey wolves) still exist in our world, though most people will be more familiar with literary wolves than their real-life counterparts. Wolves dominate western culture largely as symbolic signifiers of wilderness or wildness (Robisch 5–6). With such connotations European mythologies "overwhelmingly endowed [wolves] with a negative symbolic mystique" (Van Horn 207), associating the wolf with savagery and beastliness. In recent decades, however, as efforts are being made to resettle the wolf in areas where it has become extinct, the associations with wilderness and wildness have come to signify a link to a more balanced ecosystem, and wolves are frequently used as icons in environmental campaigns against the destruction of wilderness in the name of 'progress'.

Wolves have been a critical species for representing conflicting claims about human relationships to the lands of the United

States, serving as the 'other' to be reviled or championed – an icon of threat and disorder to some and beauty and harmony to others. (Van Horn 205)

Within such potential (and conflicting) interpretive frameworks, the direwolves in *Game of Thrones* activate a positive symbolism through their heroic acts of rescue and defence of the Stark children. They represent a positive coding of the North (Eberhard 72) as loyal, incorruptible, willing to endure hardship, and firmly lodged within ancient and sacred traditions. This contrasts with the decadence and softness of the south, notably the southern knights and warriors – the army of Stannis Baratheon, for instance, succumbs to the cold more than to the forces of the Boltons. Most importantly, the wolves symbolise connections, not only between the members of the Stark clan but also to the older forces of the forest and the old magic.

The most important players [in *Game of Thrones*] are the ones who recognise the melody of this song [of Ice and Fire], who hear harmonies in the beating of wings and the howling of wolves. The North remembers. Indeed. Direwolves see deep in the forest, their eyes perceive things invisible to the most perceptive of human beings. (Pearson Moore, quoted in Eberhard 73)

Significantly, Summer helps Bran to find the cave of the Three-Eyed Raven. This connection to the old, more earth-bound magic represented by the old gods to which the northerners pray gives the symbolic meaning of the direwolves an important spiritual component.<sup>10</sup> It is a spirituality that signals a biosocial organization which includes both animals and plants as equals rather than dominated life forms, a form of social organisation favoured by ecologically aware activists. It is also represented by the Children of the Forest, a species of non-humans whose original name means "those who sing the song of the earth" (DD 491). The Children of the Forest have been nearly eradicated in the name of conquest and progress as the First Men cleared the forests of Westeros. The circumstances of the endangered (humanoid) Children parallel concerns of environmentalists, who worry about the eradication of humans if the ecosystem is destroyed. As Leaf, one of the Children, explains, there was only ever a small number of their species, "lest we overrun the world as deer will overrun a wood where there are no wolves to hunt them" (DD 497). One could read this as a nod towards Aldo Leopold's influential concept of "thinking like a mountain" (in *A Sand County Almanac*), which puts forward precisely this argument: that a

balanced ecosystem is in danger when wolves are killed and the woods are overrun by deer in consequence. The direwolves in *Game of Thrones* thus symbolize the ideals of a quasi-spiritual connection, not only between family members, but between human and non-human parts of nature – a connection which the earth needs to survive.

However, reading animals only as symbols or metaphors is a reduction that critics practice all too often, limiting animals to supplementary forms of human subjectivity (McHugh 7). Such “death by allegory” (Honegger 27) does not allow animals their own spaces and it does not do justice to the role animals play in *Game of Thrones*. While there are strong symbolic components to the representations of wolves and dragons, the sigil animals of the houses Stark and Targaryen, the series also endows these animals with heroic agency in biosocial networks.

### Animals as network agents

Unlike other fantasy stories, *Game of Thrones* does not anthropomorphise or ‘disneyfy’ its animals. We share the perceptions, even the fears, of Smaug, Tolkien’s dragon in *The Hobbit* – among the most influential dragon depictions in fantasy (Bonacker 192) – and we are given full-blown conversations between dragons and humans for instance in Kenneth Grahame’s *The Reluctant Dragon* (probably the first friendly dragon in fantasy history).<sup>11</sup> In contrast, the dragons or wolves in *Game of Thrones* do not communicate in human languages. Nor are they turned into harmless and cute pets. On the contrary, the destructive and violent side of their behaviour is repeatedly foregrounded. The non-human animals in *Game of Thrones* are allowed their own spaces, social behaviour patterns and perceptions, which are clearly different from those of humans.

Despite their lack of human language, the wolves and dragons in *Game of Thrones* do communicate through growls, roars, howls or movements. More importantly, through the practice of warging, when the warg assumes an animal body, the viewer of the series is also given an opportunity to share the animal’s point of view. Bran frequently slips into Summer’s body and through this merge between human and wolf he directs Summer’s actions (for instance, when Summer helps to defend Jon Snow when the wildlings turn on him, GoT 3.10), while also experiencing the world through the perceptions of the wolf:

As he slipped inside Summer’s skin, the dead woods came to sudden life. [...] Familiar scents filled his nostrils: wet leaves and dead grass, the rotted carcass of a squirrel decaying in the brush, the sour stink of man-sweat, the musky odour of the elk. *Food. Meat.* [...] He shook the snow off his muzzle. The wind was gusting, so the smells were hard to follow. (DD 71-72)

The viewer of the TV series is allowed to share in some of these sense perceptions, as a subjective camera assumes the height of the wolf moving through the forest. From this subjective ‘wolf’ point of view, we see how blood drips from its muzzle (GoT 4.2) or how a trap snaps (GoT 4.4).

In a Cartesian framework, animals are considered to be fundamentally different from humans because they lack the faculty of reason, and therefore a soul. They become machines:

[Descartes] denied souls to animals because they exhibited no behaviour which could not be accounted for in terms of mere natural impulse. (Thomas 33).

Denying animals the faculty of reason also discounts their subjectivity, and with this, their ability to make intentional choices. Such intentional choices are often considered to be preconditions for heroic action (though this excludes accidental heroes). In *Game of Thrones*, consistent with its (pseudo-)medieval setting, the division between humans and non-human animals falls on a spectrum rather than being a mere binary opposition. On several occasions, for instance, humans are described as having animal (or beastlike) characteristics. As Ser Jorah explains, “There is a beast in every man and it stirs when you put a sword in his hand” (GoT 3.3). Humans are not only described as animals, but also treated as such. Joffrey Lannister, for instance, persistently refers to his bodyguard Sandor ‘The Hound’ Clegane as “my dog”, and when he wants to placate him, he throws “a bone to his dog” (CK 59). In order to stay human, characters are encouraged to curb their animalistic tendencies. When Bran spends too much time warged into Summer, Jojen Reed warns him of the dangers of becoming like the wolf and forgetting his human nature (GoT 4.2). While there is thus a clear hierarchy in the difference between human and non-human animal in *Game of Thrones*, there is no absolute separation: the boundaries between human and animal are presented as fluid, precisely because one can turn into the other with comparative ease.

Treating people like animals is designed to subjugate them. Thus, the Unsullied are given animal names “to remind them they are vermin”



(GoT 3.5). But subjecting others, human or animal, also diminishes the oppressors. “Zaldrīzes buzdari iksos daor – a dragon is not a slave”, Daenerys points out on several occasions (GoT 3.4, 7.7), and as she explains to Jon Snow,

[t]hey were terrifying, extraordinary. They filled people with wonder and awe. And we locked them in [the dragon pits]. They wasted away. They grew small. And we grew small as well. We weren't extraordinary without them. (GoT 7.7)

Daenerys's attempt to connect to her dragons while allowing for their otherness opens up spaces for heroic action, as well as for a fuller life for humans – it enables the exceptional.

Along the spectrum of gradual differences between human and animal, animals are not excluded from independent action. Throughout the series, animals are shown to make their own choices about how to act and who to side with. Thus Drogon does not want to submit to captivity and breaks free, but chooses to return to Daenerys and save her when she is surrounded by enemies in the fighting pit. On the other hand, after this rescue, when he is nursing his wounds in the wilds of the Dothraki grass lands, he refuses to take her back to Mereen or even to hunt for food as she requests. The direwolf Nymeria also clearly makes a choice when she declines to accompany Arya back to Winterfell and decides to stay with her pack instead, and Arya understands and accepts this choice. While animals are not shown to have the same kind of subjectivity and agency as humans, they are presented as having a range of options; they are not mere machines.

Recent critical discussions of animal agency have stressed the importance of effect or efficacy over the role of intention in the assessment of agency (see for example McHugh). Thus, while we cannot access an animal's reasons for acting in a certain way, we can observe the effects of these actions. In *Game of Thrones*, heroic action becomes possible for animals within a “network of actants” and in such contexts, animals “act as catalysts for wider, ramifying webs of cause and effect” (Armstrong 196). The dragons and direwolves in *Game of Thrones* acquire forms of “entangled agency” and “embodied agency”.<sup>12</sup> Entangled agency refers to the network of animate as well as inanimate actants that make the action as a whole possible and meaningful. Embodied agency focusses on the materiality of the action – in this case, the significance of the animal body as it effects and is affected by an action (Roscher 58–59). When Daenerys flies into the Battle of the Goldroad on Drogon, for instance, neither of them alone produces the

necessary results: destroying their enemies by fire requires Daenerys giving directions plus Drogon having the intelligence to follow her orders as well as the physical capacity to carry them out. In addition, the narrative has positioned Daenerys as the side that deserves to win, the ‘good side’, against the Lannister soldiers who serve the selfish aims of their Queen Cersei. A comparison between the actions of the dragon and the employment of the anti-dragon weapon nicknamed ‘the scorpion’ is instructive in clarifying the higher degree of agency of the dragon, who is presented as more than a mere machine in the hands of Daenerys.<sup>13</sup> Bronn operates the scorpion, a giant crossbow with arrows capable of piercing dragon bones, and shoots at Drogon. When Drogon is hit, he crashes to the ground and exposes Daenerys to the attack of Jaime Lannister. Drogon smashes the scorpion to pieces with his tail and spews fire at the approaching knight. While the scorpion is passive and absolutely dependent on the operations of Bronn in order to have an effect, Drogon is shown to react to the situation of his own volition; in contrast to other occasions, Daenerys does not give her famous command, “dracarys”, to spit fire. Though Bronn and the scorpion also form a network of actants, the scorpion cannot act heroically, because it cannot act of its own volition. Similarly, in the battle against the army of the dead, Viserion fights without rider and, with great precision, independently manages to eliminate the wights while sparing the men in the middle of the battle field. Again, the dragon's embodied capabilities, combined with Daenerys' leadership (from a distance) and the perspective of the narrative, which positions the viewer on the side of the living, combine to create a framework for heroic action. When Viserion is turned into an ice dragon and comes under the command of the Night King, the same action (precise employment of fire power) is no longer heroic within the context of the narrative – because he is now fighting for the ‘wrong’ side. The animals act in a network which gives meaning to their actions. As the knight sworn to an evil king cannot be a hero, neither can the dragon. On the other hand, acting in a positively coded network, animals, like humans, achieve heroic agency.

## Conclusion: The pack survives

The last season (to date) of *Game of Thrones* leans very heavily on the idea that the survival of the living in their fight against the dead and the Others is only possible if the living band “together”. Jon Snow convinces some of the wildlings to

come south of the wall with him and fight against the coming dangers of winter together with the people of the North. While the majority of wildlings do not take up his offer, the force of his argument is immediately brought home as those who do not (or cannot) leave with Jon Snow are wiped out by the attack of the army of the dead at the Battle of Hardhome (GoT 5.8). Jon Snow also travels south to get help from Daenerys (successfully) and at least a truce from the Lannisters (unsuccessfully, though Cersei pretends to join). His efforts to build a large army, including wildlings, Daenerys' remaining dragons and his own wolf, to fight against the threat from beyond the wall, hold at least some promise of success, and emphasise the urgent need for an extended network of cooperation – their chance at survival lies in fighting “together”.

During the finale of season 7, Jaime Lannister points out to his sister, Cersei, that “the monsters exist, the songs are true” and we see Jaime, the Kingslayer and oathbreaker, ride north to keep his oath to help fight the army of the dead and perhaps live up to his potential as chivalric hero. As T. A. Leederman claims:

Increasingly, *A Song of Ice and Fire* suggests that hegemonic knowledge alone cannot solve our problems; we must look back, to earlier eras now wreathed in legend, and sideways, to other species, for new conceptual tools and ways of being in the world. (Leederman 193)

What holds true for *A Song of Ice and Fire* also seems to apply to the HBO adaptation. This “look sideways” includes the possibility of allowing animals that are commonly associated with monstrosity to play the role of heroes. *Game of Thrones* presents a world where the boundaries between human and animals are more fluid than they would be in a post-Enlightenment worldview. The incorporation of animal perspectives and actions in the form of entangled agencies which enable a close cooperation between animals and humans seems to promise a chance for survival of the threatened world of Westeros. By extension, the threat of nature-turned-monster (the ice represented by the White Walkers) is a stern reminder of the ecological dangers brought about by the subjection and exclusion of other species in our own world and that acknowledging the rights of other species might save us as much as it might save Westeros. But this is a conclusion that is too straightforward for *Game of Thrones*. “You should never believe a thing simply because you want to believe it”, as Tyrion notes (GoT 7.3). Allowing monsters to be heroes might also just create new monsters, as the re-definition and subjection of Viserion

as ice dragon in the service of the Night King amply demonstrates. It is the constructive networks, so difficult to achieve, between humans and non-humans, between memories of the past and courage in the present, between men and women, that make heroic action possible and promise survival for the Westerosi. As the knights remember their job and two wolves and two dragons are left to fight on the side of the living, we are at any rate left with the hope the two Stark sisters share as they intone the formula for survival that their father taught them: “When the snows fall and the white winds blow, the lone wolf dies, but the pack survives” (GoT 7.7).

**Stefanie Lethbridge** is professor of English Literature and Cultural Studies at the University of Freiburg. She is a member of the Collaborative Research Center 948 “Heroes – Heroizations – Heroisms”. Her current research focus is on British hero cultures of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. She has also published on heroes in contemporary popular culture.

1 As at this point in time the storyline of the TV series significantly departs from the book version of Martin's *Song of Ice and Fire*, and also extends further than the books, this paper will draw on the books only where they supplement the TV series.

2 For instance, in Philip Pullman's *Dark Materials* trilogy, where animals serve as the embodiment of the soul of the characters; in Barbara Hambly's *Winterlands* series, the witch Jenny merges her mind with that of a dragon; in Christopher Paolini's *Eragon*, the boy Eragon forges a bond with the dragon Saphira.

3 In the books, Brienne is killed at the orders of a zombie version of her own former mistress, Catelyn Stark. To date, she is still alive in the TV series, which thus allows for a slightly more hopeful conclusion for Brienne's chivalrous ambitions.

4 On the “clash between high idealism and grim reality” in the depiction of chivalry in *A Song of Ice and Fire*, see Hackney.

5 Though as Michelle Superle points out, the initial rescue of the animal hero by their future owner is a standard plot element in dog-hero stories.

6 All the Stark children are skinchangers in the books. In the TV series, only Bran's warging is developed (so far), though the other Starks also maintain a close emotional connection to their wolves.

7 Interestingly, Meera does not mention Leaf, one of the Children of the Forest, who on this occasion also sacrifices herself for Bran and his mission by exploding a grenade in her hand, thus turning herself into a fire bomb, in order to delay the wights.

8 The literature discussing animal agency is vast and the discussion cannot be reproduced here. For a succinct summary of major positions, see for instance Kurth, Dornenzweig and Wirth.

9 For a more detailed discussion of this phenomenon, see Teichert.

10 I thus cannot follow Andrew Zimmermann Jones' assessment that the direwolves in *Game of Thrones* are “a great disappointment” (110). Similarly Igor Eberhard, “Die Direwolves bleiben lange am Rand der Erzählung” (“The

dire-wolves remain at the margins of the narrative', 73). This is neither borne out by the books, where the Stark children frequently think of their bonds with their wolves (even after, as in Sansa's case, that wolf is dead), nor by the TV series, where the wolves are only sidelined in seasons 6 and 7. Eberhard concedes that despite existing at the margins of the narratives, the wolves remain significant throughout as connectors to magic and the old gods (ibid.).

**11** For a discussion of the development of increasingly tamed dragons in literature, especially young adult literature, see Bonacker and Petzold.

**12** These terms are two of five concepts put forward by Mieke Roscher (57–61) for the study of agency in animals. The other three concepts are relational agency, animal agency and historicising agency.

**13** Though in terms of Actor–Network Theory, which influenced the position of animal studies on the question of animal agency, the scorpion is also an actant.

## Works Cited

### Primary Sources

*Game of Thrones*. Prod. David Benioff and D.B. Weiss. HBO, 2011–2017. [GoT]

Martin, George R.R. *A Game of Thrones*. New York: Bantam Books, 2011. [G7]

Martin, George R.R. *A Clash of Kings*. New York: Bantam Books, 2011. [CK]

Martin, George R.R. *A Storm of Swords*. New York: Bantam Books, 2011. [SS]

Martin, George R.R. *A Dance with Dragons*. New York: Bantam Books, 2012. [DD]

### Secondary Sources

Armstrong, Philip. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London: Routledge, 2008.

Bonacker, Maren. "Domestizierte Drachen. Von der Zähmung und Auswilderung kinderliterarischer Drachen." *Good Dragons Are Rare. An Inquiry into Literary Dragons East and West*. Eds. Fanfan Chen and Thomas Honegger. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009: 191–214.

DeRuyter, Lucas. "Daenerys Targaryen Is Actually a Villain in 'Game of Thrones'." *Fandom*. 22 Aug 2017. 3 Sept 2017. <[http://fandom.wikia.com/articles/game-throness-daenerys-targaryen-icon-inspiration-villain?li\\_source=LI&li\\_medium=wikia-impactfooter](http://fandom.wikia.com/articles/game-throness-daenerys-targaryen-icon-inspiration-villain?li_source=LI&li_medium=wikia-impactfooter)>.

Eberhard, Igor. "Der Norden als Topos und Chance. Antagonisten, Antistruktur und (Anti-)Helden in ASOIAF." *Die Welt von 'Game of Thrones'. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R.R. Martin's 'A Song of Ice and Fire'*. Eds. Markus May et al. Bielefeld: transcript, 2016: 63–79.

Frankel, Valerie Estelle. *Women in Game of Thrones. Power, Conformity and Resistance*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.

Goth, Maik. *Monsters and the Poetic Imagination in The Faerie Queene*. Manchester: Manchester UP, 2015.

Hackney, Charles H. "'Silk ribbons tied around a sword'. Knighthood and the Chivalric Virtues in Westeros." *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Eds. Jes Battis and Susan Johnston. Jefferson, NC: McFarland, 2015: 132–149.

Hibberd, James. "George R.R. Martin Explains Why There's Violence Against Women on 'Game of Thrones'." *Entertainment Weekly*. 3 June 2015. 3 Sep 2017. <<http://ew.com/article/2015/06/03/george-rr-martin-thrones-violence-women>>.

Honegger, Thomas. "A Good Dragon Is Hard to Find. From *Draconitas* to *Draco*." *Good Dragons Are Rare. An Inquiry into Literary Dragons East and West*. Eds. Fanfan Chen and Thomas Honegger. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009: 27–60.

Kurth, Markus, Katharina Dornenzweig, and Sven Wirth. "Handeln Nichtmenschliche Tiere? Eine Einführung in die Forschung zu tierlicher Agency." *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human–Animal Studies*. Eds. Sven Wirth et al. Bielefeld: transcript, 2016: 7–42.

Larrington, Carolyne. *Winter Is Coming. The Medieval World of Game of Thrones*. London: I.B. Tauris, 2016.

Leederman, T. A. "A Thousand Westerosi Plateaus. Wargs, Wolves and Ways of Being." *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Eds. Jes Battis and Susan Johnston. Jefferson, NC: McFarland, 2015: 189–203.

Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*. Oxford: Oxford UP, 1949.

McHugh, Susan. *Animal Stories. Narrating across Species Lines*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2011.

Petzold, Dieter. "Drachen zum Lachen. Der Wandel des Drachenbilds in der spätviktorianischen Literatur." *Good Dragons Are Rare. An Inquiry into Literary Dragons East and West*. Eds. Fanfan Chen and Thomas Honegger. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009: 171–190.

Robisch, S. K. *Wolves and the Wolf Myth in American Literature*. Reno: U of Nevada P, 2009.

Roscher, Mieke. "Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht. Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency." *Das Handeln der Tiere: Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Eds. Sven Wirth et al. Bielefeld: transcript, 2016: 43–66.

Schneidewind, Friedhelm. "Von Babylon bis Eragon. Wechselwirkungen von Mythos/Literatur und (Natur-)Wissenschaft in der Westlichen Drachenvorstellung." *Good Dragons Are Rare. An Inquiry into Literary Dragons East and West*. Eds. Fanfan Chen and Thomas Honegger. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009: 1–26.

Superle, Michelle. "Animal Heroes and Transforming Substances. Canine Characters in Contemporary Children's Literature." *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*. Eds. Aaron Gross and Anne Valley. New York: Columbia UP, 2012: 174–202.

Teichert, Matthias. "Der Monströse Heros oder Wenn der ungeheure Held zum Ungeheuer wird. Zur Rezeptionsgeschichte des Figuren-Typus 'Drachenkämpfer' in der altnordischen und altenglischen Literatur." *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Eds. Victor Millet and Heike Sahn. Berlin: De Gruyter, 2014: 143–173.

Thomas, Keith. *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500–1800*. Harmondsworth: Penguin, 1984.

Van Horn, Gavin. "The Making of a Wilderness Icon. Green Fire, Charismatic Species, and the Changing Status of Wolves in the United States." *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*. Eds. Aaron Gross and Anne Valley. New York: Columbia UP, 2012: 203–237.

Zimmermann Jones, Andrew. "Of Direwolves and Gods." *Beyond the Wall. Exploring George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Ed. James Lowder. Dallas: BenBellaBooks, 2012: 107–122.



Angelika Zirker

## Dogs and Horses as Heroes: Animal (Auto)Biographies in England, 1751-1800

In 1751, a new genre was introduced to English literature: Francis Coventry's *The History of Pompey, the Little – or the Life and Adventures of a Lap-Dog*, the first animal biography in England,<sup>1</sup> set the tone of the genre for many years to come.<sup>2</sup> With the dog as the main focalizer of the story, it was possible to criticize and satirize human behaviour in a realist rather than allegorical setting, as, for example, in the much older beast fable. By doing so, however, the genre also engages in the complex interplay between two different notions of *hero*: the hero as protagonist<sup>3</sup> and the hero as the representative of heroism.<sup>4</sup> Studying animal (auto)biography, I suggest, will help us gain insight into this relationship. In the case of Coventry's book, the link between the two is the satirical mode: Its very title, evoking the name Pompey the Great (i.e. the title of an English translation of Corneille's tragedy, published in 1664), suggests that the protagonist of the story is endowed with (mock-) heroic features. This places the book not only in the tradition of animals as mock heroes – beginning with the *Batrachomyomachia* as a parody of the heroism of the *Iliad* – but also serves to take a dig at the rise in the number of heroes in what Coventry calls a "life-writing age" (Coventry 8):<sup>5</sup>

But as the politicians of the age, and men of gravity may be apt to censure me for misspending my time in writing the adventures of a lapdog, when there are so many MODERN HEROES, whose illustrious actions call loudly for the pen of the historian; it will be not amiss to detain the reader, in the entrance of this work, with a short panegyric on the CANINE RACE, to justify my undertaking. (Coventry 2; emphasis in original)

The narrator in *Pompey the Little* plays on the ambiguity of *hero* as protagonist and as a being renowned for admirable actions and qualities when he opens his biographical tale with

A Panegyric upon dogs, together with some observations on modern novels and romances (Coventry 1)

in which he writes:

[N]o exception can reasonably be taken against the dignity of *my hero*, much less can I expect any will arise against the nature of this work, in this life-writing age especially, when no character is thought too inconsiderable to engage the public notice, or too abandoned to be set up as a pattern of imitation. The lowest and most contemptible vagrants, parish-girls, chamber-maids, pick-pockets, and highwaymen, find historians to record their praises, and readers to wonder at their exploits. [...] Even the prisons and stews are ransacked to find materials for novels and romances. [...] (Coventry 8; emphasis added)

It does not really come as a surprise that the narrator of the first animal biography begins with an explanation, if not justification, of his choice of hero.<sup>6</sup> It also fits the mocking tone set by the title that he regards the protagonist of his novel to be more worthy "as a pattern of imitation" than those of other works: He contrasts the lapdog Pompey the Little as an object – or rather subject – of the following biography with other heroes of pieces of life-writing, namely those who are not thought to be "too inconsiderable to engage the public notice," mostly from low(er class) and even criminal backgrounds, and thus criticizes the novels, in particular fictional (auto)biographies, of his time.<sup>7</sup> The narrator accordingly goes on to hope that

the very superiority of the character here treated of, above the heroes of common romances, will procure it a favourable reception. (Coventry 9)

But then, at the same time, he calls the dog "Pompey *the Little*," which can be regarded as a hint to the satirical stance of the novel and points to the distance he takes from his own chosen subject.<sup>8</sup>

Almost half a century later, in 1799, the first autobiography of a horse appeared, the anonymous *Memoirs of Dick, the Little Poney*. Again, the

title points to the notion of the hero: according to the ESTC, *Memoirs* as a title was first used for an English printed book in Walter Pope's *The Memoires of Monsieur Du Vall* (1670), i.e. the life story of Claude Duval, a famous gentleman highwayman of the time. Duval (or his mythical persona) belonged to that special class of hero, the heroic criminal, which in the 18<sup>th</sup> century had its most romanticized representative in Dick Turpin (see Sharpe); his famous horse, Black Bess, was later turned by William Harrison Ainsworth into "the heroine of the Fourth Book of [his] Romance", *Rockwood* (1834). *Memoirs of Dick* thus appears as a title carefully inscribed into the history of heroism; the change of perspective (and of what is heroic) from highwayman to horse in the two *Memoirs* is borne out by the story of Dick when the protagonist and his mother become the means of catching a robber by lying in the path of the highwayman's horse in chapter 2 (Anon. 8-9; and see below).

In comparison to Coventry's animal biography, *Memoirs of Dick* features an autodiegetic instead of a heterodiegetic narrator, a difference that contributes to the overall tone and the make-up of the animal hero<sup>9</sup>: while the focus still is on uncovering, from the unprejudiced perspective of the animal, the ridiculous, strange or even comic human behaviour as in the earlier text, the interest shifts more and more to the suffering animal whose fate and well-being depends on human behaviour and human-animal interaction. The satirical mode is thus maintained, but the animal's suffering at human hands is made much more explicit than in the earlier novel. The difference not only correlates with the fact that the experience of the protagonist becomes more explicit and direct as it is narrated by himself.<sup>10</sup> It is also to be seen in the kind of animal hero, as the change from pet (lapdog) to working animal (pony/horse) results in a change of the scope and the focus of the experience narrated.<sup>11</sup>

### The lapdog as animal hero: "A great variety of adventures"

If, however mockingly, the heroism of the lapdog protagonist is at first proclaimed by the narrator of *Pompey the Little*, it becomes clear in the course of Coventry's narrative that the "superiority of [...] character" in the hero Pompey is hardly ever visible and that he might not even be a protagonist in the sense of being the most important character throughout the book. The life that he leads is one of constantly changing hands, beginning with his birth in Bologna and subsequent travel to London. At the end of chapter four in the

first book of the narrative, for instance, he is given to Lady Tempest, a "lady of quality" (Coventry 27), who loses him during an outing at the Mall because she forgets all about him while talking to another lady of quality (66-67). Pompey is found by a little girl and taken home by her (69-71). The story comes full circle only when his earlier owner recovers him in the penultimate chapter of the novel: while taking a walk at the Mall after another return to London, he is seen by Lady Tempest with his new owner and taken away by her (274-278). The impending lawsuit for theft is abandoned only because of Pompey's death at the age of fourteen (285-287).

Whenever Pompey is not a mere device of linking satirical episodes, his story also, to a certain degree, resembles that of a picaresque hero (see Ellis 104). In the light of the claim that the anti-heroic figure of the picaresque reflects the inhumanity of the society with which he has to cope,<sup>12</sup> it seems plausible to present the picaresque hero as a non-human individual: the very fact that Coventry has a lapdog as hero of his picaresque novel points towards the parody of the genre that goes along with the satire of human behaviour.

In the conclusion it then becomes evident that the narrator himself does not regard Pompey as a superior character, except, perhaps, in one respect:

Let it be remembered in the first place, to his credit, that he was a dog of the most courtly manners, ready to fetch and carry, at the command of his masters, without ever considering the service he was employed in, or the person from whom he received his directions [...]. Far be it from us to deny, that in the first place of his life he gave himself an unlimited freedom in his amours, and was extravagantly licentious, not to say debauched, in his morals; but whoever considers that he was born in the house of an Italian courtesan, that he made the grand tour with a young gentleman of fortune, and afterwards lived near two years with a lady of quality, will have *more reason to wonder that his morals were not entirely corrupted* [...]. As to religion, we must ingeniously [sic] confess that he had none; in which respect he had the honour to bear an exact resemblance to all the well-bred people of the present age [...]. (Coventry 288-90; emphasis added)

Whatever moral corruption Pompey shows is rooted in his position in society, i.e. the people he lives with: he merely imitates his owners' behaviour, and it is surprising that the resulting corruption of his character is not worse.<sup>13</sup> At the same time, however, Pompey also falls victim to the whims of his owners, be it that he is forgotten in the park (Coventry 66-67); tormented



by children who regard him as a mere plaything (81-82),<sup>14</sup> or being thrown out of the house for waking up his mistress during a pleasant dream of her admirer (195-196). And yet Pompey's status remains ambiguous: he never fully turns into an underdog hero that is meant to become the object of the reader's sympathy. Although he is the member of a prototypically clever species<sup>15</sup> (in ch. 1, "A Panegyric upon Dogs", the narrator speaks of the dog's "Brother-Logicians" at "our two famous Universities"; 3), Pompey lacks any superior understanding: he mostly follows his instincts, "ready to fetch and carry", without being capable of much reflection. At one point, however, he is being lost in the streets by an inattentive maid and found by a watchman (116-117). It is in this instance that Pompey is given a voice of his own by the narrator:

[...] the watchman [...] next bethought himself of poor Pompey [...]. Him he presented that day to a blind beggar of his acquaintance, who had lately lost his dog, and wanted a new guide to conduct him about the streets. Here our hero fell into the most desponding meditations. 'And was this misery,' thought he, 'reserved in store to complete [sic] the series of my misfortunes? Am I destined to lead about the dark footsteps of a blind, decrepit, unworthy beggar? Must I go daggling thro' the streets, with a rope about my neck, linking me to a wretch that is the scorn of human nature? O that a rope were fixed about my neck indeed for a nobler purpose, and that I were here to end a dreadful, tormenting existence! [...] I, who have conversed with lords and ladies; who have slept in the arms of the fairest beauties, and lived on the choicest dainties that London could afford. Cruel, cruel Fortune! when will thy Persecutions end?' (Coventry 123-124)

The chapter is titled "Our hero falls into great misfortunes", and Pompey appears to be very much aware of this: the hero-protagonist seems to turn into a *heroic* hero by being singled out for misfortunes. Yet this conceptual shift is immediately undercut: his "meditations" express not only self-pity but also a rather unpleasant sense of superiority. He regrets not so much having lost his former owners but rather having to live in such low society from now on. He ends his soliloquy on the apostrophe "Cruel, cruel Fortune!" One finds the same exclamation in Henry Fielding's *Tom Jones* (1749): in the embedded history of Mrs Miller (Fielding 25-30), Tom learns of her misfortunes, and when she laments the death of her husband, she cries out "Cruel, cruel Fortune!" as she was left with two little girls and no income. Coventry thus appears to create a link

with other examples of "life-writing" in which the hero bewails his or her undeserved misfortune – and to make fun of this, especially so as Pompey's fortune in this case turns out to be much more favourable than anticipated. Although he at first assumes the worst, based on his prejudice against the "blind, decrepit, unworthy beggar," things turn out to be quite good, as the beggar earns some money to take care of Pompey and feed him well; eventually he even takes Pompey to Bath and reintroduces him to genteel company. Within the satirical context of the biography, the concepts of the hero as protagonist and the hero as outstanding character merge in a mock-heroic fashion, and the social roles that are to separate human beings from each other and humans from animals become less and less distinct. Pompey's adventures hence serve not only to present the world from the perspective of a lapdog but also, and perhaps even first and foremost, to question the ways in which social identities, and self-estimations, are established.

### The horse as animal hero: "to soften one obdurate heart among the lords of creation"

Pompey has been described as an "essentially *passive* hero" (Hammond and Regan 144), and, indeed, he hardly ever sets action in motion on his own. A similar basic structure can be attributed to *Dick, the Little Poney*: the protagonist of this story is barely able to determine his fate with regard to his owners; for example, he lets himself be lured away by gypsies when he is still very young: "I suffered myself [...] to be haltered and led away" (Anon. 14). Later in the novel, however, he does take his destiny into his own hands (or, rather, hooves), when he is able to get rid of a rather unpleasant female owner by leaving her on a dunghill (120-121). But the pony's occasional ability to influence his own life is not the only difference between Dick and Pompey.

Dick not only writes the story of his life himself but even provides the reader with a preface:

Without pretending to be the identical horse of knowledge, which some years ago instructed or amused so many of the human race, I trust the following Memoirs of my chequered [sic] life will prove that I am not wholly uncultivated, or have been an inattentive observer of human manners. And if my strictures tend to procure more uniform favour to my kind, or to soften one obdurate heart among the lords of creation, I shall not regret that I have written, nor will my

history be read without improvement.  
Dick, the Little Pony (Anon. v)

The focus of this preface is on the instruction and amusement of the readers: the narrative of the pony's "checquered life" aims at "improvement", its content being the observation of "human manners" as well as the sundry experiences of the pony with human beings.<sup>16</sup> It hence makes explicit a critical stance towards the "lords of creation" whose hearts need softening. Dick as narrator throughout the story foregrounds his suffering ("my strictures") at the hands of those who do not know how to treat animals properly. As becomes clear in the course of his narrative, he regards himself, at least sometimes, as superior to these human beings that, accordingly, are satirized; at the same time, he is also capable of evaluating his own actions, which exemplifies his superiority and the satirical reversal of roles even more.<sup>17</sup>

The first instance of Dick merging his own strictures and adventures with satire is a piece of unwitting heroism when still a foal: while he is lying on a meadow with his mother, he hears a carriage stop in the road and people shouting. Dick comments that

Till this moment I had no idea that man was an enemy to man. From what I had seen, I began to learn that he claimed superiority over the rest of the creation; but I could not suppose that the strong of the human race tyrannized over the weak [...]. After a short period of terror and confusion on the road, a man mounted on one of my species, rode furiously towards the place where we lay, and, as it was extremely dark, tumbled over us before we could get out of his way [...]. (Anon. 7-8)

By inadvertently lying in the way, he and his mother are able to stop the robber, who is taken into custody by two of the men on the robbed carriage. These men subsequently praise Dick and his mother as "the means of stopping a plunderer, and recovering what was lost" (9). The incident leads to Dick's reflections on the assumed superiority of man over beast but also on hierarchies among human beings: he "learn[s]", in a quasi-Hobbesian allusion, that "man was an enemy to man", an idea new and strange to him. The event is crucial to Dick's character development as he – in a very child-like manner – learns about the nature of evil. He goes on to reflect on the experience:

The spoil which had tempted this daring man to risk his life, was contained in what mankind call a *purse*. I never could understand why they attached so much importance to so small an object. Never in my

life did I see any thing drawn from it which served for food or raiment [...]; yet I have since learned that more than half of the quarrels which disturb the lords of the creation, more than half the crimes they commit, originate from too eager a desire to possess those apparently useless baubles [i.e. coins]. (Anon. 10)

By taking a naïve (as unknowing) view from a distance, Dick is able to comment on human folly, thus turning his account of the incident into satire. He describes money for what it is to him: coins do not serve for food and raiment, and yet they are of such importance that they lead to fights and crime. He clearly cannot see the function of money, and his perception is restricted to the material aspect of the coin. In what follows, he takes the satire even one step further:

Men are, no doubt, wiser than horses: a poney must not attempt to account for what they do; yet must I confess, that of all the mysteries which have amused or confounded me, the insatiable desire of what is called *money* to me is the most inexplicable. (Anon. 10-11)

This 'naïve' limitation of knowledge on the part of the horse leads to his insight into the fact that money is much overvalued when it comes to the necessities of life. Dick here chooses the rhetorical figure of *praeteritio* and combines it with pretended humility (as a form of *dissimulatio*): he should not account for the behaviour of human beings as he lacks their wisdom – but he is going to do it anyway, thus proving his own superior wisdom. And by taking a particularly modest stance ("Men are [...] wiser than horses"), Dick makes the unbiased truth of his statement appear even more clearly as he foregrounds the lack of wisdom in man who pursues the gain of money and risks his life for it.<sup>18</sup>

This moral superiority of the narrating pony is prevalent in a large portion of his story and results even in the reflection on his own heroism (which is another example of a *praeteritio*, though, in this case, an unwitting one):

Had vanity been a leading feature in my disposition, I should, like other heroes who are the trumpeters of their own fame, have thrown a veil over the degrading connexion [with the gypsies who stole him], this humble introduction into life. – But I plume myself on this very part of my history, which the unthinking may impute to me as a disgrace. (Anon. 32-33)

Dick here reflects on himself as the narrator of his own life and as its heroic protagonist, and again, as in the narrative of *Pompey the Little*, the two concepts of the hero as protagonist and

the hero as outstanding character merge: In the autodiegetic narrative, of which Pompey is the hero-protagonist, he can only become the heroic hero at the price of unheroic self-praise. As a narrator he does not wish to appear vain by leaving out experiences that might show him in a socially inferior light. But the phrase “I plume myself” (revealing his regard for equestrian finery) reminds us of his own alleged superiority and vanity. Quite fittingly, the disclaimer thus serves as an introduction to contemplate his own achievements:

When I reflect on the eminence to which I have since risen, and what honourable masters I have carried, the original meanness of my condition only serves to give a lustre to my good qualities. It is evident, if I rose, it was by merit alone: if I was esteemed, it was because I was useful. The general tenor of my conduct has raised me to what I now am, and I wish my readers to aim at similar rewards by similar means. They need not then blush at the retrospect, however humble their birth. (Anon. 33)

Dick’s self-reflection focuses on his eminence and merit, rooted in his usefulness. The tone is overtly didactic here, and he goes so far as to regard himself as an example to be imitated by his (human) readers. The implied criticism in this statement is social: a humble birth does not necessarily mean that social eminence is impossible, and his good qualities are later described when he refers to his living with sick children, who both die in the course of the narrative (see 96-97; 168) and whom he mourns for, which shows that he is also a feeling animal.<sup>19</sup>

His “good qualities” are, however, even more foregrounded when it comes to Dick’s own physical suffering and endurance. It is here that the animal hero becomes a spokesperson for animal protection:

I began to suspect that new calamities awaited me. I saw other animals of my species, though much larger and stronger, curbed with something in the mouth, bearing a saddle on their back, and treading on iron, to all which I was an utter stranger, and wished to continue so. (Anon. 40)

A little later, Dick himself has to undergo the treatment he observes in others of his kind, and he describes the torment this means to him.<sup>20</sup> His point is to expose the thoughtlessness of human beings in their treatment of animals as they meddle with nature and have no idea of what this means to them:

Some are ignorant enough to imagine that a horse has no sensibility, and he is too frequently treated as if this were really the case. (Anon. 77)<sup>21</sup>

The mode of satire, i.e. human behaviour being upheld to critical scrutiny, is here complemented with an emphasis on the horrors of animal treatment as experienced and observed by the narrator. The story of *Dick, the Little Poney* can hence be read in the context of the movement that would result in the foundation of the Society for the Prevention of Cruelty to Animals in 1824.<sup>22</sup>

But Dick’s heroism even extends beyond his speaking out for animal protection: he repeatedly expresses his desire to set an example to the reader by his good conduct; moreover, he also shows a degree of self-reflection (as opposed to self-pity in Pompey) that is meant to be exemplary. When, for example, he is ill-treated by one of his young masters, he throws him and runs away:

I eluded every stratagem to catch me; and animated by resentment, felt my consequence in the scale of being, and proudly triumphed in my liberty. Vain, silly creature that I was! I was yet ignorant of the superiority of man, and the necessity of implicit submission to his will. The provocation I had received might have justified revenge, but it was certainly very impolitic to exercise it. It is wisdom in an inferior not to feel the injury which it cannot redress with effect. The dictates of passion are always wrong [...]. (Anon. 48)

As much as the reader may sympathize with and understand his throwing the rider, this incident is telling in several regards. For one, the distance the narrating I here takes towards the experiencing I shows the didacticism of this passage: in hindsight, Dick is able to reflect on his wrongs – his resentment and his pride. The self-reflection, however, also contains criticism of human behaviour: he only threw the boy because the latter was subject to the “dictates of passion” as well,

he was conceited and ignorant, and evinced his power only by its abuse [...] [his] distress and *passion*. (Anon. 46; emphasis added)<sup>23</sup>

It is the treatment of animals that immediately affects their behaviour; and the animal is only in a very limited manner able to “redress” ill-treatment.<sup>24</sup> Moreover, the allusion to the shared trait of uncontrolled passion may even be supposed to suggest that, if a pony is capable of this degree of self-reflection, even more so should this be the case with human beings: as they are ‘superior’, they should behave in a manner

that does not provoke their inferiors to “impolitic” actions. Not only is the horse here capable of understanding the psychology of human (and animal) behaviour, he even regards himself as a model to be imitated and thus reverses social roles in human–animal relationships. He holds his own learning process up as an example, teaching strategic restraint to socially inferior (but morally and intellectually superior) beings of all kinds when confronted with the exertion of superior power.

Accordingly, while human beings in the narrative often fail to change their behaviour (as they lack the ability to reflect on it), Dick proves the contrary. When one of the children he stays with dies, he becomes idle: not only is he left in a pasture where he eats excessively, but also does he forget the girl he formerly loved so much:

I grew wild and untractable for want of exercise, and acquired such a load of flesh that I was quite a burden to myself. I seemed wholly to forget that I had a part in existence to perform [...]. (Anon. 102-103)

He is consequently treated by a vet and thinks he will be killed in the course of the treatment but eventually learns that he is being cured of his fatness. He concludes the experience with the recognition:

Had I been more temperate I might have escaped this penance; but I learned wisdom from past sufferings. (Anon. 107)

Similarly, when he is made much of by a young squire and his parents, he thinks that “some of the human race were only born to be servants of horses” (72). This inversion of social (or human–animal) roles is soon replaced by a quietist message of wise submission; but this very message establishes the (animal) speaker as a superior being.

The moral superiority and vanity of Dick may be irritating to modern readers at times, as may his overt didacticism. The narrative, however, in its own period of origin, aimed at “softening” the hearts of readers towards animals: Dick is all the more ‘human’ for his vanity and therefore more credible as we become aware of his weaknesses as well as his strengths. In the conclusion of his biography, Dick lives contentedly with a family who keep him in his old age:

Happy are those who are born to servitude, that have the good fortune to fall into such hands; happy was it for me that my humble endeavours to please and to be useful, met with such a bountiful recompense. (Anon. 176-177)

Animal (and human) happiness depends very much on the responsiveness of those with whom they are bound to live, and those with a superior position in society should not abuse it but make good use of it, as much as those who are inferior (“born to servitude”) should make themselves useful and pleasing.<sup>25</sup> At the end of the day, animals may even be favoured by nature:

Life, I find, is chequered with good and ill; mankind are born to calamities as well as horses; and though they often capriciously treat us, our advantages in many respects are greater than theirs, our hearts are less susceptible of wrong. [...] Contentment is true wisdom, because it conduces to felicity; and gratitude for good received, is an evidence that it has in some measure been deserved. (Anon. 178-179)

Given this outlook, the life-story of Dick proves to be rather conventional – and even conservative, considering the statements that refer to servitude and hierarchies within society – in its moral implications. What is, however, remarkable is the inclusion of animals in the conventional moral wisdom, and the ambiguity of the hero concept: the hero as protagonist is still a tool in the hands of the author, who uses it to make his satirical and moralistic point. At the same time, however, and perhaps as unwittingly as Dick and his mother become heroes in catching the highwayman, the animal hero becomes an object of sentiment through its capacity of moral self-elevation.<sup>26</sup>

## Conclusion: Animal heroes and human antiheroes

If we regard the conclusion that Dick provides to his narrative, it would seem that the equine hero takes a stance of superiority towards human beings:<sup>27</sup> the hearts of horses “are less susceptible of wrong”, which brings us full circle to his satirical remarks on money at the beginning of his life-story. His experience of ill-treatment and the follies of “the lords of creation” are exposed to his readers immediately, through his own voice. The mode of “satire on a range of human affectations” (Hammond and Regan 141) as we find it in *Pompey, the Little*,<sup>28</sup> is supplemented with a voice admonishing human beings for animal ill-treatment, and instead of the mock-heroic tone of *Pompey*, Dick’s autobiography is much more overtly didactic, as he regards himself as a role model. While *Pompey*, who is only given a voice very rarely in the narrative, remains distant, there is a lot more room for what Blackwell calls “sympathetic identification” (Blackwell xvii)



in the autodiegetic narrative of Dick. The animal hero accordingly gains in complexity based on the animal at the centre of the biography: with Pompey and Dick, we move from the observant lapdog who allows us to look behind the closed doors of society and who is corrupted in the course of his adventures, to the self-reflective horse who gains wisdom:

The master ought to be more intelligent than the servant; and if the former abuses his knowledge and his power, in the revolution of events he will certainly be called to an account. (Anon. 17)

Well-meaning human beings who treat animals with respect will bring out the good in animals: while Pompey merely imitates his owners, Dick's behaviour is dependent on how he is treated.

As we move from life-writing as biography and satire to an autobiography foregrounding the awareness of suffering, the function of the animal hero changes from being a mere focalizer and satirical device (i.e. the hero as protagonist) to a proponent of animal protection (i.e. the hero as an outstanding and superior character). We thus also move from distance to sympathy, and from the focus on human beings to their behaviour towards animals and human–animal interaction. The latter, however, affects inter-human relationships as well, as the Epilogue to the narrative of Dick proposes:

Our ideas of what is due to animals, ought in some measure to be taken from what is due to our own kind; else we shall often fail in an essential branch of humanity in what respects them. (Anon. 182)

Animal (auto)biography from the eighteenth century has recently become a research focus in the humanities, especially within Animal or Human–animal studies.<sup>29</sup> What animal (auto)biographies remind us of is the fact that it sometimes does not take much to be a hero: the kind of experience undergone may be sufficient to turn even an animal into one.

**Angelika Zirker** is assistant professor at the English Department of Eberhard Karls Universität Tübingen. Currently, she teaches at Humboldt-Universität Berlin, where she stands in for Prof. Verena Lobsien. Angelika Zirker's research focuses on the early modern period as well as 19<sup>th</sup> century literature and culture. She has been working in the field of animal studies for about two years, particularly on animal (auto)biographies.

<sup>1</sup> The story of *Pompey the Little* had gone through ten editions by 1800 (see Lupton 148); it is here quoted from the fifth edition (1773).

<sup>2</sup> The genre of the animal (auto)biography is often subsumed under the term "it-narratives." Mark Blackwell, for example, writes about *Pompey the Little*: "the peculiar eighteenth-century genre that has come to be known as the it-narrative, and it is the first life of an animal that belongs to this genre" (Blackwell ix). However, it-narratives usually focus on inanimate objects, and one should not disregard the difference between animals and objects, especially concerning animal sentience. A number of researchers in the field have therefore introduced alternative terms to describe the genre: Freya Johnston refers to "little lives", Hammond and Regan to "spy novels" (138), which comprises texts with objects and animals at the centre that come close to human beings so as to 'spy' and comment on them and their behaviour. Another term widely used for reference of this group of texts is that of the "circulation novel" (see also Hammond and Regan 138); and Keenleyside, "The First-Person Form of Life."

<sup>3</sup> See *OED*, "hero, n." 4.: "central character or protagonist [...]; esp. one whom the reader or audience is intended to support or admire."

<sup>4</sup> According to the *OED*, the hero's features range from the superhuman ("hero, n." 1.) via "courageous or noble actions" (2.) to "great qualities or achievements" (3.). See also Bröckling on the supposed exemplarity ("Exemplarität") or model-character ("Vorbilder") of the hero (Bröckling 9).

<sup>5</sup> Coventry's mock-heroic tone in the tradition of Fielding has been commented on, for example, by Hammond and Regan (138-140). See also Lupton (290) and Johnston (148-149). The novel is dedicated to Henry Fielding, a master in the genre of fictional biography (e.g. *Joseph Andrews* in 1742 and *Tom Jones* in 1749).

<sup>6</sup> On dogs in literary texts, albeit with a focus on German examples, see Floetemeyer.

<sup>7</sup> In an eighteenth-century context one immediately thinks of Daniel Defoe's *Moll Flanders* (1722) as well as Fielding's *The Life and Death of Jonathan Wild, the Great* (1743). Hammond and Regan list further allusions and intertextual links made by Coventry in this passage and note that the "novel about a chamber-maid, for instance, is *Pamela* itself" (140).

<sup>8</sup> See also Johnston who notes that Pompey "is and is not important to his own narrative" (158). She reads the title as a "play on absent greatness" that is "an indication of Fielding's (as well as Shakespeare's) influence" (Johnston 159), mainly to "*Measure for Measure*, [where] Escalus tells Pompey that 'in the beastliest sense, you are Pompey the Great' (Coventry 209-210)" and to *Love's Labour's Lost* where "Costard makes a gaffe dependent on a double reading of Pompey's stature (Coventry 544-55)" (Johnston 158).

<sup>9</sup> For the development of the genres of animal biography and autobiography from 1751 to 1800, see Blackwell, esp. xii-xx. Earlier animal autobiographies include, for example, *The Adventures of a Cat* (1760) and Dorothy Kilner's *Perambulations of a Mouse* (1784). The tone of these narratives is, however, different as they address mostly human and animal weaknesses that are set alongside each other with a didactic effect. Dick's *Memoirs* are different in that the horse is a working animal, not a pet or small animal co-inhabiting a house with human beings. The emphasis in the latter is hence on didacticism of a different kind.

<sup>10</sup> The author seems to take it for granted that the horse can write. In Anna Sewell's later and much more popular equine autobiography *Black Beauty* (1877), the subtitle indicates that the narrative is "Translated from the Original Equine by Anna Sewell," thus assuming a human translator of horse language.

<sup>11</sup> This may also be related to the second definition given of "hero" in the *OED*: someone "distinguished by the performance of courageous or noble actions" (*OED*, "hero, n." 2.), "generally admired or acclaimed for great qualities or



achievements in any field" (*OED*, "hero, n." 3.a.). Meaning 2. mostly refers to "a brave or illustrious warrior, soldier," a notion that does not apply to the animal heroes presented in the following. Still, especially Dick the Pony repeatedly distinguishes himself through his courage and empathy. For a more specific definition see e.g. Bröckling.

**12** Although Pompey is not an autodiegetic narrator, he fulfils most of the defining requirements of a picaresque, such as being a "half-outsider" (Guillen 81), living the life of a lower-class figure, not really developing or progressing; moreover, the narrative is episodic and satirical (cf. Harmon 382). Or, as Bjornson defines the hero as picaresque: "Essentially this story involves a rootless, unattached individual who must secure his own survival and psychological well-being in a society which openly espouses traditional ideals, while actually sanctioning the most dehumanizing modes of behaviour. [...] In its broadest sense, the picaresque myth functions as one possible paradigm for the individual's unavoidable encounter with external reality and the act of cognition which precedes and shapes his attempts to cope with a dehumanizing society" (6; 11).

**13** This trait of a character remaining untainted despite an ongoing moral corruption around him may be read as an allusion to Henry Fielding's *Joseph Andrews* (1742); see also below.

**14** In this context the narrator comments: "for wretched are all those animals that become the favourites of children" (81).

**15** On the general background of this perception of dogs, see Höltgen.

**16** The reference of the "horse of knowledge" at the opening of the preface is to Marocco, also called the 'thinking horse', that lived in London from ca. 1586 to 1606. Marocco was able to do all sorts of things, e.g. walk on two legs and count (see *Brewer's Dictionary* 102). The "horse of knowledge" was imitated in eighteenth century popular culture, e.g. at Astley's Amphitheatre (see Benedict 206).

**17** The link to Jonathan Swift's Houyhnhnms in book 4 of *Gulliver's Travels* (first published in 1726) is an obvious one. The focus here, however, is on satire as a means to advance animal protection, a pattern taken up again (and not invented as claimed, for instance, by Copeland) by Anna Sewall in her equine autobiography *Black Beauty* (1877).

**18** Later on, in chapter 16, he comes back to the topic of money and to the danger for himself resulting from it: "It appeared that my young master, proud of my fleetness and of his own horsemanship, had betted a certain sum with three of his juvenile companions, that he would ride me a certain distance against any ponies they could produce. It seems this is a fashionable amusement among persons who have a *full purse* and an *empty head*; but if I mistake not, the *heart* must also be wrong, to strain poor dumb animals to the utmost, merely to profit by their pains, or to boast of reaching a certain spot a few minutes before their competitors in the race can come up" (151-152).

**19** "Tears coursed one another down my face. Stare not reader, for a horse has tears; and his feelings for the moment are as acute as yours" (98).

**20** "My sensations at this moment of my life I cannot describe. I was girded till I could scarcely breathe; I had only a piece of iron to chew; and when my young rider mounted me, he pulled the reins so hard, that I thought he had in contemplation to split my jaws asunder" (44). See also his comment at the age of seven: "I had already gone, as the reader will perceive, through many vicissitudes of fortune, and at times had cause to complain of her unkindness; but on the whole I must confess I had as much to be thankful for as other animals, many of which come into the world only to be reared, and then eaten by men" (144-145).

**21** Smith speaks of the "thoughtlessness of human beings towards nonhuman animals" (413); see also Copeland 179.

**22** It became the Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals in 1840; see Perkins 19. – There is a close link between animal protection and the abolitionist movement; Samuel Wilberforce, for instance, was part of both. On this link, see Ellis; and Zirker (in prep.).

**23** One might establish a direct link here between the narrative of Dick and the *History of Quadrupeds* (1790) by Thomas Bewick, who, in the introductory chapter on "Horses," writes: "But it must continue to be a matter of regret to the feeling mind, that these excellent qualities should be often shamefully abused in the most unnecessary exertions; and the honest labours of this noble animal thrown away in the ungrateful task of accomplishing the purposes of unfeeling folly, or lavished in gratifying the expectations of an intemperate moment" (3).

**24** This is especially so as they are not able to express themselves; as Dick comments: "Nature had denied me the power of pleading my own cause" (78).

**25** This idea is topical and can be found as early as in Aristotle's *Politics*, Book 3 (e.g., 1277b and 1283a).

**26** For satire and sympathy as "stress points" in 18<sup>th</sup> century literature, see Rawson.

**27** Equine superiority over human beings may be read as an allusion to Book 4 of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726).

**28** See also Ellis, who comments that "the trope of the lap-dog was increasingly deployed in attacks on the corrupting influence of luxury and fashion" (101).

**29** See, e.g., Webportal für die Human-Animal Studies im Deutschsprachigen Raum. Chimaira Arbeitskreis für Human-Animal Studies e. V. <http://www.human-animal-studies.de/was-sind-human-animal-studies/>; as well as IF-CEAS, <https://www.uni-wuerzburg.de/ifceas/startseite/>.

## Works Cited

- Anon. *Memoirs of Dick, the Little Pony, Supposed to be Written by Himself; and Published for the Instruction and Amusement of Good Boys and Girls*. 1799. London: Walker, 1800.
- Aristotle. *Politics*, Book 3. Aristotle in 23 Volumes, Vol. 21. Trans. by H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard UP; London, William Heinemann, 1944.
- Benedict, Barbara M. *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*. Chicago: Chicago UP, 2002.
- Bewick, Thomas. *A General History of Quadrupeds*. 1790. *Foreword Yann Mantel*. Chicago: Chicago UP, 2009.
- Bjornson, Richard. *The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison: Wisconsin UP, 1979.
- Blackwell, Mark. "Introduction." *British It-Narratives, 1750-1830*. 4 vols. Volume 2: *Animals*. London: Pickering and Chatto, 2012. ix-xxii.
- Brewer's Dictionary of Phrase & Fable*. Rev. ed. by John Ayto. London: Weidenfeld & Nicolson, 2005.
- Bröckling, Ulrich. "Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch." *helden.heroes.héros* 3.1 (2015): 9-13. DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02.
- Copeland, Marion. "'Straight from the Horse's Mouth': Equine Memoirs and Autobiographies." *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. Ed. Margo de Mello. London: Routledge, 2013. 179-191.
- Coventry, Francis. *The History of Pompey, the Little – or the Life and Adventures of a Lap-Dog*. Fifth Edition. London, 1778.

- Ellis, Markman. "Suffering Things: Lapdogs, Slaves, and Counter-Sensibility." *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Ed. Mark Blackwell. Lewisburg: Bucknell UP, 2007. 92-113.
- Fielding, Henry. *Tom Jones*. Ed. John Bender and Simon Stern; intr. John Bender. Oxford: Oxford UP, 1996.
- Floetmeyer, Sylvia. "(Sprechende) Hunde in der Literatur." *Das Tierbild vom Mittelalter bis heute: Kunst. Kulturgeschichte. Zoologie*. Ed. Michael Brunner and Claudia Vogel. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017. 241-253.
- Guillén, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque." *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1971. 71-106.
- Hammond, Brean, and Shaun Regan. *Making the Novel: Fiction and Society in Britain, 1660-1789*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Harmon, William. "Picaresque Novel." *A Handbook of Literature*. Ninth Ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003. 381-382.
- Höltgen, Karl Josef. "Clever Dogs and Nimble Spaniels: On the Iconography of Logic, Invention, and Imagination." *Explorations in Renaissance Culture* 24 (1998): 1-36.
- Johnston, Freya. "Little Lives: An Eighteenth-Century Sub-Genre." *Cambridge Quarterly* 32 (2003): 143-160.
- Keenleyside, Heather. "The First-Person Form of Life: Locke, Sterne, and the Autobiographical Animal." *Critical Inquiry* 39.1 (Autumn 2012): 116-141.
- Keenleyside, Heather. *Animals and Other People: Literary Forms and Living Beings in the Long Eighteenth Century*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 2016.
- Lupton, Christina. "Giving Power to the Medium: Recovering the 1750s." *The Eighteenth Century* 52.3-4 (Fall/Winter 2011): 289-302.
- The Oxford English Dictionary* (OED). Online Edition. Oxford: Oxford UP, 2014.
- Perkins, David. *Romanticism and Animal Rights*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Rawson, Claude. *Satire and Sympathy 1660-1830: Stress Points in the English Augustan Tradition*. New Haven: Yale UP, 2000.
- Sharpe, James. *Dick Turpin: The Myth of the English Highwayman*. London: Profile Books, 2004.
- Smith, Julie Ann. "Resisting Metaphor: John Hawkes' Sweet William: A Memoir of an Old Horse." *Papers on Language and Literature* 38 (Fall 2002): 413-429.
- Zirker, Angelika. "'The identical horse of knowledge': Animal Autobiography around 1800." [in preparation].



Kelly Minelli

## „God’s humbler instrument of meaner clay, must share the honours of that glorious day.“

Die Heroisierung von Kriegspferden und ihre Funktion im Hinblick auf Heroisierungsprozesse in der militärischen Erinnerungskultur der Napoleonischen Kriege im 19. Jahrhundert

### Einleitung

Die Heroisierung und Ehrung von Tieren scheint in unserer heutigen Gesellschaft ein nicht unübliches Phänomen zu sein. Zwar mögen manche Auszeichnungen und Ehrbekundungen von der medialen Öffentlichkeit zuweilen nur als unterhaltsames Kuriosum zur Kenntnis genommen werden, doch sie finden dennoch Eingang in die Berichterstattung großer Medieninstitutionen. Ob nun der Ritterschlag und die anschließende Ernennung zum Brigadegeneral ehrenhalber des Kaiserpinguins Nils Olav III.<sup>1</sup> oder die Verleihung der Dickin Medal<sup>2</sup> an die Schäferhündin Diesel, die während einer französischen Polizeirazzia nach den Terroranschlägen in Paris am 13. November 2015 ums Leben kam,<sup>3</sup> die Heroisierung von Tieren scheint Hand in Hand zu gehen mit einer Vermenschlichung und damit zugleich einer Individualisierung und Personifizierung der Tiere, die an menschliche Heroisierungsmuster anknüpfen. Während sich Hunde durch ihre vielfältigen Einsätze im Polizei- und Kriegsdienst – zwei Handlungsfelder, die häufig mit Heldentum in Verbindung gebracht werden – als mögliche Helden und damit als Identifikationsfiguren anbieten, bilden Pferde eine zweite, ebenfalls als heroisch zu bewertende Tiergattung. Sie zeichnen sich aufgrund einer auf Nutzbarkeit und Domestizierung beruhenden Bindung zu Menschen über die Jahrhunderte als eine leicht zugängliche Projektionsfläche für heroische Charakteristika aus – selbst wenn Pferde heutzutage in den meisten Bereichen des menschlichen Lebens keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Ein Beispiel hierfür bildet Steven Spielbergs Film *War Horse* (2011), beruhend auf dem gleichnamigen Jugendbuch von Michael Morpurgo und der Theaterinszenierung von Nick Stafford. Der Film erzählt die Geschichte des Pferdes Joey und seines Besitzers, der junge Farmersohn Albert Narracot, die zu Beginn des

Ersten Weltkrieges getrennt voneinander in die britische Armee eingezogen werden. Während der Film einerseits die Funktion und die Rolle von Kriegspferden aufzeigt und dadurch ihre Bedeutung für die Agency der menschlichen Figuren in der Geschichte verdeutlicht, liegt der Hauptfokus andererseits auf den Handlungsspielräumen des Pferdes Joey (vgl. Popp 243, 247). Dabei wird der Handlungsverlauf größtenteils aus der Sicht des Pferdes geschildert. Durch diese so erfolgte Vermenschlichung des Kriegspferdes<sup>4</sup> wird ebenfalls eine Übertragung menschlicher Heldeneigenschaften auf die tierische Hauptfigur möglich. Oder umgekehrt: Das Kriegspferd Joey und seine Handlungen können durch die ihm zugestandene Agency als Projektionsfläche für menschliche Heldenfiguren dienen.

Doch die Heroisierung von, wie auch durch Pferde ist kein zeitgeschichtliches Phänomen. In unterschiedlichen epochalen und kulturellen Kontexten wurden Kriegspferde zu Helden stilisiert, sie stellten gleichsam eigenständige Heldenikonen dar. Das legendäre Streitross Bukephalos, dem Alexander der Große nicht nur ein prunkvolles Denkmal, sondern gleich eine ganze Stadt widmete (vgl. Badian; Plutarch 199-201, 289, 325)<sup>5</sup>, zählt hier ebenso dazu wie El Morzillo, der andalusische Hengst von Hernán Cortés, welcher von dem Maya-Volk der Itzá nach seinem Tod als Gottheit verehrt wurde (vgl. Schürch 97). Nun stellt sich die Frage, ob auch in früheren Epochen, so wie in Spielbergs Film, Kriegspferde über das Zuschreiben eigener Handlungsfähigkeiten als Spiegel menschlicher Heldentugenden und heroischer Charakterisierungen fungieren konnten.

Der folgende Aufsatz möchte diese spezifische Funktion von Kriegspferden als Spiegel menschlicher Heroisierungsformen untersuchen. Dabei stützt er sich auf das Konzept der *animal agency*, ein Ansatzpunkt der jüngsten Human-Animal Studies, welcher das Ziel verfolgt, nicht nur das Leben, sondern vorrangig



das Handeln von Tieren zu beschreiben (vgl. Roscher). Die Kriegspferde können insoweit als ‚Akteure‘ betrachtet werden, als dass sie nach der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours Teil eines Kollektivs aus menschlichen und nicht-menschlichen Wesen sind, die innerhalb dieses Netzwerkes auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Ausmaßen miteinander in Verbindung treten und sich gegenseitig beeinflussen (vgl. Eithner 96-97). Ihnen kann Agency zugestanden werden, da sie in ihrer Interaktion mit den Menschen durchaus eine aktive Rolle einnehmen. Ihr Dasein wird nicht bloß von den Menschen beeinflusst und kontrolliert, sondern sie besitzen eine Handlungsmacht, die es ihnen ermöglicht, bestimmte Aufgaben und Rollen zu erfüllen und somit an menschlichen Taten mitzuwirken (vgl. Popp 239). Die Handlungen der Kriegspferde haben wiederum Auswirkungen auf das menschliche Handeln sowie deren Haltung ihnen gegenüber und beeinflussen so das Verhältnis der Mensch-Tier-Beziehung (vgl. Edwards 28; Popp 297-303).<sup>6</sup>

Mit diesem Ansatz unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von einem Großteil früherer wissenschaftlicher Studien zu (Kriegs-)Pferden, welche vor allem einer beschreibenden, ereignisgeschichtlichen Perspektive gefolgt sind und die sich mit der Entwicklung der Kavallerie und deren Funktionen in der Kriegsführung befassen. Insgesamt fällt auf, dass relativ wenige geschichtswissenschaftliche Untersuchungen zu Pferden vorliegen, was verwundern kann, bedenkt man die stetig prominente Rolle von Pferden in fast allen menschlichen Lebensbereichen bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts (vgl. Jacob, Einleitung 7-8, 12-13). Seit kurzem hat die historische Forschung jedoch begonnen, sich verstärkt diesem Thema zuzuwenden und mittlerweile sind – auch im Zuge der Human-Animal Studies – diverse Monographien und Sammelbände erschienen, die sich der Thematik Pferde mit einem sozial- oder kulturgeschichtlichen Fokus nähern.<sup>7</sup> Die folgende Untersuchung lässt sich ebenfalls dem Bereich der Kulturgeschichte zuordnen, da sie sich mit Heldenidealen und Heroisierungsmöglichkeiten sowohl von Kriegspferden als auch Militärs beschäftigt, und die übergreifenden Verbindungen und Wechselwirkungen dieser beiden Heroisierungsprozesse in den Mittelpunkt stellt.

Als Untersuchungszeitraum eignet sich hierfür besonders der Zeitraum der Napoleonischen Kriege, 1799–1815. In dieser Epoche kam es zu tiefgreifenden Veränderungen der Militärtaktiken sowie zu umfassenden Heeresreformen, die den seit dem 16. Jahrhundert langsam aber stetig voranschreitenden militärischen Bedeutungsverlust der „klassischen“ Kavallerie, der

schweren Reiterei, verstärkten. Allerdings kam der leichten Kavallerie gerade in den Napoleonischen Kriegen als strategisch gut platzierte Unterstützung der Artillerie und Infanterie eine mitunter schlachtentscheidende Funktion zu (vgl. Gless 82-83, Haller 70-73). So blieben Pferde weiterhin ein wichtiges Mittel der Kriegsführung, da sie auf den napoleonischen Schlachtfeldern diverse Aufgaben im Kriegsgeschehen übernahmen. Ihre Hauptaufgaben bestanden in Kampfhandlungen und Transport, doch waren sie auch für das Überleben ihres Reiters von höchster Bedeutung – was insbesondere den Soldaten des Russlandfeldzuges von 1812 bewusst wurde. Neben ihrer Funktion im Kampf- und Marschgeschehen spielten Kriegspferde nach wie vor eine signifikante Rolle in der Herrscherrepräsentation und der elitären, militärischen Inszenierung sowie Militärkultur – und dies noch weit über die Napoleonischen Kriege hinaus.

Der Untersuchungszeitraum dieser Studie soll sich deshalb nicht nur auf die Napoleonischen Kriege beschränken, sondern den Fokus auf die Erinnerungskultur dieser Kriege im 19. Jahrhundert erweitern. Die Napoleonischen Kriege hatten sowohl in Frankreich als auch in Deutschland und England einen entscheidenden Einfluss auf das militärisch-kulturelle Gedächtnis der westeuropäischen Gesellschaften. In einem Jahrhundert, das u.a. von den Ideen des Nationalismus und einer sich wandelnden, bürgerlichen Gesellschaft geprägt war, verstärkten die Napoleonischen Kriege eine seit der Französischen Revolution auftretende Neubewertung militärisch-heroischer Leitbilder und kriegerischer Heroismen: eine „Demokratisierung“ des Heroischen (Frevert 338) brach alte Heroisierungsmuster auf. Die Möglichkeit, sich als militärischen Helden darstellen zu können, war nicht mehr nur dem adligen Kriegerstand vorbehalten, sondern wurde nun auch einfachen Soldaten oder bürgerlichen Offizieren eröffnet. Dabei vermischte sich ein traditionell-aristokratisches Heldenverständnis mit neuen heroischen Merkmalen bürgerlich-patriotischer Wertvorstellungen. Diese Veränderung der militärischen Heroisierungsmuster ließ sich u.a. an einer Neuinterpretation bzw. einer Verschiebung des Gebrauchs von heroischen Symbolen und Attributen erkennen, zu denen auch das Kriegspferd gehörte.

Dieser Aufsatz geht der Frage nach der Funktion von Kriegspferden in Hinblick auf Heroisierungsprozesse in der militärischen Erinnerungskultur der Napoleonischen Kriege im 19. Jahrhundert nach. Die Analyse des Untersuchungsgegenstandes erfolgt in zwei Schritten: So wird erstens die Erinnerungskultur rund um zwei der berühmtesten Kriegspferde der

napoleonischen Kriegszüge einer Untersuchung unterzogen, während in einem zweiten Schritt die Bedeutung der Pferde in den Kriegserfahrungen einfacher Soldaten analysiert werden soll. Betrachtet wird die Darstellung von Kriegspferden und den ihnen zugeschriebenen heroischen Attributen sowie ihrer Funktion in den persönlichen Kriegsbiographien der Autoren. Als Quellenmaterial dienen Artikel aus englisch- und deutschsprachigen illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, die sich vornehmlich an ein bürgerliches Publikum richteten, sowie militärische Selbstzeugnisse wie Tagebücher und Memoiren von Soldaten der Napoleonischen Kriege, in welchen erstaunlich oft und detailreich über die Kriegspferde berichtet wird. Auch wenn die Autoren dieser Selbstzeugnisse ihre Kriegserlebnisse schildern, entstanden die Aufzeichnungen meistens erst Jahrzehnte nach der eigentlichen Schlachttteilnahme. Sich auf Notizen und Tagebuchblätter stützend, die sie während der Feldzüge angefertigt haben, verfassten die Autoren in späteren Jahren ihre Memoiren und dies oftmals für ihre Familienangehörigen und Nachkommen oder in manchen Fällen auch für ein größeres Publikum. In den Nachkriegsjahren der Befreiungskriege erfolgte somit ein regelrechter „Boom“ in der Veröffentlichung militärischer, autobiographischer Schriften sowohl von Offizieren als auch von einfachen Soldaten. Ein solcher Aufschwung zeugt nicht nur von einem regen Interesse am Kult um den französischen Kaiser und seiner Epoche im 19. Jahrhundert, sondern auch an den Erinnerungen und Erlebnissen unmittelbarer Zeitzeugen aller gesellschaftlicher Stände. Somit erreichten die Heldenbilder der in den untersuchten Quellen beschriebenen Heroisierungsprozesse ein breites Publikum, dessen Hauptgruppe aus Angehörigen des Bürgertums bestand.

## Das Kriegspferd als Held

Das Kriegspferd stellte einen bedeutenden Bestandteil der kriegerischen Heldenrepräsentation der militärischen Elite dar. Doch blieb das Kriegspferd im 18. und 19. Jahrhundert nicht auf seine Rolle als heroisches Accessoire beschränkt. Durch eine ihm zugestandene beschränkte Handlungsfähigkeit wurde dem Pferd im militärischen Kontext die Möglichkeit gegeben, selbst zum heroischen Akteur zu werden. Dies galt umso mehr für die berühmten Kriegspferde namhafter Feldherren, die im folgenden Kapitel untersucht werden sollen. Aufgrund der

großen Anzahl bekannter Kriegspferde muss sich die Untersuchung auf die Auswahl zweier signifikanter Beispiele beschränken: Copenhagen und Marengo.

## Copenhagen und Marengo: Berühmte Pferde namhafter Feldherren

Als eines der berühmtesten Kriegspferde gilt wohl Wellingtons Pferd Copenhagen, auf welchem der Feldmarschall während der Schlacht von Waterloo ritt. Das Pferd galt als launisch und schwer zu zähmen, wie Lady de Ros berichtet:

I was riding the duke's Waterloo charger "Copenhagen," and I found myself the only one within a square where they were firing. To the duke's great amusement, he heard one of the soldiers saying to another: 'Take care of that 'ere horse; he kicks out. We knew him well in Spain', pointing to "Copenhagen." He was a most unpleasant horse to ride [...]. (Wilson 50)

Dass Copenhagen dennoch als Lieblingssperd des berühmten Militärführers galt, scheint den Mythos des außergewöhnlichen Rosses zu belegen, das Tier ließe sich nur von einem auserwählten Reiter gut führen. Diese Romantisierung des Verhältnisses zwischen Pferd und Reiter trägt sowohl zur Heroisierung Wellingtons<sup>8</sup> als auch zur heroischen Idealisierung des Pferdes Copenhagen bei. In zugespitzter Weise scheint dem Kriegspferd damit ein gewisses reflektierendes Bewusstsein zugestanden worden zu sein, da es sich seinen Reiter gewissermaßen aussuche. Der Auserwählte war dabei nicht irgendwer, sondern der fähige Feldmarschall Wellington, der nach dem Sieg über Napoleon in der Schlacht von Waterloo zu einem der bedeutendsten britischen Helden aufstieg. Setzt man dies in Zusammenhang mit dem Mythos um die autonome Reiterwahl Copenhagens, wird dadurch klar: Er bewies das richtige Gespür, was seinen (zukünftigen) Reiter betraf. Für ein außergewöhnliches Pferd kam auch nur ein außergewöhnlicher Reiter in Frage. Diese überlieferten Erzählungen über Copenhagen weisen damit eine Ähnlichkeit zu der Geschichte von Alexander dem Großen und seinem wilden Streitross Bukephalos auf, das sich ebenfalls nur von dem auserwählten Kriegshelden zähmen ließ. (vgl. Plutarch 199-201) Hier findet sich eines der häufigsten militärischen Heroisierungsmuster: der Rückgriff auf und die Parallele zu vorherigen,

oftmals aus der Antike stammenden Heldenfiguren. Die Anlehnung an bekannte historisch-reale oder fiktive Heldenfiguren scheint also nicht nur bei menschlichen Kriegshelden, sondern auch bei der Heroisierung von Kriegspferden eine Rolle gespielt zu haben.

Die Verbindung zwischen Copenhagen und Wellington wurde über die Jahrzehnte in literarischen und mündlichen Überlieferungen noch stärker romantisiert. So soll Copenhagen das einzige Pferd gewesen sein, das Wellington während der Schlacht von Waterloo ritt (vgl. Forbes 631), vor allem aber sei es das einzige Pferd gewesen, das er wirklich mochte. So berichtet Lord FitzRoy Somerset dem Künstler Benjamin Robert Haydon, der ein Bild von Copenhagen anfertigen sollte: „He [Wellington] hated his other horses, and I have seen him give a brute whom he particularly disliked a whole broadside of kicks with his spur“ (Lawley 339). Mag diese Beschreibung nicht gerade schmeichelhaft für den Feldmarschall gewesen sein, zeigt sie doch die hohe Wertschätzung, die Copenhagen in seinen Augen genoss. Die Zuneigung, derer Copenhagen im Gegensatz zu anderen Kriegspferden würdig gewesen sei, schlug sich auch in Wellingtons Angewohnheit nieder, jedes Mal bevor er sein Anwesen für längere Zeit wegen privater oder geschäftlicher Angelegenheiten verließ, nochmal zu den Ställen zu schlendern, um sein Lieblingspferd zu streicheln und es mit Süßigkeiten zu füttern (vgl. Wilson 47).

In welchem Maße die Verbindung zwischen Pferd und Reiter über die Jahre der Legendenbildung anheimfiel, macht die folgende Anekdote über Copenhagens Verhalten deutlich. Nach der Schlacht von Waterloo, in der Wellington das Pferd über Stunden ununterbrochen geritten hatte, stieg er am Ende des Tages vom Pferd ab und gab Copenhagen einen lobenden Klaps. Das Pferd schlug dabei mit einem seiner Hinterbeine aus und verfehlte nur um Haaresbreite den Kopf des Feldmarschalls. Während die meisten Zeitschriften um die Mitte des 19. Jahrhunderts das Verhalten Copenhagens als eine simple instinktive Geste der Erleichterung, nach den unzähligen Stunden endlich vom Zaumzeug und dem Gewicht des Reiters befreit zu sein, beschrieben, machte *The Century Illustrated Monthly Magazine* 1913 daraus den Ausdruck einer romantisierten Verbindung zwischen Ross und Reiter: „he playfully threw out his heels as a ‚goodnight‘ salutation to his ‚successful master‘“ (Wilson 47). Hier wird Copenhagen eindeutig ein wertendes Bewusstsein zugeschrieben, eine Form der Vermenschlichung, die seine Handlungsmacht über die eines gewöhnlichen Tieres hinaushob. Über die Jahrzehnte hinweg wurde im Zuge der Legendenbildung um

das Paar Wellington-Copenhagen das Kriegspferd also nicht nur heroisiert, sondern auch zunehmend humanisiert. Die Humanisierung des Tieres scheint ein wichtiger Aspekt des Heroisierungsprozesses zu sein, da menschliche Handlungen mit bewusst getroffenen Entscheidungen in Verbindung gebracht werden. Aus diesem Grund können auch nur Menschen für ihre Taten verantwortlich gemacht werden, was die menschlichen Handlungen und ihre Handlungsmacht wiederum heroisierbar macht (vgl. Schlechtriemen 27). Denn Heroisierung erfordert eine willentlich beschlossene Verhaltensweise. Durch die Humanisierung Copenhagens und seines Verhaltens konnte das Kriegspferd also zu einer Projektionsfläche für die Normen und Wertvorstellungen menschlichen Heldentums gemacht und als symbolische Personifikation kämpferisch-heldischer Tugenden und militärischer Qualitäten gewertet werden.

In Anbetracht dieser Funktion für die militärisch-heroischen Deutungsmuster ist es nicht verwunderlich, dass insbesondere während des Schlachteinsatzes Copenhagens heroische Züge zum Tragen kamen. Copenhagen galt als zuverlässiges Kriegspferd, das sich nicht durch Schlachtenlärm aus der Ruhe bringen ließ. Lady de Ros berichtet in ihren Anekdoten, dass auch wenn Copenhagen unangenehm zu reiten gewesen sei, „He [...] always snorted and neighed with pleasure at the sight of troops“ (Wilson 50). Copenhagen war demnach ein ‚waschechtes‘ Kriegspferd, das sich in der Gegenwart von Militäreinheiten wohlfühlte.

Von allen heroisch-kämpferischen Eigenschaften Copenhagens galt seine Ausdauer als die herausragendste. So sei das Pferd weder besonders schön, noch das schnellste Kriegspferd gewesen. Wellington selbst soll über Copenhagen gesagt haben: „‚Many faster, no doubt,‘ [...] ‚many handsomer; but for bottom and endurance I never saw his fellow‘“ (Forbes 633). Selbst der bereits erwähnte Vorfall, bei dem Copenhagen Wellington beinahe eine schwere Kopfverletzung zugefügt hätte, wird in den Zeitungsartikeln nicht negativ bewertet – ganz im Gegenteil. Der kräftige Austritt des Pferdes wird als Beweis seiner Ausdauer gesehen, da es nach diesem anstrengenden Tag nicht sonderlich erschöpft („either sick or sorry“ (ebd.)) gewesen sei, sondern „the game little horse struck out as playfully as if he had only had an hour’s ride in the Park“ (Stocqueler 35). Selbst Wellington schien über die Tatsache, dass ihn sein Pferd beinahe verwundete, weder sonderlich erzürnt noch erschrocken zu sein und sprach, nach einer Aussage von Charles Mayne Young, Copenhagen dafür sogar ein Lob aus:

Well, on reaching headquarters, and thinking how bravely my old horse had carried me all day, I could not help going up to his head to tell him so by a few caresses. But, hang me if, [...] he did not fling out one of his hind legs with as much vigour as if he had been in the stable for a couple of days! [...] I call that bottom! Eh? (Forbes 634)

Auch wenn der Bericht von Charles Mayne Young an manchen Stellen nicht ganz wahrheitsgemäß erscheint, so kommt er doch zu dem Schluss, dass Copenhagen außergewöhnliche körperliche Fähigkeiten besessen habe (vgl. Forbes 636). Mehrheitlich wird überliefert, dass Wellington Copenhagen am Tag der Schlacht von Waterloo durchgehend zwischen 16 und 18 Stunden geritten habe. Dies sei wohl die beachtlichste Leistung Copenhagens gewesen, aufgrund dessen auch Jahrzehnte später die Erinnerung an dieses heroische Kriegspferd, dem „most celebrated charger known to English history“ (Lawley 337), weiterhin wachgehalten werde (vgl. Forbes 631-632).

In jedem der Berichte über Copenhagen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde erkennbar, wie außergewöhnlich das Pferd im Vergleich zu anderen Exemplaren seiner Gattung gewesen sei. Diese Exzeptionalität bildet ein Kernelement von Heldenfiguren. Sie stellen Ausnahmen im Bereich der Leistung oder der Herkunft dar, was sie vom Rest, von der gewöhnlichen Masse unterscheidet (vgl. Bröckling).<sup>9</sup> So musste auch Copenhagen in manchen Punkten etwas Besonderes sein, um herkömmliche Kriegspferde überragen zu können. Insgesamt waren sich die Zeitschriftenartikel über Copenhagens außergewöhnliche, ja heroische Qualitäten und Charaktereigenschaften einig: Zwar war es kein besonders anmutiges oder schönes Pferd, dafür wies es aber eine „great muscular power“ (Stocqueler 35) auf und „for endurance of fatigue, indeed, he was more than usually remarkable; and for the duty he had to fulfil as proportionately valuable“ (ebd. 35). Diese Beschreibungen Copenhagens enthalten mehrere Charakteristika klassischer militärischer Heldendarstellungen: die körperliche Kraft, die Ausdauer und das Durchhaltevermögen sowie die Pflichterfüllung waren Heldenqualitäten, auf die nicht nur Feldherren, sondern auch einfache Soldaten des 19. Jahrhunderts in (Selbst-)Heroisierung zurückgreifen konnten.

Copenhagens Charakter sowie seine körperlichen Eigenschaften, die in den Erzählungen erwähnt werden, weisen also Parallelen zu den Heroisierungen menschlicher Kriegshelden auf. Die in den Beschreibungen stets betonte Ruhe, mit der Copenhagen den Schlachtenlärm angeblich ertrug, erinnert an die Furchtlosigkeit und den Mut, die zu den klassischen Topoi der

heroischen Kriegergestalt gehören. Dies gilt umso mehr, bedenkt man die natürliche Verfassung von Pferden, die Fluchttiere sind und folglich sensibel auf Geräusche reagieren (vgl. Gless 83).

Kriegspferde mussten ein intensives Kavallerietraining durchlaufen, bevor sie in den Kriegseinsatz geschickt werden konnten, um ihrem natürlichen Fluchtverhalten entgegenzuwirken. Doch auch Training und Dressur machten nicht aus jedem Pferd ein brauchbares oder gar heroisches Kriegspferd. Selbst die Fähigkeiten des Reiters, so gut er auch sei, hätten nur begrenzten Einfluss auf das Verhalten des Tieres, wie der Herausgeber von *Cavallerie-Pferd* erläutert:

[...] denn der Mensch kann auf das ihm unterworfenen Pferd nicht ebenso einwirken, wie auf sich selbst: ein furchtsames, schwaches, dem Hunger oder Durst unterliegendes Pferd macht allen Muth, alle Kraft des Reiters vergeblich [...]. (Löffler 1)

Dem Kriegspferd wurde demnach in einem gewissen Rahmen eine Agency zugestanden, die sich unabhängig vom menschlichen Handeln äußerte. Abhängig vom jeweiligen Pferd und seinen Begabungen konnte sich diese in mehr oder weniger heroischen Taten ausdrücken. So blieb der Gedanke, dass auch Copenhagen am Kriegserfolg Wellingtons seinen Anteil hatte.

Wie anhand der ausgewählten Erzählungen, die alle einige Zeit nach dem eigentlichen Geschehen entstanden sind, deutlich wurde, bildet die Rezeption der Heldentaten und des Status des Helden einen wichtigen Punkt im Heroisierungsprozess (vgl. Bröckling). Dies gilt sowohl für menschliche Helden als auch für ihre tierischen Mitstreiter. Wie bei einem berühmten Feldherrn wurde Copenhagens heroischer Ruf bald Teil einer ‚personengebundenen‘ Erinnerungskultur, die mit der Verbreitung von materiellen Erinnerungsgegenständen und Trophäen einherging. So wurden zum Beispiel während seines Ruhestandes Armbänder für Damen aus den Haaren seines Schweifs und seiner Mähne geflochten (vgl. Forbes 633, Lawley 337, Wilson 50). Diese Schmuckstücke waren sowohl materielle Überreste, die vor allem nach dem Tod des Pferdes stark an Bedeutung gewannen, als auch dingliche Stellvertreter Copenhagens, die die Erinnerung an den Helden und seine Taten weiterhin wachhielten (Korte 5).

Mit seinem Ableben steigerte sich die Verehrung des Kriegspferdes, welche zunehmend Ähnlichkeiten mit einem Heldenkult aufwies. Copenhagen wurde nicht nur mit allen militärischen Ehren samt Salutschüssen bestattet, über seinem Grab wurde zudem eine Zerr-Eiche gepflanzt und ein Grabstein mit Inschrift errichtet, die lautet:



HERE LIES  
 COPENHAGEN  
 THE CHARGER RIDDEN BY  
 THE DUKE OF WELLINGTON  
 THE ENTIRE DAY OF THE  
 BATTLE OF WATERLOO:  
 BORN 1808. DIED 1836.  
 GOD'S HUMBLER INSTRUMENT  
 OF MEANER CLAY  
 MUST SHARE THE HONOURS OF THAT GLO-  
 RIOUS DAY. (Wilson 48, Lawley 337-339)<sup>10</sup>

Die Inschrift enthält nicht nur die biographischen Angaben Copenhagens und die Nennung seines berühmten, heldenhaften Reiters, sondern auch sein größtes Verdienst – die Unterstützung Wellingtons in der legendären Schlacht von Waterloo. Der Zweizeiler der unteren Hälfte der Inschrift, die laut einem Artikel des *Baily's Magazine of Sports Pastimes* von 1896, Wellington selbst verfasst haben soll (vgl. Lawley 339),<sup>11</sup> hebt die Heroisierung Copenhagens noch deutlicher hervor, da hier gefordert wird, auch ihm seinen rechtmäßigen Teil der Ehre und des Ruhmes dieser Schlacht zuzugestehen.<sup>12</sup>

Neben diesen materiellen Erinnerungstücken entstanden zudem diverse Geschichten, die sich mit einem verschwundenen Huf des Pferdes befassten, der dem Kadaver entnommen worden war, worüber Wellington sich sehr erzürnt habe. Die bekannteste Geschichte berichtet von einem Diener, welcher den Huf heimlich entfernt habe, den Diebstahl nach dem Tod Wellingtons jedoch gestand und den Huf an den Sohn Wellingtons zurückgab. Dieser ließ aus dem Huf ein Tintenfass herstellen, welches bis heute in Apsley House (dem Londoner Stadthaus der Familie Wellington) besichtigt werden kann (vgl. Lawley 340, vgl. Wilson 48). Wie bei menschlichen Helden nicht unüblich, gab und gibt es bis heute von Copenhagen materielle Objekte der Verehrung, die sorgsam aufbewahrt werden, um seiner weiterhin gedenken und die Erinnerung an seinen Ruhm aufrechterhalten zu können.

Copenhagen war nicht das einzige Kriegspferd, das während der Napoleonischen Kriege einen Heldenstatus erlangte. Napoleons Schimmel Marengo, Copenhagens ‚Gegenspieler‘ auf der anderen Seite des Schlachtfeldes, wurden ebenfalls diverse Formen der Heroisierung zuteil.

Wie Copenhagen wurden auch Marengo außergewöhnliche, heroische Eigenschaften nachgesagt, die ihn von anderen einfachen Kriegspferden unterschieden. So konnte er angeblich 130 km in nur fünf Stunden zurücklegen (vgl. Baran 118). Das Hervorheben der Laufgeschwindigkeit mag auf den ersten Blick keine überraschende Überhöhung für ein Pferd darstellen, bildete das schnelle Vorwärtkommen doch eine

der wichtigsten Eigenschaften eines guten Pferdes. Doch gewann die Fokussierung auf die Geschwindigkeit in Marengos Fall eine zusätzliche Bedeutung, da das Kriegspferd mit einer Armee in Verbindung gebracht wurde, die für ihre hohe Marschgeschwindigkeit bekannt war. Das Pferd spiegelte somit die ausnehmenden Stärken der französischen Truppen wider und wurde mit seiner erstaunlichen Fähigkeit gleichsam ein Symbol für das französische Heer. Die Heroisierung Marengos ließ sich also nur umfassend im militärischen Kontext der napoleonischen Streitmacht erkennen. Damit wird deutlich, dass Heldenfiguren keine überzeitlichen oder allgemeingültigen Norm- und Wertkonstrukte bilden, sondern in ihren jeweiligen kulturellen, gesellschaftlichen, historischen und teils sogar situationsbedingten Hintergründen einzuordnen sind. Erst diese Einordnung löst das Kriegspferd aus einer rein tierischen Heroisierung und lässt es als Sinnbild für eine menschlich-militärische Heldenfiguration erkennbar werden.

Neben seiner nennenswerten Geschwindigkeit wurde Marengo auch ein starker Durchhaltewille zugestanden. Laut diverser Überlieferungen ritt Napoleon ihn während mehrerer Feldzüge, u.a. in Jena/Auerstedt und Waterloo. Während seines Kriegseinsatzes wurde das Pferd mehrmals angeschossen und überlebte angeblich sogar den Russlandfeldzug im Jahr 1812 (vgl. Forbes 627). Ähnlich eines standhaften, zähen Soldaten gewann Marengo so den Ruf eines unerschütterlichen Kämpfers, der sich trotz Verwundungen und schwerstem Elend immer wieder zum Kampf für Frankreich aufraffte. Dem Kriegspferd Marengo eine patriotische Agency nachzusagen wäre deutlich übertrieben, aber aufgrund der Assoziationen mit den kämpfenden Soldaten des napoleonischen Heeres ließ sich zumindest der Eindruck einer heroischen Handlungsmacht Marengos erwecken.

Genau wie bei Copenhagen entstand um Marengo ein heroischer Erinnerungskult inklusive materieller Erinnerungstücke, der sich mit seinem Tod noch verstärkte. Das Kriegspferd wurde nach der Schlacht von Waterloo von den gegnerischen Truppen eingefangen und als Kriegstrophäe nach Großbritannien gebracht, wo es von Lieutenant Colonel John Julius Angerstein gekauft wurde. Nach Marengos Tod spendete er das Skelett an das Royal United Services Institute. In den 1960er Jahren wurde es im National Army Museum ausgestellt. Allerdings fehlten ihm zwei Hufe, da Angerstein einen davon zu einer Tabakdose umformen ließ, der andere Huf bleibt bis heute verschollen (vgl. Scappaticci). Erst 2016 wurde beschlossen, das Skelett erneut zu restaurieren, da seine Konservierung im 19. Jahrhundert nicht den heutigen Ansprüchen genügte, was für seine fortdauernde kulturelle

Relevanz spricht.<sup>13</sup> So erklärte Sophie Stathie vom National Army Museum, dass es sich bei Marengo in ihren Augen um „une remarquable bête“ (Scappaticci) handle, „[qui] mérite un meilleur traitement!“ (ebd.)

Der Kult um das heroische Kriegspferd der napoleonischen Ära zieht sich demnach bis in die heutige Zeit. Dies ist umso erstaunlicher, da Marengo schon zu Lebzeiten von einem Mythos umgeben war, da über das Pferd wenig genaue Informationen bekannt waren. Einigen Zeitgenossen fiel es daher schwer, den durch postume Verehrung verbreiteten Heldentaten und heroischen Qualitäten Marengos kritiklos Glauben zu schenken. So bezweifelte der Autor Francis Lawley schon 1896, dass Napoleon Marengo tatsächlich fünfzehn Jahre lang geritten habe, da der Kaiser ein schlechter Reiter gewesen sei, der seine Pferde stets nur im vollen Galopp bis zur Erschöpfung geritten habe. Dass Marengo zudem mehrere Verwundungen und den Russlandfeldzug überlebt haben soll, hält er ebenfalls für unwahrscheinlich. Er kommt zu dem Schluss, dass es sich bei Napoleons heroischem Kriegspferd in der Schlacht von Waterloo nicht um den Schimmel Marengo gehandelt haben kann (vgl. Lawley 335-337, 340-341). Ein anderer Autor, Archibald Forbes, fand zudem eine Inschrift unter einem Bild von Napoleons Pferd Ali, die der Erzählung über Marengos Kriegseinsatz in Waterloo entgegensteht (vgl. Forbes 628). Interessant hierbei ist, dass die Autoren die Leistungen Marengos in Frage stellten, sie aber kein Problem darin sahen, die Überlieferungen über die Heldentaten und Qualitäten von Copenhagen unhinterfragt zu rezipieren. Hier zeigt sich eine Instrumentalisierung der heroischen Pferde im Rahmen einer nationalen Erinnerungskultur sowie Geschichtsschreibung, in welchen eine Überhöhung der eigenen nationalen, militärischen Errungenschaften erkennbar wird, während die Leistungen des ehemaligen Kriegsgegners herabgewürdigt werden. Gerade in Großbritannien, wo das Kavalleriekorps noch im Ersten Weltkrieg nicht nur hohes Ansehen genoss, sondern ihm – zumindest vor dem Schlachteinsatz zu Beginn des Krieges – auch eine kampfbestimmende Wirkung zugesprochen wurde, und das zu einer Zeit, als der Einsatz von Kriegspferden in anderen Ländern bereits als Form antiquierter Kriegsmittel gesehen wurde (s. Jacob, Faktor), konnte die Heroisierung von Kriegspferden und deren Reitern so durchaus eine mobilisierende und motivierende Funktion in der Kriegspropaganda erfüllen.

Doch nicht nur im 19. Jahrhundert wurde der Mythos um das Kriegspferd Marengo kritisch hinterfragt. Heutige Historiker gehen in Bezug auf die Authentizität seiner Heldengeschichte

sogar noch einen entscheidenden Schritt weiter. Jill Douglas-Hamilton hat in ihrer im Jahre 2000 erschienenen Monographie den Mythos um Napoleons Kriegspferd untersucht und kommt zu dem Ergebnis, dass Marengo wahrscheinlich gar nicht existiert habe, sondern dass es sich bei dem legendären Kriegspferd des Waterloo-Feldzuges wohl um das Kriegspferd Ali gehandelt habe (vgl. Hamilton).

Die Frage nach der Existenz Marengos rückt die Heroisierung der Kriegspferde in ein anderes Licht. Eine heroische Legendenbildung inklusive postumen Gedenkens und Erinnerungskult, die sich von den Lebzeiten des Helden bis in die Gegenwart zieht, macht die Funktion der heroischen Kriegspferde sowohl für die Zeitgenossen als auch für die gegenwärtige militärische Erinnerungskultur deutlich.

Obwohl es sich bei dem Kriegshelden nicht um einen Menschen, sondern um ein Pferd gehandelt hat – sei es nun Marengo oder ein anderes Pferd, dem die erstaunlichen Eigenschaften nachgesagt wurden –, ist anzunehmen, dass seine Heroisierung eine große Rolle in Hinblick auf die Motivation der kämpfenden Truppen spielte, vergleichbar mit derjenigen heroischer, militärischer Anführer. Zudem erfüllt sie eine essenzielle Rolle in der Erinnerung und im Kriegsgedenken sowohl der Besiegten als auch des Siegers: So blieb Marengo für die unterlegenen französischen Truppen, trotz ihrer Niederlage, weiterhin ein Symbol ihrer Stärke und außergewöhnlichen Kriegsfähigkeiten; für die siegreichen Engländer wurde Marengo zu einer heroischen Trophäe, die sie als Beweis ihres Sieges über einen herausragenden Gegner im Heimatland präsentieren konnten. Die Heroisierung von Kriegspferden fügt sich so in die nationale Erinnerungskultur der jeweiligen Nachkriegszeit ein und trägt wie die Verehrung von Kriegshelden einen Teil zur nationalen Geschichtsbildung bei.

### Kriegspferde in den Selbstzeugnissen von Militärs

Die Verehrung berühmter Kriegspferde wie Marengo und Copenhagen zeigt eine mögliche Variante der Erhebung von Pferden zu Helden. Da sie nicht nur als bloßes Attribut ihrer heldenhaften Reiter galten, sondern ihnen selbst heroische Qualitäten und Charakterzüge zugeschrieben wurden, konnte sich ihre Handlungsfähigkeit in begrenzten Rahmen entfalten und sie selbst als Akteure am heroischen Geschehen teilnehmen. Diese *animal agency* zeigt sich noch genauer in den Selbstzeugnissen der kämpfenden Militärs, die nicht nur über ihre Pferde, sondern auch

über deren wichtige Funktion in ihren Kriegserlebnissen berichten.

Während viele Soldaten ihre eigenen oder die Kavalleriepferde anderer Militärs nicht in ihren Tagebüchern und Memoiren erwähnen oder ihnen zumindest keine besondere Bedeutung beimessen, finden sich immer wieder vereinzelte Darstellungen, in denen detailliert auf bestimmte Kriegspferde und ihre Wesenszüge eingegangen wird. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn das Pferd für den Autor eine besondere Bedeutung als Symbol seiner Waffengattung oder Einheit hatte – so geschehen bei dem Freiwilligen Jäger Friedrich Christian Johann Lietzmann. Nachdem er sein eigenes, recht klägliches Pferd, mit welchem er den Totenkopfhusaren Blüchers beigetreten war, gegen einen deutlich besseren Falben eingetauscht hatte, geriet er darüber mit seinem Leutnant in Streit, da das Pferdetauschen unter den Soldaten im Regiment nicht erlaubt war. Doch war Lietzmann das gute Kriegspferd so wichtig, dass er dafür einen Streit mit seinem Vorgesetzten in Kauf nahm, sogar die Soldaten des Regimentes fast zum Widerstand gegenüber dem Leutnant animierte. Als Rechtfertigung für sein Verhalten gab er folgenden einfachen Grund an:

[...] das Pferd ist für den Reitersmann alles, besonders wenn er in den Krieg zieht! Ich war auch gleich ein ganz anderer Mensch, als ich auf dem Falben saß. Ich hatte jetzt das beste Pferd im ganzen Detachement. (Lietzmann 14)

Sein Einsatz für den Erhalt seines guten Pferdes schien Lietzmann im weiteren Verlauf seines Kriegseinsatzes zugute zu kommen. Während einer Verfolgung durch feindliche Kavalleristen gab das Pferd alles, um seinen Reiter in Sicherheit zu bringen, doch musste es sich zum Schluss geschlagen geben. Dieses Ereignis beschreibt Lietzmann ausführlich in seinen Memoiren:

Die Anstrengungen meines Blond, sich weiter durchzuarbeiten, sind gar nicht zu beschreiben; wenn ich daran zurückdenke, so rührt mich noch heute die Treue und der gute Wille dieses Pferdes. Zuletzt konnte der Gelbe nicht mehr; er saß mit den Beinen fest, fiel auf die Seite, streckte den Hals aus, legte den Kopf auf das nasse Gras und verdrehte die Augen – als wollte er sagen: ‚Es ist vorbei, ich kann dir nicht mehr dienen.‘... Ich kniete bei meinem Blond, umarmte seinen Hals, küßte ihn auf die Backe und sagte ihm Lebewohl. Er war das beste Pferd, das ich je gehabt habe, und ich habe ihn nie wiedergesehen. (Lietzmann 39)

Dieser Quellenauszug erlaubt einen tiefen Einblick in die mögliche emotionale Bindung der Soldaten zu ihren Kriegspferden. Diese ging so weit, dass Soldaten ihren Pferden eine eigene Agency zuschrieben, in dem vorliegenden Fall ein komplexes Bewusstsein mit menschlichen Gedankengängen. Für Lietzmann war es eindeutig, dass sein Pferd eigene Anstrengungen unternahm, um ihn zu retten. Dabei gingen die Bemühungen offenbar über den gewöhnlichen Einsatz eines Kriegspferdes hinaus, was Lietzmann sowohl auf die körperliche Verfassung seines Falben als auch auf seine inneren Tugenden zurückführte. Wie bei Copenhagen und Marenngo findet sich auch hier der Topos der Außergewöhnlichkeit, der das heroische Kriegspferd von den gewöhnlichen Reitern der anderen Kavaleriemitglieder unterschied.

Die Heroisierung des Falben wird dabei noch auf eine andere Weise greifbar: Das Pferd opfert sich quasi selbst, es geht für seinen Reiter bis an seine körperlichen Grenzen. Diese Grenzüberschreitung bildet eine der heroischen Charakteristika, die fast immer in der Verhaltensweise von Heldenfiguren zu Tage tritt (vgl. Bröckling). Dabei kann es bei dieser Transgression um die Überschreitung tatsächlicher, faktischer Grenzen wie Gesetze, Normen oder soziale Ordnungen gehen, oder aber um die eigenen körperlichen und geistigen Barrieren. Denn nur durch die Übertretung von Normen und bekannter Richtlinien kann das Außergewöhnliche, das Außeralltägliche des Helden, offenkundig werden. Im Falle von Lietzmanns Kriegspferd waren es die physischen Beschränkungen, die es überwand und dadurch eine heroische Tat vollbrachte.

Die Motivation des Falben zur körperlichen Grenzüberschreitung scheint auf zwei heroische Qualitäten zurückzuführen zu sein: seine Opferbereitschaft und seine Treue.

Die Bereitschaft zum Selbstopfer für eine größere Sache – für König, Vaterland oder die von diesen verkörperten Werte – entwickelte sich seit der Französischen Revolution zu einem zentralen Attribut soldatisch-kriegerischen Heldentums. Die gefallenen Soldaten wurden von revolutionären als auch von der napoleonischen Propaganda zu Märtyrerähnlichen Vorbildern erhoben (vgl. Clarke 55-57, vgl. Hughes 83-85). Ähnlich verhält es sich mit der Tugend der Treue, welche während der Französischen Revolution in Frankreich, später während der Befreiungskriege auch in Preußen, eng mit einer patriotischen Grundeinstellung verknüpft wurde und die einfachen Soldaten zu den eigentlichen Helden und Verteidigern der Heimat stilisierte (vgl. Hagemann 78, 88-89).

Es ist also nicht verwunderlich, dass beide Merkmale in der (Selbst-)Heroisierung von

Soldaten, wie sie in den Selbstzeugnissen der Freiwilligen der Befreiungskriege vorkommt, eine häufige Anwendung finden. In diesen Texten spiegeln sie eine patriotische Gesinnung wider, die im bedingungslosen Kampf für das Vaterland ihren Ausdruck fand. Die Heroisierung des Kriegspferdes war damit nicht nur angelehnt an die Heroisierung einfacher Militärs, sondern der heroische Einsatz des Pferdes wurde durch seine Nähe und Ähnlichkeit zur Opferbereitschaft der Soldaten zugleich Ausdruck des aufopfernden Engagements seines Reiters und damit zum stellvertretenden Sinnbild des einfachen Soldaten, der für sein Vaterland und seinen Monarchen im Krieg kämpfte. Dies wird gerade in Memoiren wie die des Freiwilligen Jägers Lietzmann, welche einen stark patriotischen, fast schon pathetischen Grundton haben, umso deutlicher: Nicht nur der Reiter setze Leib und Seele im Kampf ein, auch sein Pferd gebe alles für die Erfüllung der Kriegsziele. Die Heroisierung von Kriegspferden wurde somit ein weiteres, wenn auch indirektes Mittel der Heroisierung, dessen sich Soldaten bei der Selbstheroisierung in ihren Memoiren und Tagebüchern bedienen konnten.

Wie sehr die Heroisierung der Kriegspferde als Ausdruck für die Heroisierung einfacher Soldaten in den Selbstzeugnissen verstanden werden kann, lässt sich insbesondere an solchen Textpassagen erkennen, in denen die Handlungen der Pferde von ihren Reitern lobend hervorgehoben werden, obwohl diese auf den ersten Blick nicht unbedingt mit den Mustern militärischen Heldentums vereinbar waren. Das kriegerische Heldentum war im 18. Jahrhundert – zumindest in Preußen und anderen deutschen Gebieten – noch stark mit dem Adelsstand verbunden.<sup>14</sup> Es orientierte sich am ritterlichen Ideal, das seit dem Mittelalter die Vorstellungen von heroischen Taten prägte. Dabei bildeten Mut und Furchtlosigkeit im Kampf zentrale Elemente des ritterlich-kriegerischen Heldentums. Im Laufe des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Veränderung im Umgang mit und in der Darstellung von Angst im Kampf: Während es in den Jahrhunderten davor eher selten vorkam, dass ein Krieger in seinem Selbstzeugnis zugab, Furcht vor dem Feind gehabt zu haben, änderte sich dies im Rahmen der Aufklärung durch die Kultur der Empfindsamkeit und der philosophisch-psychologischen Strömung des Sensationismus.<sup>15</sup> Nun galt die Angst während des Kampfgeschehens nicht mehr als unehrenhaft – im Gegenteil, ein solches Gefühl zeugte von der Authentizität der Kriegserfahrung –, das Heroische und das Mutige lag nun in der Überwindung dieser Angst (vgl. Harari 106-109, 125, 300-301). Auch wenn sich also die Bewertung von Furcht im 18.

Jahrhundert änderte, blieb der mutige Kampfeinsatz und das damit einhergehende Überwinden nicht nur des Gegners, sondern auch der eigenen (emotionalen) Grenzen weiterhin ein zentrales Merkmal militärischen Heldentums.

Wie können also militärische Erzählungen eingeordnet werden, in denen Kampfgeschehen fast nicht vorkommen oder in denen sogar ohne Reue und Scham von Flucht vor dem Feind berichtet wird? Gerade hier ermöglichen Kriegspferde einen neuen Blick auf die Heroisierungsstrategien einfacher Soldaten. Zum Beispiel scheinen im Selbstzeugnis des württembergischen Infanteristen Jakob Walter auf den ersten Blick zwar durchaus anerkennende, aber keine auffallend heroischen Beschreibungen von Pferden vorzukommen. So schildert er ausführlich die positiven Eigenschaften seines Pferdes, das er während der Wirren des Russlandfeldzuges aufgegriffen hatte und das für sein Überleben in dem chaotischen Rückzug der napoleonischen Truppen eine essenzielle Rolle spielte. Nicht nur, dass das Pferd leicht zu pflegen war, es war auch äußerst genügsam und rücksichtsvoll gegenüber seinem Reiter:

Je prenais toujours grand soin de mon cheval et je me rendais chaque nuit dans les villages illuminés par l'incendie à la recherche de gerbes de seigle pour lui et de grains pour moi. Souvent je restais quatre ou cinq jours sans rien trouver à manger ni pour l'un ni pour l'autre. Mais mon *Goniak* (trotteur) se contentait de la paille à demi pourrie des camps ou du chaume presque consumé des isbas brûlées qu'il se procurait de temps à autre. Je ne me rendais même pas compte qu'il maigrissait. Si je parvenais à trouver quelque repos la nuit, je lui servais de râtelier. Je m'étendais franchement à ses pieds. Quand il avait quelque-chose à se mettre sous la dent, il tirait sur le mors pendant un court moment. Quand il n'avait rien, il reniflait et ronflait au-dessus de moi. Pas une fois ses sabots ne me touchèrent. (Walter 37)

Das hier beschriebene Kriegspferd war – genau wie sein Reiter – ein Opfer des nagenden Hungers und der Kälte, die im Russlandfeldzug 1812 so viele Soldaten das Leben kosteten. Und genau wie sein Reiter versuchte es zu überleben, indem es Erfindungsreichtum an den Tag legte und mit den vorhandenen Mitteln von Tag zu Tag durchzuhalten vermochte. Der hier zitierte Quellenauszug gibt allerdings einen indirekten Hinweis auf ein heroisches Attribut der militärischen Inszenierung: der Kampf gegen einen Antagonisten. Auch wenn es sich in diesem geschilderten Falle nicht um einen Feind aus Fleisch und Blut handelte, so war der Gegenspieler



durchaus präsent und zwar in Form der feindlichen Umwelt und der allgemein lebensbedrohlichen Lage. Diese gefährlichen Faktoren wie der Mangel an Essen, die eisige Kälte und die ständige Gefahr gegnerischer Husarenregimenter, erforderten ebenfalls einen Kampf – einen Kampf gegen die Umstände sowie einen Kampf gegen sich selbst. Es galt über sich hinauszuwachsen, um das eigene Überleben zu sichern. Dabei durften die Soldaten des Russlandfeldzuges weder Risiken noch Herausforderungen scheuen, wenn sie eine Chance haben wollten, ihr Leben zu retten (vgl. Bröckling 9). Dies galt für das Kriegspferd genauso wie für seinen Reiter. Sie mussten beide den Mut aufbringen, sich neben dem Feind den speziellen Antagonisten Hunger und Kälte zu stellen, obwohl ihre emotionale und körperliche Verfassung ihnen dabei im Weg stand.

Dabei ging das Pferd in diesem Kampf noch über die wesentlichen heroischen Kriegshandlungen hinaus, da es seinem Reiter zusätzlich noch eine Stütze war, sowohl körperlich, indem es ihn durch die Schneemassen trug und in der Nacht beim Schlafen wärmte, als auch moralisch. Dies wird deutlich, nachdem Jakob Walters Pferd eines Nachts gestohlen wurde und er den Dieb sowie das Pferd nach intensivem Suchen durch Zufall wiederfand und erfolgreich zurückstahl: „Je n’osai plus dormir. Puisque mon ami à quatre pattes était de retour, je pensai que je pourrais lier conversation avec lui [...]“ (Walter 41). Das Pferd war also nicht nur für sein Überleben von großer Bedeutung, sondern es leistete ihm auch Gesellschaft und Beistand in einer Situation, in der nicht nur sein Leben durch Feinde und Umwelt bedroht war, sondern die auch aussichtslos und völlig unkontrollierbar erschien. Die Gefahren, entweder durch Raub, Verhungern, Erfrieren oder Krankheit zu sterben, verschlimmerten sich noch durch die Einsamkeit, welcher Jakob Walter in dem planlosen Rückzug ausgesetzt war, in dem Einheiten und Truppenverbände über weite Flächen verstreut wurden. Hier erfüllte das Kriegspferd die Funktion eines Begleiters, des viel geschätzten und treuen Kameraden, und stellt damit den viel zitierten Topos des Kriegskameraden dar, wie er in den meisten militärischen Selbstzeugnissen wiederzufinden ist (vgl. Harari 230).

Was die Heroisierung von Jakob Walters Kriegspferd so interessant macht, ist ihr faktischer Rahmen. Im Gegensatz zu den berühmten Pferden großer Feldherren konzentriert sich die heroische Darstellung hier nicht auf den Ausgang der Schlacht oder gar des Kriegsverlaufes, sondern sie beschränkt sich auf das kleine, individuelle Schicksal einer einzelnen Figur. Es ging für die Soldaten im Russlandfeldzug nicht

um große Heldentaten, sondern um das nackte Überleben. Das Durchhalten, das Überleben mit allen Mitteln wurde hier zur Heldentat, es handelte sich hier um Heldenmut auf kleinster Ebene. Warum es sich bei solch scheinbar banalem Verhalten überhaupt um Heldentum handeln soll, wird deutlich, wenn das Verhalten der Soldaten und Pferde unter dem Aspekt der *boundary work* betrachtet wird. Die Grenzen, über die der einfache Soldat in dieser Lage hinausgehen musste, sind seine eigenen – die seines Körpers und die seines Willens. Es ging darum, trotz aller Widerstände und der aussichtslosen Lage weiterzumachen, nicht aufzugeben und nicht eines der vielen Opfer dieses desaströsen Feldzuges zu werden.

Damit entstand die Möglichkeit für neue Formen des Heldentums und neue heroische Qualitäten, die sich in den oben beschriebenen aristokratisch-militärischen Heldenbildern eher selten – oder zumindest in einem anderen Kontext – finden lassen. So würde während einer Schlacht Flucht beim bloßen Anblick des Feindes eher weniger heroisch anmuten, doch auf sich alleine gestellt, während eines chaotischen Rückzuges, galt es, das eigene Überleben an erste Stelle zu setzen. So rettete auch Walters Pferd ihm mit seinem selbsterhaltenden Handeln das Leben:

Je l’avais à peine atteint [le village en flammes] que les cosaques se précipitèrent sur nous et attrapèrent tous ceux qui se trouvaient à leur portée. Mon cheval était particulièrement intelligent. Aussi, dès les premiers coups de fusil, il fit demi-tour et courut, de sa propre initiative, aussi vite qu’il put. Sa vitesse spontanée me sauva et nous rejoignîmes à nouveau la tête de l’armée. Je n’avais pas eu besoin de le frapper pour accélérer sa course. (Walter 40)

Das Kriegspferd reagierte hier nach seiner eigenen Agency: Seinem Fluchtinstinkt folgend lief es beim ersten Erklären der lauten Gewehrschüsse davon und brachte damit nicht nur sich selbst, sondern auch seinen Reiter in Sicherheit. Unbeabsichtigt vollbrachte das Kriegspferd aus eigenem Antrieb heraus, ohne dass sein Reiter es dazu antreiben musste, eine Heldentat: Es rettete einem Menschen das Leben. Die Rettung seines Reiters war nicht der Handlungsgrund seiner Tat, eine solche bewusste Entscheidung wird ihm von der *animal agency* abgesprochen. Doch wirkte sich sein Handeln auf den mit ihm verbundenen Menschen aus – und zwar in einem höchst positiven Sinne. Dies ermöglicht eine Umdeutung, fast schon eine Überhöhung seines Handelns und seiner Handlungsmacht durch die menschliche Wahrnehmung. So

schrieb der gerettete Reiter das Handeln des Pferdes seiner besonderen Intelligenz zu und nicht seinem tierischen Instinkt. Zudem wurden die außergewöhnliche Reaktionsgeschwindigkeit und die Schnelligkeit des Pferdes gleichsam zu heroischen Fähigkeiten erhoben, die eine essenzielle Rolle in der Bewahrung eines Menschenlebens spielten.

Bei der Heroisierung des Kriegspferdes stützte sich der Autor des Selbstzeugnisses auf Charakterisierungen, die häufig von einfachen Soldaten benutzt werden, wenn sie ihre eigenen Handlungen und Ereignisse in ihren Memoiren und Autobiographien aufwerten und als bedeutend hervorheben wollen. Intelligenz, Reaktionsvermögen und eine gewisse Gewitztheit, die weniger im direkten Kampf gegen feindliche Truppen als im eigenen Überleben oder in der Überwindung von Herausforderungen zur Geltung kommen, gehören zu den am häufigsten verwendeten Topoi soldatischer Selbstheroisierungen. So führt auch in diesem Fall die Heroisierung des Kriegspferdes zurück zur heroischen Darstellung des Soldaten und lässt erkennen, dass auch niedrige Militärränge im Rahmen ihrer Handlungsbedingungen zu Heldenfiguren stilisiert werden können.

Auch in den Memoiren des Totenkopfhüßaren Lietzmann wird anhand der Heroisierung von Kriegspferden die Idee vermittelt, dass einfache Soldaten die Heldenrolle annehmen können. Nachdem Lietzmann sein einzigartiges, ansehnliches Kriegspferd verloren hatte, musste er sich mit einem weit weniger herausragenden Tier zufriedengeben, welches in seiner angeblichen Unzulänglichkeit sogar zum Ansehensverlust seines Reiters beitrug. Doch musste Lietzmann bald einsehen, dass dies nur der erste Eindruck von seinem neuen Pferd war, und dass dieses sich im Verlauf des Feldzuges als zuverlässiges Kriegspferd erwies:

Als ich wieder in unser Biwak kam, wurde ich ausgelacht. Der Schimmel sah zu jämmerlich aus. Ich pflegte ihn aber, wusch seine Wunde, sie heilte, und nach einigen Wochen war das Tier gar nicht wiederzuerkennen. Ich machte den ganzen Feldzug auf diesem Pferde mit, kehrte auf ihm in die Heimat zurück, und mein alter Vater ist mehrere Male auf dem Schimmel ausgeritten, was für mich eine innige Freude war. Er hatte das Tier lieb, weil es mich in der Schlacht getragen hatte. (Lietzmann 47)

Das einfache, schäbige Pferd beherbergte ein verstecktes Potenzial, das es zu einem zuverlässigen Erfüller seiner Dienstpflicht im Krieg werden ließ. Auch hier ist die Analogie zum unscheinbaren Soldaten – im Vergleich zum ehrwürdigen, beeindruckenden Offizier –, der,

einmal im Kriegseinsatz, durchaus die Veranlagung zum Helden besäße, deutlich sichtbar. Die militärische, aber auch gesellschaftliche Bedeutung einer solchen Deutung des soldatischen Kriegseinsatzes wird im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts erkennbar. Im Kaiserreich wurden die Soldaten der Freiwilligenregimenter der Befreiungskriege, denen auch Lietzmann angehörte, zu heroischen Patrioten stilisiert, die ihr Leben für die Verteidigung des Vaterlandes ließen. Diese Bilder fanden ebenfalls Eingang in Schulbücher, wo sie die zukünftigen Generationen junger Soldaten schon während ihrer Jugend für den Krieg begeistern und mobilisieren sollten (vgl. Frevert 338). Insbesondere einem dieser Regimenter – dem Lützowschen Freikorps – kam hier eine tragende Rolle zu, da es nicht nur eine kriegsmotivierende Dynamik ausstrahlte, sondern auch eine hohe nationalstaatliche Symbolkraft transportierte.<sup>16</sup> Noch im Ersten Weltkrieg fanden sich deshalb Postkarten mit dem Motiv von *Lützows wilder Jagd* welche die Mitglieder des Lützowschen Freiwilligenregimentes im vollen Galopp und mit hoherhobenen Säbeln zeigten.<sup>17</sup> Wie bereits am Beispiel von England herausgearbeitet, wurde hier ebenfalls über die Heroisierung von Kriegspferden und die damit verbundene symbolische Übertragung der Heldenqualitäten auf ihre Reiter, sprich die einfachen Soldaten, eine propagandistische Instrumentalisierung der Erinnerungskultur der Napoleonischen Kriege für weitere, nachfolgende Kriege geschaffen.

## Fazit

Kriegspferde waren nicht nur einfaches Beiwerk der heroischen Ausschmückung von Militärs der Napoleonischen Kriege, sondern sie wurden selbst zu Helden stilisiert. Dies war zum einen der Fall bei namhaften Kriegspferden von berühmten Feldherren, welchen eine Art von heroischer Verehrung zuteilwurde. Prominente Beispiele waren hier Copenhagen, das Kriegspferd von Feldmarschall Wellington, und Marengo, der Schimmel Napoleons. Diese beiden Pferde galten nicht bloß als heldenhaft, weil sie die Reittiere militärischer Helden waren, die auf ihnen in ihre bedeutendsten Schlachten ritten, sondern den Pferden selbst wurden heroische Fähigkeiten und Qualitäten zugeschrieben, welche zum Standardrepertoire menschlicher militärischer Heldenfiguren, insbesondere eines ritterlich-aristokratischen Heldenideals, jener Epoche gehörten. Mut, Standhaftigkeit und herausragende körperliche Eigenschaften sind nur einige der zu nennenden Beispiele. Dadurch konnten die bekannten Kriegspferde – ähnlich der heroischen

Militärführer – gleichsam zu Symbolen der heroischen Tugenden und Fähigkeiten der gesamten Armee werden. Als Projektionsflächen für allgemeine militärisch-heroische Werte standen sie stellvertretend für die Siege und ruhmreichen Heldentaten der Feldherren und ihrer Heere. Dabei trugen sie auch zur Erinnerungskultur und Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit bei, da sich nach dem Tod der beiden Pferde jeweils ein Heldenkult mit Ehrungen, materiellen Erinnerungsgegenständen und Legendenbildung eröffnete, der sich mit dem menschlicher Militärhelden vergleichen lässt.

Untersucht man die Heroisierungen dieser Kriegspferde anhand des Konzeptes der *animal agency*, wird deutlich, dass diese heroische Charakterisierung und Personifizierung den Kriegspferden einen begrenzten Handlungsspielraum ermöglichten, in dem sie unabhängig von ihren Reitern außergewöhnliche Taten vollbringen und so zu deren sowie zu ihrem eigenen Heldenruhm beitragen konnten. Dies wird noch stärker deutlich in militärischen Selbstzeugnissen. So finden sich mehrere Beispiele, bei denen der Autor sein Überleben dem Handeln seines Pferdes verdankt, welches ohne sein Zutun, aus sich selbst heraus eine gleichsam heroische Tat vollbrachte, die ein Menschenleben rettete. Mag es wahrscheinlich der tierische Instinkt gewesen sein, der die Pferde zu der jeweiligen Handlung verleitet hat, so führten die Autoren das Handeln ihrer Reittiere auf deren heroische Charakterzüge zurück. Dabei ist interessant, dass bei Soldaten niedrigerer Ränge die heroischen Assoziationen eher bescheidenerer Natur sind und an den einfachen Soldaten selbst erinnern, welcher die Memoiren verfasst hat. Es ist weder von weltbewegenden Taten noch von einem einzigartigen Genie die Rede, welche einen entscheidenden Einfluss auf den Verlauf der Schlacht gehabt hätten, sondern vielmehr von Heldenqualitäten wie Opferbereitschaft, Durchhaltewille oder eine gewisse Gewitztheit, die das Pferd zu Heldentaten in dem begrenzten Rahmen des ihm Möglichen befähigt haben. So wird das Pferd einerseits selbst zum Helden und andererseits auch zum Spiegel der Selbstheroisierung des einfachen Soldaten.

Sowohl die Heroisierung berühmter Kriegspferde heldenhafter Feldherren als auch die namenloser Pferde regulärer Armeemitglieder dienen somit als Chiffre für verschiedene Heroisierungsstrategien menschlicher Heldenmodelle und -figurationen, die einen weiteren Zugang zu den heroischen Charakterisierungen militärischer Heldenbilder des 19. Jahrhunderts ermöglicht. Vergleicht man die Heroisierungsmuster berühmter Kriegspferde der militärischen Führungsschicht mit denen der Pferde einfacher

Soldaten, können erste vorsichtige Schlüsse über die heroischen Leitbilder des Militärs im 19. Jahrhundert gezogen werden. Während mit den Feldherrenpferden ein Heldenbild, das von ritterlich-adligen Elementen und kampffentscheidender Bedeutsamkeit geprägt war, verbunden wurde, erschlossen sich über die heroische Darstellung regulärer Kriegspferde zusätzlich bisher eher untypische Heldenfiguren und -qualitäten, die eine Heroisierung der Militärs niedriger Ränge ermöglichten. Dabei kann zudem eine Vermischung der unterschiedlichen Heldenfigurationen beobachtet werden, wie es zum Beispiel anhand der Heldenmerkmale ‚Mut‘ und ‚Überwindung eines Gegners‘ deutlich wird. Interessant an den hier beschriebenen Heroisierungsstrategien ist, dass die Überlieferungen der Leben und Heldentaten der Kriegspferde noch weit bis ins 19., ja sogar bis zum Anfang des 20. Jahrhundert in illustrierten Zeitschriften sowie auch in den publizierten Erinnerungen der ehemaligen Kriegsteilnehmer ihren Eingang fanden. So blieben die Pferde großer Feldherren als auch die einfachen Kriegspferde der gewöhnlichen Soldaten selbst Jahrzehnte nach ihrem Tod Ausdruck der Vermittlung von militärischen Heldenidealen des 19. Jahrhunderts, die aufgrund ihrer überdauernden Geltung eine entscheidende Funktion in der nationalen Geschichtsschreibung und damit auch in der Mobilisierung für folgende Kriege innehatten.

**Kelly Minelli** ist Doktorandin am SFB 948 der Universität Freiburg. Sie promoviert bei R. G. Asch über Heroisierungen in deutschen und französischen Egodokumenten von Soldaten in der Zeit von 1756 bis 1815.

1 „Schottischer Pinguin wird norwegischer General“. Spiegel Online 2016; „Seevogel wird befördert. Pinguin Nils Olav ist jetzt General“. N-TV.de 2016.

2 Bei der Dickin Medal handelt es sich um eine Auszeichnung für britische Tiere, die sich im Kriegs- oder Gefahreneinsatz besonders verdient gemacht haben. Normalerweise wird sie nur an britische Tiere verliehen, doch gibt es ab und zu Ausnahmen wie im Falle der Hündin Diesel.

3 „Dickin Medal for Diesel the police dog killed in Paris attacks raid“. BBC Newsbeat 2015. Diesels heroischer Einsatz fand eine breite Rezeption in den Social Media-Netzwerken. So wurde z.B. der Hashtag #JeSuisChien nach Diesels Tod auf Twitter verwendet.

4 Es kommt zu einer starken Vermenschlichung des Kriegspferdes, da ihm neben einem eindeutigen rationalen Bewusstsein, auch Emotionen und Bindungen zugeschrieben werden, die einen klar menschlichen Charakter aufweisen und somit eine Identifizierung der Zuschauer mit dem Pferd ermöglichen.

5 Neben literarischen Erwähnungen in der Vulgata und im Alexanderroman, finden sich Darstellungen von Bucephalos auf dem Alexandermosaik und dem Alexandersarkophag. Für weitere Quellen siehe A.R. Anderson: „Bucephalos and his Legend“.

6 Menschen veränderten ihre Umwelt, um sie den Pferden anzupassen. Sie bauten ihnen Ställe, versorgten sie mit Futter und gaben hohe Beträge an Geld für sie aus. Zudem spielten Pferde eine essenzielle Rolle in der kulturellen und sozialen Repräsentation der jeweiligen gesellschaftlichen Stände im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit.

7 Siehe zum Beispiel Baum; Edwards; Haller; Jacob; Johns; Kelekna, Pita; Raulff; Raber und Tucker.

8 Ein wildes Kriegspferd zu zähmen und zu reiten, konnte als Ausdruck von Autorität, Macht und Führungsansprüchen gesehen werden (vgl. Robinson 362).

9 Diese und die folgenden Anmerkungen sind einem Vortrag von Ulrich Bröckling entnommen, den er bei der Jahreskonferenz des SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ am 30.06.2017 in Freiburg gehalten hat.

10 Copenhagens Tod war indes nicht besonders heroisch. Er starb an einem Übermaß an Süßigkeiten, die er sehr gerne fraß, doch angesichts seines hohen Alters nicht mehr so gut verdauen konnte (Forbes 638).

11 Die beiden letzten Zeilen sind die Jahre hinweg verblasst und heute nicht mehr lesbar und mussten literarischen Quellen entnommen werden.

12 Grab- und Denkmäler für (Haus-)Tiere waren im 19. Jahrhundert jedoch nichts Neues. Schon im 18. Jahrhundert fanden sie breiten Eingang in die adlig-fürstlichen Park- und Gartenanlagen. Die Inschriften auf den Denkmälern gaben dabei detailliert das Aussehen, die Tugenden und charakteristischen Eigenschaften der Tiere wieder. Auch biographische Angaben waren häufig zu finden. Damit unterschieden sie sich in ihrem gestalterischen Grundvokabular kaum von den Grab- und Denkmälern für Menschen und ließen eine hohe Individualisierung und Vermenschlichung der Tiere zu (vgl. Winter 37, 40).

13 Tatsächlich erfreuen sich Marengo und Copenhagen heute noch großer Beliebtheit. Erst 2016 lief ein vierteiliges Hörspiel auf BBC 4, in welchem eine fiktive Liebesgeschichte zwischen Marengo und Copenhagen anhand imaginierter Liebesbriefe erzählt wird („Warhorses of Lettres“).

14 In Frankreich kam es während der Französischen Revolution zu einem auffälligen Wandel der adligen Heldenbilder. Im Rahmen der Propaganda der *levée en masse* wurde Heldentum verstärkt für die einfachen Soldaten geöffnet und andere heroische Wertvorstellungen wie Patriotismus, Vaterlandsliebe und Märtyrertum wurden mit den heroisch-ritterlichen Kriegeridealen verknüpft (vgl. Clarke 55-57, Hughes 83-85). Auch für den Adel blieb das Kriegerideal des Mittelalters nicht unproblematisch. Da herausragende kämpferische Fähigkeiten ebenfalls zum heroischen Kriegerideal gehörten, wurde es gerade für Fürsten und Könige, die ihre Armeen nicht mehr selbst im Kampf anführten, oder im Falle der späteren Jahre Ludwigs XIV. nicht einmal mehr selbst auf dem Schlachtfeld erschienen, zunehmend schwierig, sich noch weiterhin glaubwürdig als heroischer Kämpfer darzustellen. Siehe hierzu die Monographie von Ronald G. Asch (2016).

15 “In philosophy, the culture of sensibility appeared above all in the guise of Sensationism, ‘the most widely accepted way of thinking among eighteenth-century French intellectuals.’ Sensationism was dominated by French thinkers such as Etienne Bonnot de Condillac, Charles Bonnet, and Claude Adrien Helvétius, but was profoundly influenced by the moral-sense school of the earl of Shaftesbury and Francis Hutcheson, and by eighteenth-century British Empiricists. Sensationist philosophers refrained from adopting materialist views and from denying the existence of immaterial souls or minds. However, they agreed with La Mettrie that all ideas and all knowledge are the product of bodily sensations. There is nothing in the mind that did not originate in some sensation or the other. They thereby subordinated minds and souls to bodies. [...] Sensationists were consequently

averse to abstract theories that have no basis in sensory experience. They strongly emphasized that it is meaningless to speak about things which one has not experienced, for any ideas not rooted in the senses are mere delusions.” (Harari 135-136) Für detaillierte Ausführungen zu der Auswirkung des Sensationismus auf die Militärtheorien des 18. Jahrhunderts siehe das Kapitel „Sensationism and Sensibility“ in Harari (135-144).

16 Die nationalstaatliche Symbolkraft des Lützowschen Freikorps kam daher, dass sich in dem preußischen Freiwilligenregiment eine Vielzahl von Soldaten aus unterschiedlichen deutschen Territorien sammelte.

17 So zum Beispiel zwei Postkarten, die kurz vor dem Krieg 1913 herausgegeben wurden: *Lützow's wilde Jagd*. Soldatenlieder-Postkarten. Druck u. Verlag v. M. Seeger, Stuttgart: 1913, und [Ohne Titel]. Im Bild signiert: R. Knötel. Verso: Verein für das Deutschtum im Ausland. 3. „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein.“ (Th. Körner). (Lützows wilde verwegene Jagd.) Eisernes Kreuz. Verlagssignet. 25/173, Geschäftsstelle: Berlin W. 62, Kurfürstenstraße 105: 1913.

## Literatur

## Quellen

Lawley, Francis. „Two Famous War Charges.“ *Baily's Magazine of Sports and Pastimes* 56 (1896): 335-345.

Lietzmann, Friedrich Christian Johann. *Freiwilliger Jäger bei den Totenkopfhussaren. Siebzehn Jahre Leutnant im Blücherhusaren-Regiment*. Berlin: R. Eisenschmidt, 1909.

Löffler, Karl. „An unsere Leser!“ *Das Cavallerie-Pferd. Zeitung für Geschichte und Taktik der Cavallerie, Zucht, Pflege und Veredelung des Kriegspferdes, seine Krankheiten und die Reitkunst* 1. Januar 1870: 1.

„Schottischer Pinguin wird norwegischer General.“ *Spiegel Online*. 2016. 1. Oktober 2017 <<http://www.spiegel.de/panorama/schottland-koenigspinguin-wird-zum-brigadegeneral-befoerdert-a-1108974.html>>.

„Seevogel wird befördert. Pinguin Nils Olav ist jetzt General.“ *N-TV.de*. 2016. 1. Oktober 2017 <<http://www.n-tv.de/panorama/Pinguin-Nils-Olav-ist-jetzt-General-article18477551.html>>.

„Dickin Medal for Diesel the police dog killed in Paris attacks raid.“ *BBC Newsbeat*. 2015. 1. Oktober 2017 <<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/35189099/dickin-medal-for-diesel-the-police-dog-killed-in-paris-attacks-raid>>.

Plutarch. „Alexander der Große“. *Biographien des Plutarch mit Anmerkungen von Gottlob Benedict von Schirach. Sechster Theil*. Berlin und Leipzig: George Jacob Decker, 1779: 187-357.

Stocqueler, J.H. *The Life of Field Marshal The Duke of Wellington*. Vol. II. London: Ingram, Cooke, and Co, 1853.

Walter, Jakob. *Les Mémoires de Jakob Walter 1812. La marche en Russie des fantassins wurtembergeois au service de l'Empire*. Paris: Editions Historiques Teissèdre, 2003.

Forbes, Archibald. „Copenhagen And Other Famous Battle-Horses.“ *The Pall Mall Magazine* 3 (1894): 625-638.

„Warhorses of Letters.“ *BBC Radio 4*, August – September 2016.

Wilson, James Grant. „War-Horses of Famous Generals. Washington – Wellington – Napoleon – Grant – Lee – Sherman – Sheridan.“ *The Century Illustrated Monthly Magazine* 86 (1913): 45-55.



## Sekundärliteratur

- Anderson, Andrew Runni. „Bucephalus and His Legend.“ *The American Journal of Philology* 51.1. (1930): 1-21.
- Asch, Ronald G. *Herbst des Helden. Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung: ein Essay*. Würzburg: Ergon Verlag, 2016.
- Badian, Ernst. „Bukephalos, Bukephalos.“ *Der Neue Pauly*. Hg. Hubert Canick, Helmuth Schneider und Manfred Landfester. 2006. 8. Januar 2018 <[http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e221270](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e221270)>.
- Baum, Marlene. *Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1991.
- Bellanger, Silke u.a. „Tiere – eine andere Geschichte?“ *Traverse: Zeitschrift für Geschichte* 15. 3 (2008): 7-11.
- Baran, Myriam. *100 Chevaux de légende*. Paris: Solar, 2000.
- Bröckling, Ulrich. „Bausteine einer Theorie des Heroischen.“ Vortrag auf der Jahreskonferenz des SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“. Freiburg, 30.06.2017.
- Clarke, Joseph. „'Valour Knows Neither Age Nor Sex'. *The Recueil des Actions Héroïques* and the Representation of Courage in Revolutionary France.“ *War in History* 20.1 (2013): 50-75.
- Edwards, Peter (Hg.). *The Horse as Cultural Icon. The Real and Symbolic Horse in the Early Modern World*. Leiden: Brill, 2012.
- . „Image and Reality. Upper Class Perceptions of the Horse in Early Modern England.“ *The Horse as Cultural Icon: The Real and Symbolic Horse in the Early Modern World*. Hg. Peter Edwards. Leiden: Brill, 2012: 281-306.
- Edwards, Peter und Elspeth Graham. „Introduction. The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World.“ *The Horse as Cultural Icon. The Real and Symbolic Horse in the Early Modern World*. Hg. Peter Edwards. Leiden: Brill, 2012: 1-33.
- Either, Pascal und Maren Möhring. „Eine Tiergeschichte der Moderne. Theoretische Perspektiven.“ *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 15. 3 (2008): 91-105.
- Feverit, Ute. „Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert.“ *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*. Hg. Richard van Dülmen. Wien: Böhlau, 1998: 323-344.
- Gless, Karlheinz. *Das Pferd im Militärwesen*. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1989.
- Haller, Martin. *Pferde unter dem Doppeladler. Das Pferd als Kulturträger im Reiche der Habsburger*. Hildesheim: Olms-Verlag, 2002.
- Harari, Yuval Noah. *The Ultimate Experience. Battlefield Revelations and the Making of Modern War Culture, 1450-2000*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Hagemann, Karen. „Der ‚Bürger‘ als ‚Nationalkrieger‘. Entwürfe von Militär, Nation und Männlichkeit in der Zeit der Freiheitskriege.“ *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*. Hg. Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1998: 74-102.
- Hamilton, Jill. *Marengo. The Myth of Napoleon's Horse*. London: Fourth Estate, 2000.
- Hughes, Michael J. *Forging Napoleon's Grande Armée. Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army, 1800-1808*. New York: New York UP, 2012.
- Jacob, Frank. „Einleitung.“ *Pferde in der Geschichte. Begleiter in der Schlacht, agrarisches Nutztier, literarische Inspiration*. Hg. Frank Jacob. Darmstadt: BÜCHNER-Verlag, 2016: 7-18.
- (Hg.). *Pferde in der Geschichte. Begleiter in der Schlacht, agrarisches Nutztier, literarische Inspiration*. Darmstadt: BÜCHNER-Verlag, 2016.
- . „Vom kriegsentscheidenden Faktor zum Sinnbild antiquierter Kriegsführung – Pferde im Burenkrieg und im Russisch-Japanischen Krieg.“ *Pferde in der Geschichte. Begleiter in der Schlacht, agrarisches Nutztier, literarische Inspiration*. Hg. Frank Jacob. Darmstadt: BÜCHNER-Verlag, 2016: 198-232.
- Johns, Catherine. *Horses. History, Myth, Art*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2006.
- Kelekna, Pita. *The Horse in Human History*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- Korte, Barbara u.a. „Einleitung.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016): 5-8.
- Popp, Stefanie. „Die literarische Darstellung des Pferdes in Michael Morpurgos *War Horse*.“ *Pferde in der Geschichte. Begleiter in der Schlacht, agrarisches Nutztier, literarische Inspiration*. Hg. Frank Jacob. Darmstadt: BÜCHNER-Verlag, 2016: 234-256.
- Raber, Karen und Treva J. Tucker (Hg.). *The Culture of the Horse. Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Raulff, Ulrich. *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*. München: Beck, 2015.
- Robinson, Gavin. „The Military Value of Horses and the Social Value of the Horse in Early Modern England.“ *The Horse as Cultural Icon. The Real and Symbolic Horse in the Early Modern World*. Hg. Peter Edwards. Leiden: Brill, 2012: 351-376.
- Roscher, Mieke. „Human–Animal Studies, Version: 1.0.“ *Docupedia-Zeitgeschichte*. 2012. 1. Oktober 2017 <[http://docupedia.de/zg/Human-Animal\\_Studies](http://docupedia.de/zg/Human-Animal_Studies)>.
- Scappaticci, Elena. „Le cheval de Napoléon restauré, bientôt exposé à Londres.“ *Le Figaro.fr*. 2016. 1. Oktober 2017 <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2016/12/27/03015-20161227ARTFIG00126-le-cheval-de-napoleon-restaure-bientot-expose-a-londres.php>>.
- Schürch, Isabelle. „Tierische Conquistadoren. Wenn Helden Pferde brauchen und Pferde zu Helden werden.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016): 91-101.
- 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.
- Winter, Sascha. „'Könn't man mit Tieren Freundschaft haben, so läge hier mein Freund'. Grab- und Denkmäler für Tiere in Gärten und Parks des 18. Jahrhunderts.“ *Traverse: Zeitschrift für Geschichte* 15.3 (2008): 29-42.

Klara Stephanie Szlezák

## “Famous”, “Immortal” – and Heroic? The White Whale as Hero in Herman Melville’s *Moby-Dick*

### Introductory remarks

Rarely has an animal figured so centrally in a work of American fiction as has the white whale, Moby Dick, from the eponymous 1851 novel by Herman Melville. *Moby-Dick; or, The Whale*, as the full title reads, has been the subject of countless readings from a broad range of criticisms. Whereas, arguably, *Moby-Dick* ranges as “the great unread American novel” (Inge 696), it may easily be one of the most researched works of American literature. Scholarly studies of *Moby-Dick* abound as the academic interest in the novel has been unbroken since the so-called Melville revival that set in during the 1920s. As early as the mid-1990s, Leonard Slade observed that

[...] the number of interpretations of the White Whale is nowadays almost too great to be surveyed, and the arbitrariness which has been frequently displayed in these interpretations is almost proverbial. (Slade ix)

Some twenty years later, the number has multiplied, making a comprehensive survey all but impossible.<sup>1</sup>

Among the wealth of academic investigations of the novel, studies focusing solely on Moby Dick are comparatively rare. While the lion’s share of studies center on the ship’s monomaniac captain, Ahab, and the charismatic narrator, Ishmael, the whale itself has been accorded far less scholarly attention. More often than not, Moby Dick is read in his<sup>2</sup> relation to Ahab, and in the majority of studies the whale is treated as a symbol or an allegory rather than an actual character in its own right: as a symbol of evil or of goodness, of man’s relationship with the universe, as a phallic symbol, as a symbol of the universe itself, as a symbol of the father (in his capacity to punish), or the mother (in the symbolic equation of the maternal womb and the tomb) (cf. *ibid.* ix-x). While the argument of this article is certainly not to deny the symbolic and allegorical dimension of the whale in the novel, it nevertheless proposes a reading of the whale as that

which he is in the first place: an animal. Reading *Moby-Dick* from the perspective of critical animal studies, the article aims to re-direct attention to the animal that provides the novel its title and to describe his role in the story as a heroic figure. As the goal of critical animal studies is

to question dominant Western articulations of the human/animal binary that overwhelmingly view this division of the world into human and animal as a fact (Gross 2)

the perspective allows us to suspend the division between human and animal and thus challenge the notion that certain sets of traits or attributes are specifically human and inapplicable to animals. The attributes (loosely) subsumed under the concept of heroism are a case in point.

Besides being a meaningful symbol on the metaphysical level of the novel or a mere projection surface for Ahab’s obsessions, Moby Dick is in fact a fictionalized historical animal based on early nineteenth-century reports of a white whale called Mocha Dick as well as a huge whale involved in the sinking of the ship *The Essex* in 1820.<sup>3</sup> As this article aims to demonstrate, Melville’s combination of legends surrounding individual whales and contemporaneous zoological knowledge about whales into the construction of Moby Dick has resulted in a heroized portrait of the whale. Despite the multiple references in the novel to the whale as “monstrous” (Melville 62, 177) and even “malicious” (160, 178), this article reads Melville’s white whale as a highly complex element in the novel whose monstrosity is a form of superiority over the human characters constituting the basis for a heroizing discourse. The heroization of the whale in the novel is achieved by means of a natural-historical discourse that lays the foundation for the animal’s superior powers; by means of ascriptions of agency, especially in the animal’s response to his human attackers; by means of such qualifications of the animal as majestic, dignified, or indomitable; as well as by means of the possibility of his immortality as an inherent characteristic of heroes.

## Of whales and men: Critical animal studies and *Moby-Dick*

The prerequisite for approaching *Moby Dick* as a hero in the novel is to accord an animal character the capacity to assume heroic qualities, which traditionally are so firmly tied to the notion of human superiority and their resulting exclusive claim to heroism. Heroic figures, as Ralf von den Hoff et al. have described, may be real or fictitious, dead or alive, but they are generally assumed to be human (cf. von den Hoff et al. 8; cf. also 10). The present approach, then, has become feasible with the help of critical animal studies, which is a fairly recent criticism within literary and cultural studies. Since the early 2000s, a wide range of studies have staked out the field of critical animal studies and have introduced significant parameters for the reading and rereading of (predominantly western) literature and culture with a special focus on animals. Seminal works among them are Paul Waldau's *Animal Studies: An Introduction* (2013), Dawne McCance's *Critical Animal Studies: An Introduction* (2013), and *The Oxford Handbook of Animal Studies*, edited by Linda Kalof (2017).<sup>4</sup>

One perspective within the field of critical animal studies is the exploration of "human self-conception through animals" (Gross 4). Aaron Gross, in the introduction to his 2012 co-edited volume *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*, asserts that

[...] to make animals present [rather than to see them as absent referents], we first need to gain some purchase on how animal others are embedded in human self-conception – in the human imagination (the landscape of our mind) and the imagination of the human (how we imagine the meaning of humanity). (ibid. 16)

In this sense, considering *Moby Dick* a hero in the novel brings the animal from the margins to the center as, arguably, more often than not humans take centre stage in "the landscape of our mind". Likewise, interpreting *Moby Dick* as a hero in the novel affects "how we imagine the meaning of humanity". As the whale takes on a typically human role – that of the hero – and the two characters swap, to a certain degree, supposedly human and non-human qualities in the struggle with his antagonist Ahab, readers are urged to inquire into the very meaning and the scope of the term 'humanity'.

Mario Ortiz Robles, in his 2016 book *Literature and Animal Studies*, explores the implications of the "strict division Western culture establishes between humans and animals" and finds that it is in its essence "literary in nature"

(Robles 3). In *Moby-Dick*, chapters as diverse as the 32<sup>nd</sup> chapter, "Cetology", which is dedicated to the natural characteristics and natural history of the animal, or the 42<sup>nd</sup> chapter, "The Whiteness of the Whale", revolving around the metaphysical implications of the whale's colour, demonstrate the all but endless diversity of ways in which an animal can be constructed through literature. As has been noted, "[as] a symbol the White Whale in *Moby-Dick* is endlessly suggestive of many meanings [...]" (Slade 1) – and so he is as an animal and hero. If it is within the power of literature to establish a strict in-group/out-group dynamic between humans and animals, by implication it is also within its power to undermine, or even eliminate it. Robles further specifies:

[...] our relation to non-humans has most often been premised on our willingness to assert our domination over nature. The invention of the animal has thus been instrumental in the development of human culture by creating the conditions of possibility of our own invention as civilized beings. (Robles 4)

This divide, which made possible humans' self-perception as civilized, at the same time meant

the manipulation of animals by making them not only inferior to humans but, to the precise degree that they do not possess the attributes that make humans distinctive, also incapable of objecting to how they are treated. (ibid 14)

Yet, when we turn our attention to *Moby-Dick*, it becomes clear that the white whale's defiance to being slaughtered is indeed a form of objection to the way whales are treated; it is a form of resistance to the usual course of events in which the whales are hunted, killed, and different parts of their bodies are turned into commodities, as various chapters in the novel detail. In this sense, a challenge to the assumption that animals are incapable of objection equals a challenge to the related assumption that humans are superior and (by implication the only) civilized beings. It is in this challenge to these assumptions that one may find the very foundation of *Moby Dick*'s heroism.

### Famous, supernatural, immortal: *Moby Dick* and the categories of the heroic

When young whales at large are called "brawny, buoyant heroes" (Melville 303) in the novel, this



all but invites an interpretation of the white whale as a hero and betrays his basic aptitude for this status. Any approach that explores Moby Dick as a heroic figure in the novel, then, needs to take as its point of departure a definitional delimitation of what is understood by the term 'hero'. This, however, is complicated by the fact that the concept of the hero is demarcated by historically variable connotations rather than by unambiguous and unalterable defining criteria (cf. Schinkel 9). A widely shared assumption seems to be that a figure's characterization as a hero presupposes a remarkable deed (cf. Schneider 20; Schinkel 9). By implication, this deed is accomplished willfully rather than accidentally. It may be this deliberateness of one's actions that most crucially impedes the identification of animals as heroes. After all, they are widely considered to act upon instinct and to be incapable of pondering their choices. In light of this, it is all the more significant that sperm whales in general, and Moby Dick in particular, are repeatedly described as intelligent in the novel. Thus, sperm whales are said to "[act] with *wilful, deliberate designs* of destruction" (Melville 181; my emphasis). Moby Dick is ascribed an "unexampled *intelligent* malignity" (ibid. 159) and a "malicious *intelligence*" (ibid. 448; my emphases). Even though he is explicitly referred to as a "brute" (ibid. 163) and an "animal" (ibid. 227), and thus unmistakably categorized as non-human, he seems to demonstrate mental capacities that exceed what can be expected of animals, which allows him to face humans on an equal footing.

Scholars further seem to agree that one of the constitutive factors of heroes is that the hero's deeds are told to an audience, that they are narrated and medially represented and communicated (cf. Schneider 20; von den Hoff et al. 11). In the case of Moby Dick, this criterion is met on the intradiegetic level. At many points in the novel, readers are informed that Moby Dick's reputation grew out of the many stories told about him, which are composed of both legends and eye-witness reports. Long before they lay eyes on the white whale, Ishmael and the crew of *The Pequod* hear tales about disastrous and deadly encounters between the animal and various whalers;

[...] in maritime life, far more than in that of terra firma, wild rumors abound, wherever there is any adequate reality for them to cling to

Ishmael observes in chapter 41, titled "Moby Dick", adding:

the outblown rumors of the White Whale did in the end incorporate with themselves all manner of morbid hints, and half-formed

foetal suggestions of supernatural agencies, which eventually invested Moby Dick with new terrors unborrowed from anything that visually appears. (Melville 156)

Moby Dick's fame, or infamy – the borders between these two concepts are fluid at best – constitutes another indication of his heroism. Not just any whale in the wide oceans, Moby Dick is individualized<sup>5</sup> and identified not least by means of story-telling and mythicization.

With these two preconditions in place, the heroization of the whale in the novel is achieved by means of a variety of (partly overlapping) discourses, which Melville intertwines skilfully. First, it is the natural-historical discourse that lays the foundation for the animal's superior powers. In chapter 32, "Cetology", whales are approached scientifically in an attempt to circumscribe and classify their species. As a sperm whale, Moby Dick is a superlative creature in many respects:

[The sperm whale] is, without doubt, the largest inhabitant of the globe; the most formidable of all whales to encounter; the most majestic in aspect; and lastly, by far the most valuable in commerce; he being the only creature from which that valuable substance, spermaceti, is obtained. (ibid. 120)

These superlatives indicate that whales, and Moby Dick as a particular whale especially so, challenge the limits of the ordinary. Moby Dick's extraordinariness and his purported "supernatural agencies" (ibid. 156) are among those traits attributed to him that qualify him for the characterization as a hero. In his inquiry into the purpose and function of heroes, Christian Schneider claims that

the fundamental structure of the hero [...] consists in his/her superhumanity<sup>6</sup> – a quality that in its transcendence of the human always lends itself to the suspicion of inhumanity as well. (Schneider 20)<sup>7</sup>

Thus, according to this perspective, the ascription of heroism to Moby Dick does not appear incongruous with the presentation of his supernatural powers in a rather negative light and their connection to violence, terror, and ferocity.

Second, the aforementioned implication that Moby Dick acts deliberately ties in with a notion of agency ascribed to the animal.<sup>8</sup> Rather than a passive victim of humans' actions, Moby Dick actively responds to his human attackers. The relationship between humankind and whales, as Richard Ellis has demonstrated in his thoroughly researched book *Men and Whales*, has predominantly revolved around whaling, the violent act of killing whales for human subsistence or, in



the industrialized west, profit. Ellis points to the paradoxical notion of heroism in this paradigm, in which the roles of persecutor and persecuted are quite clearly distributed:

Because whaling has always been attended by tales of heroism, and of killing the great creatures in the face of hostile elements [...] it has come down to us as a noble and occasionally even enlightened profession. (Ellis ix)

Moby Dick's agency, and the claim of his heroism derived from it, lies not least in the reversal of the traditional roles: Moby Dick defies the whalers' attempts to kill him and instead becomes "murderous" (Melville 155; 459) himself. Only "seemingly" so is he Ahab's "unsuspecting prey" (ibid. 447). As he eventually kills those who had set out to hunt and kill him, he assumes an agency that singles him out and bestows a heroic quality onto him.

Third, Moby Dick's violent and allegedly vicious actions as well as his reputation for being murderous are contradicted by various qualities that are attributed to all (sperm) whales, and thus to the white whale as well. These include, but are not limited to, such traits as being "majestic" (ibid. 106; 120), "mighty" (ibid. 293), "wondrous" (ibid. 106), "ponderous and profound", or of "great inherent dignity and sublimity" (ibid. 313). This catalogue of positive attributes stands in stark contrast to Moby Dick's (alleged) malignity and contributes to his characterization as a hero. What these characteristics – might, dignity, majesty, sublimity – have in common is that they evoke a notion of superiority. Described as "a noble animal" (ibid. 227), the whale commands admiration and respect. This is further articulated in the assertion that the "the great monster [the sperm whale] is indomitable" (ibid. 294), which, once more, underscores the notion of his superiority.

Last, the notion of indomitableness is closely related to the rumours of Moby Dick's immortality (cf. ibid. 221):

[some whalemens declared] Moby Dick not only ubiquitous but immortal (for immortality is but ubiquity in time); that though groves of spears should be planted in his flanks, he would still swim away unharmed; [...]. (ibid. 158)

The very concept of immortality revisits the notion of supernatural capacity as their own mortality is an (often) painful reminder of humans' limitations and evanescence. It is this mere idea of his immortality that thus positions Moby Dick outside of the realm of the human and of the ordinary. When the narrator observes "the glorified

White Whale as he so divinely swam" (ibid. 447) alongside *The Pequod* before the final confrontation, the connection between Moby Dick and a higher domain is intimated. Immortality – understood figuratively, of course – signifies that the memory of one's character traits and deeds will survive long after one's demise with the help of story-telling and is as such an inherent characteristic of heroes.

That *Moby-Dick*, revolving around the adventures aboard a whaling ship, has been interpreted in terms of the heroic is little surprising. From the beginnings of *Moby-Dick* criticism, in fact, Ahab and the whale were cast as hero and villain (cf. Slade 1). Since heroes, as Scott T. Allison and George Goethals remark, are frequently delineated vis-à-vis villains (cf. ibid. 15), the characterization of Moby Dick as the villain against which Ahab was laid out as the hero appeared all but natural. Far from being considered himself in terms of the heroic, the whale seems to have been understood primarily as the antagonist who, physically and mentally, maimed Ahab in the past, haunted him over the years, and provoked the captain's further actions.

The abundant criticism on Ahab has proposed numerous and divergent readings of the character, which also include his identification as a hero of different kinds. Ahab "has been perceived as classical tragic hero (predominantly of the Faustian, Promethean, or Shakespearean kind)" (Recker 33)<sup>9</sup> as well as an example of "the isolated romantic hero" (Friedman 99). "The mediator between Ahab and the tragic hero of old [...]," Maurice Friedman writes, "is the romantic hero with his titanic suffering and his dark morbidity" (ibid. 100-101).

Against the backdrop of various critical readings of the novel that try to determine what kind of hero Ahab is, it seems tempting to categorize the whale as hero of different kinds accordingly. Such a categorization, however, is complicated not least by the fact that Moby Dick is an animal character. Unlike in the case of Ahab, who has been likened to such heroic literary predecessors as Prometheus, Faust, King Lear, or Macbeth, there is no precedent in western literature that would provide a suitable point of reference for the whale. The terms and definitions that are applicable to Ahab thus do not necessarily prove useful in the case of Moby Dick. And yet, the whale's heroic qualities to some extent intersect with what has been established as characteristic of Ahab. In his reading of Ahab as a Promethean character, Maurice Friedman declares: "Like every hero, he is a mixture of the divine and the demonic" (Friedman 81).

*Moby-Dick* criticism, as Astrid Recker has

pointed out, has seen an “Ishmaelian turn” (Reker 34) as the focus has shifted from Ahab onto Ishmael, which has also entailed the exploration of Ishmael in terms of the heroic. In this vein, Ishmael’s whaling voyage appears as a hero’s journey, with the motif of the voyage signifying the character’s development and growth. Again, this is not easily transferable onto the character of the whale. As a creature of the sea that is constantly in motion, the whale’s heroism cannot, per definition, be grounded in the almost formulaic pattern of the hero’s departure from familiar terrain, venture into the unknown, and return to the home community in an altered, wiser version of the former self (cf. Smith xv-xvi). In this sense, Moby Dick, it would seem, is closer in its specific heroism to that character in the novel that is cast most explicitly as his adversary, namely Ahab.

Monika Schmitz-Emans, in her exploration of heroism, *Moby-Dick*, and its adaptation into comic books, also focuses on Ahab as the novel’s central heroic figure, whom she interprets to be a tragic, Aristotelian hero and a modern, rebellious hero at the same time (cf. Schmitz-Emans 138). She, too, refers to the whale as an “animal devoid of reason”,<sup>10</sup> and she, too, assigns him the role of the antagonist (cf. *ibid.* 139). And yet, she points out that

the White Whale is no less polyvalent than Ahab. On the one hand, he can be viewed as the epitome of a nature that humans aim to subjugate forcefully; on the other hand, he is by no means simply a victim but also represents the merciless side of nature. (*ibid.* 139)<sup>11</sup>

It is this polyvalence that Schmitz-Emans detects in the figure of Moby Dick that also characterizes his role as a hero in the novel.

On the basis of Moby Dick’s polyvalence and the definitional parameters laid out above, Moby Dick can indeed be understood as a hero, albeit not unambiguously so. His heroic traits, as has been shown, are juxtaposed with his description as monstrous, malicious, and murderous. Rather than undermining Moby Dick’s status as a hero in the novel, however, this ambivalence seems nothing if not appropriate within the overall framework of the novel. Ahab, who is more readily identified as the/a hero in the book, is also not unambiguously outlined as such: Harold Bloom calls him the “greatest of American fictive hero-villains” (Bloom 1). Neither is the character of Ishmael without incongruities.

What, for the most part, was perceived as a lack of coherence and therefore deemed flawed by contemporary audiences in Melville’s day, has alternatively been recognized as a literary style that preceded and foreshadowed modernism.

Whereas *Moby-Dick* and other works by Melville are frequently labelled romances (in the sense specified by Hawthorne in the preface to *House of the Seven Gables*) and literary history has registered his works as belonging to American romanticism, his oeuvre still defies an overly ready categorization as romanticist due to the many modernist features. Moby Dick, one may thus argue, would not qualify as a Melvillean hero, if he were to ‘check the boxes’ too easily.

In order to claim for himself the status as a hero, Moby Dick relies on defiance. Not only does he defy the role of the victim in which so many of his fellow whales have suffered brutal deaths at the hands of the whalers, he also defies the very limits of his animal-ness. Among the many metaphysical questions that the novel delves into, one could also count the question of the nature and purpose of the human–animal dichotomy. As whales, and Moby Dick in particular, assume supposedly human qualities, as detailed above, Ahab in turn, in his maniac rush after the white whale, seems to forfeit some of the qualities that make humans human, most notably reason, self-control, and free will.

In this vein, Mark K. Burns’s argument with regard to *Moby-Dick* and race could be taken one step further. Burns offers an in-depth study of the chapter “Cetology” and argues that Ishmael’s and science’s inability to neatly classify different whales into various species serves as a metaphor for the unjustified and unsuccessful attempt to classify human beings into racial categories (cf. Burns 204-207). By encouraging the analogy between “human as well as leviathan society” (*ibid.* 204), the novel not only challenges mechanisms of stereotypification and classification of human beings; it can also be understood as questioning the legitimacy of differentiating strictly between, systematically separating, as well as hubristically hierarchizing the two realms in the first place.

### Concluding remarks: Moby Dick’s ambivalent heroism

When Mario Ortiz Robles states that animals play a marginal role in the consideration of modern literature but acknowledges that “[...] there are animals in this literary tradition, some even as famous as *Moby Dick*” (6; my emphasis), he singles out the whale in Herman Melville’s novel as a benchmark figure for the fame of animals in literature. Yet, even though Moby Dick is doubtlessly (one of) the best-known animal(s) in world literature, he is rarely primarily considered as such in scholarly studies. The extent to which

Moby Dick is not only a symbol but an animal that is made present (cf. Gross 16) in the text becomes evident from the fact that

Melville exhaustively anatomizes the whale from its wrinkled brow to its flexile tail, from its translucent skin to its dry bones. (Edwards/Marr 12)

Melville's whale is a multifaceted creature that combines allegorical projections, historical components, elements of legend and myth, and zoological details. Thus, if Moby Dick emerges from the above considerations as an ambivalent hero, this is utterly appropriate with regard to the overall tone and complexity of the novel. Ahab and Ishmael are no less ambivalent in their characterization, utterances, and actions. To what extent Melville may have envisioned his whale as a hero may only be surmised; but neither does this article attempt to trace the author's intent, nor does it ultimately matter for the insights gained from the above observations.

Heroes, as Schneider has observed, originate in the moment of their identification as heroes; their existence is inextricably tied to their recognition by others (cf. Schneider 19-20). Thus, an interpretation of Moby Dick as a hero depends on the willingness of human beings to recognize the heroic dimension of his character and actions. Seeing as he is repeatedly described as a "monster" (Melville 155; 159; 221), this does not go without saying. Apart from the more positive explicit ascriptions, which make him appear heroic and which highlight the ambiguity of his character, Moby Dick emerges as a hero based on what he does:

Overcoming obstacles creates surprisingly different heroes. Some heroes – some real and some fictional – are not even human. (Allison/Goethals 13)

The fictional Moby Dick, like his real-life counterparts Mocha Dick and the whale that sank *The Essex*, lends himself to a characterization as a hero not least because he emerged victorious from a battle whose odds were so strongly cast against him. When Moby Dick is portrayed as "a Sperm Whale of uncommon magnitude and malignity" (Melville 155), it needs to be remembered that this (alleged) malignity is acted out in an overall scenario that is determined by humans' assault on whales and the formers' intrusion into the territory of the latter.

Since heroized animals ultimately also reflect the ways in which human beings construe their own identity, a reading of Moby Dick as a hero seems all the more significant. Joe Roman describes the (historical) impact of the novel as follows:

By rendering humans puny and insignificant, the whale was sublime, a natural force that could not and should not be subdued. (Roman 91)

To readers in Melville's time, when industrialization increasingly encroached on the natural world, including the oceans, a heroized whale that resisted human dominance over nature and the sea served as a much needed reminder of the limits of human influence and power. Drawn, as Roman rightfully points out, along the lines of the sublime, the figure of the indomitable, noble whale responded to the contemporary preoccupation with this category of thought. Despite many differences, Melville shared with his contemporaries whom F. O. Matthiessen famously grouped together as the writers of the American Renaissance – Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, and Whitman – an interest in the role of nature in the face of the United States' expanding industrial power. While their views on nature reached into such diverse realms as pantheism, pastoralism, and (early) environmentalism, they overlapped in their proximity to the idea of the sublime. This contemporaneous view of nature as awe-inspiring surfaces in Melville's heroic whale. Inspiring both fear and wonder in humans, the white whale in his unmistakable sublimity commands humans' respect and humility. While the social, economic, and ecological contexts have changed since the mid-nineteenth century, and whales are no longer a widespread commodity to be exploited boundlessly, Moby Dick's heroism is no less relevant in the present day. With whaling restrictions widely – yet, as one might argue, still not sufficiently – in place, the threats that humans pose to whales have shifted. The rise in water temperature due to manmade climate change, the pollution of the seas, and over-fishing continue humans' attack on the whales' world. Against the backdrop of an ambivalent era in which a heightened environmental consciousness and activism stand side by side with the continuation of an exploitative world economy, Moby Dick appears as a hero that has lost none of his meaningfulness.

Having previously taught at the universities of Regensburg, Osnabrück, and Augsburg, **Klara Stephanie Szlezák** is a postdoctoral researcher and lecturer in American Studies at the University of Passau, Germany. She is the author of *"Canonized in History": Literary Tourism and 19th-Century Writers' Houses in New England* (Universitätsverlag Winter, 2015) and the co-editor of *Referentiality and the Films of Woody Allen* (Palgrave Macmillan, 2015). Her current research projects include the edited collection *Preserving U.S. History, Commemorating*



Contested Events (with Melissa M. Bender) and the book project “Fiction, Photojournalism, and the Negotiation of Rights in Jewish America, 1896-1930” (working title).

1 Given the plethora of research done on *Moby-Dick*, the novel, and Moby Dick, the character, the following can be but a very brief, and inevitably incomplete overview.

2 I follow Melville in the usage of the personal determiners and pronouns he/him/his when referring not only to Moby Dick but also to the sperm whale generically.

3 Cf. Leroux's extensive volume for a detailed documentation of the historical background to *Moby-Dick*.

4 Again, this is just a small selection of the many works that have been published on the subject in recent years. As critical animal studies continues to be a topical field of study – as, for instance, the B.A. and M.A. program in animal studies offered at NYU manifests – the body of research literature can be expected to expand considerably over the coming years.

5 The fact that the white whale has a proper name adds to this individualisation. In chapter 54, a Spanish whale-man asks: “[...] Sir sailor, but do whales have christenings? Whom call you Moby Dick?” (Melville 221). The obvious answer to the first question is no. Christenings, of course, are a privilege of humans, especially at the time. So the fact that Moby Dick has a name is already an indicator of the unstable boundaries between the realms of humans and animals.

6 I am aware that ‘supernatural’ and ‘superhuman’ are not exact synonyms but regard them as sufficiently close in meaning for them to be relevant in the present context; both signify a deviation from, or a surpassing of what is considered ‘normal’ or usual.

7 The German original reads: “[...] die Grundstruktur des Helden [...] besteht in der Übermenschlichkeit – eine Qualität, die als Transzendenz des Menschlichen immer auch den Ruch von Un-Menschlichkeit hat”.

8 Recent studies have shown that there are “abilities of discernment and decision-making in animals, such that they act upon and respond to reciprocating animals and things in their surrounds that are deemed significant” (Warkentin 26), thus deviating from behaviorist studies that had accounted for animals' action merely invoking conditioning or instinct (cf. *ibid.* 29). Though, of course, such scientific knowledge was unavailable in the mid-nineteenth century, it backs a perspective of Moby Dick as acting upon “awareness, memory and understanding of previous experiences” (*ibid.* 29).

9 Cf. Recker, as well as Bloom, for detailed bibliographical references to previous readings of Ahab.

10 The German original reads: “ein vernunftloses Tier”.

11 The German original reads: “Der weiße Wal ist nicht minder polyvalent als Ahab. Er kann einerseits zwar als Inbegriff einer Natur betrachtet werden, die vom Menschen gewaltsam unterworfen werden soll, aber er ist andererseits keineswegs nur Opfer, sondern repräsentiert auch die gnadenlose Seite der Natur”.

## Works Cited

- Allison, Scott T., and George R. Goethals. *Heroes: What They Do & Why We Need Them*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Bloom, Harold (ed.). *Ahab*. New York: Chelsea, 1991.
- Bloom, Harold. “Introduction.” *Ahab*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1991: 1-5.
- Burns, Mark K. “In This Simple Savage Old Rules Would Not Apply”: Cetology and the Subject of Race in *Moby-Dick*.”

“*Ungraspable Phantom*”: *Essays on Moby-Dick*. Ed. John Bryant, Mary K. Bercaw Edwards, and Timothy Marr. Kent: Kent State UP, 2006: 199-208.

Ellis, Richard. *Men and Whales*. New York: The Lyons Press, 1999.

Edwards, Mary K. Bercaw, and Timothy Marr. “Introduction: Renderings of the Whale.” *“Ungraspable Phantom”*: *Essays on Moby-Dick*. Ed. John Bryant, Mary K. Bercaw Edwards, and Timothy Marr. Kent: Kent State UP, 2006: 1-12.

Friedman, Maurice. “Captain Ahab: Modern Promethean.” *Bloom* 81-103.

Kalof, Linda (ed.). *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford: Oxford UP, 2017.

Gross, Aaron. “Introduction and Overview: Animal Others and Animal Studies.” *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*. Ed. Aaron Gross and Anne Vallely. New York: Columbia UP, 2012: 1-23.

von den Hoff, Ralf et al. “Helden – Heroisierungen – Heroismen.” *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1 (2013): 7-14. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03

Inge, M. Thomas. “Melville in Popular Culture.” *A Companion to Melville Studies*. Ed. John Bryant. New York: Greenwood, 1986: 695-739.

Leroux, Jean-François (ed.). *Herman Melville's Moby-Dick: A Documentary Volume*. Detroit: Gale Cengage Learning, 2009.

Matthiessen, Francis Otto. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford: Oxford UP, 1941.

Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. 1851. Ed. Harrison Hayford and Hershel Parker. New York: Norton, 1967.

McCance, Dawne. *Critical Animal Studies: An Introduction*. Albany: State U of New York P, 2013.

Recker, Astrid. “But truth is ever incoherent...”: *Dis/continuity in Herman Melville's Moby-Dick*. Heidelberg: Winter, 2008.

Robles, Mario Ortiz. *Literature and Animal Studies*. London: Routledge, 2016.

Roman, Joe. *Whale*. London: Reaktion Books, 2005.

Schinkel, Eckhard (ed.). *Die Helden-Maschine: Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Essen: Klartext, 2010.

----. “Die Helden-Maschine.” *Die Helden-Maschine: Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Ed. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext, 2010: 8-18.

Schmitz-Emans, Monika. “Heldenbilder zwischen Affirmation und Demontage: Herman Melville's ‘Moby Dick’ und der Comic.” *Die Helden-Maschine: Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Ed. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext, 2010: 137-154.

Schneider, Christian. “Wozu Helden?” *Die Helden-Maschine: Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Ed. Eckhard Schinkel. Essen: Klartext, 2010: 19-27.

Slade, Leonard A. Jr. *Symbolism in Herman Melville's Moby-Dick: From the Satanic to the Divine*. Lampeter: Edwin Mellen, 1998.

Smith, Evans Lansing. *The Hero Journey in Literature: Parables of Poesis*. Lanham: University Press of America, 1997.

Waldau, Paul. *Animal Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2013.

Warkentin, Traci. “Whale Agency: Affordances and Acts of Resistance in Captive Environments.” *Animals and Agency: An Interdisciplinary Exploration*. Ed. Sarah McFarland and Ryan Hediger. Leiden: Brill, 2009: 23-44.





Tina Hartmann

## Widerspruch mit der Zunge einer Hündin. Tierlicher Antiheroismus in *Blondi* von Michael Degen

Im Herbst 2002 erschien Michael Degens erster fiktionaler Roman *Blondi*, der die letzten beiden Jahre des zweiten Weltkriegs aus der Sicht von Hitlers gleichnamiger Schäferhündin erzählt. Obgleich von der Kritik bei Erscheinen kontrovers doch überwiegend positiv besprochen, hat der Roman bislang keine literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren.<sup>1</sup> Dabei erschöpft er sich keineswegs in der exzentrisch anmutenden Erzählkonzeption des Holocaust-Überlebenden Degen. Tatsächlich gelingt dem Roman mithilfe der dezidiert weiblichen Hundestimme ein eigenständiges Konzept von Antiheroismus: Sie stemmt sich Selbst- und Fremdvorwürfen jeglicher Form von Opferschuld entgegen und entlarvt die vielfach vereinnahmte vorgebliche Tierliebe des NS-Regimes als Signatur speziesübergreifenden Sadismus'. Die folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Tierstimme, Antiheroismus und Opfer im Kontext geschlechtlicher Rollenbilder verknüpfen daher den Roman einleitend mit einigen grundsätzlicheren Überlegungen zum Verhältnis von Mensch und Hund. Die für den Text zentrale Auseinandersetzung mit der Theodizeefrage in der jüdischen Theologie nach dem Holocaust kann im Rahmen dieser Überlegungen lediglich gestreift werden.

Wer in der Literatur nach unverfälschten ‚echten‘ Tierstimmen sucht, macht nicht selten die frustrierende Erfahrung, dass die Mehrzahl literarischer Texte mittels der Tierfigur etwas verhandeln, das vornehmlich den schreibenden Menschen umtreibt. Das gilt auch, wenn dies die Sache der Tiere ist, wie in Mark Twains bewegender *Geschichte eines Hundes* (*A Dog's Tale*). Der Umstand ist zunächst produktionsästhetisch evident. Denn gerade wenn das Tier vom beobachteten Objekt in der Erzählstimme zum beobachtenden Subjekt wird, wird diese auf die menschliche Erfahrungswelt zurückgeworfen. Tierliche Erzählstimmen müssen damit förmlich zum symbolischen Sprachrohr der Menschen geraten; zumindest solange die Ethologie noch keine Wege gefunden hat, mit einzelnen Spezies direkt zu kommunizieren oder deren Bewusstseinssystem in literaturfähigem

Maße darzustellen. Nun läge eigentlich nahe anzunehmen, tierliche Stimmen verhandelten als anthrozoologische Hybriden bevorzugt gattungsübergreifende Themen und Bedürfnisse wie das Recht auf leibliche Unversehrtheit und den Schutz des Nachwuchses, wie in der bereits erwähnten Erzählung Twains. Doch auffällig häufig werden mittels einer tierlichen Erzählstimme spezifisch menschliche Angelegenheiten verhandelt: Menschliche vs. tierliche Sprache, die Bedeutung der Kunst, die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft und das Konzept des Heroismus (wie auch in Twains Erzählung) bzw. des Antiheroismus.

### Held, Opfer, Mensch und Tier

Heroismus gehört mitsamt seiner umfänglichen kritischen Diskursgeschichte<sup>2</sup> bis auf den heutigen Tag zu den wirkungsmächtigsten Konzepten der Menschheit. Das Heldenkonzept der Antike fasst im Heros einen besonders starken oder mächtigen Menschen und nicht selten Halbgott oder Menschen mit Gründungsfunktion, ohne dass dessen Taten zwingend eine moralische Komponente haben mussten.<sup>3</sup> Die Attische Tragödie zeigt im Gegenteil dazu im heroischen Scheitern gerade das ‚Zuviel‘ des in der städtischen Zivilisation überwundenen heroischen Zeitalters auf: Identifikationspunkt der Zuschauer ist nicht der Held sondern der Chor, der den Helden zur Mäßigung auffordert. Das Christentum hingegen kennt strenggenommen nur den Märtyrer, dessen Heroismus in der Standfestigkeit im Glauben liegt und dessen Tod daher, anders als in der Antike, nicht Signatur des Scheiterns, sondern des Sieges ist. Obgleich die Idee des Märtyrers als Nachfolger Christi ein zutiefst christliches Konzept<sup>4</sup> ist, musste es angesichts der praktisch permanenten pogromalen Bedrohung der Juden in Europa auch jüdischen Autoren stets vor Augen bleiben.<sup>5</sup> Während ein Teil der neuzeitlichen Autoren unterschiedlicher Konfessionen in der

kritischen Auseinandersetzung mit dem antiken Heldenbild antiheroische Texte entwickelt,<sup>6</sup> festigt sich zugleich im 18. und 19. Jahrhundert ein Konzept des Heroismus, zu dessen zentralen Merkmalen die Bereitschaft zur Selbstaufgabe für ein höheres, idealerweise abstraktes Ziel gehört, sei dies der Herrscher oder ein Führer, die Nation, eine politische oder gesellschaftliche Idee, eine Freiheit oder Befreiung, in deren Genuss der oder die Held\*in nicht mehr persönlich gelangen wird, oder aber die Kunst. Auch wenn die Literaturgeschichte sieghafte Helden kennt,<sup>7</sup> ist dem Konzept der Held\*innentragödie in der Regel das persönliche Scheitern inhärent, nicht selten verbunden mit dem angekündigten Sieg der verkörperten Idee. So imaginiert sich der dem Tod entgegensehende Held Egmont in Goethes Tragödie als von der Siegesgöttin gekrönt. Die Massenkriege des 20. Jahrhunderts haben das ästhetische Bild des Helden nachhaltig gewandelt und den Heroismus zum Viktimismus verschoben,<sup>8</sup> der an die Stelle des heroisch sich aufopfernden Subjekts (*sacrificium*) das im Krieg geopfert Objekt (*victima*) stellt. Doch wie Martin Sabrow zeigt, ist diese Verschiebung zugleich hoch problematisch. Eignet sie sich doch dazu, Kriegsverbrechen und allgemein Mittäterschaft durch den Verweis auf den eigenen Opferstatus zu relativieren,<sup>9</sup> was Harald Welzer als zentrale Rechtfertigungsstrategie von Tätern allgemein und im Kontext von Pogromen und Massentötungen im Besonderen festgestellt hat.<sup>10</sup> Komplementär zur Viktimisierung des Helden vollzieht sich im 20. Jahrhundert die Subjektwerdung des Opfers. Nach Eyal Weizman treten Opfer erstmals in den israelischen Prozessen gegen Adolf Eichmann als Individuen statt als anonymisierte Masse auf und erhalten als juristisch belastbare Zeugen eine individuelle Stimme.<sup>11</sup> Ist bis dahin Bernhard Giesen zuzustimmen, wonach Täter und Helden einzigartige Individuen sind, Opfer hingegen nur als Masse und Kategorie existieren und just diese Zugehörigkeit zu einer Kategorie „Anlass für die Viktimisierung“ ist,<sup>12</sup> so vollzieht sich also nach 1945 die Subjektwerdung des Opfers kraft der Rede. Damit ist sie – wie zu zeigen sein wird – strukturanalog zur Subjektwerdung des Tieres mittels der literarischen Tierstimme: In beiden Fällen beginnen die Objekte zu (wider-)sprechen.

Schließt man tierliches Verhalten gesteigert Kampf- und Risikobereitschaft, die der Erhaltung der eigenen Art dient (auch wenn dies den Einsatz des Individuums bedeutet wie bei staatenbildenden Insekten), aus der Definition von Heroismus aus, so bleibt noch die bei vielen Arten im Kontext der Brutpflege mutig und heldenhaft erscheinende Verteidigung der Jungen. Allerdings sind hier Fälle, in denen Elterntiere

tatsächlich den eigenen Tod in Kauf nehmen eher selten und wären wenigstens bei allein aufziehenden Tieren biologisch auch irrig, da zur Selbstverteidigung unfähige Jungtiere ohne ein lebendes Elterntier ohnehin todgeweiht sind. Wenn sich Tiere innerhalb ihres natürlichen Habitats und in den Familienverbänden ihrer eigenen Spezies also nicht oder nicht intentional opfern, liegt es nahe, alle Formen von tierlichem Heroismus im Kontext von Mensch-Tier-Beziehungen im Einzelfall auf Missverständnisse und Machtmissbrauch zu prüfen. Sollte sich dabei herausstellen, dass genuin tierlicher Heroismus nicht existiert, wären Tiere dann gleichsam geborene Antihelden?

Dass das moderne Heldenkonzept antiheroische Tendenzen bereits integriert, ist nicht zuletzt an dieser Stelle ausführlich dargestellt worden<sup>13</sup> und lässt beide Konzepte oszillieren. Ulrich Bröckling hat in einer früheren Ausgabe dieses E-Journals den „Dimensionen des Heroischen“ in einem Diagramm die „Modalitäten der Negation“ gegenübergestellt,<sup>14</sup> worin der heldischen Opferbereitschaft als Modi des Antiheroischen bezeichnenderweise sowohl Feigheit, Hasardeurtum als auch das viktimistische Opfer unvereinbar gegenüberstehen. Im Falle des Romans *Blondi* dient – wie im Folgenden gezeigt werden soll – nicht nur die Wahl eines sprichwörtlich ‚feigen Hundes‘ dazu, Heroismus als Zumutung zu entlarven, die Protagonistin vereinigt geradezu mustergültig alle drei oppositionellen Kategorien.

## Wenn das ‚Tier ohne Sprache‘ erzählt

Nicht zufällig gehören viele der kanonischen Text-Tierstimmen – darunter jene Texte E. T. A. Hoffmanns, die überdies als Geburtsurkunden der ‚Tierseele‘ im Sinne tierlicher Subjektwerdung mittels Sprache auftreten<sup>15</sup> – jener Spezies an, die als mit Abstand ältestes Haustier und ‚bester Freund des Menschen‘ von diesem förmlich ‚nach seinem Bilde‘<sup>16</sup> geschaffen wurde: dem Hund; bzw. der trotz ihrer Eigenständigkeit dem Menschen ebenfalls koevolutionär verbundenen Hauskatze.<sup>17</sup> Anders als das treue Pferd im Stall teilen Hund und Katze den unmittelbaren Lebensraum des Menschen. Die Tiere versuchen sich anhand derselben Situationen und Gegenständlichkeiten mehr oder weniger erfolgreich einen Reim auf den Gang der Welt zu machen wie ihre zweibeinigen Alter Egos. Da sie sich dazu nur in Ausnahmefällen der Sprache der Menschen bedienen können<sup>18</sup>, gelten sie seit Aristoteles’ Definition des Menschen als ‚zoon logon echon‘ (politisches Tier mit Sprache) als

sprachunfähige und daher dem Menschen untergeordnete Tiere. Viele der Tier-Textstimmen machen sich wie Degens *Blondi* diese ‚Unterordnung‘ in ihrer räumlichen Bedeutung zunutze, um aus der dem menschlichen Gesichtskreis entzogenen Frosch- bzw. Hunde- und Katzenperspektive den menschlichen Nahraum zu beschreiben. Dabei haben sie den Vorteil, dass Menschen ihren Hunden und Katzen in einer paradoxen Vertauschung *rational* wegen deren Unfähigkeit zur menschlichen Sprache auch die Unfähigkeit zu deren Verständnis samt den dazu erforderlichen kognitiven Fähigkeiten absprechen und sich folglich meistens so verhalten, als seien sie unbeobachtet; *emotional* jedoch häufig unterstellen, dass niemand sie verstünde wie das Tier. Der tierliche Beobachter wird so zum perfekten Spion, erfährt er oder sie doch als absolut verschwiegener ‚besten Freund‘, was der Mensch keinem Exemplar der eigenen Spezies verraten würde – und das die literarische Tierstimme beredt ausplaudert.

## Die jüdische Hündin

Der Hund ist (k)ein Tier, der Hund ist (k)ein Mensch.<sup>19</sup> Als wechselseitig vierfach lesbare Ambivalenz lässt sich das Prinzip der literarischen Hundestimme zuspitzen, um die es im Weiteren gehen soll. Biologisch ist der Hund kein natürliches Tier, weshalb sich die Ethologie zunächst vor allem für Wölfe<sup>20</sup> und Dingos<sup>21</sup> als vermeintlich ursprünglichere Varianten interessierte. Ob es sich bei der Entstehung des Haushundes tatsächlich um einen gezielten Akt zweckmäßiger Zucht seitens der Menschen gehandelt hat, oder um einen koevolutionären Vorgang, bei dem der Hund den Menschen im selben Maße geformt hat wie umgekehrt,<sup>22</sup> wird kontrovers diskutiert. Ebenso die Frage, ob der Hund von Anfang an primär Jagdgehilfe und damit von Männern domestiziert oder im Gegenteil Kindersatz und Kindermädchen der Frauen war, wie Erik Zimen in einer geradezu feministischen Lesart der koevolutionären Zusammenhänge hunde-wölfischer Eigenschaften argumentiert.<sup>23</sup>

Aufgrund der soziobiologischen Verbundenheit mit dem Menschen zwingt der Hund ihn zur Reflexion seiner eigenen Humanität; zur Selbsterkenntnis des Anteils, der ihm im Hund ähnlich ist und zur daraus resultierenden Abgrenzung. Menschen ganz oder in Teileigenschaften als ‚Hunde‘ zu charakterisieren, ist direkter Ausdruck dieser Grenzziehung und betrifft daher nicht selten Menschen, die bereits zuvor marginalisiert waren oder es durch diesen Akt werden. Hier sehen Phillip Ackerman-Lieberman und Rakefet

Zalashik die besondere, zugleich enge und ambivalente Verbindung des Hundes zu den Juden vornehmlich der europäischen Diaspora: „The idea that the human other could be styled ‚dog‘ is particularly important for Jewish history, literature, religion, and culture, since dogs and Jews have shared this ‚otherness‘ for much of their history.“<sup>24</sup> Kenneth Stow hat die Canisierung der Juden durch Christen im Kontext und als Voraussetzung der Pogrome analysiert.<sup>25</sup> So beurteilte ein französischer Richter des vierzehnten Jahrhunderts die Beziehung eines christlichen Mannes mit einer Jüdin als Sodomie – der Mann habe Geschlechtsverkehr mit einer Hündin gehabt.<sup>26</sup> Geschlechter- und Mensch-Tier-Verhältnisse oszillieren also, wenn der christliche Mann als selbsternannte Krone der Schöpfung herablickt auf das unter dem Männlichen stehende Weibliche und mit dem Hündischen assoziierte Jüdische und die jüdische Frau folglich zur Hündin deklariert wird. Degen macht diese Linie der Herabsetzung zum Narrationsprinzip seines Romans und verbindet sie mit der Frage nach einer jüdischen Opferschuld. Der Zugriff auf Hitlers vorgeblich geliebten Schäferhund *Blondi* wird damit verstörend radikal. Eine namenlos bleibende jüdische Ich-Erzählerin aus Berlin, von der wir nur erfahren, dass sie auffallend blonde Haare und „nordisch geprägtes Aussehen“ (Degen 15) hat, kommt in Auschwitz an. „Auf dem Bahnsteig standen große, gutgewachsene junge Leute in prachtvollen Uniformen“ und „ein hocheleganter Offizier mit einer Rotkreuzbinde am Arm“ (beides Degen 11) befragt sie höflich über die schweren Bombenangriffe in Berlin, womit vermutlich die alliierten Luftangriffe vom September oder November 1943 gemeint sind und der zeitliche Beginn der Handlung markiert wird. Anschließend schickt er sie mit dem zynischen Vermerk „Sie werden eine Erfrischung nötig haben“ (Degen 10) in die Gaskammer. Sterbend taucht sie ein in die Stimme Gottes und beginnt einen Disput über die Zumutungen des jüdischen Lebens und Sterbens und die von Gott zugedachte Rolle als auserwähltes und dabei permanent geopferetes Volk. Beim Flug durch einen surrealen Himmel gepeinigter orthodoxer Juden, die „wie an Gummistricken“ (Degen 36) hängen, trifft sie auf den jüdischen Konvertiten und Pantheisten Heinrich Heine und den jüdischen Antisemiten und Misogyn Otto Weininger. „Sind Sie es nicht, der behauptet hat, in der Hierarchie der Lebewesen kämen die Juden an letzter Stelle? Gleich nach den Hunden?“ Und Heine korrigiert „nein, nicht nach den Hunden [...] nach den Frauen. Nicht wahr, mein Lieber, nach den Frauen“ (Degen 33).<sup>27</sup> Frau und Jüdin ist die Protagonistin bereits. Doch das Hündische kündigt sich an „Wo war ich hingeraten?



„In den Hundehimmel!“ rief es mir nach. „Nein, in den Weiberhimmel!“ „In den Judenhimmel. In den Himmel der hängenden Juden““ (Degen 36). Doch zunächst wird der Protagonistin ein männlicher Begleiter zugewiesen – Abu Imran Musa ibn Maimun ibn Abdallah – der sie durch eine Reihe früherer Existenzen führt. Das Leben, so die Romanfiktion, indem sie das jiddische Lied „Mir lebn ejbig“ (Wir leben ewig) wörtlich nimmt, geht nie zu Ende, sondern wandelt sich nur. Der Begleiter, zu dessen Reihe früherer Inkarnationen offenbar auch Moses zählt, beklagt sich:

Und dennoch bin ich dieser hündischen Seele beigesellt, die selbst ihren Peinigen noch die Hände leckt. Dieser Missbildung. Diesem schöpferischen Unfall. Ist es das, was sie auf eine Stufe mit uns gestellt hat? [...] Irgendwann wirst Du verstehen, warum ich dich als einen Nebbich bezeichne, weshalb mir bei deiner hündischen Unterwürfigkeit übel wird. Ich denke da beispielsweise an die feschen Uniformträger, die deine heimatlichen Gefühle erregt haben. (Degen 61)

Er begleitet sie rückwärts in der Zeit von Pogrom zu Pogrom, von Lutowiskow in der Westukraine (heute Polen), über Nebukadnezars Babylon bis in die ägyptische Sklaverei. Dort befreit Abu/Moses sie aus dem Steinbruch und schickt sie an den Rand des Pyramiden-Feldes: „Siehst du das Tor hinter der letzten Pyramide? [...] Durch dieses Tor musst du hindurch. Dort wartet ein lehrreiches Abenteuer auf dich.“ Über dem Tor steht „Arbeit macht frei“ (Degen 85-86). Indem die Protagonistin das Tor durchschreitet, schließen sich die Analepsen ihrer menschlichen Leiden.

### „Tierliebe“ zwischen Sadismus und Sodomie

Denn sie erwacht nicht abermals in Auschwitz, sondern auf einer paradisischen Wiese. Während sie unter dem Eindruck ihrer vorherigen Metamorphosen ihre neue Körperlichkeit aus „Vorderhände[n]“ und „Hinterläufe[n]“ sortiert, delectiert sich eine elegante Gesellschaft daran, Kühen Stöcke in den Anus zu rammen und diese anschließend anzuzünden, um die panische Flucht der Tiere zu belachen. Bereits der erste ‚Augen-Blick‘ aus der tierlichen Perspektive fällt mit diesem sog. Kuhflug als Lustbarkeit des engsten Kreises um Adolf Hitlers Berghofhaltung auf deren sadistisches Verhältnis zu Tieren. Er verbindet die ältere Wortbedeutung von ‚Sodomie‘ als nach Kirchenrecht wider-natürliche Sexualität – die bekanntlich sowohl

Sex mit einer Jüdin, mit Tieren als auch männliche Homosexualität umschloss – mit der neueren Bedeutung als Analverkehr (so auch im Englischen und Französischen). Gerade indem der Roman in der Folge an dem (falschen) Mythos festhält, Hitler sei Vegetarier gewesen,<sup>28</sup> erkennt die Protagonistin mit ihrer nun tierlichen Perspektive sofort: Nicht jeder, der keine Tiere isst, ist ein Tierfreund. Vielmehr kann es auch darauf deuten, dass man Tiere buchstäblich ‚nicht mag‘ und sich folglich an ihrem Leiden erfreut. In diesem Sinne wird Hitler Blondi beim Training mehr als einmal fast umbringen und schließlich zum krönenden Abschluss ihrer Ausbildung zwingen, auf das Kommando „Judenfetz“ durch Kehlbiß ein Kälbchen zu töten (vgl. Degen 162). Die Basis von Hitlers Verhältnis zu Tieren im Allgemeinen und seinen Hunden im Speziellen ist eine der Macht und des mehr oder minder libidinösen Sadismus. Sie prägt bereits das erste Zusammentreffen von Hitler und der Protagonistin, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht genau weiß was sie ist, aber zuverlässig wie ein junger Hund reagiert, indem sie reflexartig bellend einer heranrasenden Kuh entgegenstürmt. Dem sie dafür am Nacken hochhebenden Hitler leckt sie reflexartig über das Bärtchen und erhält dafür einen groben Schlag über die Nase, verbunden mit der Aufforderung:

„Los, beiß doch zu, du kleiner Feigling. Nicht wegwollen, angreifen. Beiß mir in die Hand oder in den Arm. Wehr dich. Wie es sich für einen Deutschen Schäferhund gehört.“ [...] „Typisch Weibi“ rief er zu den anderen hinüber. „Keinen Mumm in den Knochen.“ Damit warf er mich in hohem Bogen auf die Wiese und kehrte mir den Rücken zu. [...] Ich raste ihm hinterher und biss kräftig zu. (Degen 91)

Wie alle der bislang durchweg männlichen Gegenüber der Protagonistin stellt auch dieser sofort die Verbindung zwischen Weiblichkeit und Feigheit her. Der wadenbeißende Angriff von hinten als das typische Verhalten eines noch jungen und/oder unsicheren und zugleich des sprichwörtlichen ‚feigen Hundes‘ wird ironisch verbunden mit der Reflexion der Protagonistin über ihr verkanntes heroisches, bzw. tatsächlich hasardeurisches Verhalten:

ich habe ihm doch das Leben gerettet. Bin dieser hysterischen brennenden Kuh in den Weg gesprungen, und er nennt mich einen Feigling? (Degen 91)

Das Heroismus-Konzept Hitlers und seines Kreises erweist sich aus der Hündinnenperspektive als patriarchal-sexistisch und auf Aggression in Verbindung mit bedingungsloser Unterwerfung ausgerichtet. Der ‚bissige‘ Welpen wird

anschließend stundenlang von Hitler mit Tritten und Schlägen gequält und zum symbolträchtigen „Speichelleck[en]“ gezwungen (Degen 91). Die NS-Hundedressur steht damit unübersehbar symbolisch für die Abrichtung auch der Menschen. Doch heute noch ist im klassischen (weithin männlich dominierten) Hundesport dieser Mechanismus im Begriff der ‚Unterordnung‘ als Grundlektion der Hundeausbildung präsent. Dagegen sind die vielfältigen Konzepte motivationsgesteuerter oder ethologisch gestützter Hundeausbildung von Turid Rugaas’ Entdeckung der „Calming Signals“ über „Dog Dancing“ bis „Agility“ überwiegend weiblich dominiert und letzteres insbesondere von Donna Haraway auch mit der feministischen Theorie verknüpft worden.<sup>29</sup> Gegen das feministische Konzept einer Mensch-Tier-Symbiose steht im Roman die uralte männliche Lust an der Unterwerfung, präzise in der Sprache des Geschlechtsaktes erfasst: „Sein Schweiß tropfte mir aufs Fell, und seine leisen Lustschreie stachelten mich zu noch präziserem Bauchkriechen an“ (Degen 92). Die Lust an der sadistischen Unterwerfung ist paradox dialektisch verknüpft mit dem absoluten Machtanspruch bei gleichzeitiger Verachtung des (hier nur) Hündisch-Weiblichen:

In den Zwinger mit ihr! Und dass sie mir ja keiner anrührt! Kein Fressen! Kein Saufen! Das ist einzig und allein meine Aufgabe. Entweder mache ich aus ihr einen strammen deutschen Schäferhund, oder sie krepirt an ihrer eigenen Charakterlosigkeit. (Degen 92)

In Anbetracht der sexuell-sadistischen Konnotation der Hitlerschen Objektwahl<sup>30</sup> ist nur folgerichtig, dass er sie später „mein Weibi“ (Degen 418) nennt, den ihr zur Zucht aufgezwungenen Rüden Harras nach vollzogenem Akt umgehend erschießen lässt (vgl. Degen 285) und sie für ihr ‚Fremdgehen‘ mit der Peitsche schlägt. Beziehungsauslöser ist die unmittelbare Emotionalität der jungen Hündin mit der zentralen caninen und zugleich weiblichen Geste, mit der feuchten Hundezunge respektlos über den maskulinen Fetisch des Oberlippenbärtchens zu lecken, es gleichsam beiseite wischend. Die emotionale Geste des Hundes bewirkt jedoch nicht die soziale Gegenliebe auf Grund der koevolutionär verankerten Symmetrie des „Humano-Caninen Social Behaviour Complex“, jener Verhaltensweisen, die der Mensch im Unterschied zu anderen Primaten mit Hunden gemeinsam hat.<sup>31</sup> Stattdessen zeigt der Roman die vollständige sexuelle Lustverschiebung des – in der Romanfiktion sexuell nicht aktiven und einhodigen<sup>32</sup> – Adolf Hitler in eine sodomitisch sadistische ‚Tierliebe‘. Der Roman entlarvt Hitlers angebliche

Hundeliebe, die sowohl zeitgenössisch in Postkarten stilisiert wie bis auf den heutigen Tag vielfach argumentativ missbraucht wurde und wird. Tatsächlich offenbaren die Bild- und Filmdokumente über den direkten Umgang Hitlers und Eva Brauns mit den Schäferhunden deren Unterwürfigkeit, Stress und Angst,<sup>33</sup> ganz anders als die unerzogenen Terrier Eva Brauns. Die Tierliebe war weder die private, menschliche noch weiche Seite Hitlers, wie beispielsweise Joachim Fest impliziert<sup>34</sup> noch kann das Exempel Hitler dazu dienen, Tierfreunden pauschal eine Neigung zu Menschenfeindschaft zu unterstellen. Der im Roman minutiös dokumentierte Sadismus der Mensch-Tier-Individualbeziehungen nicht nur Hitlers (auch seine Vasallen quälen mit wenigen Ausnahmen bei jeder Gelegenheit lustvoll Tiere) wird folgerichtig unter der programmatischen Kapitelüberschrift „Tierliebe“ (Degen 373) in den politischen Zusammenhang überführt. Bei den von Blondi mitgehörten Kaminzimmergesprächen stellt der wegen seiner Brille und blanken Stiefel als „Überausglänzender“ (Degen u.a. 381) bezeichnete Heinrich Himmler den Tierschutz als zentrales Element der NS-Rassenlehre dar:

Während die Juden ihrem blutigen Gott zuliebe das Opfertier auf barbarische Weise ausbluten lassen [...] hat der Germane schon früh seine Liebe zum Tier gepflegt. Es ist daher natürlich, dass es in unserem Reich keine Tierquälerei mehr geben wird. (Degen 381)

Wie Maren Möhring dargestellt hat, war jedoch bereits das weithin als modern und fortschrittlich geltende ‚Reichstierschutzgesetz‘ vom 24. November 1933 integraler Bestandteil des Rassismus und Antisemitismus der NSDAP, da es die anthropologische Differenz nivellierte zugunsten rassischer Klassifizierung von Menschen und Tieren nach deren Nützlichkeit. Damit konnten sowohl Tiere als auch Menschen als Schädlinge massenhaft vernichtet, also zu Opfern gemacht werden.<sup>35</sup> Im Gegenzug übertrug Himmler – einer der Hauptverantwortlichen des Holocaust (was die Protagonistin nicht wissen kann) und einzige Figur, vor der sie wirklich Angst hat, sich gelähmt und durchschaut fühlt und von „todtraurigen Melodien“ (Degen 283) überfallen wird – die Tierzuchtprinzipien auch auf die Menschenzucht im Lebensborn. Die mörderische Konsequenz in Form einer Aufwertung der Hunde zu viktimisierten Helden formuliert Hitler nicht zufällig gegenüber Himmler:

Dieser Hund, Bruder Heinrich, ist das lebende Beispiel dafür, dass man solchen hochentwickelten Tieren einen gebührenden Platz in unserer existenziellen,

kriegerischen Auseinandersetzung einräumen muss. Binden sie ihnen eine gehörige Portion Sprengstoff oder eine saugefähliche Granate auf den Leib und, einmal darauf angesetzt, wird ein solcher Hund viel schneller als jeder Landser sein Ziel erreichen. Und nun stellen sie sich zehntausende von Hunden vor, alle derart abgerichtet. Kein noch so intensives Abwehrfeuer würde sie davon abhalten können, ihre Aufgabe zu erfüllen. (Degen 280)

Ausgerechnet Blondis Nachwuchs soll zu dieser „Wunderwaffe“ ausgebildet werden. Auf derselben Ebene zu stehen wie Menschen bedeutet, wie diese geopfert zu werden. So sagt Hitler über die Soldaten der Wehrmacht: „das ist das Schicksal der Soldaten. Das Sterben wird immer mit eingerechnet“ (Degen 163).<sup>36</sup> Nicht also die Gleichstellung von Tier und Mensch zeigt der Roman als pervers, pervers ist die Massenvernichtung egal welcher Lebewesen. Auch wenn aus der Sicht der Täter der humane oder canine Status nivelliert wird, realisiert die Protagonistin ihren Status als Hund nach der sadistischen Initiations-Folter:

Zum Hund bin ich geworden. Auf den Hund bin ich gekommen, wie man so sagt. Nun darf ich mir die Menschenwelt von unten betrachten. Durch all meine unterwürfigen Verfehlungen, angefangen bei meiner Anbetung ägyptischer Stiergötter über den herrlichen Beischlaf mit Nebu[kadnezar] bis hin zur Bewunderung der schwarz uniformierten Jünglinge auf der Laderampe habe ich immer wieder die gleiche Schuld auf mich geladen und meiner Neigung zur Speichelleckerei in Ekel erregender Weise nachgegeben. Ich hoffe nur, dass mir die Steigerung zur Kotfresserei erspart bleibt, denn das wäre doch die folgerichtige Entwicklung des hündischen Gebarens. (Degen 93)

Sie antizipiert den Vorwurf (Gottes wie Moses/Abus) eines doppelt unheroischen Betragens durch nicht erfolgte Auflehnung und Unterwerfung unter die Autorität der Macht. Deren Faszinosum in Verbindung mit dem Bedürfnis nach Unterordnung gehört – wie der Roman vor allem an den beiden Blondi flankierenden Rüden Prinz und Wolf zeigt – zu den Grundkonstanten der „Humano–Caninen Social Behaviour“. Damit wird gerade die Zuschreibung als typisch weibliche Verhaltensweise wirkungsvoll widerlegt. Der Vorwurf zielt auf die jüdische Scham darüber, sich wie (unmännliche) Opfer-Lämmer zur Schlachtbank haben führen zu lassen, statt sich (bis auf wenige Ausnahmen) heldenhaft zu wehren und spiegelt damit auch die von Welzer

dargestellte Verwunderung der Täter, dass die Menschen alles widerstandslos über sich ergehen ließen.<sup>37</sup> Doch was in der Fernsicht verwundert, erklärt die Nahsicht des Romans: Die Protagonistin steht als kleines Mädchen vor bis an die Zähne bewaffneten Kosaken, kniet als junge Frau im Steinbruch unter der Knute eines ägyptischen Aufsehers oder stolpert in Auschwitz von der Laderampe. Der Roman zeigt: das Opfer ist deshalb ein Opfer, weil es als Objekt des Täters keinen oder kaum relevanten Handlungsspielraum hat. Die Narration populärer Helden Geschichten von *Gladiator* (Ridley Scott) bis *The Hunger Games* (Suzanne Collins), die das Opfer selbst aus hoffnungslosen Situationen ausbrechen und zum Helden werden lassen, versagt vor der historischen Realität der Pogrome, die zwischen Täter und Opfer eine undurchdringliche Scheidewand zieht, die stärker ist als die Grenzen oder Zugehörigkeiten von Spezies. Vom Opfer Heroismus zu fordern, kann daher nur einem Zyniker oder Sadisten einfallen. Ein solcher meldet sich denn auch wenige Zeilen später mit der Stimme Gottes zu Wort, die die hündische Protagonistin anfährt:

Dein Hundefell ist doch für mich keine Tarnung [...]. Dieses widerliche Gesocks, zu dem du immer noch gehörst, das mich in einem Fort besudelt, würde schon lange nicht mehr existieren, hättet ihr ‚Auserwählten‘ mich nicht ständig mit euren unterwürfigen Gebeten aufgehhalten. (Degen 94)

Gott hat im Weiteren multiple Begründungen für die Theodizeefrage angesichts des Holocaust<sup>38</sup> als nur den Gipfelpunkt der seriellen Pogrome gegen sein auserwähltes Volk: Mal ärgerte er sich über deren mangelnden Gehorsam, dann war er abwesend<sup>39</sup> und schließlich erfolgt die perfideste Argumentation: Die Juden sollten vernichtet werden, weil sie ihn von der Vernichtung der Menschheit abgehalten hätten. Jener Menschheit, die dabei sei, den blauen Planeten zu zerstören (vgl. Degen 94-95). Wenn die Juden im perpetuierten Opfer permanent die Menschheit vor dem Zorn Gottes retten, ist dies jedoch weder ein heroisches Selbstopfer noch das siegesgewisse Sacrificium des Märtyrers. Denn sie opfern sich nicht als selbstbestimmte Subjekte, sondern werden als fremdbestimmte Objekte geopfert. Es ist purer Viktimismus, der stetig fragt ‚Vater warum hast du mich verlassen?‘. ‚Sein Schimpfen ging immer mehr in ein Knurren, ja schließlich Bellen über.‘ (Degen 95) Die buchstäblich auf dem Rücken liegende Protagonistin wird Zeugin, wie das aus der Stimme Gottes metamorphosierte imposante Exemplar des Schäferhund-Rüden Wolf vor Hitlers

Hundepeitsche an dessen Stiefel kriecht. Wie in einem Möbiusband windet sich der die Protagonistin unterordnende allmächtige Gott über die Metamorphose in den Hund unter die Knute Hitlers, von dem man wiederum nicht weiß, ob er nicht ein außer Kontrolle geratenes Werkzeug Gottes ist. Der Roman überführt die nacheinander von Hitler gehaltenen Schäferhunde in dieselbe zeitliche Ebene. Wolf hieß der mutmaßlich erste Hund Hitlers während der 1920er Jahre und der Name war Hitlers selbstgewählter Kose-name.<sup>40</sup> Im Roman führt Wolf zunächst ein Schattendasein im Zwinger, weil er, statt dem offenbar hundekundigen Arzt Professor Martin Todesangst einzujagen, sich friedlich zu dessen Füßen gelegt, also im Sinne der NS-Hundedressur versagt hatte.<sup>41</sup> Prinz ist der geheimnisvolle Methusalem unter den Hunden und hat ebenfalls ein historisches Vorbild in den 1930er Jahren. An Stelle der naheliegenden Rivalität verbindet die Rüden ein Freundschaftsverhältnis, da sie sich bereits wechselseitig das Leben gerettet haben. Ironischerweise jedoch nicht durch männlich-heroischen Beistand im Kampf, sondern durch weiblich konnotierte Pflege nach lebensbedrohlichen Misshandlungen durch Hitler. In einer Inversion von Mephistos Ausspruch im „Prolog im Himmel“ zu *Faust*, der Verstand des Menschen sei ein Abglanz des Himmelslichts, den der Mensch nur gebrauche „tierischer als jedes Tier zu sein“ (V 286) wird der Canismus der drei Hunde zum wahren Humanismus. Dem ethischer als die Menschen handelnden Tier muss dies wiederum den Sadismus der verrohten Menschen eintragen. Auch darin zeigen sich Blondi und ihre beiden Freunde als direkte Abkömmlinge von Hoffmanns Berganza, der unter Menschen von deren bestem Freund zu ihrem Feind und Verächter wird. Die Existenz als Hund ist aus Sicht der beiden älteren Rüden folglich durchaus keine Demütigung, sondern Höherentwicklung des Menschlichen. Doch obgleich sie sich ihrer ethischen Höherentwertigkeit wenigstens gegenüber der um sie versammelten Nazi-Elite bewusst sind, betrachten sie Hitler als ihren Herrn, erkennen seine Macht und das dahinter stehende System der autoritären Abhängigkeit an und nennen ihn „den Großmächtigen“ (u. a. Degen 155). Sie reagieren also vollumfänglich innerhalb des „Humano-Caninen Social Behaviour Complex“. An dieser Stelle schert die Hündin Blondi aus. Angesichts von Hitlers Sadismus gegen Wolf beim gemeinsamen Training übernimmt sie die despektierliche Bezeichnung „Onkel Adolf“ des Arztes Martin. „Er verdient die Bezeichnung ‚Großmächtiger‘ nicht [...]. Für mich ist er jetzt nur noch Onkel Adolf.“ (Degen 151). Ihre doppelte *otherness* als Jüdin und Hündin lässt sie im Folgenden gegenüber

der männlich-sadistischen Autorität den Gehorsam nur mehr simulieren, während sie zugleich die spezifischen Fähigkeiten ihrer Hundestimme zur gezielten Subversion verwendet.

## Widerspruch mit der Zunge einer Hündin

Obgleich Wolf und Prinz sie von den Vorzügen der Hundesprache via Gedankenübertragung in Echtzeit mit einer Kritik der menschlichen Lautsprache zu überzeugen versuchen – die wie nebenbei die canine Sprachkritik bei E. T. A. Hoffmann<sup>42</sup> aufnimmt – hadert die Protagonistin lange mit dem Verlust ihrer menschlichen Sprachfähigkeit, nicht zuletzt durch die überlange Hundezunge. Als Blondi jedoch feststellt, dass Hitler manche ihrer Gedanken aufschnappt, macht sie sich diese Macht zunutze und bringt Hitler dazu, mit ihr ausgedehnte (Selbst-)Gespräche zu führen. In der irrigen Annahme, der Hund gebe „keine Widerworte“ (Degen 327) und sei der einzige, der ihn verstünde, befremdet Hitler zunehmend seine Umgebung. Unter anderem ‚verpetzt‘ Blondi bei den ‚Tischgesprächen‘ die von ihr telepathisch mitgehörten Gedanken der Tischgäste an Hitler, dessen aufbrausende Reaktionen daher für die meisten am Tischsitzenden nicht nachvollziehbar sind und seinen (zunehmenden) Irrsinn bloßstellen. Die Sprachfähigkeit der drei Hunde ist unterschiedlich stark ausgeprägt und Signatur früherer menschlicher Existenzen. Im Falle Wolfs liegen diese offenbar schon weiter zurück und werden im Roman nicht aufgelöst. Blondi hingegen verliert zwar nie ganz das Bewusstsein über ihre frühere menschliche Existenz, tut sich jedoch zeitweilig schwer mit dem konkreten Wissen über ihre früheren Inkarnationen. Bei Prinz, dessen menschliche Existenz mit dem Heranrücken des Kriegsendes zunehmend transparent wird, verhält es sich anders. In Berlin kriecht der ‚Prinz von Preußen‘ mit dem schon zu menschlichen Lebzeiten gefürchteten Bauchschnupfen in der Ruine seines Berliner Schlosses auf die „kostbaren alten Teppiche [...], die ich schon damals nicht ausstehen konnte“ (Degen 458). Wie bei der Protagonistin, erweist sich auch seine Hundegestalt als

das Resultat eines unendlichen göttlichen Hasses. Er schiebt mir die Schuld am gegenwärtigen allgemeinen Unglück zu. Er hat, ebenso wie du, von mir verlangt, dass ich es hätte voraussehen müssen. In einem raffinierten Strafverfahren hat er mich zum hündischen Begleiter dieses Satans werden lassen. (Degen 461)



Anders als der Preußenkönig, den Gott dafür bestrafte, dass Hitler ihn als heldisches Vorbild für einen militarisierten und kriegerisch expansiven Staat missbrauchte, sollte Blondi nach dem Plan Gottes über den „Humano–Caninen Social Behaviour Complex“ Hitler via Canismus wo nicht zum Humanismus so doch zur Liebesfähigkeit bekehren.

Wer hätte denn ahnen können, dass dieser lächerliche Komödiant sich zu einem solchen Monstrum auswachsen würde. [...] als ich erfuhr, dass sich seine Liebesfähigkeit nur an Hunden entzünden konnte, schickte ich ihm eine [sic!] solchen. Dich. Die Mir in Wahrheit als die personifizierte Menschlichkeit erschien, die unendliche Leidenschaft aufbrachte und Mein Volk auf eine würdige, traditionelle Weise vertreten könnte. Ich will dir jetzt etwas verraten. Ich hatte die heimliche Hoffnung, du könntest deine Liebe zum Leben auf ihn übertragen. (Degen 470–471)

Doch Gott, der sich hier plötzlich als weder allwissend noch allmächtig zeigt, hatte neben dem dramatischen Verlauf der Geschichte offenbar auch die Verbindung von Lust und Sadismus unter Ausschluss von Liebe nicht vorhergesehen.

### Wem widerspricht die canine Antiheldin?

Die als ewige Jüdin der Pogrome durch die Zeiten wandernde, ins Hundefell „eingenähte“ Protagonistin (Degen u.a. 234) knüpft als Grenzgängerin zwischen Leben und Tod an die liminale Held(inn)enexistenz an. Als Mischwesen zwischen Mensch und Tier greift Blondi zudem Heroenkonzepte der Vor- und Frühzeit auf und verbindet sie mit dem subversiven und kritischen Potenzial der tierlichen Antihelden u.a. E. T. A. Hoffmanns, Panizzas und Kafkas.

Doch Blondis zäh am Leben hängender Antiheroismus entlarvt zugleich jegliche Form von Heroismus als patriarchale Zumutung. Die innerhalb patriarchaler Systeme ewig viktimistisch geopfert Jüdin wendet sich mit ihrer Hundestimme gegen den über sie verfügenden Vater-Gott: „Wozu brauche ich Dich? Für die Qualen, bei denen Du mir zusiehst? Damit verdoppelst Du sie nur. Wende Dich von mir ab. Ich brauche Deine gierigen Blicke nicht. Meine Qualen sollen Dir keine Lust verschaffen“ (Degen 476). Das ‚Opfer-Tier‘ Frau weigert sich, als Kuh, Hund oder Mensch länger Objekt und Quelle männlichen, patriarchalen und sadistischen Lustgewinns zu sein. Der Roman wendet sich damit auch gegen die Genealogie gequälter

Frauenopfer in Literatur, Oper und Film.<sup>43</sup> Obgleich Blondi durchaus nicht feige ist, sondern immer wieder hasardeurhafte Züge zeigt, weigert sie ausdrücklich nicht nur das weibliche Sich-Aufopfern für ihre Welpen, sondern auch die Amazonenhafte affirmative Übernahme des patriarchalen Heldenideals durch eine wie auch immer geartete heldische Tat. Der aus dem Viktimismus entstehende, hier weiblich-tierliche Antiheroismus entzieht sich jeder Form der idealisierenden Heroisierung, weil er das Schuldig-Werden ausdrücklich miteinschließt. Anders als ihre beiden männlichen Gefährten tötet Blondi (außerhalb der Jagd) zweimal<sup>44</sup> und tötet mit dem wehrlosen Kälbchen ein anderes Opfer:

Blitzartig und völlig unhündisch kam mir die Erkenntnis: Ich hatte einen Mord begangen. Ich wollte dieses Tier weder fressen, noch ihm überhaupt etwas antun. Ich hatte auf Befehl und ohne Notwendigkeit getötet. (Degen 162)

Prinz oder die aus ihm sprechende Stimme Gottes machen ihr deshalb Vorwürfe:

Wir sprachen von Anpassung. Erinnerst du dich? Ich bewundere deine Anpassungsfähigkeit, mein kleines Mädchen. Du solltest nur Acht geben und nicht allzu unvorsichtig die Seiten wechseln. [...] Von der Seite des Opfers auf die Seite des Täters. (Degen 370)

Es liegt nahe, Blondi hier mit jenen Juden in Verbindung zu bringen, die ein schmerzliches und schuldverstrickendes Arrangement mit dem NS-Regime eingingen, um sich, Angehörige oder Glaubensgenossen zu retten oder einen weiteren Tag zu überleben, wie u.a. von Hannah Arendt beschrieben.<sup>45</sup> Doch die Warnung wird bereits in der herablassenden und bevormundenden Anrede „mein kleines Mädchen“ als zynisch entlarvt. Denn während das Opfer als Objekt des Täters schuldig wird, ist der Täter – oder der, der den Täter gewähren lässt – in der Rolle des verantwortlichen Subjekts. Noch zynischer als vom Opfer moralische Integrität zu fordern ist nur, ihm als einzige Option der Subjektwerdung das heroische Selbstopfer an Stelle des viktimistischen Geopfert-Werdens anzubieten: „es ist stets besser, sich töten zu lassen, als selbst zu töten, mein Kind“ (Degen 370). Nicht zuletzt weil der Roman vorführt, dass der Tod nicht die Lösung, sondern nur der Übergang ist zu einer weiteren leidvollen Existenz inklusive Pogrom, weist Blondi diese Argumentation des patriarchal-heroischen Systems (Gottes) als doppelten Missbrauch zurück:

Unser Schild warst nicht Du, wir waren das Deine. Der letzte Anschlag jedoch hat

uns in die vollkommene Erschöpfung getrieben. Und wenn wir ihn wider Erwarten überleben sollten, dann nur, weil auch wir, verständlicher Weise, zu Mördern werden mussten. (Degen 472)

Tatsächlich zeigt der Anspruch an einen ‚schuldlosen‘ Opferstatus eine prekäre Nähe zu den von Sabrow beschriebenen Entschuldungsstrategien von (Mit-)Tätern, die im Verweis auf vorgebliche ‚gemeinsame‘ Schuldhaftigkeit ihre Täterschaft zu gemeinsamer Zeitzugenschaft umzudeuten und damit den fundamentalen und unumstößlichen Unterschied zwischen Opfer und Täter zu nivellieren trachten.<sup>46</sup> *Blondi* verlässt ihren Status als viktimisiertes Objekt also weder durch einen – angesichts der erdrückenden historischen Realität des Holocaust – unmöglichen Ausbruch in die heroische Tat, noch über das gleichfalls heroische Selbstopfer, sondern allein durch den Widerspruch. Die u. a. von Weizman beschriebene Subjektwerdung der Opfer des Holocaust durch ihre Aussagen in den Jerusalemer Eichmann-Prozessen<sup>47</sup> korreliert mit der Subjektwerdung des Tieres durch die Sprache im Roman. Heroismus setzt ein Ziel, eine Vision der Welt voraus. Dem Holocaust als ultimativem Beweis für die Kontingenz der Welt und die Planlosigkeit Gottes hingegen ist nur noch im konsequenten Antiheroismus zu begegnen. *Blondis* letzter Ungehorsam gegen Gott ist denn auch, ihren Tod so lange nur vorzutäuschen, bis sie Hitlers durchaus unheroischen Selbstmord mitangesehen hat. Ihr letzter Blick und letztes Wort dokumentieren den Untergang des männlich-sadistischen Heldenwahns und dies ist der einzige Triumph, den die canine Antiheldin für sich beansprucht. Aus ihrem Blickwinkel gelingt Degen damit – anders als vielen Autoren von Joachim Fest über Oliver Hirschbiegel (*Der Untergang*) bis zu Walter Moers eine schonungslose Sichtweise auf Hitlers Jämmerlichkeit und auf das System in seiner Absurdität, ohne dessen andauernde Virulenz zu nivellieren. Geradezu hellseherisch wird der Roman folglich in seinem rätselhaften Schlusskapitel „Das Wiedersehen“. Die 1945 (wieder)geborene Protagonistin und Sozialdemokratin wird in Wien bei einer neofaschistischen Kundgebung – während der Redner von „Baldur dem Lichtkind“ (Degen 492)<sup>48</sup> faselt – von einem Mann mit dem Erscheinungsbild des „Überausglänzenden“ Heinrich Himmler angesprochen, der einen großen Schäferhund an der Kette führt.

Stört sie der Hund vielleicht? [...] Seine Herkunft ist nicht ganz sauber. Es ist leider ein wenig Wolfsblut dazwischengeraten. [...] Mein Bruder wollte ihn Wolf nennen, aber das fand ich dann doch zu beängstigend. Deshalb hört er auf den Namen

‚Adi‘. Das klingt harmloser und entspricht mehr seinem Charakter. Darf ich Sie zu einer Tasse Kaffee einladen? (Degen 493)

Wie früher als Hündin unter dem Tisch hört die nun wieder in menschlicher Erscheinung auftretende Protagonistin stumm zu, wie „Heinrich Hundt [...] aus Bayern“ sagt:

Übrigens gibt es bei Ihnen einen beinahe geflügelten Satz [...] er beschreibt wohl den fünfzigjährigen Rhythmus, mit dem sich die Attacken auf Ihre Art wiederholen. Es muss weiß Gott nicht immer Deutschland oder Österreich sein. Da sollte man sich in Ihrem Fall genau überlegen, wohin man auswandert, wenn man auswandert. (Degen 495)

Unter der Türe dreht sich der Hund nochmals um und

das große graue Tier sah mich an und zog langsam die Lippen hoch. Dann verschwanden sie. Lange noch grübelte ich darüber nach, ob es sich um ein leichtes Lächeln oder eine Drohgebärde gehandelt hatte. (Degen 495)

Auf der Bildebene erscheinen die Motive fast burlesk mit einem als Himmler-Redivivus auftretenden Altherren-Neonazi und einem Schäferhund namens Adi (=Adolf), der gerne ein Wolf wäre, und in dem offenkundig Hitler als Hund strafinkarniert ist, wie ehemals der Alte Fritz in Prinz. Doch die Verbindung des Namens ‚Hundt‘ und die Androhung künftiger Pogrome schließt den Ring zwischen Vergangenheit und Zukunft. Hartwig von Hundt-Radowsky<sup>49</sup> gehörte zu den zentralen Agitatoren der sog. ‚Hep-Hep‘-Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts und zu den Vordenkern eines eliminatorischen Antisemitismus. Anders als die christlichen Pogrome des Mittelalters sah er nicht mehr die Option vollständiger Konversion oder Assimilation vor, sondern sein vielgelesener *Judenspiegel* propagierte die Ausrottung der Juden mit einem Zynismus, der selbst die Nazis davon abhielt, Hundt als geistigen Vater zu nennen.<sup>50</sup> Das Gespenst ist demnach nicht gebannt, der Geist Hitlers nur noch ein Hundeleben lang an der Kette. Das nächste Pogrom ist nur eine Frage des Ortes und findet bekanntlich immer dort statt, wo die Protagonistin sich gerade aufhält: Hier und jetzt. Die aktuellen politischen Entwicklungen in Europa und den USA geben der pessimistischen Sicht des vor sechzehn Jahren erschienenen Romans auf bedrückende wie frappierende Weise Recht. Dabei schärft der Roman den Blick für die Bedeutung der in rechten Bewegungen stets prägnanten und aktuell wiedererstarkenden Sehnsucht nach patriarchal-maskulinen

Helden- und Rollenbildern und lässt damit seine zentrale Forderung scharf hervortreten: nach einem weiblichen und speziesübergreifenden Antiheroismus, der jede Rechtfertigung für das ‚Geopfert-werden‘ genauso ablehnt wie die aktive oder passive Teilhabe an patriarchalen Heldenkonzepten. Nach einem Antiheroismus, der stattdessen das Recht auf (Über-)Leben an die oberste Stelle rückt.

**Tina Hartmann** forscht als Literaturwissenschaftlerin mit komparatistischem Schwerpunkt vornehmlich intermedial und interdisziplinär. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört mit zwei großen Monographien (*Goethes Musiktheater*, 2004 und *Grundlegung einer Librettologie*, 2017) die literaturwissenschaftliche Librettoforschung (Librettologie). Ein zweiter Schwerpunkt sind Human-Animal Studies, mit denen sie sich seit Jahren intensiv, auch im Kontext der Lehre befasst und ein größeres Forschungsprojekt dazu vorbereitet. Erschienen ist u.a. 2013 im E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch „Überdauern im Makulaturblatt. Künstlertum als Fragment in E. T. A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*“. Seit 2012 lehrt sie an der Universität Bayreuth.

**1** So fehlt der Text beispielsweise in Hessing. Lediglich in einem 2015 breit rezipierten Wissenschaftshoax wird der Roman mehrfach zitiert, vgl. Schulte.

**2** Verwiesen sei auf Ralf von den Hoff u.a. Ferner u.a. Gerwarth; Voss sowie Nikolas Immer und Mareen van Marwyck (Hg.). *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Bielefeld: transcript, 2013.

**3** Vgl. Heil.

**4** Der schiitische Islam kennt ebenfalls Märtyrer.

**5** Vgl. Homolka.

**6** Unter den Autoren der Aufklärung besonders Christoph Martin Wieland. Vgl. die Kontroverse mit Goethe über die Herkules-Figur anlässlich von Wielands Opern *Alceste* und *Die Wahl des Herkules* sowie Goethes Satire *Götter Helden und Wieland*; Hartmann, *Librettologie* 440-458.

**7** Neben der Heldenepik vor allem Oratorium und Opera seria des 18. Jahrhunderts.

**8** Vgl. Sabrow. Allerdings übersieht Sabrow, dass dem nachantiken Heroismuskonzept generell und nicht nur in Deutschland vor 1945 das Moment des Sich-Opfern (sacrificium) inhärent ist. Vgl. ebd. 18-19. Vgl. ferner Assmann 22.

**9** Vgl. Sabrow 19-20.

**10** Vgl. Welzer 212-219.

**11** Weizman 80-82.

**12** Giesen 67-87.

**13** Vgl. Bröckling; Weinelt sowie Lethbridge.

**14** Bröckling 11.

**15** Hoffmann, *Neueste Nachrichten* 81 und Hoffmann, *Murr* 319. Vgl. dazu Hartmann, *Überdauern* 42-54.

**16** Verflachung des Gesichtes, die die Augen frontal

verschiebt. Diese sind größer, liegen weiter auseinander und zeigen wie Menschaugen das ‚Weiße‘ des Glaskörpers. Der sprichwörtliche Hundeblick ist also ein menschlich anmutender Blick. Hinzu kommen der vornehmlich ab der zweiten Hälfte des 19. angezüchtete verkürzte Fang und große runde Kopf.

**17** Auch die Hauskatze ist ohne den Menschen kaum überlebensfähig; ihr Miauen imitiert den Schrei menschlicher Säuglinge und kommt bei Wildkatzen nicht vor.

**18** Berganza erlangt einmal im Jahr die Fähigkeit der menschlichen Sprache.

**19** Vgl. McLeod 1-15.

**20** So der große Wolfsforscher Erik Zimen.

**21** Vgl. Trummler.

**22** Vgl. Topál.

**23** Demnach ist die Prägung eines Wolfswelpen auf den Menschen nur von einer laktierenden Frau möglich. Selbst zahme Wölfe geben Menschen keinen Riss ab, eignen sich aber als Kindermädchen, zumal sie versessen sind auf Säuglings- und Kinderkot, also als Windelersatz fungieren können. Vgl. Zimen 67-102.

**24** Ackerman-Lieberman und Zalashik 3.

**25** Vgl. ebd. 113-134.

**26** Vgl. ebd. 4.

**27** Hitler wird später im Roman von Weinger sagen „Er hat den Juden als das niedrigste Wesen vor dem Tier bezeichnet [...]. Einen Denkfehler kreide ich ihm aber doch an: Dass er den Hund nicht ausdrücklich vor dem Juden eingestuft hat. Nicht wahr, meine Blondi?“ Degen 411.

**28** Tatsächlich schwadronierte Hitler zwar viel über die Vorzüge des Vegetarismus, aß aber gerne Weißwurst und Täubchen. Der angebliche Vegetarismus diente dazu, den Führer wie auch Himmler als Asketen zu stilisieren, wird aber bis heute genauso wie das vorgeblich fortschrittliche Tierschutzgesetz vom 24.11.1933 von einer meist sehr durchsichtig von der Fleisch- und Agrarindustrie geförderten Publizistik und ‚Wissenschaft‘ missbraucht, um Tierschutz eine genuin menschenfeindliche Tendenz zu unterstellen. Vgl. dazu die Darstellung von Heubach 213-239.

**29** „Both dog and handler have to be able to take the initiative and to respond obediently to the other. The task is to become coherent enough in an incoherent world to engage in a joint dance of being that breeds respect and response in the flesh, in the run, on the course. And then to remember how to live like that at every scale, with all partners.“ Haraway 62.

**30** Eine Beziehung im eigentlichen Wortsinne entwickeln Blondi und Hitler im Roman nicht. Die Darstellung deckt sich sowohl mit historischen Einschätzungen wie mit den neueren Analysen. Vgl. Wippermann und Berentzen 82-83.

**31** Vgl. Topál u.a. 93-108.

**32** Wobei kein physiologischer Zusammenhang hergestellt wird.

**33** Angelegte Ohren, zurückgezogene Lefzen, zugekniffene Augen und ausweichender Blick, Gähnen und Naselecken.

**34** Vgl. Wippermann und Berentzen 83.

**35** Vivisektion wurde nur für unliebsame Wissenschaft verboten, nicht für militärische Forschung. Das Verbot des Schächtens diente ausschließlich der Unterdrückung jüdischen Lebens, das Verbot jüdischer Tierhaltung bereitete die Deportationen vor und war die ‚kleine Lösung‘ eines angesichts der Nahrungsmittelknappheit ab 1942 angedachten generellen Haltungsverbots für Heimtiere. Vgl. Möhring.

**36** Im Führerbunker in Berlin biegt sich die Tischgesellschaft vor Lachen über Hitlers Ausführungen zur Rekrutierungspolitik Friedrichs des Großen „Aus Dörfen wie Teltow, Gudow,



Gottow, Neu-Schadow, Bredow, Buckow, Dudow, Pankow, Rudow dagegen rekrutierte er sein Kanonenfutter. Beachten Sie die Endsilben dieser Orte. Diese Burschen hatten alles in den Muskeln und nichts im Kopf. [...] Ideales Kanonenfutter! [...] mit diesen Fleischbergen hat er seine in der Überzahl angreifenden Feinde zur Verzweiflung gebracht. Die größten Pflaumen aber hatte er aus dem Ort Dummostorf entnommen. Da konnte er in erstaunlich kurzen Abständen immer wieder zugreifen. Die wuchsen dort wie die Kohlköpfe“ (Degen 442).

37 Vgl. Welzer 152 und 168-169.

38 Und spielt damit die verschiedenen theologischen Erklärungsversuche der sog. Holocaust Theologie durch. Vgl. Katz.

39 Vgl. Degen 238.

40 Wolf hieß auch der Welpen Blondis, den die Alliierten verkohlt mit seiner Mutter und dem Ehepaar Hitler im Führerbunker fanden. Vgl. Wippermann und Berentzen 82.

41 Dahinter verbirgt sich ein Erlebnis des Arztes Ferdinand Sauerbruch, siehe Sauerbruch 545-550.

42 Degen 101 und 140, und Hoffmann, *Neueste Nachrichten* 85 und 95.

43 Exemplarisch für eine ausgedehnte Forschung sei verwiesen auf Bronfen; Kollmann sowie Kirschenbaum und Wingfield.

44 Bei ihrer Rückkehr zum Führerbunker tötet sie in einem Racheakt ebenfalls durch Kehlbiß den Reichshundeführer Tornow, der sie gequält und lustvoll ihren Welpen die Kehlen durchgeschnitten hatte. Vgl. Degen 465-466.

45 Arendt 128 und 206-219.

46 Vgl. Sabrow 19-20.

47 Vgl. Weizman 80-82.

48 Degen 492. Himmler gehörte zu den Anhängern einer pseudogermanischen Esoterik, die durch Anleihen an hinduistische und buddhistische Theologie das Christentum von seinen jüdischen Wurzeln abtrennen wollte. Vgl. Wegener.

49 Der eigentlich nur von Hundt hieß.

50 Vgl. Erenz. Vgl. ferner Fasel.

## Literatur

Ackerman-Lieberman, Phillip und Rakefet Zalashik (Hg.). *A Jew's Best Friend. The Image of the Dog throughout Jewish History*. Brighton: Sussex Academic Press, 2013.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper, 112017.

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

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

Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann, 1994.

Degen, Michael. *Blondi*. München: Claassen, 2002.

Erenz, Bendikt. „Hass Hass Hass. Interview mit dem Historiker Peter Fasel.“ *Die Zeit*. 2. September 2010. 15. August 2017. <<http://www.zeit.de/2010/36/Interview-Fasel>>.

Fasel, Peter. *Revolte und Judenmord. Hartwig von Hundt-Radowsky (1780-1835). Biografie eines Demagogen*. Berlin: Metropol, 2010.

Gerwarth, Robert (Hg.). „Hero Cults and the Politics of the Past: Comparative European Perspectives.“ *European History Quarterly* 39.3 (2009) (special issue).

Giesen, Bernhard. „Zur Phänomenologie der Ausnahme: Helden, Täter, Opfer.“ *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Weilerswist: Velbrück, 2010.

Haraway, Donna. *Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: U of Chicago P, 2003.

Hartmann, Tina. *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der ‚Alceste‘-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017.

Hartmann, Tina. „Überdauern im Makulaturblatt. Künstlertum als Fragment am seidenen Faden eines Katzenlebens und E. T. A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr [...].“ *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 21 (2013).

Heil, Matthäus. „Heroen. Halbgötter aus dem antiken Griechenland.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: transcript, 2013: 29-48.

Hessing, Jakob. „Aufbrüche. Zur deutsch-jüdischen Literatur seit 1989.“ *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Hg. Hans-Otto Horch. Oldenburg: De Gruyter, 2015: 244-269.

Heubach, Andrea. „Hitler war Vegetarier. Über die Zuschreibung menschenfeindlicher Tierliebe.“ *Tiere, Bilder, Ökonomie. Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Hg. Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies. Bielefeld: transcript, 2013: 213-239.

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*. 1.3 (2013): 7-14.

Hoffmann, E. T. A. „Neueste Nachrichten von den Schicksalen des Hundes Berganza.“ *Fantasie und Nachtstücke*. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron. München: Winkler, 1960.

Hoffmann, E. T. A. *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron. München: Winkler 1961: 319.

Homolka, Walter. „Heiligung des göttlichen Namens - Jüdische Märtyrer, die schrecklichen Wunden der Geschichte und das Gespräch mit Christen heute.“ *DIE FURCHE – Wochenzeitung für Gesellschaft, Politik, Kultur, Religion und Wirtschaft* 45 (2004): 24 (DOSSIER).

Katz, Steven T. u.a. (Hg.). *Wrestling with God. Jewish Theological Responses during and after the Holocaust*. Oxford u.a.: Oxford UP, 2007.

Kirschenbaum, Lisa A. und Nancy M. Wingfield. „Gender and the Construction of Wartime Heroism in Czechoslovakia and the Soviet Union.“ *Hero Cults and the Politics of the Past: Comparative European Perspectives, European History Quarterly* 39.3 (2009) (special issue): 465-489.

Kollmann, Anett. *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg: Winter, 2004.

Lethbridge, Stefanie. „Girl on Fire. Antihero, Hero, Hunger Games.“ *helden. heroes. héros*. 3.1 (2015): 93-103.

McLeod, Alec. „Dog as Self and Other. Comparisons to Canines as a Practice of Dehumanization.“ *Language and Ecology* 3.1 (2009): 1-15.

Möhring, Maren. „Herrentiere‘ und ‚Untermenschen‘. Zu den Transformationen des Mensch-Tier-Verhältnisses im nationalsozialistischen Deutschland.“ *Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag. Thema: Tierische (Ge)Fährten*. 19.2 (2011): 229-244.



- Rugaas, Turid. *Calming Signals. Die Beschwichtigungs-signale der Hunde*. Krassau: Animal learn Verlag, 2001.
- Sabrow, Martin. „Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive.“ *Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien* 43/44 (2008): 7-20.
- Sauerbruch, Ferdinand. *Das war mein Leben*. Bad Wörishofen: Kindler und Schiemeyer, 1951.
- Schulte, Christiane. „Der deutsch-deutsche Schäferhund – Ein Beitrag zur Gewaltgeschichte des Jahrhunderts der Extreme.“ *Totalitarismus und Demokratie* 12.2 (2015): 319-334.
- Stowe, Kenneth. „The Bread, the Children and the Dogs.“ *A Jew's Best Friend* (2013): 113-134.
- Topál, Józef u.a. „The Dog as a Model for Understanding Human Social Behaviour.“ *Advances of the Study of Behaviour* 39 (2009): 71-116.
- Trummler, Eberhard. *Mit dem Hund auf Du. Zum Verständnis seines Wesens und Verhaltens*. München: Piper, 1995.
- Voss, Dietmar. „Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen.“ *KulturPoetik* 11.2 (2011): 181-202
- Weinelt, Nora. „Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ *helden. heroes. héros*. 3.1 (2015): 15-22.
- Weizman, Eyal. *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017.
- Wegener, Franz. *Das atlantische Weltbild. Nationalsozialismus und neue Rechte auf der Suche nach dem versunkenen Atlantis*. Gladbeck: KFVR, 2000.
- Welzer, Harald. *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.
- Wippermann, Wolfgang und Detlef Berentzen. *Die Deutschen und ihre Hunde. Ein Sonderweg der Mentalitätsgeschichte?* München: Siedler, 1999.
- Ziemen, Erich. *Der Hund. Abstammung, Verhalten, Mensch und Hund*. München: Goldmann, 2010.

Tom Chadwick

## “Let’s Have Some Fucking Water for These Animals.”

### Animal Survival and Inter-Species Heroism in Werner Herzog’s *Grizzly Man*

If there is a God I want him to kick some ass down here, let’s have some water Jesus boy, let’s have some water Christ man or Allah or Hindu-floaty-thing. Let’s have some fucking water for these animals. (*Grizzly Man* 01:14:00)

Midway through Werner Herzog’s 2005 film *Grizzly Man*, Timothy Treadwell, who spent ten summers living and filming the grizzly bear population in Katmai National Park in Alaska, sat inside his tent and delivered a piece to camera. Treadwell calmly explains how the summer rainfall has been insufficient and concludes that if the bears are to survive then there will need to be at least two more inches of rain. Then, in a sudden change of tone, Treadwell becomes desperate: “I want rain,” he growls at the lens, launching into a tirade that ends with the plea: “Let’s have some fucking water for these animals.” (*Grizzly Man* 01:14:30) Treadwell’s call is answered and in the next scene rain drums on the roof of the tent. Yet, the miracle that for Treadwell secures the bears’ survival is for Treadwell himself a cause of concern. Two weeks on from the first scene, the tent’s roof has caved in and from a hunched position lying on the floor, Treadwell explains that the storm has prevented the biplane that would pick him up from landing and until the wind and rain cease he is trapped.

At the centre of the monologues that Treadwell delivers from his tent, as well as across *Grizzly Man* more widely, are questions of survival. On the one hand, there is the survival of the bears who Treadwell believes are at risk from both poachers and starvation, with the lack of rainfall preventing the salmon runs that form the bears’ principal diet. On the other hand, there is his own survival, as he spends his summers living with the bears in often inhospitable Alaskan conditions. More precisely, however, Treadwell’s spliced-together monologue from the tent indicates the duality that this survival situation presents. Survival – understood here

as continuing to live through a difficult or dangerous experience – appears in this instance to rely on the interrelation of both the survivor and the thing survived. It is this duality within the survival narrative, the interrelation of survivor and survived, human and animal, species and environment, that this paper will explore in relation to heroism.

The trope of survival is often figured in terms of heroism. Indeed, perhaps the most infamous example of the survival narrative is Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe*, with its hero of the same name. Defoe’s novel suggests not only the manner in which heroism can be a product of survival, but also indicates the structure of the heroic survival narrative itself. *Robinson Crusoe* sees an individual human subject not only surviving within an inhospitable nature, but ultimately formed by that same act of heroism. As such, nature is both what threatens Crusoe, but also that which allows for his heroic survival through his own mastery over it, a mastery that is only confirmed when Crusoe returns to the civilised world and provides an account of his heroism. The heroic survival narrative is therefore temporally bound by first an encounter with wild nature, second the survival, and thirdly the telling of the survival tale on return. Yet in this context, the atomised, individual survival narrative through which the humanist subject is formed raises problems for the question of heroes that are not human. Due to its containment within a temporally bound survival event, heroism in the survival narrative is the product of an individual encounter with wild nature rather than an ongoing collective relationship. As such, the individual survival of wild nature becomes emblematic of a human exceptionalism that sees wild nature not only survived but mastered. This makes the very notion of animal heroes problematic. On the one hand, collective inter-species survival does not fit within the atomised event-based structure of the individual survival narrative and Crusoe’s

conquest-driven mentality. On the other hand, any individual acts of animal survival see the animal read through an anthropomorphic lens that in turn further supports the singular exceptionalism of the human. Read in these terms, animal heroism could be perceived to be a misnomer.

This essay takes its starting point from the fact that anthropogenic climate change has shifted the terms of the survival narrative and, as will be contended here, the terms through which we understand heroism itself. It is argued here that while survival and heroism are traditionally bound up with human exceptionalism, in the Anthropocene that humanist framework has been disrupted and the survival of both humans and animals now requires new modes of heroism that are not restricted to the individual performance of heroic deeds. This argument is developed in three parts. In the first part, the essay turns to the work of Giorgio Agamben and John Berger to provide a theoretical background to the entanglement of animal heroism with both the survival narrative and human exceptionalism. The second part considers the perspectives of Dipesh Chakrabarty and Kate Marshall to argue that anthropogenic climate change has challenged the traditional notions of heroism contained within the survival narrative by disrupting the temporal framework and forcing humans to think on the scale of the species rather than that of the individual; it contends that life in the epoch of the Anthropocene needs animal heroes as a way of navigating beyond received humanist notions. The final part of this essay considers what such animal heroes might look like. It turns to the work of Donna Haraway and her notion of companion species to re-read Timothy Treadwell's depiction in *Grizzly Man* as offering new terms of survival, be that animal or human, terms that might contain new possibilities for animal heroism. The essay concludes by arguing that Herzog's film can be read as a lament for older humanist forms of heroism and that through his own oeuvre's reliance on the traditional survival narrative, Herzog's film occludes the manner in which Treadwell's time spent living with the bears at Katmai National Park might offer new possibilities for inter-species heroism.

### The optics of heroism: The survival narrative and indifferent nature

The received tropes of the heroic survival narrative and their entwinement with the framework of human exceptionalism leave little scope for the very notion of animal heroism. Before turning to the manner in which these received tropes

have been unsettled by anthropogenic climate change, this essay wishes to sketch the theoretical background to this entwinement. It first considers the manner in which the notion of the 'animal' works to reflect the exceptional status of the human (Giorgio Agamben), before secondly considering the manner in which the animal has, with modernity, been reduced to the status of an image (John Berger). By reading Berger's insight alongside that of Agamben, this essay argues that within the traditional survival narrative, heroism emerges as an aesthetic act, bound up with the formation of the human subject.

In an early scene from *Grizzly Man*, Herzog interviews the helicopter pilot who helped collect the bodies of Timothy Treadwell and his companion Amie Huguenard. The pilot unreservedly criticises Treadwell's judgement in confusing human and animal and acting as if he were with "people wearing bear costumes instead of wild bears" (*Grizzly Man* 00:18:10). Whilst expressed in particularly blunt terms, the pilot's opinion stands broadly for the overriding perspective on Treadwell that steadily emerges during Herzog's film. Indeed, while other interviewees are more sympathetic towards Treadwell's ambitions and while Herzog himself is keen to explain Treadwell's time in Alaska in relation to his earlier battles with mental health and addiction, Herzog's narration ultimately alights on a similar position: Treadwell fatally misunderstood the relation between man and the harsh reality of nature. Herzog therefore presents Treadwell in far from heroic terms. Treadwell's narrative is presented as a failed survival narrative that is the result of his fatal misjudgement about the relationship between humans and animals. At one crucial point, Herzog interjects to make precisely this point: "Here, I differ from Treadwell," he states, "he seemed to ignore the fact that in nature there are predators, I believe the common denominator in the universe is not harmony but chaos, hostility and murder" (*Grizzly Man* 01:11:00). In this sense, the most straightforward reading of *Grizzly Man* is that it is Herzog's dramatisation of Treadwell's sentimental view of nature, with Herzog carefully pointing out the manner in which Treadwell anthropomorphised the bears, leaving his experience in Alaska to stand, ultimately, only for Treadwell's own demons and estrangement. As Timothy Corrigan has commented, "*Grizzly Man* is, in short, not so much a portrait of a man's excursion into the extremes of the natural world but a meditative reflection on that excursion in which a passionate subject acts out his longings and frustrations on the surface between self and world." (Corrigan 128) Other critical responses have also stressed Herzog's critique of Treadwell's overly sentimental nature. "What

Herzog cannot seem to abide," writes Matthew Abbot, "and what drives his voiceover's most polemical moments – is Treadwell's sentimentality." (Abbot 140) Similarly, Paul Sheehan describes *Grizzly Man* as a "cautionary tale of human–animal relations: respect the boundary between the two, it tells us, or suffer the consequences" (Sheehan 118). Treadwell is routinely criticised for his shameless anthropomorphisation of the bears, particularly his assignment of names and his insistence on drawing their interactions within a resolutely human domestic framework, tendencies which are used by Herzog to support his conclusion that Treadwell was not living in kinship with bears, but rather using the image of the bear as a mirror for his own human loneliness. In this sense, then, the inhospitable nature in which Treadwell survived for ten summers, served primarily as a foundation for the construction of his own human self.

For Giorgio Agamben, the human is something that has always been negotiated through its relation to the animal. Agamben argues that through the division between man and animal, a "mobile border within living man" is produced, "and without this intimate caesura the very decision of what is human and what is not would probably not be possible" (Agamben 15). To frame the negotiation of the human at this mobile border, Agamben puts forward his notion of the anthropological machine as a device which produces a recognition of the human in the non-human (cf. *ibid.* 26). As such, the anthropological machine functions through both exclusion and inclusion, which in turn produces a space of exception: "the place of a ceaselessly updated decision in which the caesura and their rearticulation are always dislocated and displaced anew" (*ibid.* 38). It is here, through the articulation of the mobile border within this zone of indistinction, that the optical aspect of Agamben's anthropological machine becomes central. For Agamben, the anthropological machine is "an optical machine constructed of a series of mirrors in which man, looking at himself, sees his own image always already deformed in the features of an ape" (*ibid.* 26-27). It is this emphasis on the optical quality of the interaction that indicates a more nuanced understanding of human–animal relations and thus, the heroism of the survival narrative itself, which starts to emerge as an aesthetic construction in its own right.

If Agamben articulates the manner in which the human uses the anthropological machine to hold up a mirror to their own image deformed in the features of an ape, John Berger's 1977 essay, "Why Look at Animals?" considers the implications of the gaze of the animal on man and the reduction of animals to the status of image.

Berger argues that:

[t]he same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal's look be recognised as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look. (Berger 4-5)

For Berger, then, rather than the recognition of their own image, there exists between man and animal "a narrow abyss of non-comprehension" which allows man to comprehend that as well as "*being seen* by the animal, he is being seen as his surroundings are seen by him" (*ibid.* 5, emphasis in original). While similarly constructed, Agamben's optical relation between man and animal is based on recognition, whereas Berger's appears more attuned to a non-recognition, a glimpse of the abyss that roots man's consciousness in the world.

Yet where Berger and Agamben coincide is in their sense that the terms of the optical encounter between man and animal have shifted with modernity. For Agamben, the anthropological machine has ancient and modern variants. In earlier times the machine worked by including an outside and in this way the "non-man is produced by the humanisation of an animal" (Agamben 37). He cites the slave, the barbarian and the foreigner as "figures of an animal in human form" (Agamben 37). In modernity, though, the anthropological machine functions "by excluding as not (yet) human an already human being from itself, that is, by animalizing the human, by isolating the nonhuman within the human" (*ibid.*). Yet, what Agamben articulates as the machine's variant, moving the gaze from "figures of an animal in human form" to the animalised human, Berger sees as a more fundamental breakdown in the originary relation between animals and humans. For Berger, until the nineteenth century the formative gaze between man and animal was an expression of human and animal proximity, but with modernity the form of this gaze has shifted, as the presence of animals has gradually receded. Berger outlines the increased marginalisation and estrangement of the animal in modernity, both theoretically – with the Cartesian divide removing the animal from man's originary narratives surrounding embodiment and existence – and then literally, with first the mechanisation of animals within agriculture and industry, then the replacement of animals with machines, and finally the relegation of the animal to the zoo, the childhood toy, the pet or the metaphoric image (cf. Berger 12-15). Intriguingly, Berger cites the reduction of animals to images as the cause



of our modern crisis in the construction of animal and human which is evident in the widespread anxiety over anthropomorphisation – one of the principal counts on which Herzog critiques Timothy Treadwell. Contrary to modern scepticism, Berger argues that until the nineteenth century, anthropomorphism was integral to the relationship between man and animal as “an expression of their proximity” and that only in the last two centuries have animals disappeared: “Today we live without them,” Berger writes. “And in this new solitude anthropomorphism makes us doubly uneasy” (ibid. 11). Unlike Agamben, then, Berger laments the loss of the look of the animal:

That look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished. Looking at each animal, the unaccompanied zoo visitor is alone. (ibid. 28)

Berger’s extrapolation of the reduction of animals to images has implications for the notion of survival and the examination of heroism that this essay explores. If we read Agamben’s notion that the animal provides the ‘other’ by which human exceptionalism is reflected through Berger’s analysis of the animal’s reduction to image, then that animal ‘other’ becomes less a reflection of lived reality and more of an aesthetic construction in itself.

At this point it is worth reflecting on the fictional quality of Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe*. Returning to the argument made earlier that Crusoe’s survival on the island can be read as formative for the relationship between survival, heroism and human exceptionalism, Berger’s insistence that with modernity the animal other has been reduced to the status of an image is a timely reminder that Defoe’s text is itself a fictional construction. As such, the ‘survival narrative’ is also a fictional narrative, and just as the animal other has been reduced to the status of an image, heroism in turn has arguably become an aesthetic act: Within the survival narrative, heroism is a construction based on an encounter with an image of the animal “other”.

Irrespective of whether or not heroism should be read as a purely aesthetic act, the reduction of animals to images and the loss of human–animal proximity more generally are accompanied by a human–animal relation in which an encounter with the animal other serves primarily to support the construction of a bounded, individual subject. In that sense, and in line with Agamben’s optical machine, there is no heroism in *Grizzly*

*Man*. Indeed, if heroism, as framed by the re-counting of a survival narrative, is bound up with human exceptionalism, then animal heroism becomes a misnomer as no animal encountered in Treadwell’s footage is able to speak to anything other than its ‘otherness’ from human exceptionalism – as much as the human becomes the survivor, the animal is always already the thing survived. By the same measure, Treadwell’s attempts to live in kinship with wild nature are similarly flawed, bound in Agamben’s terms by his inability to see anything other than his own human self. For Herzog and Agamben then, the encounter with human and animal can only articulate human exceptionalism, and as Herzog himself states at the end of the film, Treadwell’s footage is “not so much a look at wild nature as it is an insight into ourselves, our nature” (*Grizzly Man* 01:40:00).

The place of the animal in the thinking of Agamben and Berger, then, makes the notion of animal heroes problematic. Firstly, following Agamben, the animal other is bound up with a devoutly human exceptionalism. Secondly, in line with Berger’s argument, the animal has been relegated to the status of an image. Yet, by following the line of argument introduced by Berger, namely that modernity and more specifically capitalism, have estranged the human from their proximity with animals, reducing their relation to the metaphoric and image-based encounters found in public zoos and children’s toys, it is possible to look for alternative ways of formulating Treadwell’s time in Alaska, a reformulation in which, as Stefan Mattessich contends, Treadwell’s desire to “become a bear” brings the “operative principles of the anthropological machine to a breaking point” (Mattessich 54), and where a concept of animal heroes may yet be possible or even necessary. Before considering this reformulation in detail, however, it is necessary to first look at the manner in which the impact of humans on nature has reframed the very terms of the heroic survival narrative itself.

### The survival narrative re-framed

Central to John Berger’s argument is the notion that the relationship between humans and animals has not remained static but has rather shifted with modernity. In our present moment, however, it has shifted still further as the impact of Anthropogenic climate change becomes more and more apparent. This in turn, as will be argued here, has shifted the terms of the survival narrative and challenged the framework of heroism encoded within it.

The impact of human activity on the natural world is arguably a result of the same human exceptionalism that has been identified within the heroic survival narrative in the first part of this essay. It is man's own heroic mastery of nature that has led to the eradication of super-predators, the blanketing of the planet in maps, communication networks and defence systems, as well as the sanitization of wilderness into national parks and wild animals into zoos, children's toys, metaphors and images. The hostility that Crusoe found on the island populated by wild beasts and an inclement nature, has been – in line with Crusoe's own efforts – tamed; and the natural hostility that man once fought on a daily basis is now actively preserved in an effort to maintain its formative role, even if, as Berger has pointed out, that preservation has seen man and animal lose their proximity. At the same time, however, human exceptionalism has gone too far in the sense that anthropogenic climate change has led to an environment whose inhospitality is the direct result of human as opposed to non-human actions. This has led geologists to argue that the impact of human activity on the environment is now so great that it would be readable in the future archive of the earth's stratigraphic development (cf. Lewis/Maslin 171-180). Since its putative inception, this new epoch of the Anthropocene has been rapidly adopted outside geology as a key marker for certain tensions surrounding both the environment and human exceptionalism. As Kate Marshall has commented, there are two sides of the desire encoded in the conceptual apparatus of the Anthropocene: on the one hand, there is a "kind of ultimate egocentrism or anthropocentrism"; on the other hand, there is the encounter with "what would seem like a radically non-anthropocentric fantasy of extinction" (Marshall 525). In that sense the Anthropocene marks both the triumph of human exceptionalism and, arguably, its final act. Crusoe's heroic mastery of the wild nature on his desert island starts to look decidedly less heroic.

Taking on the implications for human exceptionalism directly, Dipesh Chakrabarty has argued that the Anthropocene marks the collapse of the humanist distinctions between human and global history, qualifies human histories of modernity and globalisation, and forces humans to consider themselves and their survival at the level of the species (cf. Chakrabarty 201-213). In addition to the shifting perspective on human exceptionalism, Chakrabarty's approach indicates the implications of man's shifting relation to nature for the heroic survival narrative. This essay considers there to be three specific implications for the heroic survival narrative:

- 1) The hostile nature that the hero (human or animal) must 'survive' is now a hostility produced not solely by an indifferent nature but also by man himself.
- 2) It is the bodily or 'animal' aspect of man's existence that is ultimately threatened by climate change.
- 3) Climate change forces man to think not only at the level of species survival but also to think of how any notion of species survival may be determined and defined.

In the era of Anthropogenic climate change, animal heroes start to emerge both in the sense that it is animals who are now struggling to survive the impact of man *and* in the sense that it is the bodily – or animal – future of man which is now threatened. In these terms, the survival narrative looks quite different; today the factories and fossil fuel consumption on Crusoe's island mean that it is the flora and fauna of the island that are struggling to survive; at the same time, rising sea levels confront Crusoe with the possibility of his own extinction. In short, if heroism was previously bound up with human exceptionalism, post-Anthropocene heroism will have to operate outside human exceptionalism: and whereas heroism was previously closed off to animals by survival narratives that support human exceptionalism, in the epoch of Anthropogenic climate change, survival on any level (animal or human) will require animal heroes.

In light of these shifts, the second half of this essay asks what these animal heroes might look like. To do so, it offers an alternative reading of *Grizzly Man* that relocates heroism in Treadwell's time "living with" the grizzly bears, considering how beneath the shared prefix of 'grizzly', the film documents the manner in which both man and bear might return to their proximity and live in line with Donna Haraway's notion of companion species.

### Grizzly bear, grizzly man: Companion species in Katmai National Park

Despite Herzog's own insistence that Treadwell fundamentally misunderstood the division between humans and animal nature, there is, on closer reading, evidence within *Grizzly Man* for an alternative form of cohabitation and thus for what an animal heroism might look like. At one point during the film, Treadwell films an encounter with a bear called The Grinch. Treadwell stands before a running river dressed in black while the bear stoops over a bloodied carcass on a rock behind him. Treadwell introduces the Grinch as one of the "key role players" in that

summer's expedition, but as he speaks the bear stops eating and starts to approach. Finding the bear behind him, with its shoulders hunched and its eyes on his back, Treadwell turns and, in a high-pitched voice very different from the calm informative tone he uses to camera, says, "Oh, hi Grinch" (*Grizzly Man* 00:16:30). As the bear advances, Treadwell alternates between high-pitched introductions to the bear and informative segments to camera. The bear, he explains, has "kind of an aggressive attitude" and he notes that "if I turn around too much she'll bite me" (*Grizzly Man* 00:17:00). The bear, however, continues to approach and Treadwell is forced to aim a punch at the bear's face, and, in a deeper, growling voice, to demand, "Don't you do that" (*Grizzly Man* 00:17:15). The bear does as Treadwell asks and backs off. At this point, however, rather than collecting his equipment and retreating, or even returning to summarise the scene to camera, Treadwell's interest is solely taken up by the bear. Returning to the high-pitched tone with which he first introduced himself to the Grinch, he stoops into a submissive position and attempts to console the bear: "It's okay," he says. "I love you. I love you. I love you. I love you. I'm sorry" (*Grizzly Man* 00:17:30).

This scene indicates some of the ways in which Treadwell's experience in Alaska subverts the traditional terms of the survival narrative, indicating the manner in which alternative forms of animal heroism might yet be constructed. Having been forced to defend himself, Treadwell's next concern is to reassure the bear of his ongoing affection, and the repeated declaration of love speaks to a relationship where cohabitation and survival is framed not at the level of the individual encounter, but rather in a longer and ongoing encounter where both Treadwell and bear live in proximity.

It is this ongoing, proximate living that can be read in line with Donna Haraway's notion of companion species. Haraway's work has always focused on the liminal spaces between the human and the non-human, be that through the process of machines and cyborgs, the development of alternative subject positions, or the engagement with simian and animal others (cf. Haraway 1990). It is in her 2008 work *When Species Meet* that she puts forward the particular notion of companion species. Here Haraway indicates a more positive and also more literal path through the zone of indistinction theorised by Agamben, in which the animal 'other' is directly implicated not just in any process of becoming human but also in the state of being bodily alive as a human being. Haraway notes that the human body contains only 10 percent that could be called "my body" with the other 90

percent made up of "genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm" (Haraway 3-4). From this bodily disruption of the notion of man's singular embodiment, Haraway argues that the human form is always figured amidst multiple companion species and that "[t]o be one is always to *become with many*" (ibid. 4, emphasis in original). Crucially, in relation to Treadwell's encounter with the bear sketched above, the relationship of "becoming with" is both *imperfect* and *ongoing*. Just as Treadwell is forced to shout at the bear when it appeared to attack him, there will be times when companion species appear to threaten us. What both Haraway's theory and Treadwell's albeit unusual cohabitation in Katmai National Park draw attention to, however, is that our ongoing survival is not a singular Hobbesian war between bound subjects, but rather a persistent and unavoidable encounter, or, as Haraway puts it, "cat's cradle games in which those who are to be in the world are constituted in intra- and interaction" (ibid. 4). Haraway's notion of companion species also serves to reframe notions of human exceptionalism as found within the heroic survival narrative, as it disrupts both the temporal frame in which the heroic actor encounters, survives and relates their survival in wild nature, *and* the culturally received notion of human exceptionalism. Haraway's work draws attention to the fact that if – as Agamben and others have argued – becoming human requires some formulation of the animal – then to become human is to rely on that companion who allows such a becoming: "Thus," Haraway contends, "to be a human is to be on the opposite side of the Great Divide from all the others and so to be afraid of – and in bloody love with – what goes bump in the night." (ibid. 11) Yet, unlike Agamben with his predominantly negative formulation, Haraway sees a more positive future for humanity's relation to others particularly if less rigid and more creative encounters are theorised:

There is no teleological warrant here, no assured happy or unhappy ending, socially, ecologically, or scientifically. There is only the chance for getting on together with some grace. The Great Divide of animal/human, nature/culture, organic/technical, and wild/domestic flatten into mundane differences [...] rather than rising to sublime and final ends. (ibid. 15)

It is in relation to the reformulation of the survival narrative forced by Anthropogenic climate change that Haraway's *imperfect* and *ongoing* framework is most relevant. In particular, Haraway's formulation both demonstrates the temporal disruption the survival narrative must

endure as well as indicating the future terms on which survival both human and animal might be predicated. If the heroic survival narrative of human exceptionalism was temporally bound by first an encounter with wild nature, second the survival and thirdly the telling of the survival tale on return, both Haraway's theory and Treadwell's experience indicate a survival that is not temporally bound to a specific survival event, but rather stretched across longer narratives of inter-species living. This temporal reformulation has significant implications for the relationship between survival and the account of that survival in the sense that the telling can no longer occur after the event of survival but rather must be positioned within the survival encounter as part of an ongoing account. As Haraway explains, the idea of companion species refers to the discourse and play through which the "becoming with" is made possible. Thus, heroism might take the form not of antagonism but of interrelation, which, it will be argued here, is one way in which Timothy Treadwell's time in Alaska can be read.

The notion of discourse and play has significant implications for the principal charge levelled at Treadwell by Herzog and others, namely his sentimentalisation of nature and anthropomorphisation of the bears. In line with Berger's perspective that anthropomorphisation is only considered a problem within a modernity estranged from animals, Haraway's theory of companion species emphatically allows for the heritage of humanist discourse, which is included within the "play of companion species learning to pay attention" (Haraway 19). As Haraway explains:

Not much is excluded from the needed play, not teleologies, commerce, organisms, landscape, people, practices, I am not a posthumanist; I am who I become with companion species, who and which make a mess out of the categories in making of kin and kind. (ibid.)

When read as an ongoing, imperfect "becoming with", Treadwell's ten summers living with the grizzly bears in Katmai National Park begin to indicate the possibilities of Haraway's notion of companion species, as well as suggesting means by which heroic survival, both human and animal, might be framed beyond received notions of human exceptionalism. Central to this argument are three points about Treadwell's time in Alaska: first, he never attempted to become a bear and remained fully aware of his difference; secondly, he was determined to live in an on-going relationship of cohabitation based on affection; and thirdly, he persisted in his efforts to produce an ongoing account of the play between him and the bears, as opposed to the

singular event-based account that emerged from Herzog's more traditional intervention. This final point is of particular significance in relation to the survival narrative drawn from Defoe's *Robinson Crusoe*. Where Crusoe's heroism is temporally bound in the passage from event to survival to narrative, Treadwell deliberately opens up an open-ended and ongoing process of "becoming with" through his collection of footage, a process that it only concluded and brought back into the temporal framework of the traditional survival narrative by Herzog himself.

While the bear biologist interviewed by Herzog in the film contends that Treadwell "tended to want to become a bear" (*Grizzly Man* 00:27:30), there is scant actual evidence to suggest that Treadwell actually wanted to become a grizzly or was unaware of the differences between himself and other species. This is most immediately evident in Treadwell's appearance. His bleached blonde hair, wrap-around sunglasses, bandanas and baggy clothing have more in common with California Surf Culture than with the bears' existence in Katmai National Park. Treadwell also appears to be under no illusions as to the different measures he must take as a human in order to live in the inhospitable conditions of Katmai National Park. He never spent his winters in Alaska, seeking to hibernate in California rather than in the hills with the bears. Even when he was camped in Alaska, Treadwell took human precautions, keeping his food in a secure container and sleeping in a tent. In that sense, Treadwell's day-to-day existence during his summers in Katmai National Park demonstrates no attempt to live as a bear, but rather his concerted, and in some sense extreme, efforts to document the bears' grizzly existence alongside his own very human habitation.

The second element that Herzog suggests speaks of Treadwell's inability to conceptualise his difference from the bears is the portrayal of his intimacy and affection towards them. From the opening scene in which Treadwell blows the bears kisses onwards, the film is littered with both physical and vocal statements of affection. Yet, Treadwell's deep-seated affection for the bears and the joy he experiences from living in proximity to them do not appear to prevent his keen sense of their potentially life-threatening difference. In fact, in some instances, Treadwell's affection for the animals serves to remind him of his otherness. Following a fight, Treadwell introduces two bears he calls Mickey and Sergeant Brown, who, as he explains, were fighting over the right to court Saturn the Queen of the Grizzly Sanctuary. Treadwell clearly identifies with the bears in their act of aggression over a love interest, and he particularly empathises



with the underdog Mickey: "Mickey, I've been down that street. You don't always get the chick you want." (*Grizzly Man* 00:57:00) Yet while he outlines the parallels between the two species' pursuit of sexual gratification, he is also plainly aware of their difference. At the end of the scene, he tells Mickey that he is going to see Saturn but that Mickey has no need to be jealous: "I'm cool," Treadwell says, "I'm respectful. Things are bad for me with the human women, but not so bad that I've got to be hitting on bears yet" (*Grizzly Man* 00:58:30). Treadwell's declarations of affection then, while undeniably anthropomorphising the bears and drawing them into sentimental human frameworks, do not necessarily have to stand as evidence for Treadwell's confusion of human-animal distinctions. Rather, they can be read in Haraway's terms of "becoming with", as declarations of indirect kinship and community that takes into account that their ongoing habitation will require them to live alongside one another. In these terms, heroism is not the result of a singular, individual encounter, but rather a longer and more diverse process of "becoming with" that makes space for the ebb and flow of individual lives within a broader heroic environment.

Finally, Treadwell's documentation of his ten summers on film can be aligned with Haraway's insistence that the notion of companion species is a relation between beings that is both "on-going" and "imperfect," as "the play of companion species learning to pay attention" (Haraway 19). Significant here is the manner in which Treadwell's documentation method is markedly different from the event-based record of *Robinson Crusoe*; where Crusoe's narrative was temporally bound, Treadwell's is open-ended and ongoing, only completed after his death by the efforts of Herzog himself.

Treadwell's desire for an ongoing relationship can already be seen in his behaviour towards Grinch, in which having shouted at the bear to ensure his survival, he then apologises and seeks assurances that the two can enjoy a relationship beyond the confines of a singular instance of survival. In addition to this, Treadwell's film-making produces a more structural insistence upon relationships that are ongoing and open-ended. Herzog was keen to compliment Treadwell as a filmmaker, insisting that for Treadwell the camera was a "tool" and highlighting the methodical aspects of his filmmaking. In one scene, Treadwell tells the camera that he's going to shoot a number of different takes that he calls "wild Timmy jungle scenes" (*Grizzly Man* 00:38:00). In these takes, Treadwell films himself walking numerous times down the same small tree-lined bank, each time making subtle

changes to his appearance. As Treadwell explains: "The basic deal is that this stuff could be cut into a show later on, but who knows what look I had" (*Grizzly Man* 00:39:30). For Treadwell, then, the multiple takes allow for a future film, in which multiple versions of his story can be cut in multiple ways, right down to the continuity of his clothing. Herzog interprets the multiple futures found in Treadwell's footage as evidence of his methodical film-making and relates it to his life-long practice of constructing his identity. Herzog's psychologising of Treadwell's narrative is not without its validity. Yet when Treadwell's own film project is distinguished from Herzog's finished film, it is possible to see how what Herzog portrays as an account of Treadwell's estrangement from nature can equally be read as a dormant collection of his time *living with* the bears in Alaska. In short, before Herzog cut the footage into a film, Treadwell's archive simply documented the imperfect and ongoing companionship between two species.

In a telling scene, Treadwell attempts to close out his year in the park with a long monologue to camera, but finds himself unable to complete the take as he would like. The scene breaks down into a rant against the park service, who have helped him in the past, but whom he now believes to have abandoned him. As Treadwell launches into an expletive-laden diatribe, Herzog interjects: "Now Treadwell crosses a line in dealing with the park service that we will not cross." (*Grizzly Man* 01:24:00). Yet, in the following take, having vented his rage at the park service, Treadwell speaks calmly and closes his year without any mention of the park service or display of anger. Despite its benevolent intention, Herzog's intervention, then, rather than protecting the viewer from Treadwell's rage, actually forecloses Treadwell's ongoing account and, in line with the traditional survival narrative, reduces it to a temporally bound event. This reduction, in turn, denies Treadwell the opportunity to exhibit the imperfect moments that Haraway sees as central to the process of *living with*, the moments of reduction and anger that if viewed in isolation can appear as a failure, but if viewed as part of an ongoing companionship can still form part of a success. In the same way, Treadwell's relation to the bears and wild nature can be read as constituting an ongoing and imperfect cohabitation. The notion that an ongoing process of cohabitation amounts to heroism is, of course, very different from the traditional notion of heroism encapsulated by the survival narrative. Yet, it is precisely this stark difference and Treadwell's ongoing attempts to construct a distinct, affectionate and ongoing relationship with the wild bears that Werner Herzog finds so perplexing, drawing Treadwell's narrative – and found

footage – into a more traditional framework that presents him as a failed hero, unable to survive wild nature through his misjudgement of it. For Herzog, Treadwell's behaviour exhibits a dangerous sentimentality; in conclusion, however, this essay will argue that it is in fact Herzog who is in danger of being the more sentimental.

## Herzog's sentimental nature and grizzly heroism

Herzog's film dramatises Treadwell's overly sentimental view of nature, with Herzog's curt narration meticulously detailing how Treadwell's naïve and sentimental perspective saw him draw the grizzly bears into anthropomorphised positions that they simply, and tragically for Treadwell, did not occupy. In that sense, Herzog's film presents itself almost as a lament for Treadwell's failed survival, praising his abilities as a film-maker and bemoaning his sentimentalised and ultimately fatal perspective on nature. In Herzog's terms, then, there is little heroism to be found in *Grizzly Man* on the part of Treadwell, let alone the grizzly bears.

This essay, however, has sought to examine what heroism might look like beyond the framework of human exceptionalism. It first considered the manner in which heroism is bound up with human exceptionalism through the survival narrative, before arguing that in the epoch of the Anthropocene, human exceptionalism has become problematic and that we in fact require animal heroes if humans and animals are to survive. With this in mind, this essay turned to Donna Haraway's notion of companion species to reread Treadwell's time in Alaska as an ongoing encounter with wild nature and thus constituting a new form of animal heroism. Rather than joining in with the lament for Treadwell's failed survival, this essay argues that *Grizzly Man* might be better understood as Herzog's own lament for older forms of heroism based on human exceptionalism in which heroes are constructed through their individual survival of an encounter with wild nature. As it is, Herzog's film occludes Treadwell's efforts to construct alternative and ongoing relations with wild nature.

Central to the alternative notion of animal heroism put forward here is the notion of survival at the level of species. In a short documentary film entitled *Werner Herzog Eats His Shoe*, Herzog states that we are all going to "die out like dinosaurs" if we do not develop adequate images (Prager 8). For Herzog, then, the survival of the species is intimately bound up with aesthetic art and its production of an ecstatic truth. Images,

he argues, be they films or art more generally, "change our perspective on things" and it is the metaphorical and ecstatic truth offered by prospective-shifting images that, for Herzog, both defines art and singles out the exceptionalism of man (ibid. 8).

For Herzog, though, such "ecstatic truth" as opposed to "factual truth" or "accountant's truth" is not the product of a collective effort but rather the singular effort of the individual (Cronin 65). One only has to briefly glance at Herzog's own filmography to see how his insistence on individual heroism is premised on an inhospitable nature itself formative for human exceptionalism. Herzog even makes this point directly in *Burden of Dreams*, Les Blank's documentary following the production of Herzog's 1982 film *Fitzcarraldo*:

Of course there is a lot of misery, but it is the same misery that is all around us. The trees here are in misery and the birds are in misery. I don't think they sing, they just screech in pain. (Garrard 48)

In line with Berger's perspective on animals in modernity, heroism for Herzog is a fundamentally aesthetic act, produced by an individual in the face of nature's bitter indifference. This view of nature has been identified in Herzog's oeuvre by Greg Garrard. Garrard writes of Herzog's preoccupation with "disanthropic moments" in which nature is exhibited in its indifference to mankind who, in turn, is reminded of the perils of overly sentimentalising it (Garrard 48). Herzog does not have contempt for nature, indeed much of his filmography is dedicated to bringing nature's ecstatic beauty to bear, but for Herzog "the coldness and cruelty of nature help us recall that we are marooned in an obdurate universe" (Prager 13). What Herzog's perspective fails to account for is first the shifting terms of the human relationship to nature as nature's hostility becomes the product of human as well as non-human actions; and, secondly, the role of images in constructing nature as inherently other. For all its determination to uncover Treadwell's sentimental view of nature, then, *Grizzly Man* exhibits Herzog's own sentimentality for a black and white relationship between man and nature, human and animal.

As such, Treadwell's narrative and the film archive of his attempts to live and document his time with the bears become bound up with Herzog's own perspective, a perspective which is, in turn, formative for his own artistic project. What's more, Herzog's own insistence on Treadwell's failures and the insertion of his opinion directly into the film's narrative obstruct the possibility of viewing Treadwell and his time with the bears otherwise. As Timothy Morton has put it: "A fate worse than being eaten alive by wild bears in

Alaska could well be Herzog making a documentary about you” (Morton 75). It is wise not to overstate Treadwell’s relationship with the bears, especially when we cannot know the perspectives that Treadwell himself carried during his time in Katmai National Park. Herzog’s actions, however, his sentimental lament for the lost heroism of human exceptionalism and the manner in which he draws Treadwell’s disparate footage into a singular event-based film, can be said to occlude a new form of heroism beyond human exceptionalism: a defiantly animal heroism.

**Tom Chadwick** is a PhD researcher in the literature department at the University of Leuven, Belgium, where he works under the supervision of Prof. Pieter Vermeulen. His research focuses on contemporary American literature and culture. His thesis uses the theoretical concept of archive as a methodological lens through which to explore the implications of the Anthropocene for contemporary fiction.

Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard UP, 2010.

Prager, Brad. “Werner Herzog’s Companions: The Consolation of Images.” *A Companion to Werner Herzog*. Ed. Brad Prager. London: Blackwell, 2012: 1-32.

Sheehan, Paul. “Against the Image: Herzog and the Troubling Politics of the Screen Animal.” *SubStance* 37.3 (2008): 117-136.

## Works Cited

Abbot, Matthew. “The Problem of Wild Minds: Knowing Animals in *Grizzly Man* and *Ming of Harlem*.” *SubStance* 45.3 (2016): 137-154.

Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford UP, 2004.

Berger, John. “Why Look at Animals?” *About Looking*. Ed. John Berger. London: Bloomsbury, 1980: 3-28.

*Burden of Dreams*. Dir. Les Blank. Arthaus, 1982.

Chakrabarty, Dipesh. “The Climate of History: Four Theses.” *Critical Inquiry* 35.2 (Winter, 2009): 197-222.

Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford UP, 2011.

Cronin, Paul. *Werner Herzog – A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin*. London: Faber & Faber, 2014.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin, 2001 (first published 1719).

*Grizzly Man*. Dir. Werner Herzog. Lions Gate Entertainment, 2005.

Garrard, Greg. “Worlds Without Us: Some Types of Dis-anthropology.” *SubStance* 41.1 (2012): 40-60.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge, 1990.

Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 2008.

Lewis, Simon L. and Mark A. Maslin. “Defining the Anthropocene.” *nature. International Journal of Science* 519 (2015): 171-180. DOI 10.1038/nature14258.

Marshall, Kate. “What Are the Novels of the Anthropocene? American Fiction in Geological Time.” *American Literary History* 27.3 (2015): 523-538.

Mattessich, Stefan. “An Anguished Self-Subjection: Man and Animal in Werner Herzog’s *Grizzly Man*.” *English Studies in Canada* 39.1 (2013): 51-70.

Claudia Lillge

## Können Tiere Helden sein? Anthropozentrischer und zoozentrischer Anthropomorphismus in Gabriela Cowperthwaites *Blackfish*

Im Ozean herrscht der Wal allein, ein König hoch und hehr. Ein Riese an Macht, und Macht gibt Recht in seinem Reich, dem Meer. (*Walfanglied*)

In den „Beiträge[n] eines Hilfsunterbibliothekars“, die Herman Melville seiner bekannten Wal-Odyssee *Moby Dick* (1851) voranstellt und die mit einem „flüchtigen Blick aus der Vogelschau“ das zusammentragen, „was von vielen Völkern und Geschlechtern [...] über den Leviathan gesagt, gedacht, geträumt und gesungen worden ist“, findet sich die Strophe eines Walfangliedes, das ‚den‘ Wal mit verehrendem Gestus als unangefochtenen Herrscher des Meeres preist (Melville 9 u. 24). Mythos und Biologie verschränken sich in dieser Preisung mit größtmöglicher Evidenz, denn Wale (als *reale* Tiere) sind für den ihnen zugeschriebenen *symbolischen* Platz, nämlich ‚Könige der Meere‘ zu sein, vor allem deshalb prädestiniert, weil sie nicht nur an der Spitze der Nahrungspyramide stehende Prädatoren, sondern zudem auch regelrechte ‚Rekordtiere‘ sind. Blauwale (*Balaenoptera musculus*) etwa sind die größten, schwersten und längsten Tiere der Welt. Sie seien, wie François Garde in seinem Essay *Das Lachen der Wale* schreibt, „buchstäblich maßlos“ und „überst[iegen] unser Verständnis“. Die Faszination der Menschen, so führt Garde weiter aus, würden Wale aber nicht nur mit ihrer „Masse“ und mit ihrer „Kraft“ binden, sondern dezidiert auch mit ihrer „Anmut“ (Garde 26). Bei demjenigen, der sie beobachtet, lösten sie daher meist „eine spontane Empathie“ aus, „das Bild von etwas Undeutlichem, aber Sanftem, Friedlichem, Umhüllendem“, denn der Wal sei

kein Riese der Meere, empfindungslos gegenüber dem Leben der Menschen, sondern das Gegenteil von einer Bedrohung, ein Wohlbehagen, ein Kokon, eine gewaltige beruhigende Anwesenheit. (ebd. 15-16)

In den Literaturen der Welt – z.B. bei Shakespeare, Rabelais, Edmund Burke bis hin zu Juri

Rytchëu und Sólveig Pálsdóttir – finden sich Wale immer wieder mit der auch bei Garde auszumachenden, zwischen Faszination und Ehrfurcht changierenden Diktion dargestellt. Gedichte, Dramen, Romane, Reiseberichte und Naturkunden inszenieren die Meeressäuger dabei zumeist als ‚Gefäß‘ variierender menschlicher Projektionen, gleichzeitig profilieren sie das Erhabene, Prächtige und Schöne der Tiere und verleihen auf dieser Weise u.a. dem Wunsch Kontur, sich die Meeressgiganten in eine der Bewältigung des ‚Unbekannten‘ und ‚Unermesslichen‘ zuträgliche ‚Nahperspektive‘ zu rücken. Eine solche Nahperspektive, die eine künstlerische, wissenschaftliche oder auch schaulustige Beobachtung von Meerestieren in besonderer Weise möglich macht, bieten vor allem Aquarien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen, zu den „Attraktionen der Metropolen“ zu zählen, dabei aber zunächst nur für kleinere Fische und Mollusken ausgelegt waren (Harter 7). Seit Mitte des 20. Jahrhunderts kennen wir eine Spielart des Aquariums, die sogenannten Delfinarien, auch für Wale. Sie finden sich im Kontext von Tiershows und Eventindustrie, sie ökonomisieren das Erhabene, Prächtige und Schöne und kommerzialisieren den Glauben an eine quasi paradiesische Harmonie zwischen Menschen und ‚wildem‘ Tieren. Die bekanntesten dieser Tiergefängnisse sind die marinen Themenparks von SeaWorld in den USA, mit Dependancen in San Diego, San Antonio und Orlando.<sup>1</sup> Einer der dort gehaltenen Tiergefangenen, ein Orca (*Orcinus orca*) und Superstar der „Dine with Shamu“-Shows,<sup>2</sup> steht im Zentrum der nachfolgenden Untersuchung. An seinem Beispiel soll gezeigt werden, wie aus einem *realen* ein *diegetisches* und anschließend ein *politisches* Tier wurde.

### Können Tiere Helden sein?

Am 6. Januar 2017 verstarb einer der größten in Gefangenschaft gehaltenen Schwertwalbullen.



Tilikum, so der Name des zu den Hauptattraktionen von SeaWorld Orlando zählenden ‚Killerwals‘,<sup>3</sup> erlag im Alter von 36 Jahren einer Lungeninfektion. Obwohl Tilikum während seiner Zeit als Tiermanegenstar drei Menschen tötete, war der Orca bis kurz vor seinem Tod in den Tiershows von SeaWorld zu sehen.<sup>4</sup> 2013 erschien mit *Blackfish* eine hoch gelobte Filmdokumentation von Gabriela Cowperthwaite, die nicht nur versuchte, die genauen Umstände der Todesfälle in SeaWorld zu erkunden, sondern die zugleich eine Tierbiografie Tilikums entwarf, die weltweit eine Diskussion über tierethische Fragen, genauer: über den Einsatz von Tieren in der internationalen Entertainment-Industrie auslöste.<sup>5</sup> Cowperthwaite verfolgt mit ihrem Film ein Anliegen, das im Kern an Positionen der Critical Animal Studies anschließt. Pointiert gesagt, führt sie vor, wie sich Orcas, d.h. Tiere, von denen bis heute nicht bekannt ist, dass sie in freier Wildbahn jemals einen Menschen angegriffen hätten, in Gefangenschaft und als Folge bestimmter Haltungsbedingungen allererst zu ‚aggressiven Menschenkillern‘ entwickeln. Ihre Position, die auf eine grundlegende Reflexion von Mensch-Tier-Verhältnissen zielt, transportiert Cowperthwaite mittels einer hybriden Kombination an filmischen Darstellungsformen, welche die Viktimisierung Tilikums in ein Narrativ überleiten, im Zuge dessen sukzessive ein tragischer Tierheros entsteht.

Inwiefern aber kann in Bezug auf Tiere überhaupt von Helden und einem Prozess der Heldenschöpfung gesprochen werden? Schließlich sind nahezu alle gängigen Heldendefinitionen und -typologien europäischer und neo-europäischer Kulturen, seien sie soziologischer oder ästhetischer Provenienz, zunächst einmal auf Menschen bezogen.<sup>6</sup> Schreiben wir gängigen Anwärtern für Tierheroismus, wie Kriegspferden oder Lawinenhunden, einen Heldenstatus zu, dann geschieht dies, indem wir Vorstellungen menschlichen Heldentums – insbesondere die außergewöhnliche und mutige Heldentat – auf Tiere übertragen. Eine vergleichbare Vielfalt an Heroismen, wie sie Menschen zugestanden wird, findet auf Tiere indes meist keine Anwendung, denn wir verehren Bienen in der Regel nicht als ‚Helden der Arbeit‘, Geparden nicht ‚als Helden des Sports‘ und auch Haustiere, die eine Vielzahl von Funktionen im Leben ihrer Besitzer erfüllen können, nicht als ‚Helden des Alltags‘. Damit sei freilich nicht gesagt, dass Tiere in diesen oder ähnlichen Formen nicht als Helden verehrt werden könnten. Schließlich erfolgen Prozesse der Heldenschöpfung nach kulturspezifisch und intersubjektiv variablen Vorgaben. Eine komparatistische Perspektive, die verstärkt Positionen jenseits des eurozentrischen

Kulturverständnisses aufsucht, wäre dazu nach Beispielen zu befragen.<sup>7</sup> Orcas etwa sind in den indigenen Kulturen Nordamerikas bekannte ‚Totemtiere‘. ‚Totemtiere‘ teilen mit ‚Heldentieren‘, dass sie wegen bestimmter (tatsächlicher und/oder zugeschriebener) Eigenschaften (zum Beispiel Kraft, Ausdauer und Weisheit) verehrt werden. Im Gegensatz zum Tierhelden werden beim Totemtier allerdings keine menschlichen Heldenvorstellungen auf Tiere übertragen, sondern Menschen abstrahieren aus den (wiederum tatsächlichen oder zugeschriebenen) Eigenschaften der Tiere, was Menschen als ‚vorbildlich‘ gelten und eine individuelle oder eine Gruppenidentität stiften soll.<sup>8</sup>

Besieht man das Feld des ästhetischen Heroismus, fallen auch hier immer wieder wechselseitige Durchformungen von Menschen und Tieren auf. Zu denken wäre etwa an Konzeptionen fiktiver menschlicher Helden, an denen Tiere partizipieren. So gibt beispielsweise die *Enzyklopädie des Märchens* an, dass der „Held im Mythos oft als göttliches Wesen, Schamane oder Tier“ erscheint, zudem werde er oft „von Tieren gesäugt und aufgezogen, ist tiersprachkundig oder kann sich in ein Tier verwandeln“ (Horn 727, 728). Demgegenüber stehen fiktive Tierhelden (wie Bambi, Cap und Capper, Officer Judy Hopps), die anthropomorph gestaltet sind, sprich: die wie Menschen denken, fühlen und leiden, Heldenreisen unternehmen (Nemo) oder Heldentragödien nach weltliterarischen Vorbildern erleben (Simba als König der Löwen und transformierter Hamlet).

Über Tierhelden in kulturellen Artefakten nachzudenken, kann daher im Wesentlichen auf zwei unterschiedliche Weisen erfolgen. *Erstens*: Es kann überprüft werden, inwiefern menschliche Heldenvorstellungen und -typologien auf *diegetische* Tiere anwendbar sind. *Zweitens*: Es kann nachvollzogen werden, inwiefern menschliche Heldenvorstellungen respektive ihre *diegetischen* Modulierungen von *realen* Tieren gestützt werden, d.h., ob und in welcher Weise Tiere an einer Heroisierung ‚mitarbeiten‘. Letzteres erscheint vor allem dann angezeigt, wenn Tiere, wie im Medium des Films, des TV-Films oder der TV-Serie – u.a. (Free) Willy, Lassie, Flipper – nicht allein re-präsentiert werden, sondern substantiell auch mit und durch ihre *Präsenz* wirken.

## Tilikums Heldenreise

„Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ Diese Frage, die der Primatenforscher Frans de Waal in seiner Studie *Der Affe und der Sushimeister*

an den Anfang seiner Betrachtungen über Spielarten des Anthropomorphismus stellt, benennt in etwa das gleiche Erkenntnisinteresse, das auch Cowperthwaites Film verfolgt (de Waal 75). „Wie ist es, ein Orca zu sein?“ Oder noch genauer formuliert: „Wie ist es, ein in SeaWorld lebender Orca zu sein?“ Ob die Frage Fledermaus oder Orca in das Zentrum der Wissensgewinnung stellt, ist zunächst von sekundärer Bedeutung. Vielmehr steht im Vordergrund, wie und in welcher Weise der jeweils Fragende Tiere, die er zu ‚Objekten des Wissens‘ macht, in den Blick bekommt. Wie begegnet Cowperthwaite dem *realen* Orca Tilikum, wie erzählt sie von ihm, und wie operiert ihr Film im Rahmen des tierethischen Anliegens eines *speaking for animals*, sprich: einer in diesem Fall auf Orcas bezogenen Fürsprache?

Eine Bildunterschrift markiert als Datumsangabe den 24. Februar 2010. Eine Unterwasserkamera erkundet ein Wasserbecken. Das tiefe Blau des Wassers, das immer wieder durch schwarze Blenden durchbrochen wird, erzeugt eine unwirkliche Atmosphäre. Am oberen Bildrand sind die sich im Wasser bewegenden Beine eines Schwimmers zu sehen. Außer dem Schwimmer befindet sich ein Orca im Wasser, der im Becken hin und her kreuzt. Zeitgleich hört der Zuschauer aus dem Off ein Telefongespräch mit an. Ein Notruf wird abgesetzt. Eine der Tiertrainerinnen von SeaWorld, so heißt es, sei von einem Orca gefressen worden. Kurz kehrt Stille ein, bevor sich die weibliche Stimme aus der Notrufzentrale über das Gehörte rückversichert: „A whale ate one of the trainers?“ (00:00:55). Immer noch ist die Kamera auf das Unterwassergeschehen im Pool gerichtet, in dem Schwimmer und Orca sich fast tänzerisch umkreisen und aufeinander zu bewegen. Zeitlupe-Einstellungen sowie aufsteigende Sauerstoffblasen, die das Bild verwirbeln, bekräftigen die unwirkliche Anmutung der Szene. Kurz darauf wird deutlich, dass es sich bei dieser jedoch nicht um Aufnahmen des eben vermeldeten Todesfalls handelt. Denn plötzlich folgt auf einen harten Schnitt eine Einstellung, mittels derer dem Unterwasserareal eine Arena von SeaWorld kontrastiert wird. Begleitet von einer musikalischen Fanfare und mittels eines schnellen Kameraschwenks wird der Filmrezipient zum Zuschauer einer der Höhepunkte der SeaWorld-Shows. In einem *waterwork act*, dem sogenannten *rocket hop*, trägt und balanciert der Orca den Tiertrainer auf seinen Vorderflossen, taucht mit ihm aus dem Wasser auf und springt mit ihm weit über die Wasseroberfläche hinaus, um dann mit einem gewaltigen Aufschlag zurück ins Wasser zu stürzen, während der Trainer sich bei Erreichen des höchsten Punktes der Flugkurve von

den Vorderflossen des Orcas abstößt und mit elegantem Kopfsprung neben ihm ins Becken eintaucht.

Diese Eingangsszene mit ihrer prononcierten Unterwasser-Überwasser-Dramaturgie erfüllt mehrere Funktionen im Rahmen der filmischen Exposition. Sie führt in die Welt von SeaWorld ein und verweist den Betrachter unmittelbar auf die perfide Doppelgesichtigkeit des Unternehmens. Zum einen gewährt sie Einblick in seine atemberaubenden Tiershows mit ihren Visionen des vermeintlich perfekten Zusammenspiels von Menschen und Tieren. Zum anderen destruiert sie dieses Bild zugleich auf erschütternde Weise, indem sie von einer Tiertrainerin berichtet, die soeben von einem Orca getötet wurde. Mit diesem Gegensatz ist eine für die weitere Filmhandlung entscheidende Thematik, nämlich die Dichotomie von ‚Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit‘, etabliert. Was, so formuliert es die Filmrhetorik quasi als implizite Frage, reguliert den Blick von jährlich mehreren Millionen SeaWorld-Besuchern, die sich von den Tiershows begeistern lassen, gleichzeitig aber nicht unter die Oberfläche ‚des schönen Scheins‘ blicken respektive sich möglicherweise nicht einmal fragen, unter welchen Bedingungen Orcas, aber auch Delphine und Seelöwen für SeaWorld gefangen oder gezüchtet, wie sie gehalten und wie sie dressiert werden und welche Folgen diese Zurichtungen sowohl für Tiere als auch für Menschen haben. Cowperthwaites Film leistet diesbezüglich ebenso Aufklärungs- wie Agitationsarbeit. Letzteres gelingt der Regisseurin vor allem deshalb, weil ihr Film keineswegs ‚nur‘ dokumentiert, sondern eine Geschichte erzählt: Diese Geschichte ist die Geschichte von Tilikum.

Heldenbiografien werden in Literatur und Film häufig entlang einer Raum-Zeit-Achse in Form eines *hero pattern* oder auch einer sogenannten ‚Heldenreise‘ erzählt. Verschiedene Philologen von Johann Georg von Hahn (*Sagwissenschaftliche Studien* 1876) über Otto Rank (*Der Mythos von der Geburt des Helden* 1909), Joseph Campbell (*The Hero with a Thousand Faces* 1949) bis hin zu Jan de Vries (*Heldenlied und Heldensage* 1961) und, mit Blick auf jüngere filmwissenschaftliche Forschung, Michæla Krützen (*Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt* 2004) haben diese Reise als eine Abfolge verschiedener Stationen und Sequenzen beschrieben, die sich mit leichten Variationen durchaus gattungs- und medienübergreifend wiederholt. In einem ersten Entwurf untergliedert Hahn das Lebensschema eines Helden beispielsweise in 16 Phasen, die kristalline Merkmale der Heldenbiografie markieren. Zu den wesentlichen Kennzeichen, die auch in späteren Forschungsbeiträgen immer wieder als

Charakteristika eines Heldenlebens hervorgehoben werden, zählen vor allem die „hohe Abstammung“ des Helden, sein „Dienst in der Fremde“, seine „siegreiche Rückkehr“ sowie sein „außerordentlicher Tod“ (Hahn 340-341).

Tatsächlich gibt es in Literatur und Film Tierprotagonisten (z.B. *Black Beauty*), die ein solches, an menschlichen Heldenfiguren entwickeltes Stationenschema ebenfalls durchlaufen und u.a. auf diese Weise zu Helden geformt werden. Auch Cowperthwaites Film erzählt die biografischen Stationen Tilikums, bei dem es sich allerdings um einen *realen* Orca handelt, so, dass sie mit den Mustern und Stationen einer Heldenreise korrelierbar sind: Wie bereits erwähnt, erlag Tilikum Anfang des Jahres 2017 einer Infektion. Bei Walen, die in ihrem natürlichen Habitat leben, lässt sich bei dieser Todesursache durchaus von einem „außergewöhnliche[n] Tod“ sprechen. Bei Walen, die in Gefangenschaft gehalten werden, sind Infektionserkrankungen indes eine der häufigsten Todesursachen (Hargrove 86-87). Um dieser Diskrepanz filmisch Kontur zu verleihen, reiht Cowperthwaite in ihrem Film mehrere Szenen in Form von Kontrast- oder auch Kollisionsmontagen aneinander, die exakt die Frage der Lebensdauer von Walen verhandeln. Während Handkameras verschiedene SeaWorld-Mitarbeiterinnen dabei aufnehmen, wie sie den Tiershowbesuchern versichern, dass Orcas in SeaWorld gegenüber freilebenden Orcas eine längere Lebenserwartung, nämlich von ca. 25 bis 35 Jahren, hätten, demontieren andere Szenen diese Aussage insofern, als sie aus Interview-Sequenzen bestehen, in denen ein Meeresbiologe berichtet, dass Orcas eine ähnliche Lebenserwartung hätten wie Menschen (00:38:54-00:39:36). Außer der Tatsache, dass der Film an dieser Stelle einen durch die Montage generierten Widerspruch, und zwar zwischen den ‚Handlungswelten‘ SeaWorld und Wissenschaft, in Szene setzt, mittels dessen der Filmrezipient dazu gebracht werden soll, quasi ‚selbst‘ zu erkennen, wie Besucher von SeaWorld im Sinne des Unternehmenskonzeptes manipuliert werden, arbeitet der Film mit dieser Szenenfolge nicht zuletzt auch dem Narrativ der Heldenreise zu. Denn als „außergewöhnlich“ gilt im Zusammenhang mit Heldenbiografien nicht nur ein durch „Unverwundbarkeit“ gewonnenes „unnatürlich langes Leben“, d.h. ein ‚später‘, sondern – zu denken wäre beispielsweise an Siegfried oder Hamlet – auch ein durch tragische Umstände bedingter zu „früher Tod“ (Horn 728).

Eine andere narrative Konvention der Heldenreise, und zwar die „siegreiche Rückkehr“ an seinen Herkunftsort, ist auf Tilikums Biografie nicht übertragbar, dafür aber leistete der Orca als Tiermanegenstar einen fast lebenslangen

„Dienst in der Fremde“. Zudem erfährt der Rezipient, dass Tilikum als zweijähriger Jungbulle nahe der Küstenregion Islands gefangen wurde. Dieser Umstand verbürgt zwar im eigentlichen Sinne keine „hohe Abstammung“, unterstreicht aber Tilikums Status als ‚Wildfang‘, der ihn zumal von in Gefangenschaft geborenen Walen unterscheidet. An dieser Stelle soll die Frage zunächst einmal unberührt bleiben, inwiefern dieser Unterschied tatsächlich ein Unterschied ist, der auch von Tieren als solcher empfunden wird, was in diesem Zusammenhang gleich eine weitere Frage aufwerfen würde, nämlich ob Wale, die vormals in den Weltmeeren lebten, in Gefangenschaft mehr leiden als Wale, die bereits in Gefangenschaft geboren wurden und ihr natürliches Habitat niemals kennengelernt haben. Für das Filmnarrativ aber, das aus einem *realen* Tier ein *erzähltes* Tier macht, ist die Tatsache, dass Tilikum vormals ein freilebender Orca war, insofern von Bedeutung, als sie eine regelrechte Treibkraft für verschiedene Anthropomorphismen bildet, die im Sinne der agitatorischen Stoßkraft von Cowperthwaites Film stehen. Um dies näher auszuführen, komme ich auf die eingangs bereits zitierte Frage von Frans de Waal zurück: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“, die innerhalb dieses Argumentationsgangs lauten müsste: „Wie ist es, ein in SeaWorld lebender Orca zu sein, der früher in Freiheit gelebt hat?“

Zum Erinnerungsrepertoire des Menschen gehört es, Menschen, Tiere, Dinge, Orte oder auch Tätigkeiten vermissen zu können. Jemanden oder etwas zu ‚vermissen‘ gibt der Erinnerungsleistung dabei eine emotional schmerzhaft Färbung, die sogar körperlich empfunden werden kann. Wenn Menschen eben diesen Umstand unreflektiert auf Tiere projizieren, dann sprechen de Waal und andere Verhaltensforscher von einem *anthropozentrischen* (naiven) Anthropomorphismus, weil diese Schlussfolgerung einer einfachen Übertragung von Menschen auf Tieren geschuldet ist (de Waal 78). Wenn Menschen jedoch den „Standpunkt“ von Tieren beziehen – etwa, indem sie fragen: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ –, dann ändert der menschliche Betrachter seine Perspektive in entscheidender Weise und wechselt in den Modus eines sogenannten *zoozentrischen* Anthropomorphismus (vgl. ebd.).<sup>9</sup> Zu dieser Unterscheidung führt de Waal erläuternd aus:

Der *zoozentrische* Anthropomorphismus muß klar vom *anthropozentrischen* Anthropomorphismus unterschieden werden. Der erstere betrachtet die Dinge vom Standpunkt des Tieres, der letztere von unserem eigenen Standpunkt aus. Es ist ein wenig wie bei Menschen, wie wir sie

alle kennen, die für uns Geschenke aus-suchen, von denen sie glauben, daß *wir* Freude daran haben werden, während andere uns Dinge schenken, die *ihnen* gefallen. Die letzteren haben noch kein reifes Stadium der Empathie erreicht und werden es vielleicht auch nie. Um vom Anthropomorphismus einen sinnvollen Gebrauch zu machen, müssen wir ihn als Mittel und nicht als Zweck betrachten. Es sollte nicht unser Ziel sein, an einem Tier eine Eigenschaft zu finden, die exakt einem Aspekt unseres eigenen Innenlebens entspricht. Wir sollten uns vielmehr den Umstand zunutze machen, daß wir Tiere sind, die – von uns selbst überprüfbare – Ideen entwickeln. Dieser heuristische Gebrauch des Anthropomorphismus hat viel Ähnlichkeit mit der Rolle der Institution überall in der Wissenschaft. Sie regt uns an, Vorhersagen zu machen und uns zu fragen, wie man sie überprüfen kann, wie wir also beweisen können, daß unsere Vermutungen zutreffend sind. So wird Spekulation zur Herausforderung. (de Waal 77-78)

Wiewohl de Waal explizit zwischen anthropozentrischem und zoozentrischem Anthropomorphismus unterscheidet, weil Verhaltensforscher vornehmlich den zoozentrischen Anthropomorphismus als *tool*, d.h. als „heuristisches Werkzeug“ nutzen, um „überprüfbare Ideen“ über Tiere hervorzubringen (de Waal 78), ist diese einseitige Parteilichkeit für eine Regisseurin, die mit ihrem Film gegen Haltung und Kommerzialisierung von Tieren in SeaWorld aufbegehrt und für diese Position ein Massenpublikum gewinnen möchte, keineswegs bindend. Hier gehen Tierforschung und dokumentarischer Tierfilm, die durchaus beide Prämissen des Tierschutzes und Tierwohls verfolgen können, vergleichsweise unterschiedliche Wege bzw. hier markiert der Film seine ästhetische Differenz. Während Verhaltensforscher Erkenntnisse über Tiere jenseits einer „vermenschlichenden (anthropozentrischen) Form“ zu gewinnen beabsichtigen (ebd. 78), scheut sich Cowperthwaite keineswegs, ihr Publikum auch über diese ‚einfache‘ Form der Analogiebildung zwischen Menschen und Tieren zu einem „emotionale[n], mitfühlende[n] Verstehen eines anderen Lebewesens“ anzuregen respektive die „moralische Vorstellungskraft“ zu „reaktivieren“ (Donovan 114), die – im Sinne der Mitleids- und Mitgefühlsethik – Voraussetzung einer „leidenschaftlichen Sorge um das Wohlergehen der Tiere“ ist (ebd. 120). Insofern verschränken sich zoozentrische und anthropozentrische Argumentationsmuster in *Blackfish* auf vielfache Weise und stärken einander hinsichtlich des Ziels, ein Plädoyer gegen Orca-Shows filmisch zu formulieren.

In ihrer Dokumentation lässt Cowperthwaite u.a. Tierforscher (zwei Meeresbiologen und eine Neurowissenschaftlerin) zu Wort kommen, die auf ethologischer und neuroanatomischer Basis betonen, dass Orcas Tiere mit einem hoch entwickelten Gefühlsleben sind und Menschen darin ähneln, dass sie erfahrene Verluste als schmerzlich empfinden. Nachweisbar ist, dass Orcas beispielsweise darunter leiden, wenn sie oder ein anderes Tier aus ihrer Herde entfernt, sprich: gefangen oder getötet wird oder aber alters- oder krankheitsbedingt stirbt. Diese Aussage wiederum geht mit dem Narrativ der Heldenreise, das in ihrer Anwendung auf Tiere selbstredend eine Variante und Ausdrucksform des anthropozentrischen Anthropomorphismus darstellt, eine, und zwar speziell für Cowperthwaites Anliegen, ausgesprochen ‚passgenaue‘ Allianz ein. Letztere nämlich befördert und sorgt dafür, dass Tilikum in einem zugleich *tiergestützten* und *imaginären* Schwellenraum von dem adressierten Filmpublikum nicht nur als Held rezipiert werden kann, sondern zugleich in einen Assoziationsraum mit der Tradition mythischer Heldenfiguren eintritt, die wir, ob ihrer sozialen Doppelfunktion als Ideal- und Protestfigur (vgl. Horn 722), meist als an ihrer Welt leidende und tragisch endende Helden kennen.

### Ein Tierheld von trauriger Gestalt

Speziell die Dichte an Analogiebildungen, die sich für die Schöpfung eines tragischen Tierhelden als höchst dienstbar erweisen, hat Cowperthwaites Dokumentation allerdings nicht nur positive Kritiken eingebracht. Vor allem die Diskussion und Aufarbeitung von zwei thematischen Diskursen, in deren Zentrum einerseits das ‚soziale‘ und andererseits das ‚aggressive‘ Verhalten von Orcas steht, haben bei manchem Betrachter den Eindruck erweckt, dass der Film nicht allein über Tiere spreche, sondern *über* und *mit* Tieren menschenbezogene Themen verhandle. Fraglos kann Letzteres als ein häufig zu beobachtender ‚Zugriff‘ auf Tiere beschrieben werden. „People“, so führt u.a. Donna Haraway aus,

like to look at animals, even to learn from them about human beings and human society. [...] We polish an animal mirror to look for ourselves. (Haraway, *Simians* 21)

Diese Perspektive nehmen auch Loretta Rowley und Kevin A. Johnson ein. Ihrer Ansicht nach würde die Dokumentation *Blackfish*, und zwar mittels der Art und Weise wie sie das Sozialverhalten von Orcas darstellt, z.B. einem



normativen Familienbild das Wort reden, dem eine ebenso wertkonservative wie biologistische Signatur eignet:<sup>10</sup>

*Blackfish* stresses the importance of matriarchal family structures, which may reflect humans' perceptions that mothers are favoured over fathers in court custody battles. While many argue that custody decisions do not result from biased gender preferences, others emphasize how social gender norms portray women to be inherently warm and nurturing – perspectives that are reified in *Blackfish*. (Rowley/Johnson 11-12)

Ein zweiter Aspekt, auf den sich die Kritik richtet, bezieht sich auf die argumentative Form, mit der Cowperthwaites Film die tödlichen Angriffe von Tilikum zu erklären bzw. zu plausibilisieren versucht. Auch hier beanstanden Rowley und Johnson, dass Cowperthwaite einen menschlichen Diskurs aufgreife und diesen mit allen seinen ungeklärten und strittigen Fragen ins Tierreich verschiebe:

*Blackfish* may reflect human discourses about criminality. As the documentary talks about the motives for Tilikum's aggressive acts and murder, we get a narrative trajectory suggesting that his aggression is a product of biology and/or social conditions. That is, *Blackfish* considers the age-old nature/nurture hypotheses to describe Tilikum's criminality. Did Tilikum commit the act of murder because of genetic predisposition, or because he was the product of an environment different from what he was previously accustomed to? Are people born evil, or are they encouraged to commit criminal acts? Anthropomorphic anthropocentrism suggests that *Blackfish* is as much a story about orca crimes as it is about the way we talk about human crimes. (ebd. 13)

Zweifellos kann Rowley und Johnson zugestimmt werden, dass sich Cowperthwaites Dokumentation zuweilen in ein argumentatives Fahrwasser hinein bewegt, dessen anthropozentrische Perspektive nicht durchgängig reflektiert erscheint. Die gleiche Kritik wiederum lässt sich jedoch auch an den Beitrag von Rowley und Johnson herantragen, dessen Rhetorik, wie in dem oben angeführten Zitat deutlich wird, partiell von einer durchaus bemerkenswerten anthropozentrischen Semantik (Tilikums „criminality“ und „act of murder“) durchzogen ist. Ferner fällt auf, dass in der Analyse von Rowley und Johnson das Medium Film sowie dessen medienspezifische Valeurs keinerlei Berücksichtigung finden. Speziell mit Blick auf die Frage, wie Tiere zu Helden werden, ist dieser Aspekt indes nicht zu

vernachlässigen, denn im Feld des ästhetischen Heroismus sind „Helden“ zuvorderst „medial konstruierte Figuren“ (Immer/van Marwyck 23).

*Blackfish*, der dem Genre des Dokumentarfilms zugeordnet werden kann, ist als eine Montage konzipiert, die sich aus höchst heterogenen Materialien zusammensetzt: In einer Vielzahl von Interviewsequenzen kommen ein vormaliger Walfänger, verschiedene Tiertrainer und Showbesucher mit ihren jeweiligen Erinnerungs- und Erfahrungsberichten sowie Zeugenaussagen zu Wort. Ferner stellen zwei Meeresbiologen und eine Neurowissenschaftlerin Expertenwissen über Anatomie, Physiologie, Fortpflanzung, Verhalten und Umweltbeziehungen von Orcas zur Verfügung. Für alle Interviews gilt, dass die Kamera ausschließlich den Befragten ins Bild rückt, mit dem nach der Interviewmethode der Oral History, wie sie u.a. bei Zeitzeugen in den Geschichtswissenschaften oder der Ethnologie angewandt wird, ein ‚Sprechenlassen‘ praktiziert wird. Diese Interviewsequenzen wiederum sind eingelassen in SeaWorld-Commercials, diverse Mitschnitte (aus Shows, Trainingseinheiten und Besucherführungen) sowie tierfilmartige Sequenzen von freilebenden Orcaherden, in Medienberichte über SeaWorld und Auszüge aus Gerichtsverhandlungen, Nachrichtensendungen und Prozessprotokollen sowie Fotos und (zum Teil animierte) On-Screen-Grafiken. Mit der Aneinanderreihung dieses zunächst einmal fragmentarisch vorliegenden Bildmaterials bringt Cowperthwaite unterschiedliche Formen der Montagetechnik – wie die oben bereits erwähnte Kontrast- oder Kollisionsmontage, aber auch die durch Sergej Eisenstein maßgeblich entwickelte Assoziationsmontage – in Anschlag, die in das Mosaik an Szenen, Informationen und Bildern nicht nur eine dramaturgische Ordnung und Momente der thematischen Verdichtung implementieren, sondern den Filmrezipienten von einem affektiven zu einem intellektuellen Erfassen, von einer empathischen hin zu einer politischen Perspektive führen.

Wiewohl Tilikum im Zentrum der Dokumentation steht, weil er die Trainerin Dawn Brancheau am 24. Februar 2010 tötete und somit den Anlass dafür gab, über die Haltung von Orcas in SeaWorld zu recherchieren und einen Film über diese zu machen, wird seine Tierbiografie stets von denen anderer Orcas, die für SeaWorld gefangen oder dort gezogen wurden, umstellt. Dies wiederum stärkt Tilikums Rolle in *Blackfish* als herausgehobenes Tier, das, wie es für Helden üblich ist, gewissermaßen zum exceptionellen „Vertreter“ einer „Gruppe“ avanciert (Horn 726). Im Zuge dessen zeigt sich, wie aus einem *realen* Tier zunächst ein *erzähltes* Tier – und zwar in diesem Fall ein tragischer Tierheld – werden

muss, um überhaupt die Funktion eines *politischen* Tieres erfüllen zu können.

Befragt man die Heroismusforschung, so herrscht weitgehend Konsens darüber, dass „Heldenbilder konkrete gesellschaftspolitische und soziale Funktionen“ zu „erfüllen“ haben, die u.a. der „ethischen Orientierung [dienen]“ (Immer/van Marwyck 11). Nikolas Immer und Maren van Marwyck schreiben dazu:

Als dominante Orientierungsgröße trägt er [der Held] zur Identitätsbildung einer Gemeinschaft bei und verkörpert ihr prägendes Wertverständnis. Während sich der Held auf diese Weise auch als abschreckendes Gegenbild einsetzen lässt, um *ex negativo* auf die ethische Ausbildung einer Gruppe hinzuwirken, bleibt er gleichfalls für die Umsetzung ideologischer und demagogischer Wirkungsziele instrumentalisierbar. (ebd. 22)

Ergänzend dazu lässt sich die Position Josef Fröchtl anführen, der konstatiert:

Ein Held ist nicht nur, wer einer neuen Welt, einer neuen Lebens- und Denkform zum Durchbruch verhilft, sondern auch, wer dies in unveröhnlicher und aussichtsloser Konfrontation mit der alten Welt tut, bereit, dafür mit seinem Tod einzustehen. (Fröchtl 76)

Helden, so lassen sich die oben zitierten Funktionsbestimmungen folglich zusammenfassen, sind Agenten eines politischen und kulturellen Imaginären, an dessen Durchsetzung sie arbeiten und für das sie gegebenenfalls ihr Leben opfern. Lässt sich diese Perspektive auch auf Tiere, lässt sie sich konkret auf Tilikum übertragen?

Drei Menschen starben, weil sich ein Orca seiner Umwelt widersetzte. Seit dem Tod von Dawn Brancheau regelt eine neue Bestimmung, dass sich die Tiertrainer von SeaWorld den Walen nur noch vom Beckenrand aus nähern, aber nicht mehr mit ihnen im Wasser arbeiten dürfen (Hargrove 7). Erst Cowperthwaites Dokumentation, die drei Jahre nach dem Tod Brancheaus sowie nach ca. 80 dokumentierten Übergriffen von Orcas auf Tiertrainer in die Kinos kam und ein breites Publikum erreichte, löste nachhaltige Proteste gegen die Tierhaltung in SeaWorld aus, infolge derer das Unternehmen, wie das *Time Magazine* im August 2015 berichtete, Einbußen von Besucherzahlen in Höhe von 84% zu verzeichnen hat (Rhoden o.S.). Seit 2016 wurde das Orca-Zuchtprogramm eingestellt, zu einer Auswilderung oder Entlassung der Tiere in Freigehege war SeaWorld bisher nicht bereit. Diese Entwicklung zeigt: Das Tierreich kennt, soweit wir derzeit wissen, keine Heldenschöpfung.

Gleichwohl brauchen Tiere Helden, weil Tierhelden dazu beitragen können, Menschen kognitiv und emotional dafür bereit zu machen, sich für Tierwohl und Tierschutz einzusetzen und Orte wie SeaWorld zu verändern. Abschließend soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern das *making of a hero*, dem Tilikum in Cowperthwaites Film unterzogen wird, sich allein mittels der filmisch-narrativen Überformung des Orcas vollzieht, oder ob und inwiefern Tilikum selbst an diesem Prozess partizipierte.

Über Helden wird gesagt, dass sie häufig „auffallend schön oder im Gegenteil furchterregend“ seien, manchmal sogar wären sie „tier- und riesenhafte“ sowie „begabt mit außergewöhnlicher Stärke“ (Horn 728). Tilikum, der zur Zeit seines Angriffs auf Dawn Brancheau sechs Tonnen wog und ungefähr sieben Meter lang war, erfüllt insofern dieses körperliche Heldenmerkmal, als er der größte Bulle war, der jemals in SeaWorld gehalten wurde. Rückt Tilikum in *Blackfish* ins Bild, dann wird der Eindruck einer „auffallenden“ Schönheit und „außergewöhnlichen Stärke“ indes auf irritierende Weise gestört. Auch Millionen von SeaWorld-Besuchern wird Tilikum vermutlich nicht als der größte und imposanteste Orca in Erinnerung bleiben, sondern als ein Schwertwal mit prominent eingeknickter Rückenflosse, sprich: als ein Tier von ausnehmend trauriger Gestalt.

Eine eingeknickte Finne nämlich ist ein charakteristisches Zeichen von in Gefangenschaft lebenden Orcabullen, deren Rückenflosse ob der fehlenden Beanspruchung des Muskelgewebes zur Seite fällt. Eben durch diese abgeknickte Flosse, die Tilikum als Filmtier gewissermaßen ‚mitbringt‘, entsteht ein Assoziationsrahmen, der von ihm ‚mitgestaltet‘ wird. So lässt die ‚hängende Finne‘ leicht an den sprichwörtlich ‚hängenden Kopf‘ des Menschen denken, der ein Bild von Traurigkeit aufruft (01:12:43-01:13:53). Auch wenn sich mit dieser Assoziation erneut eine anthropozentrische Analogiebildung an der Physiognomie des Tieres festmacht, wird das Bild von der tatsächlichen Degeneration der Finne hervorgerufen und zugleich durch diese gestützt. Insofern ist der Orca Tilikum zwar nicht an seinem *making of a hero* beteiligt, aber er ‚arbeitet‘ – im Sinne eines „materiell-semiotischen Akteurs“ (Haraway, *Situiertes Wissen* 96) – substanziell daran mit, ob er als strahlender oder als tragischer Held respektive als Schwertwal mit ‚zerbrochenem Schwert‘ im Sinne des Filmnarrativs wirkt. Wiederum operiert der Film auch in diesem Kontext mit effektvollen Kontrasten, zumal wenn Cowperthwaites den Betrachter in der Schlusszene ihrer Dokumentation auf eine Walsichtungsfahrt mitnimmt und ihm über eindringliche euphorisch gestimmte Aufnahmen

zeigt, wie Orcas in freilebenden Herden den Pazifik durchwandern, ihre aufrechten Rückenflossen die Wellen teilen und die ‚Blackfishs‘ das erhabene Bild der Wale als ‚Könige der Meere‘ wiedergewinnen.

PD Dr. **Claudia Lillge** ist Privatdozentin für Komparatistik und Anglistik an der Universität Paderborn. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen komparatistische und medienkomparatistische Fragestellungen sowie Themen und Theorien der Cultural Studies. Derzeit ist sie Vertretungsprofessorin an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit einem Schwerpunkt im Bereich der Cultural and Literary Animal Studies (Poetiken und Ästhetiken der Jagd, das Meer als Natur- und Kulturraum, Welt(en)komparatistik der Tiere).

1 Nach einer im August 2017 publizierten Statistik der britischen Arten- und Tierschutzorganisation WDC (Wale and Dolphin Conservation) wurden seit 1961 insgesamt 156 Orcas für Tiershows gefangen. Von den derzeit weltweit noch 60 Tieren, die in Gefangenschaft leben, befinden sich allein 22 Orcas in den marinen Themenparks von SeaWorld (Wale and Dolphin Conservation o.S.).

2 „Shamu“ war der Name eines weiblichen Orcas, der in den 1960er Jahren in SeaWorld auftrat. Zugleich war Shamu der erste Orca, der dezidiert mit dem Ziel gefangen wurde, ihn für eine Tiershow einzusetzen. Um diesen Orca, der nur 6 Jahre in Gefangenschaft überlebte, baut SeaWorld seinen eigenen Mythos auf. Die Orca-Arenen in den drei Parks von SeaWorld heißen „Shamu Stadium“. Ebenso wird jeder Orca, der in einer der Shows auftritt, als „Shamu“ (wahlweise als „Baby Shamu“, „Grandbaby Shamu“, „Great-Grandbaby Shamu“) angesprochen, obwohl es sich hier nicht um tatsächliche Verwandtschaftsbeziehungen zu dem Orca, der diesen Namen trug, handelt. John Hargrove, ein vormaliger Tiertrainer aus SeaWorld, sieht in diesem Vorgehen eine Form des Brand-Marketings, mittels dessen aus *vielen* Orcas mit jeweils eigenen Namen (Tilikum, Corky, Takara usw.) immer nur *ein* Orca erzeugt wird, der sich in der Erinnerung der Besucher ‚hält‘ (Hargrove 26-27). Später wird zu zeigen sein, dass eine derartige Vereinnahmung mit dem Orca Tilikum nicht zu realisieren war und er sich gewissermaßen seinen ‚eigenen Namen‘ machte.

3 Umgangssprachlich werden Schwertwale häufig auch als ‚Killerwale‘ bezeichnet, da sie sich von anderen Meeresäugetieren, wie Robben und Schweinswalen sowie von Kalmaren, Pinguinen und Seevögeln ernähren.

4 Beachtlich ist, dass diese Serie an Todesfällen erst mit dem tödlichen Übergriff Tilikums auf die SeaWorld-Trainerin Dawn Brancheau im Februar 2010 einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde. Auch dieser Übergriff drohte, zunächst von Seiten des Unternehmens, dadurch ‚verharmlost‘ zu werden, dass man der Trainerin schlicht ein Fehlverhalten im Umgang mit dem Orca unterstellte. Brancheau nämlich hätte während der Arbeit mit Tiliikum ihre Haare nicht zu einem Pferdeschwanz binden dürfen, weil es eben dieser Pferdeschwanz war, den sich das Tier griff und die Trainerin daran ins Wasser zog. Mit dieser Erklärung des Angriffs versuchte man von dem für das Unternehmen selbstbedrohend höchst imageschädlichen Umstand abzulenken, dass die in den Shows vorgeführten Wale aus haltungsbedingten Gründen aggressiv und für die Tiertrainer gefährlich werden können. Nach Abschluss des Autopsieberichts gaben die ABC News bekannt: „SeaWorld’s killer whale Tiliikum broke its

trainer’s jaw, fractured part of her vertebra and dislocated one of her elbows and a knee while thrashing her around its pool, according to an autopsy released today. The autopsy determined that Dawn Brancheau died of blunt force trauma to the head, neck and torso, and drowning when the giant orca yanked her into SeaWorld’s pool Feb. 24. The orca was so violent with Brancheau that part of her scalp was ‚forcibly torn from the head‘, the autopsy said. The 40-year-old trainer was at ease with the killer whale and had just petted him on the nose. However, in a scene that horrified SeaWorld visitors, Tiliikum grabbed her long ponytail when she turned her back, pulled her into the pool and began swinging her around in its mouth. SeaWorld patrons quickly were ushered out of the area and workers tried to corral Tiliikum, but by the time they retrieved Brancheau’s body she was dead.“ (Mooney o. S.)

5 Über den eminenten Erfolg des Films schreibt Samantha Lipman: „Whether you believe it is a revolutionary conservation documentary or, like SeaWorld, are calling it propaganda, it cannot be denied that the ‚Blackfish Effect‘ has forced us to closely examine all that we know about whales and dolphins. Widespread and still gaining momentum, *Blackfish* first premiered in January 2013 at the Sundance Film Festival.

That year it became the highest ranking CNN film of the year, reaching over a million people in its debut broadcast and 26.4 million total viewers over 24 showings. This resulted in the film trending on Twitter, with enthusiastic support from a whole host of celebrities who joined the social media frenzy, urging their fans to watch *Blackfish*. The film was nominated for a 2014 BAFTA Award and has since inspired the proposal of legislative bills that could affect the display of captive orcas in two American states. The clear message delivered by *Blackfish* is that cetaceans do not belong in captivity. This message is spreading like wildfire, with recent declines in attendance to SeaWorld parks credited to the film. Our perceptions of cetaceans – and the parks holding them captive – are changing.“ (Lipman o.S., vgl. auch Allen o.S., Kaufman o.S.)

6 Vgl. dazu etwa die Definition bei Johann Heinrich Zedler: „Held. Lat. Heros, ist einer, der von der Natur mit einer ansehnlichen Gestalt und ausnehmender Leibes-Stärke begabet, durch tapffere Thaten Ruhm erlanget, und sich über den gemeinen Stand derer Menschen erhoben.“ (Zedler 1214-1215) Auch bei Klaus von See heißt es: „Es scheint, daß der Held die Möglichkeiten dessen absteckt, was der Mensch in extremen Äußerungsformen wollen und tun kann. Er ist [...] eine der Urformen menschlicher Selbstdarstellung.“ (von See 38) Zu jüngeren Entwicklungen der Heldenforschung vgl. u.a. die Einleitung des kürzlich erschienenen Bandes von Barbara Korte und Stefanie Lethbridge (Korte/Lethbridge 1-29).

7 Vgl. hierzu das Plädoyer von Michael Butter für einen ‚dynamischen‘, sprich: historischen und kulturspezifischen ‚Heldenbegriff‘ sowie für die Notwendigkeit einer verstärkt komparatistischen Perspektive: „Das Heroische erweist sich dabei als ein in hohem Maße und in mehrfacher Hinsicht dynamisches Phänomen: So kann beispielsweise jede erfolgreiche und wirkmächtige Heroisierung die Definition des Heroischen verändern. Und wer als Heldin bzw. Held, was als heldenhaft gelten kann, ist in aller Regel Gegenstand massiver Deutungskämpfe. Vor diesem Hintergrund sind essentialistische Nominaldefinitionen für die theoretische Durchdringung des Heroischen nicht zielführend. [...] Grundsätzlich handelt es sich um ein unübersichtliches Forschungsfeld: Zum einen wird es in vielen Disziplinen (von der Archäologie bis zur Psychologie) in den Blick genommen, zum anderen wird das Heroische im Zusammenhang mit einer großen Vielfalt an Figuren, Epochen und kulturellen Räumen untersucht. Es fehlt zudem eine themaspezifische Methodik und Theorie (geschweige denn das Potenzial zu einem ‚turn‘). Die Grenzen zu anderen Forschungsgegenständen wie Opfer, Ehre und Ruhm, Religion, Krieg, Gender, Identitäten oder Emotionen – um nur einige zu



nennen – sind offen. [...] Angesichts dieser Vielfalt und Breite der Forschung zum Heroischen überrascht es nicht, dass es an Synthesen und an einem komparativen Blick mangelt, insbesondere an einem komparativen Blick, der über Europa und europäisch geprägte Räume hinausgeht. Außerdem lässt sich feststellen, dass die medialen Erscheinungsformen des Heroischen, sein imaginativer Charakter und seine auratisch-charismatische Wirkung noch nicht konsequent genug berücksichtigt werden. Voraussetzung für eine adäquate theoretische Durchdringung des Heroischen ist die Überwindung disziplinärer, epochaler und kultureller Grenzen in inter- und transdisziplinären Ansätzen. Durch ihre Offenheit, Multiperspektivität und ungebrochene Aktualität kann die ‚Herologie‘ zum Experimentierfeld kulturwissenschaftlicher Interdisziplinarität werden.“ (Butter 107)

8 Vgl. hierzu etwa die Definition des Totemtieres in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1913): „Was ist nun der Totem? In der Regel ein Tier, ein essbares, harmloses oder gefährliches, gefürchtetes, seltener eine Pflanze oder eine Naturkraft (Regen, Wasser), welches in einem besonderen Verhältnis zu der ganzen Sippe steht. Der Totem ist erstens der Stammvater der Sippe, dann aber auch ihr Schutzgeist und Helfer, der ihnen Orakel sendet, und wenn er sonst gefährlich ist, seine Kinder kennt und verschont. Die Totemgenossen stehen dafür unter der heiligen, sich selbstwirkend strafenden Verpflichtung, ihren Totem nicht zu töten (vernichten) und sich seines Fleisches (oder des Genusses, den er sonst bietet) zu enthalten. Der Totemcharakter haftet nicht an einem Einzeltier oder Einzelwesen, sondern an allen Individuen der Gattung. Von Zeit zu Zeit werden Feste gefeiert, bei denen die Totemgenossen in zeremoniösen Tänzen die Bewegungen und Eigenheiten ihres Totem darstellen oder nachahmen.“ (Freud 7)

9 Dazu ergänzend führt de Waal aus: „Zwar kann man das Ziel, Tiere von innen her zu verstehen, als naiv bezeichnen, aber es ist auf jeden Fall nicht anthropozentrisch. Im Idealfall verstehen wir Tiere auf der Grundlage dessen, was wir von ihrer ‚Umwelt‘ wissen, ein Begriff, den Jakob von Uexküll 1909 für die Umgebung einer Tierart, wie sie von dieser wahrgenommen wird, eingeführt hat. Ähnlich wie Eltern lernen, mit den Augen ihrer Kinder zu sehen, so lernt der einfühlsame Beobachter, was für ‚seine‘ Tiere wichtig ist, wovon sie Angst haben oder unter welchen Bedingungen sie sich wohlfühlen.“ (de Waal 76)

10 Den Hinweis zu diesem Aufsatz verdanke ich Michaela Castellanos (Mid Sweden University Sundsvall).

## Literatur

- Allen, Greg. „Months After *Blackfish* Release, Controversy over SeaWorld Grows.“ *National Public Radio*. 2014. 10. März 2018 <<http://www.npr.org/2014/01/15/262767226/months-after-blackfish-release-controversy-for-seaworld-grows>>.
- Butter, Michael. „Superhelden, Populärkultur, Film.“ *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht*. Hg. Ralf von den Hoff u.a. H-Soz-Kult 2015: 101-107. 10. März 2018 <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?id=2216&view=pdf&pn=forum&type=forschungsberichte>>.
- Cowperthwaite, Gabriela. *Blackfish*. New York: Magnolia Pictures, 2013.
- Donovan, Josephine. „Aufmerksamkeit für das Leiden. Mitgefühl als Grundlage der moralischen Behandlung von Tieren.“ *Texte zur Tierethik*. Hg. Ursula Wolf. Stuttgart: Reclam, 2008: 105-120.
- Freud, Sigmund. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- Früchtl, Josef. *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Garde, François. *Das Lachen der Wale. Eine ozeanische Reise*. München: C. H. Beck, 2016.
- Hahn, Johann Georg von. *Sagwissenschaftliche Studien*. Jena: Mauke, 1876.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Haraway, Donna. „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.“ *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main und New York: Campus, 1995: 73-97.
- Hargrove, John. *Beneath the Surface. Killer Whales, SeaWorld, and the Truth Beyond ‚Blackfish‘*. New York: St. Martin's Griffin, 2016.
- Harter, Ursula. *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Heidelberg: Kehler, 2014.
- Horn, Katalin. „Held, Heldin.“ *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Berlin: De Gruyter, 1990: 721-745.
- 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: 11-147.
- Kaufman, Amy. „Blackfish Director on Oscar Snub, SeaWorld's New PR Offensive.“ *Los Angeles Times*. 2014. 10. März 2018 <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-seaworld-blackfish-oscar-20140121-story.html>>.
- Korte, Barbara und Stefanie Lethbridge. „Introduction. Heroes and Heroism in British Fiction. Concepts and Conjunctions.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017: 1-29.
- Lipman, Samantha. „How Blackfish Has Changed our Perceptions of Whales and Dolphins.“ *One Green Planet*. 2014. 10. März 2018 <<http://www.onegreenplanet.org/news/another-blow-seaworld-attendance-drops-13-percent/>>.
- Melville, Herman. *Moby Dick oder Der Wal*. München: Winkler, 1978.
- Mooney, Mark. „SeaWorld Trainer Killed by Whale Had Fractured Jaw and Dislocated Joints.“ *ABC News*. 2010. 10. März 2018 <<http://abcnews.go.com/GMA/seaworld-trainer-dawn-brancheau-suffered-broken-jaw-fractured/story?id=10252808>>.
- Rhodan, Maya. „SeaWorld's Profits Drop 84% after Blackfish Documentary.“ *Time Magazine* 2015. 10. März 2018 <<http://time.com/3987998/seaworlds-profits-drop-84-after-blackfish-documentary/>>.
- Rowley, Loretta und Kevin A. Johnson. „Anthropomorphic Anthropocentrism and the Rhetoric of Blackfish.“ *Environmental Communication* (April 2016): 1-15.
- See, Klaus von. „Was ist Heldendichtung?“ *Europäische Heldendichtung*. Hg. Klaus von See. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987: 1-38.
- Waal, Frans de. *Der Affe und der Sushimeister. Das kulturelle Leben der Tiere*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005.
- Wale and Dolphin Conservation. „The Fate of Captive Orcas.“ 10. März 2018 <<http://uk.whales.org/wdc-in-action/fate-of-captive-orcas>>.
- Zedler, Johann Heinrich. „Held.“ *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1732-1754.



# Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal on Cultures of the Heroic,  
Collaborative Research Center 948 „Heroes – Heroizations – Heroisms“  
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann  
Volume 3 (2018), Special Issue, Animals: Projecting the Heroic across Species

## Editors of this Volume:

Marie-Luise Egbert  
Ulrike Zimmermann

## Technical Advisors:

Thomas Argast  
Jens Schneider  
Annette Scheiner

## Editorial Assistance:

Alena Bauer  
Silvio Fischer  
Magdalena Gybas  
Stephanie Merten  
Chris Reding  
Julia Rosenfeld

## Graphic Design:

Tobias Binnig

## Contact:

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

This publication is subject to copyright.  
The terms of the Creative Commons license  
“Attribution – NonCommercial – NoDerivatives”  
CC BY-NC-ND apply to the distribution of this  
work (see <http://creativecommons.org>).

No liability is assumed for the content on web-  
sites  
linked to or otherwise mentioned in this  
publication.

The Collaborative Research Center 948  
“Heroes – Heroizations – Heroisms” is funded  
by the DFG (German Research Foundation).



**SFB 948**  
**Helden – Heroisierungen – Heroismen**

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg  
Hebelstraße 25  
79104 Freiburg

Telefon: 0761 203-67600  
Internet: [www.sfb948.uni-freiburg.de](http://www.sfb948.uni-freiburg.de)